

VOZ e CENA

v. 02, nº 02, jul-dez/2021

ISSN: 2675-4584



Sumário

Editorial / Apresentação _____	04
Editorial / Dossiê Temático _____	06
Expediente _____	09

Dossiê Temático “Vozes e Tecnologias” - Artigos

Vozes que não têm boca mediadas por objetos técnicos em <i>De Perto Uma Pedra</i> Guilherme Mayer; César Lignelli _____	13
Voicing the Self, Performing Collectives: Testimonio in Contemporary Argentine Theater Nahuel Telleria _____	34
Formas de presencia del cuerpo físico y virtual en el teatro a partir del análisis de la obra <i>Futureland</i> de Lola Arias Denise Cobello _____	59
<i>Vaga Carne: Voz e Dramaturgia de um “Corpo Cenário”</i> Flávia Andresa Oliveira de Menezes; André Luiz Antunes Netto Carreira _____	74
Voz em movimento: um estudo de metaperspectiva sonoro-motora que reúne dança contemporânea, música e tecnologia Andréia Nhur _____	94
Análise Acústica como uma contribuição para o estudo do grito cênico: relato de experiência nas vozes de atrizes Jane Celeste Guberfain; Mariana Baltar; Lidia Becker _____	114
Corpolítico: narrativas corpo-vocais em projeção - relato de laboratório criativo remoto Luciana Leandro de Lucena _____	130

Artigos - Fluxo Contínuo

Projeto Voz Feminina: reconexão de si para expansão da Voz
 Eleonora Montenegro; Mayra Montenegro de Souza; Glênia Maria da Silva Freitas;
 Samara Batista dos Santos _____ 146

Investigação de um processo de ensino e aprendizagem de *Atuação Através da Canção*
 no ensino superior brasileiro
 Tiago Elias Mundim _____ 166

Entrevistas

A Voz do ator em ambiente digital: entrevista com os sonoplastas e formadores da SP
 Escola de Teatro Edézio Aragão, Gregory Slivar e Raul Teixeira
 Ana Cristine Wegner; Rafaella Uhiara _____ 194

Conversa com Wladimir Pinheiro sobre as muitas possibilidades do Teatro Musical
 Leticia Carvalho _____ 212

Resenhas

Vozes *Queer*: Tecnologias, Vocalidades e a Falha Musical
 Daiane Dordete; Mayra Montenegro; Alexandra de Melo; Cae Beck; Leonardo Manschein;
 Luiza Gutierrez _____ 226

Registros audiovisuais

Objeto técnico # 1: Gambiarra
 Edith de Camargo; Ana Cristine Wegner; Charles Feitosa; Shadiyah Venturi Becker _____ 250

Objeto técnico # 2: Microfone
 Luciana Lucena; Kaíke Barto; Luzia Eleonora Rohr Balaj _____ 254

O Naufrágio: instalação cênica baseada em *A Tempestade* de William Shakespeare e *O Marinheiro* de Fernando Pessoa
 Sulian Vieira; Silvia Davini; César Lignelli _____ 258

Editorial / Apresentação

por César Lignelli, Daiane Dordete, Meran Vargens e Tiago Mundim

Finalizamos o ano 2021 inaugurando algumas presenças marcantes na Revista *Voz e Cena*. Uma destas presenças, que certamente será perpetuada nos números vindouros, é relativa aos Dossiês Temáticos. Assim, no número 02 do ano de 2021, para além das produções destinadas ao fluxo contínuo e demais seções do periódico, apresentamos o Dossiê Temático *Vozes e Tecnologias* organizado por Ana Wegner (Editora Convidada), Charles Feitosa (Editor Convidado), Daiane Dordete (Editora Associada) e Tiago Mundim (Editor Assistente).

Em seu conjunto, este número conta com nove artigos, duas entrevistas, uma resenha e três registros audiovisuais desenvolvidos por pesquisadoras e pesquisadores vinculados a instituições localizadas em quatro das cinco regiões brasileiras, na Argentina e nos Estados Unidos da América, com sete artigos escritos originalmente em português, um em espanhol e um em inglês.

A outra presença marcante relaciona-se a associação de mais uma IES à Revista *Voz e Cena*. Relembrando: iniciamos nossa jornada com professoras e professores atuantes nos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), da Universidade Federal Grande Dourados (UFGD), da Universidade Federal do Acre (UFAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Ao final de 2020, formalizamos o vínculo com a Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e com a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). A partir de agora, temos também a parceria da Universidade Federal de São João Del Rei, representada pela professora Juliana Mota (PPGAC/UFSJ).

Aproveitamos o ensejo para agradecer ao PPG-CEN/UnB e à CAPES pelo apoio institucional e financeiro, e para reiterar a importância da utilização de nossos artigos, sobretudo, em pesquisas relacionadas às sonoridades e às artes da cena para que possamos dar continuidade à revista e, cada vez mais, melhorar a qualidade de nossas publicações.

Finalmente, caso lhe apeteça, aprecie sem moderação.

Editorial / Dossiê Temático

por Ana Wegner, Charles Feitosa, Daiane Dordete e Tiago Mundim

O presente Dossiê apresenta trabalhos com foco nos atravessamentos entre vozes e objetos tecnológicos na relação com a cena e o público. A noção de tecnologia adotada se inscreve tanto no campo dos instrumentos como das próteses, abrangendo desde gambiarras diversas que, acopladas aos corpos de atores e atrizes, transformam o som da voz até aparatos digitais de ponta capazes de sintetizar, alterar e amplificar a voz nos palcos e nos espaços de ensaio.

Se o uso cada vez mais frequente de tecnologias digitais da imagem e do som no panorama da cena contemporânea já impunha a necessidade em abarcar aspectos pedagógicos, criativos e estéticos da voz mediada nas Artes Cênicas, o contexto de isolamento que atravessamos, devido à pandemia de COVID-19, acentuou tal urgência. Entre “apocalípticos” e “integrados”, recursos digitais foram sendo apropriados por artistas no objetivo primeiro de guardar o vínculo com o público. O uso remoto da voz e da palavra está progressivamente gerando novas poéticas, desde o uso do microfone como objeto de conexão até à integração de distorções sonoras, voluntárias e involuntárias, que engrenam novos regimes de escuta e trazem novas perspectivas de reflexão sobre as tangências das esferas vocais e digitais. A multiplicação de formas cênicas adaptadas ou criadas para o modo remoto, síncrono ou assíncrono, propiciaram modos de recepção intermídia inéditos. O espectador passa, ele também, a estar aparelhado, prolongando experiências - como o uso de fones de ouvido por espectadores - que já vinham sendo exploradas nos palcos em peças como *The encounter* (Inglaterra, 2016) da companhia Complicité ou *Grande Sertão: Veredas* (Brasil, 2018) encenada por Bia Lessa.

Privados do acontecimento cênico *hic et nunc* os pesquisadores e pesquisadoras inventam novas metodologias de análise de espetáculos que se reflete no presente Dossiê, especialmente nos artigos *Vozes que não têm boca mediadas por objetos técnicos em De Perto Uma Pedra*, de Guilherme Mayer e César Lignelli, e *Vaga Carne: Voz e Dramaturgia de um “Corpo Cenário”*, de Flávia Andresa Oliveira de Menezes e André Luiz Antunes Netto Carreira, que

partem de uma relação remota entre as obras e o espectador. Os espetáculos motes dos dois artigos são pertinentes para pensar a tecnologia digital sonora na cena contemporânea para além de seu modo de recepção à distancia, assim como os artigos *Voicing the Self, Performing Collectives: Testimonio in Contemporary Argentine Theater*, de Nahuel Telleria, e *Formas de presencia del cuerpo físico y virtual en el teatro a partir del análisis de la obra Futureland de Lola Arias*, de Denise Cobello.

O isolamento social engendra igualmente novas metodologias de ensino e de processos de criação, aspecto tratado na entrevista com os formadores do curso de sonoplastia da SP *Escola de Teatro*, conduzida por Ana Wegner e Rafaella Uhiara, e no artigo *Corpólitico: narrativas corpo-vocais em projeção - relato de laboratório criativo remoto*, de Luciana de Lucena, que retratam como artistas e pedagogos adaptam seu métodos de trabalho. Tais possibilidades foram facilitadas por iniciativas de inclusão de recursos digitais em práticas artísticas e pedagógicas que precederam a pandemia, cujos artigos *Voz em movimento: um estudo de metaperspectiva sonoro-motora que reúne dança contemporânea, música e tecnologia*, de Andréia Nhur, e *Análise Acústica como uma contribuição para o estudo do grito cênico: relato de experiência nas vozes de atrizes*, de Jane Celeste Guberfain, Mariana Baltar e Lidia Becker, são dois exemplos emblemáticos. O relato do projeto *Voz Feminina*, proposto por Eleonora Montenegro, Mayra Montenegro de Souza, Glênia Maria da Silva Freitas e Samara Batista dos Santos, integra o fluxo contínuo da revista, mas se conclui igualmente pelo testemunho da adaptação do processo à forma remota.

Se os contornos impostos pelo distanciamento tornaram preponderantes neste número a presença de tecnologias digitais, o Dossiê visou abarcar a voz mediada por tecnologias igualmente em perspectivas históricas, interessando-se pela intermediação de dispositivos mecânicos e analógicos. A instalação cênica *O Naufrágio*, de Sulian Vieira, Silvia Davini e César Lignelli, já em 2010 explorava o agenciamento entre artesanania e tecnologias digitais de som e imagem. Pensar a gambiarra como objeto técnico no registro audiovisual *Objeto técnico # 1: Gambiarra*, composto por Edith de Camargo, Ana Wegner, Charles Feitosa e Shadiyah Venturi Becker, é também uma maneira de expandir a noção de tecnologia.

A discussão não se encerra no aspecto material, já que as relações entre tecnologias e voz também engendram reflexões éticas e políticas, como as trazidas no livro de Freya Jarman-Ivens *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw* - resenhado para este Dossiê Temático por Daiane Dordete, Mayra Montenegro, Alexandra de Melo, Cae Beck,

Leonardo Manschein e Luiza Gutierrez - e no registro audiovisual *Objeto técnico # 2: Microfone* - de Luciana de Lucena, Kaíke Barto e Luzia Rohr Balaj -, que leva em conta a dimensão simbólica do microfone. A maioria dos textos do Dossiê abrem perspectivas que podem contribuir para pesquisa igualmente no campo interdisciplinar emergente das humanidades digitais.

Por fim, a *Conversa com Wladimir Pinheiro sobre as muitas possibilidades do Teatro Musical* conduzida por Leticia Carvalho e o artigo *Investigação de um processo de ensino e aprendizagem de Atuação Através da Canção no ensino superior brasileiro*, de Tiago Mundim, que compõem o fluxo contínuo da revista, exploram as diferentes fronteiras entre teatro e música.

Desejamos a todas e todos uma ótima leitura!

Expediente

Universidade de Brasília

Reitora: Márcia Abrahão Moura

Vice-Reitor: Enrique Huelva Unternbäumen

Instituto de Artes

Diretora: Fátima Aparecida dos Santos

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Alice Stefânia Curi

Editor-chefe

César Lignelli (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Editoras Associadas

Daiane Dordete Steckert Jacobs (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil) - ORCID

Meran Muniz da Costa Vargens (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil) - ORCID

Editor Assistente

Tiago Elias Mundim (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Conselho Editorial

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa/PB, Brasil) - ORCID

Ana Cristine Wegner (Université de Poitiers - UP, Poitiers, França) - ORCID

César Lignelli (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Claudia Echenique (Pontificia Universidad Católica de Chile - PUC/Chile, Santiago, Chile) - ORCID

Daiane Dordete Steckert Jacobs (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil) - ORCID

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - ORCID

Eugênio Tadeu Pereira (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil) - ORCID

Fernando Manuel Aleixo (Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia/MG, Brasil) - [ORCID](#)

Giuliano Campo (Ulster University - UU, Belfast, Irlanda do Norte) - [ORCID](#)

Janaína Träsel Martins (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis/SC, Brasil) - [ORCID](#)

Jane Celeste Guberfain (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

Leonel Martins Carneiro (Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil) - [ORCID](#)

Marcos Machado Chaves (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - [ORCID](#)

Meran Muniz da Costa Vargens (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil) - [ORCID](#)

Mônica de Almeida Prado Montenegro (Escola de Arte Dramática|Escola de Comunicações e Artes|Universidade de São Paulo - EAD|ECA|USP, São Paulo/SP, Brasil) - [ORCID](#)

Rose Mary de Abreu Martins (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife/PE, Brasil) - [ORCID](#)

Sulian Vieira (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Tiago Porteiro (Universidade do Minho - UMinho, Braga/Minho, Portugal) - [ORCID](#)

Wânia Storolli (Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil) - [ORCID](#)

Wendell Kettle (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife/PE, Brasil) - [ORCID](#)

Comitê Editorial - Dossiê Temático “Vozes e Tecnologias”

Ana Cristine Wegner (Université de Poitiers - UP, Poitiers, França) - [ORCID](#)

Charles Feitosa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

Daiane Dordete Steckert Jacobs (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil) - [ORCID](#)

Tiago Elias Mundim (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Pareceristas *ad hoc* (v. 02, n.02, 2021)

Ana Cristine Wegner (Université de Poitiers - UP, Poitiers, França) - ORCID

Ana Flavia Andrade Hamad (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil) - ORCID

Ariane Guerra Barros (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - ORCID

Charles Feitosa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - ORCID

Daiane Dordete Steckert Jacobs (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil) - ORCID

Gina Monge Aguilar (Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas/SP, Brasil) - ORCID

Janaína Tr sel Martins (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis/SC, Brasil) - ORCID

Jane Celeste Guberfain (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - ORCID

Juliana Rangel de Freitas Pereira (Universidade Federal do Ceará - UFC, Fortaleza/CE, Brasil) - ORCID

Leticia Carvalho (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - ORCID

Meran Muniz da Costa Vargens (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil) - ORCID

Sulian Vieira (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Tiago Elias Mundim (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Editoração Gráfica

Tiago Elias Mundim (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Revisão em língua portuguesa

Raquel Fernandes - quelsousa@gmail.com

Ilustração da Capa

João Lucas - joaolucasmusic@gmail.com

Apoio Financeiro

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Contatos

Universidade de Brasília - Instituto de Artes
Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Prédio Multiuso I, Bloco A, sala AI 15/2
Campus Universitário Darcy Ribeiro
CEP 70910-900, Brasília-DF-Brasil
Telefone: +55 61 3107-6134 - E-mail: revistavozecena@gmail.com
<https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

Vozes que não têm boca mediadas por objetos técnicos em *De Perto Uma Pedra*

Guilherme Mayerⁱ

César Lignelliⁱⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasilⁱⁱⁱ

Resumo - Vozes que não têm boca mediadas por objetos técnicos em *De Perto Uma Pedra*

O presente artigo tem como objetivo investigar a utilização dos objetos técnicos (Simondon, 2020) presentes na criação e mediação das sonoridades em *De Perto Uma Pedra* (2018), dirigido por João Fiadeiro. Para tal, são analisados: os microfones *shotgun* e o de lapela, o P.A, a mesa de som e o projetor multimídia. É perquirido como esses objetos captam, redirecionam, amplificam e multiplicam as outras vozes neste espetáculo. A questão técnica aqui tratada relaciona-se com conceitos-ferramentas da Composição em Tempo Real (Fiadeiro, 2018) e com entendimentos acerca de espacialização, música de cena, sonoplastia e parâmetros do som (Lignelli, 2014; 2020).

Palavras-chave: Composição em tempo real. Objetos técnicos. Tecnologia. Sonoridades. Cena contemporânea.

Abstract - Voices without mouth mediated by technical objects in *De Perto Uma Pedra*

This article aims to investigate the use of technical objects (Simondon, 2020) present in the creation and mediation of sounds in *De Perto Uma Pedra* (2018), directed by João Fiadeiro. To this end, the following are analyzed: the shotgun and lavalier microphones, the P.A, the sound mixer and the multimedia projector. It is asked how these objects capture, redirect, amplify and multiply the other voices in this show. The technical issue dealt with here is related to the concepts-tools of Real Time Composition (Fiadeiro, 2018); with understandings about spatialization, scene music, sound design and sound parameters (Lignelli, 2014; 2020).

Keywords: Real-time composition. Technical objects. Technology. Sounds. Contemporary scene.

Resumen - Voces que no tienen boca mediadas por objetos técnicos en *De Perto Uma Pedra*

Este artículo tiene como objetivo investigar el uso de objetos técnicos (Simondon, 2020) presentes en la creación y mediación de sonidos en *De Perto Uma Pedra* (2018), dirigido por João Fiadeiro. Para ello, se analizan los siguientes: los micrófonos *shotgun* y lavalier, el P.A, la mesa de sonido y el proyector multimedia. Se pregunta cómo estos objetos capturan, redirigen, amplifican y multiplican las otras voces en este espectáculo. La cuestión técnica aquí tratada está relacionada con los conceptos-herramientas de Composición en Tiempo Real (Fiadeiro, 2018); con conocimientos sobre espacialización, música de escena, diseño de sonido y parámetros de sonido (Lignelli, 2014; 2020).

Palabras clave: Composición en tiempo real. Objetos técnicos. Tecnología. Sueno. Escena Contemporánea.

Vozes sem boca e objetos técnicos

Etimologicamente, objeto vem do latim *objectum* e significa atirado a diante. A palavra latina ainda é derivada de *obicere*, que significa colocado no meio do caminho. Denotativamente, entende-se como coisa material que pode ser percebida pelos sentidos e complementarmente como aquilo que apresenta uma existência em si.

Portanto o objeto é, neste artigo, uma estrutura de alteridade. Algo que é colocado no percurso com suas propriedades definidas. Percebe-se, no sentido apresentado, que os objetos podem ser humanos ou não-humanos, basta serem cabíveis dentro dos requisitos acima.

O título provocativo deste escrito propõe um convite para que se ouça vozes que não se manifestam da mesma forma que as humanas, pois apesar de não apresentarem as mesmas habilidades fonatórias, demonstram sua flexibilidade; criam presença; manifestam múltiplas possibilidades; e, assim como a voz humana, diversas resistências em situações específicas. Vozes ativas, no sentido gramatical, aplicam ações e modificam o mundo a sua volta, como actantes, termo defendido por Bruno Latour que adverte acerca da não compreensão dessa voz, como percebe-se abaixo:

[...] não se concebe como um martelo, um cesto, uma fechadura, um gato, um tapete, uma caneca, um horário ou uma etiqueta possam agir. [...] Em contrapartida, se insistirmos na decisão de partir das controvérsias sobre atores e atos, qualquer coisa que modifique uma situação fazendo diferença é um ator - ou, caso ainda não tenha figuração, um actante. Portanto, nossas perguntas em relação a um agente são simplesmente estas: ele faz diferença no curso da ação de outro agente ou não? (2012, p. 108).

No âmbito deste artigo a resposta para a pergunta de Latour é sim. Pois, evidentemente, estes objetos agem em *De Perto Uma Pedra*¹. Lepecki percebe, também, no teatro contemporâneo um processo semelhante:

Hoje, objetos aparecem, mas não como 'adereços' (ou 'properties' - como objetos cênicos são chamados, de modo revelador, em Inglês), nem como geradores de 'efeitos cênicos', ou como 'performers substitutos' (ie., como marionetes). Ao invés, vemos hoje em dia uma série de trabalhos onde objetos e corpos ocupam espaço lado a lado [...] (2012, p. 98).

O espetáculo em questão, é uma continuação da obra *De Longe Uma Ilha* e, como sugere o jogo de palavras, trata-se, como proposta principal, de constituir jogos acerca das escalas, sobre perspectiva. Na obra analisada, foi entrelaçada à estética cinematográfica a cena

¹ Espetáculo encontrado em vídeo no hiperlink a seguir: <https://vimeo.com/329334367>, todas as minutagens analisadas são retiradas do vídeo citado. A apresentação em questão foi realizada na cidade de Porto, no ano de 2018, em Portugal - país onde está localizada a sede do grupo.

teatral/coreográfica, constituindo outras formas de olhar uma película, recriando a partir de fragmentos em tempo real àquelas visualidades e sonoridades. Para a explicitude desta proposta são utilizados diversos objetos técnicos envolvendo o cinema, intuindo assim constituir uma relação direta entre a linguagem audiovisual gravada e a performance, em uma forma de convívio temporário *suis generis*.

Tal peripécia na forma de estabelecer encontros, principalmente em relação aos humanos e aos objetos de toda sorte, faz parte do *know-how* deste diretor, como é comentado por Lepecki:

Muitas vezes, em peças como *Este Corpo que me Ocupa* (de João Fiadeiro, 2008); ou *My Private Hymalaia* (de Ibrahim Quraishi, 2009); ou *Solo* (de Aitana Cordero, 2008) vemos que objetos (por vezes, centenas deles) aparecem simplesmente para instaurar situações puramente referenciais, onde dançarinos e coisas definem entre si um mero (porém essencial) “estar-ao-lado” (2012, p. 96).

Em *De Perto Uma Pedra* nota-se, já à primeira vista, um balanceamento entre a função de mediação das relações a partir de objetos técnicos e a presença destes enquanto actantes, lado-a-lado. Ilustrativamente, as visualidades destes objetos técnicos na cena geram um jogo *per se*, de intersecção entre o cinema e o palco. Por outro lado, também disponibilizam, no sentido de criar formas que facilitem, a relação dos objetos no espaço-tempo.

Partindo da afirmação acima, torna-se prudente sustentar o termo objetos técnicos como ferramenta de análise. Nesse sentido, o que significa tal conceito? No livro intitulado *Do Modo de Existência dos Objetos Técnicos* (2020), Simondon, o autor, afirma que “[...] é possível tentar definir o objeto técnico em si mesmo, pelo processo de concretização e sobredeterminação funcional que lhe dá consistência ao cabo de uma evolução provando que ele não deve ser considerado um puro utensílio” (2020, p. 51).

Seguindo a linha de raciocínio, sustenta-se que o objeto técnico é maior que sua função naquela instância, ou seja, apresenta capacidade de funcionar em outras formas de ser. Assim como nota-se, a partir da primeira impressão, que o espetáculo citado utiliza os objetos técnicos levando em consideração a sobredeterminação funcional dos mesmos, mas não se limita a tal, dando abertura para que ele se torne múltiplo.

Encontra-se nesse espetáculo objetos cênicos que são, por um lado, materiais que superam suas próprias funções constituindo relação *per se* e, por outro, coisas que apresentam função explícita de mediar as outras vozes. Nesse sentido, o presente artigo propõe um

problema para se reparar: como o microfone *shotgun*, o microfone de lapela, o P.A, a mesa de som e o projetor se relacionam na cena de *De Perto Uma Pedra*?

Para a investigação do problema posto, será analisado o uso destes objetos técnicos a partir da peça gravada, citada anteriormente em nota de rodapé, bem como outros materiais em vídeo. Em complementação utilizar-se-á os escritos acerca de seu método composicional, A Composição em Tempo Real, CTR² e a derivação desenvolvida por ele em conjunto com Fernanda Eugenio, o Modo Operativo AnD, MO_AND, no AnDLab³. A partir de seus conceitos-ferramentas, tal terminologia pretende diminuir as fronteiras “[...] a começar pela cisão entre teoria e prática, conceitos e ferramentas, predispondo-se a colocar num mesmo plano de uso os modos de fazer” (Eugênio; Fiadeiro, 2013, p. 222). Como arremate, a discussão será apoiada em noções de sonoplastia, música de cena, espacialização (Lignelli, 2014), coisa sonora (Vieira; Lignelli, 2018) e parâmetros do som (Lignelli, 2020). Pretende-se, desta feita, compreender o balanceamento entre as funções predeterminadas do objeto técnico, as questões técnicas que se encontram nos manuais sobre eles (Valle, 2002), e as decisões artísticas que envolvem a obra em questão.

Microfone *Shotgun*.

Em *Do Modo de Existência dos Objetos Técnicos* (2020) defende-se que uma máquina altamente tecnológica não é aquela que apresenta maior automatismo, ou seja, com menor relação com o ser humano. A máquina mais tecnológica é, justamente, a máquina aberta que obriga o humano a um grau de relação, abrindo caminhos a multiplicidades e coincidências, em outras palavras, acidentes de toda estirpe.

Na contemporaneidade, já é possível perceber o vencedor de tal questão posta em 1956. De fato, com a *internet* e os *smartphones*, por exemplo, essas máquinas e tecnologias criadas pretendem um grau de relação com o humano altíssima, dispondo as ligações do humano com o não-humano, como Simondon proclama: “mediadores a natureza e o homem” (2020, p. 43).

No presente artigo defende-se que o microfone *shotgun* é uma dessas máquinas de alta tecnologia, sobretudo pela função artística utilizada em *De Perto Uma Pedra*.

² Sigla criada/utilizada pelo autor para denominar seu método.

³ Assim como CTR, o MO_AND é uma sigla criada/utilizada pela autora/autor

Como demonstra a ficha técnica, João Bento⁴, artista sonoro conhecido por seus trabalhos de *soundwalking*⁵ e *sound design*⁶ para filmes e espetáculos teatrais, trabalha nesta obra como captador de sonoridades ao vivo. Como percebe-se na imagem 1, em que Bento está a segurar um microfone *shotgun*:



Imagem 1: Foto de Alípio Padilha (2018).

Com a sagacidade que desenvolveu em seus trabalhos progressos, relacionando também os conceitos e diretrizes de um diretor que trabalha há anos a partir de relações objetais, o captador de sonoridades ao vivo transforma uma microfonação em uma relação complexa com as materialidades da cena, a partir de suas sonoridades. Entretanto, saliente-se que este *modus operandi* foi possível graças a um nível de simbiose, no caso o nível de tecnologia de tal objeto técnico.

O microfone *shotgun* nasce da necessidade de uma captação de curta angulação, entre “30º a 60º” (Valle, 2002, p. 36). Por meio de um fino tubo com ranhuras que entram as ondas

⁴ Mais informações sobre o artista disponíveis em: <https://joao-bento.com>

⁵ *Soundwalking* consiste em uma forma de composição sonora em que o compositor caminha por lugares e capta as sonoridades daquele espaço.

⁶ *Sound design*, traduzido livremente para desenhos de som, consiste em uma técnica de organização das sonoridades em uma obra estética.

sonoras e transformam-se em ondas elétricas, chamado de processo de transdução (Valle, 2002). A partir de uma metáfora, o procedimento de um microfone *shotgun*, na obra de Fiadeiro, pode ser compreendido como o de uma lanterna com feixe de luz fino, e o trabalho de Bento, nesta instância, seria de iluminar alguns objetos, sejam humanos ou não, constituindo um ponto de atenção.

Percebe-se, pela imagem, que este microfone *shotgun* é acoplado a um equipamento, este é conhecido como “[...] ‘boom’, ou girafa mecanizada, ou então o ‘miniboom’, ou *fishpole* (vara de pescar)” (Valle, 2002, p. 72-73). Esse material típico da cinematografia auxilia a movimentação de Bento e a forma com a qual o microfone irá se posicionar na cena.

O posicionamento de Bento e os objetos que serão captados por ele são decididos durante a performance em tempo real. Nesse sentido, a escolha de tal objeto técnico que tem como característica uma facilidade de locomoção é utilizado também para conseguir dar foco às escolhas da cena. Nesta proposta, Bento necessita de um estado de atenção aos acontecimentos para conseguir tomar a decisão, enquanto consequência, do que deve ser microfonado. Esta ação apresenta semelhanças com o que Eugênio e Fiadeiro escreveram sobre o seu método, a seguir:

De modo a explorarmos todas as potencialidades do encontro e do próprio intervalo de modo justo, o empenho proposto pelo M.O_AND é que utilizemos este tempo para nos dedicarmos a um trabalho de des-cisão, do qual a decisão possa emergir como consequência, deixando de ser a causa das nossas ações (2013, p. 227).

Não obstante, nota-se que a captação de sonoridades por meio deste objeto técnico tem ligação com um método de atenção específico. Há, portanto, um ato de perscrutar o que acontece, gerando assim, uma escuta que se espalha pelo galpão de apresentações para que as decisões possam ser tomadas enquanto consequência.

Como pista para o acesso a esta escuta evidencia-se uma correlação com alguns conceitos da CTR e do MO_AnD. Essa empreitada sonora que deixa os ouvidos aguçados para a captação de sonoridades de toda sorte. No caso, o não-saber.

Segundo Fiadeiro, o não-saber abre espaço para que não se defina as relações *a priori*, dando protagonismo para o acontecimento. Afinal, “Essa suspensão do hábito liga-se à necessidade de prolongar o desconhecido e nele permanecer” (Fiadeiro, 2018, p. 179). Este conceito pode ser considerado uma ferramenta, pois, em alguma medida, pretende-se com ele a modificação do estado de atenção que se estabelece quando algo não pode ser resolvido por meio do hábito.

Os detalhes, a partir da atenção gerada pelo não-saber, tornam-se de maior evidência. Há um cuidado maior com as periferias do evento, em que se relacionam diversas coisas de ordens distintas. Em *De Perto Uma Pedra*, percebe-se Bento atento às periferias do trabalho em uma escuta do ambiente, tal afirmação pode ser consequência do conceito-ferramenta de Fiadeiro. É possível que o captador de sonoridades não soubesse quando uma/um performer iria proferir um texto, quando um objeto seria movido de forma a ranger e estabelecer uma sonoridade nova ao jogo proposto.

Neste caso o microfone de curta angulação e o *boom* disponibilizam sonoramente a empreitada. Caso este captador de sonoridades ao vivo ouça, a partir do não-saber, alguma novidade ele pode movimentar-se passando o microfone por cima das cabeças das/dos performers chegando rapidamente a outro ponto do galpão. Em mesmo sentido, ele pode simplesmente movimentar seu corpo que a girafa mecanizada chegará ao destino desejado por meio de sua longa haste.

A situação de *De Perto Uma Pedra* requer um ouvido atento, e para isso é requerida uma escuta desobstruída do hábito e que busca a decisão enquanto consequência. Simbioticamente a esta forma de ouvir, há um objeto técnico que age, a partir da transdução em curta angulação, abrindo caminhos por meio de uma girafa mecanizada. Esta simbiose constitui parte das formas de criar as sonoridades que formam este espetáculo. Nesse sentido, torna-se prudente avaliar outro microfone utilizado.

Microfone de Lapela

Mais uma vez, em senso metafórico, se o microfone *shotgun* podia ser comparado a uma lanterna, que Bento movia pelo palco para iluminar acusticamente certos acontecimentos, então o microfone de lapela, também conhecido como microfone de contato, apresenta-se como uma lâmpada de chapéu das sonoridades deste espetáculo. A lâmpada de chapéu referida neste artigo é comum de ser encontrada em escavadores que ligam tal iluminação para facilitar a visualização em seu ofício sem que seus braços fiquem indisponíveis para o ato de escavar. Também encontra-se tal lanterna em ourives que usam essa iluminação para a melhor visualização da joia sem atrapalhar a mobilidade necessária para um ofício tão minucioso.

A correlação entre a lâmpada de cabeça e um microfone de lapela está intimamente ligada à função exercida pelo objeto técnico em *De Perto Uma Pedra*. O microfone supracitado é colocado nos objetos humanos e não-humanos deixando as mãos do captador de sonoridades ao vivo livres para outras captações. No espetáculo analisado, as mãos livres podem ser aproveitadas para o uso do microfone *shotgun* e a instalação de outros microfones de lapela.

O termo lapela, utilizado para nomear tal microfone, advém do local mais comum de se colocar tal objeto técnico, próxima ao peito da/do performer (Valle, 2002, pp. 43-44). Este transdutor de corpo minúsculo tem como atributo a facilidade de esconder-se por meio das roupas, constituindo verossimilhança e, por conseguinte, a suspensão de descrença de quem assiste alguma obra estética que o utiliza.

Nota-se, em *De Perto Uma Pedra*, uma função diferente para este microfone. A lapela é instalada nos objetos humanos e não-humanos em tempo real, ou seja, no decorrer da performance. O público assiste a colocação deste objeto técnico e Bento não faz questão de escondê-la, como percebe-se na imagem abaixo:



Imagem 2: Foto de Alípio Padilha (2018).

Entre o polegar, dedo médio, anelar e mindinho de Bento, é possível notar um pequeno microfone com o fio enrolado, enquanto na sua outra mão ele segura o *fishpole*. Esse é o microfone de lapela. Pela imagem também percebe-se que tal objeto técnico, no espetáculo analisado neste artigo, não foi pensado para estar no peito da/do performer para escondê-lo mas, nesse caso, por exemplo, ir ao encontro do fio do telefone de disco. Esse ato de deixar explícitas as suas práticas é chamado por João Fiadeiro de “ver o visível” (2017 p. 194).

Em *De Perto Uma Pedra*, não se deixa explícito a presença de tal objeto técnico com o intuito que ele represente a linguagem cinematográfica ou que ele nos conte uma grande história. Pretende-se com a explicitação do microfone que este se relacione com todas as coisas da peça de forma a construir um espaço de encontro, afinal para “[...] explorar essa brecha é preciso abdicar das respostas, largar a obstinação por se definir o que as coisas ‘são’, o que ‘significam’, o que ‘querem dizer’, o que ‘representam’” (Fiadeiro; Eugênio, 2012, p. 67).

Essa não representação propõe, em contrapartida, que as coisas sejam entendidas a partir de suas características físicas, no caso do som, seus parâmetros. Em uma compreensão etimológica “[...] parâmetro vem do grego *para + metron*, que equivale à característica constante de um fenômeno” (Lignelli, 2020, p. 103), e isso quer dizer que todo o som⁷, apresenta essas propriedades. Para os fins deste artigo⁸, será definido a seguir os parâmetros da intensidade, frequência, timbre e ritmo.

Doravante, considera-se, no âmbito deste artigo, a intensidade ou amplitude

o tanto de alteração positiva e negativa na pressão atmosférica que corresponde às compressões e rarefações das moléculas de ar durante a vida (propagação) do som. É comum dizermos que a amplitude de uma onda corresponde a todo o deslocamento, de cima para baixo, do desenho da onda, mas trata-se de um mal-entendido: a distância toda percorrida do ponto mais alto (pico) da vibração, também conhecido como cristais, ao mais baixo e de duas vezes a amplitude (amplitude positiva e negativa) (Menezes, 2003, p. 29).

Já a frequência pode ser entendida como a quantidade de vezes que uma onda sonora encontra o centro, em uma quantidade de tempo específico, dentre os altos e baixos da senóide. Esse processo é calculado em hertz, a partir da seguinte equação: $F=1/T$. Quanto maior a frequência, em hertz, mais agudo é esse som. Da mesma forma, a menor frequência é percebida como um som mais grave.

⁷ Com exceção de sons formados exclusivamente por ondas senoidais.

⁸ Os autores deste artigo entendem que há mais parâmetros dos que os apresentados, “[...] na Acústica são: intensidade frequência e duração” (2020, p.103), mas, assim como no livro *Sons e(m) Cena*, “Defendo aqui a perspectiva de também conceituar como parâmetros o timbre, o ritmo, a reverberação, o contorno à direcionalidade, o ruído [...] e o silêncio” (2020, p. 103).

Por vezes um som de mesma frequência fundamental e intensidade similar apresenta diferenças ao ser assimilado pelo nosso corpo. Essas diferenças de percepção são associadas à ideia de timbre, pois todo som

[...] contém uma configuração harmônica virtual conferida por múltiplos intervalos, que ressoam ao mesmo tempo. Mais que uma simples unidade a produzir melodias, então, cada som possui, em si, uma formação harmônica implícita. Esta última se configura como acorde oculto [...] (Lignelli, 2020, p. 176).

Por fim, o ritmo pode se relacionar com os sons “[...] não somente a duração mas também a intensidade, alturas e timbre” (2020, p.202). Desta feita, é possível configurar essa forma de duração e repetição como um parâmetro do som, pois estruturalmente os sons carregam em si polirritmias. Na frequência, pela quantidade de vezes que a onda se repete no tempo; na amplitude, pela quantidade de energia e dimensão dessa onda; e no timbre, pela miríade de ondas sonoras que atuam concomitantemente no espaço-tempo que este som é propagado.

A partir desses parâmetros são criados uma série de jogos com as/os performers⁹ e o público.

Confluentemente, em *Do Modo de Existência dos Objetos Técnicos* (2020), nota-se um paralelo com tal proposta desenvolvida por Bento na obra. Simondon afirma, ao se referir a quem trabalha com os objetos técnicos, que “Sua ciência estará nos níveis das representações sensoriais e qualitativas, muito perto das características concretas da matéria” (2020, p.148).

O não-saber apresentado na seção anterior bem como a não representação trouxe a *De Perto Uma Pedra* um modo operativo em que as características das materialidades precisam ser, como diz Eugênio e Fiadeiro, saboreadas (2013). Percebe-se tal feito na imagem 2 em que o captador de sonoridades ao vivo está a colocar um microfone de lapela em um telefone de disco para que todos degustem seu toque e mecanismo de discagem. Dando coro a estas vozes, colocando-as lado-a-lado.

A título de ilustração, o espetáculo começa com as/os performers movimentando os objetos utilizados na cena como cama, sofá, cadeiras, entre outros. Bento inicia sua função no espetáculo colocando microfones de lapela nesses objetos. Tal decisão cênica traz ao espetáculo logo nos minutos 1min53s a 3min58s, uma diretriz cênica. Em outras palavras, percebe-se a tônica de que os não-humanos que estão presentes no espetáculo serão material para investigação do público e elenco.

⁹ Carolina Campos, Adaline Anobile, Márcia Lança (substituindo Nuno Lucas), Iván Haidar e Julián Pacomio.

Notado o trabalho de Bento, a partir de sua escuta e forma de trabalhar os microfones na cena, há uma nova pulga atrás da orelha: Como, após captado, esse som chega ao ouvinte? O que se pretende com a amplificação pós-transdução?

P.A

No espetáculo *De perto Uma Pedra*, é possível notar um público de menos de 100 pessoas. Portanto, a mais comum questão que envolve o uso de P.A em teatros torna-se dispensável.

P.A é uma sigla que significa *publicaddress*, em uma tradução livre, endereçado ao público. Ou seja, a princípio, este objeto técnico tem como intuito que o som criado no palco chegue aos ouvintes ultrapassando o proscênio. Para o alcance deste intento é aumentada a intensidade do som a partir de caixas amplificadas. Tal feito, tende a não ser fulcral em um espetáculo para 100 pessoas.

Nesse caso, leva-se em consideração, portanto, quais sonoridades são proferidas no palco para a decisão do uso do objeto técnico. Como pista desta questão, Simondon traz a ideia de meio associado, que é “[...] mediador da relação entre os elementos técnicos fabricados e os elementos naturais em cujo seio funciona o ser técnico” (2020, p. 106). Por isso surge a seguinte pergunta: quais sonoridades, que podem ser aqui aproximadas aos elementos naturais, são mediadas pelo P.A, entendido neste artigo como objeto técnico? E ainda, para que tal mediação?

Como primeira resposta e mais óbvia, os sons de amplitude baixa são utilizados no espetáculo para que possa ser possível ouvi-los. Tal escolha poderia ser vista como falta de capacidade das/dos performers para preencher o palco com suas vozes, entretanto, ao olhar com cuidado para *De Perto Uma Pedra*, uma outra perspectiva apresenta-se.

Nota-se, como ponto de partida, que este espetáculo dá vozes a objetos não-humanos em uma lógica lado-a-lado. Estes, com alguma regularidade, não apresentam controle do volume do som, havendo assim uma regulação a partir de uma interação humana e não-humana. Ilustrativamente o jeito de arrastar um sofá modifica o volume do som que ele profere, microfoná-lo também poderia ser uma forma de endereçar tal sonoridade ao público, controlando sua amplitude.

Intui-se que a mudança da amplitude em algumas sonoridades foi usada como efeito estético. Nota-se uma mudança espacial colocada no jogo composicional a partir deste objeto técnico. Em outros termos, o som, ao invés de chegar ao público por meio do objeto emissor, perpassa o *P.A.*, que o endereça modificando o ângulo da chegada deste som. No reiterado exemplo do telefone visto na imagem 2, o público ouve essa sonoridade a partir da angulação dessa caixa amplificadora e não pela posição que o objeto se encontra no palco. Acerca da espacialização Lignelli explica que

O desenho acústico ou a espacialização estão relacionados aos motivos e ao modo pelo qual a palavra, a música e a sonoplastia são apresentadas à audiência. Estas podem ocorrer a partir de fontes humanas, não humanas e híbridas, de forma mecânica e/ou técnica (2014, p. 145).

Tal perspectiva espacial ainda é complexificada no espetáculo de João Fiadeiro pois o microfone de lapela e o microfone *shotgun* com a girafa mecanizada, pela forma que se posicionam, suas angulações, constituem formas diferentes de chegar ao público via *P.A.*

Outro sentido estético proveniente das perspectivas propostas na peça, é um jogo que o próprio nome do espetáculo apresenta, *De Perto Uma Pedra*, conjuntamente a sua obra referência, *De Longe Uma Ilha*. Faz parte do contexto estético do espetáculo que as coisas modifiquem seu tamanho por meio desses objetos técnicos. *De Longe Um Telefone*, *De Perto Uma Sirene*; *De Longe Sofá Rangendo*, *De Perto Uma Explosão*; *De Longe Um Balde Sendo Manuseado*, *De Perto Um Riacho*; e as múltiplas variações dessa proposta.

Por fim, os sons que são endereçados ao público, que frui tais sonoridades, já encontram-se transmutados. Mesmo as vozes das/dos performers deixam de ser emitidas de forma exclusivamente humana ao serem mediadas pelo objeto técnico analisado, especificamente por uma parte dele nomeada de alto-falante. Termo que, para os fins desta pesquisa, soa como um aforismo.

O som cria escalas e perspectivas diferentes graças a grandes caixas de som endereçadas ao público, captadas por microfones que aplicam o método de transdução. Este jogo de perspectiva pode ser ampliado com uma escuta atenta - nesse sentido, o tempo para reparar tais características torna-se égide de tal proposta. Assim sendo, o próximo objeto técnico do espetáculo amplia tais possibilidades.

Mesa de som

Um som não opera na mesma lógica que um objeto. Nota-se que tende ao impossível abraçar um som, enquanto um objeto apresenta essa possibilidade com facilidade. Algumas vibrações sonoras podem ser sentidas de forma tátil, mas mesmo assim impossíveis de serem abraçadas, pois rapidamente se dissipam. Não é possível manusear uma onda sonora, ou mesmo perceber suas características como um todo sem levarmos em consideração sua duração, que necessariamente é mais rápida que a capacidade de examiná-la.

Inter alia, o som apresenta a velocidade de 340,29 metros por segundo, obviamente ele escapa de qualquer manipulador com muita facilidade. Nem mesmo o mais rápido caçador de borboletas conseguiria capturá-lo e repará-lo para conseguir uma composição neste tempo real. Partindo deste pressuposto, o trabalho de Bento torna-se perceber os objetos e suas sonoridades levando em consideração o ritmo, com intervalos por vezes maiores, por vezes menores. Se um objeto utilizado no palco, como é o caso do telefone de disco na imagem 2, é acionado, Bento precisa, rapidamente, compreender o tempo que este som ficará sendo emitido e descobrir se ele chegará a tempo para microfoná-lo. Esta questão foi referida por Márcio Vieira e Lignelli nos termos a seguir:

O som se esvai depois de entoado; seus limites visuais também, pois são fluidos da imaginação em cena. Uma coisa sonora pode ser vista, ouvida, viver ou morrer. Uma coisa sonora sofre metamorfoses; se transforma em silêncio ou explode em ruídos. Para acompanhá-la é preciso atenção e paciência; é que às vezes há velocidades, noutras, vagar (2018, p. 163).

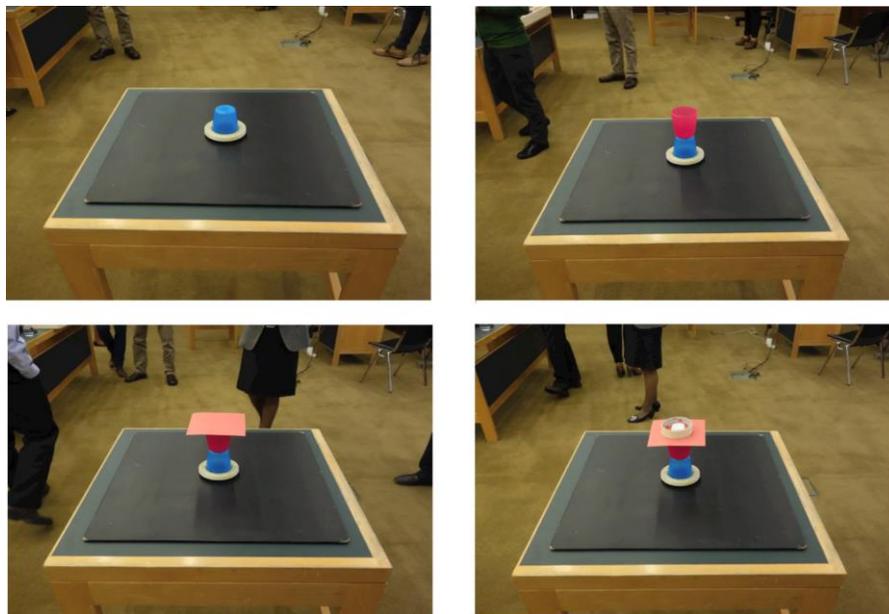
Resumidamente, o problema posto é este: quando o telefone de disco, por exemplo, é acionado, talvez não haja tempo o bastante para Bento capturar tal sonoridade, mas digamos que sim, que por meio da girafa mecanizada e do microfone *shotgun* ele consiga capturar o som, o restante do público, das/dos performers e as outras vozes de todo tipo, conseguiriam relacionar-se com tal sonoridade e suas características materiais? Em alguns casos não. E se fosse possível promover algum tipo de reminiscência e reiteração que auxiliasse neste imbróglio?

Entre o processo de transdução da onda sonora em energia elétrica e a distribuição via P.A, a sonoridade passa, via um transmissor *wireless*, a uma mesa de som que, antes de entregá-lo ao público, regula seus parâmetros. Encontra-se na mesa de som um equalizador de frequências, potenciômetro para a amplitude, entre outros efeitos.

Para relacionar-se com o parâmetro do ritmo e, por conseguinte, com o problema posto na seção, *De Perto Uma Pedra* recorre ao gravador e ao efeito de *delay*. O gravador armazena a sonoridade capturada, criando a possibilidade desta ser utilizada em situações diferentes no futuro. Já o efeito de *delay*, que em uma tradução livre significa atraso, repete a sonoridade capturada semelhantemente ao fenômeno natural do eco.

O gravador é utilizado como objeto técnico, para que seja possível *ReParar* na sonoridade. Essa possibilidade fica explícita em 1min53s a 3min58, em que o som de uma cadeira range em contato com o chão, e este som é reproduzido durante alguns segundos depois de Bento retirar o microfone dessa voz sem boca. Acerca deste neologismo (*ReParar*) Eugênio explica: “[...] voltar a parar lá, onde o acidente irrompe e nos interrompe” (2019, p. 61). Ou seja, tornou-se possível, na obra em questão, voltar ao momento em que algo aconteceu para assim pensar em novas possibilidades de se relacionar com este evento.

O *modus operandi* destes efeitos, encontrados na mesa de som, apresenta paralelos com o jogo em modo maquete, jogado pelo CTR e o MO_AND. Para que fosse possível treinar os conceitos de *ReParar*, não-saber, decisão, entre outros¹⁰, foi desenvolvida essa forma mais simples de estabelecer o método composicional deste diretor, que funciona por quatro passos, evidenciados abaixo:



Imagens 3, 4, 5, 6 editadas pelos autores e retiradas do vídeo *Time Lapse: Composição em Tempo Real. Board Game Scale (in the frame of the Skill for Decision)*, disponível em: <https://vimeo.com/536737447>

¹⁰ Tanto o CTR quanto o MO_AND apresentam uma série de conceitos ferramenta que não serão explorados nessa pesquisa mas que podem ser encontrados nas leituras indicadas nas Referências.

Como é possível perceber na imagem, havia um espaço vazio em que foi colocado uma espécie de copo centralizado. Essa primeira posição chama-se acidente, que será percebido coletivamente em um tempo estendido, “[...] o tempo real que temos para aceitar o acidente, investigar os encaixes possíveis com aquilo que temos a oferecer e nos prontificar para retribuir” (Eugênio; Fiadeiro, 2013, p. 227).

Já a segunda posição configura-se após o acidente como uma forma de relacionar-se com ele - como é possível inferir da imagem 4, em que um copo de cor vermelha está acima do copo azul.

Seguindo para a terceira posição, também conhecida como relação da relação, esta é a forma de estabelecer as regras imanentes do jogo proposto. Ao colocar o papel vermelho, como nota-se na imagem 5, há uma regra para o jogo inventado em tempo real. No caso da imagem é a composição por alturas que foi definida.

Por fim, a quarta posição, como definem Fiadeiro e Eugênio, *adiar o fim* (2013), que significa dar continuidade ao jogo, constituindo novas regras para que ele não termine - como percebe-se na imagem 6 em que um rolo de fita é colocado no topo para o prosseguimento da relação.

Sendo assim, a partir da mesa de som, o gravador e o *delay* dão tempo para que outros sons sejam criados por meio dos microfones supracitados, por exemplo, misturando os sons no P.A, constituindo, em sobreposições, que chegam via os acidentes; as relações; as relações das relações até que possa ser possível adiar o fim.

A mediação das sonoridades a partir dos objetos técnicos em *De Perto Uma Pedra* relacionam-se, necessariamente, com as composições visuais que a obra propõe, portanto, para certas produções sonoras, leva-se em consideração o objeto técnico a seguir.

O projetor multimídia

Existe, na escolha dos microfones, por exemplo, uma referencialidade ao aspecto visual de um *set* de cinema. Assim como há tal referência nos figurinos e cenografia. É possível, nesse sentido, afirmar que as linguagens cinematográficas relacionam-se na cena como um todo. Para explicitar ainda mais essa inserção, é colocado no palco um projetor que passa cenas de filmes, constituindo uma primeira posição para que as/os performers se relacionem.

Acerca do processo criativo em si, Leonardo Mouramateus, co-diretor da peça em questão, confirma a relação com a cinematografia, ao afirmar que

'De perto uma pedra' é coreografado com gestos armazenados do cinema, todo 'escrito' com essas 'palavras', e com a tensão mantida desses fragmentos. No espaço específico havia mais de cem filmes para que as pessoas pudessem vestir, andar, parar, esperar, falar... (2018, on-line¹¹, tradução nossa).

Na plataforma de vídeos *vimeo* há, no canal do diretor do espetáculo, um vídeo considerado o roteiro do espetáculo *De Perto Uma Pedra*. Nesse vídeo, encontram-se uma série de filmes distribuídos na tela nos espaços em que respectivamente as/os performers posicionaram-se, *in situ*, para relacionar-se com tais películas. Segue abaixo um momento desse vídeo enquanto exemplo:



Imagem 7: Frame capturado do vídeo *Script From Afar It Was An Island/ From Up Close, A Stone*.

Disponível em: <https://vimeo.com/302397760>

¹¹ Disponível em: <https://joaofiadeiro.pt/works/in-circulation/from-afar-it-was-an-island-2018/>

Nada mais justo que, para os fins da relação proposta, haja uma disponibilização desses fragmentos de cena à plateia. Nesse sentido, o objeto técnico projetor apresenta a função de ampliar os sentidos promovidos pela performance, constituindo novas relações a partir dessas imagens *in situ*. Há, dessa maneira, uma similaridade entre o uso das imagens cinematográficas com a ideia de actante ou lado a lado com os objetos, ou seja, uma espécie de autonomia relacional. Essas imagens podem ser *ReParadas* pelo público de forma aberta, deixando o olhar livre para constituir as ligações como preferir. Em contrapartida a essa independência, a mediação do objeto técnico também apresenta a função de gerar condução narrativa seguindo, de alguma forma, as escolhas do diretor trazidas no roteiro, representado em parte na imagem 7.

Do filme ao palco, o projetor constitui uma espécie de ponte. Este objeto técnico promove uma relação de paralelismo a partir de cenas projetadas em uma tela de mais de 3 metros de largura com as/os performers. Na peça, gravada e encontrada no canal do diretor no site *vimeo*, encontra-se o papel do objeto técnico projetor substituído pela edição em vídeo, mas é possível perceber como opera tal mediação, no frame abaixo, encontrado em 4min56s:



Imagem 8: Frame retirado do vídeo *Script From Afar It Was An Island / From up close, a stone*, disponível em: <https://vimeo.com/329334367>

Na imagem há uma cisão entre a cena cinematográfica e a performance, sendo a peça em si a figura presente na parte de baixo. Nota-se também o paralelismo supracitado na ação de vasculhar uma mala - entretanto, esta é modificada por meio da perspectiva, como configura-se a proposta do espetáculo.

Seguindo a linha de raciocínio, a combinação entre sonoridades e visualidades em *De Perto Uma Pedra* não se finda no uso de coisas cinematográficas ou no paralelismo performativo. Bento também propõe uma relação a partir do que podemos chamar de sonoplastia, entretanto essa forma referencial de composição é mediada a partir do objeto técnico projetor multimídia.

Entende-se neste artigo sonoplastia como

[...] todo o som de origem referencial (não caracterizado como palavra nem como música) que se encontre no uso habitual em um dado contexto, produzido para e/ou na cena teatral, que além de sua função referencial, pode exercer funções dramáticas e discursivas, onde se incluem ainda sons não pré-estabelecidos como algumas manifestações da plateia (tosses, interjeições, risadas), dos atores, de objetos de cena, trocas de figurinos), fenômenos naturais (ventos, chuvas e trovões) e demais sons externos ao local (buzinas, passeatas, shows) que podem afetar a cena (Lignelli, 2014, p. 147).

Relacionando a citação acima com a peça, *De Perto Uma Pedra* tem seu jogo sonoro baseado em tal conceito. Como exemplo, as formas e perspectivas que são transformadas pelo processo de transdução dos microfones são de sons referenciais, que exercem função discursiva, pois trazem o discurso acerca das perspectivas do espetáculo para o espectador de forma explícita. Também pode ser levado em consideração que os sons não pré-estabelecidos, entendidos como sonoplastia, nos termos de Fiadeiro, são chamados de acidentes.

Para seguir a linha de raciocínio, é prudente avaliar que há manifestações entre as sonoridades e visualidades da peça não apenas a partir da performance em tempo real. Em *De Perto Uma Pedra* há a criação de sonoplastias partindo das imagens projetadas pelo objeto técnico.

Como ilustração, em uma cena do espetáculo analisado, situada em 5min58s até 7min16s, percebe-se no projetor uma cena em que ao fundo está passando um riacho. Bento, para constituir a sonoplastia do que passara no telão, decide utilizar um balde d'água e movimentá-lo, criando referencialidade entre a imagem do projetor e a sonoridade criada por ele e mediada a partir do microfone de lapela.

Em conjunto a isso, as sonoridades dos filmes passados pelo projetor são, também, por vezes, colocadas na cena. Estas músicas que são compostas para as obras audiovisuais,

apresentam-se em conjunto com os sons referenciais de *De Perto Uma Pedra* e criam uma nova música de cena. Esta, por sua vez, não é o conjunto de sons captados por Bento, quiçá as músicas das películas. Acerca disso saliente-se o conceito abaixo:

[...] 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 (Lignelli, 2014, p. 145).

Por fim, percebe-se que, no sentido apresentado na citação, os sons que sofreram interferência do gravador e do *delay* também configuram-se como música de cena, pois estão deslocados do seu uso habitual.

Dentre tantas multiplicações, o que se percebe?

Considerações finais

Os objetos técnicos sobredeterminam-se historicamente constituindo funções que mediam outros objetos, sejam humanos ou não-humanos, a se relacionarem no processo composicional analisado. Fica explícito um modo de operar em que o processo criativo e a investigação das materialidades (o técnico e o artístico) não se demarcam por fronteiras estanques, estas, por sua vez, caminham com delicadeza por cima de uma borda. Nesse sentido, é possível concluir que a prática lado-a-lado dando voz ativa, no sentido gramatical, desenvolveu em *De Perto Uma Pedra* um modo composicional de atenção e alteridade que é parte etimológica e denotativa do conceito de objeto.

Nota-se também que os jogos manuseados a partir do que emerge na cena apresentam, enquanto pretensão, uma participação ativa dos agentes. Sendo assim, os objetos técnicos tornam-se facilitadores do acontecimento coletivo. Alguns sons são mediados a partir da transdução do microfone *shotgun*, junto à girafa mecanizada que tornava ágil a movimentação por cima dos atores. Em conjunto a isso, pretende-se na obra uma escuta das periferias por parte de Bento e percebe-se, no contexto deste artigo, uma correlação entre a prática deste captador com o conceito-ferramenta de Fiadeiro, o não-saber. Ainda sobre os microfones demonstra-se o de lapela com uma subversão de sua utilidade, não precisando se esconder entre figurinos e corpos, nem tampouco simplesmente representar. Em *De Perto Uma Pedra*, este objeto técnico exalta os parâmetros do som, apresentando-os superlativamente. Já o P.A,

a partir da mudança da amplitude, modifica-se também a espacialização e dá ao público uma nova forma de saborear e perspectivar as vozes, que mesmo emitidas pela boca, após processadas, apresentam-se com dimerizações inorgânicas por meio dos alto-falantes. Não satisfeito, ainda são utilizados, via mesa de som, o gravador e o *delay*, a fim de sobrepor as sonoridades - como um acidente, uma relação, uma relação da relação, até adiar o fim. As sonoridades e visualidades dobram-se, desdobram-se e se *ReParam* a partir de sonoplastias em metalinguagem advinda do projetor *multimídia* e da música das películas projetadas que se transmutam, se atualizam e se renovam.

Este é um inventário das vozes desses objetos técnicos que mediam outras vozes sem boca para que estas soem ora em coro, ora deslocadas de sua fonte sonora, ora com protagonismo na cena, ora de longe, ora de perto. Esta é a invenção.

Referências

EUGENIO, Fernanda. *Caixa-Livro*. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019.

EUGENIO, Fernanda; FIADEIRO, João. *Jogo das perguntas: o modo operativo*. *Fractal: Revista de Psicologia*, [s.l.], v. 25, n. 2, p.221-246, ago. 2013. Fap UNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1984-02922013000200002>.

FIADEIRO, João; BIGÉ, Romain. *Se não saber porque é que pergunta?* *Revista Científica Fap, Curitiba*, v. 17, n. 2, p. 177-198, dez. 2017.

FIADEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. *Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto and_lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos*. *Urdimento*, [S.L.], v. 02, n. 19, p. 63-71, 28 jan. 2019. Universidade do Estado de Santa Catarina. <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102192012063>.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: Edufba, 2012. Tradução de Gilson Carlos Cardoso de Souza.

LEPECKI, André. *9 variações sobre coisas e performance*. *Urdimento*, [s.l.], v. 02, n. 19, p. 95-101, 28 jan. 2019. Universidade do Estado de Santa Catarina. <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102192012095>.

LIGNELLI, César. *Sonoplastia: breve percurso de um conceito*. *Ouvirouver*, [s.l.], v. 10, n. 1, p.142-150, 15 dez. 2013. EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia.

LIGNELLI, César. *Sons e(m) cena: parâmetros do som (Tomo I)*. Curitiba: Appris, 2020.

MENEZES, Flo. *A acústica em palavras e sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SIMONON, Gilbert. *Do Modo de Existência dos Objetos Técnicos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020. Tradução de Vera Ribeiro.

VALLE, Sólton do. *Microfones*. Rio de Janeiro: Musica e Tecnologia, 2002.

VIEIRA, Márcio Gonçalves; LIGNELLI, César. *Coisa Sonora em Cena: conceito, funções e potencialidades*. *Voz e Cena*, [S. l.], v. 1, n. 02, p. 157–182, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/34111>. Acesso em: 5 set. 2021.

Artigo recebido em 10/09/2021 e aprovado em 28/11/2021.

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

ⁱ Guilherme Mayer - Mestrando em Processos Compositivos para Cena pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília, Bacharel em Interpretação Teatral pelo Departamento Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília. Participante do Grupo de Pesquisa Vocalidades & Cena. guigammayer@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2904726749543288>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1491-1812>

ⁱⁱ César Lignelli - Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e dos Programas de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte) e de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor 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). Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003). Editor do Periódico Voz e Cena. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). 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 em parcerias com os grupos de teatro Desvio, Sutil Ato, alaOca, Teatro do Concreto e Trupe dos Argonautas. Desde 2017, junto ao Grupo Desvio, circula com o DeBanda pelo Brasil, Singapura, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Perú. cesarlignelli@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2723749173803350>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

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



Voicing the Self, Performing Collectives: *Testimonio* in Contemporary Argentine Theater

Nahuel Telleria ⁱ

Helmerich School of Drama, University of Oklahoma - OU Drama, Norman, OK, USA ⁱⁱ

Abstract - Voicing the Self, Performing Collectives: *Testimonio* in Contemporary Argentine Theater

This article looks at the relationship between theater and the literary genre of *testimonio*, particularly the ways the *I* and the *we* take on corporeal and vocal existence onstage to enact new ways of being, together. To exemplify its observations, the essay turns to the work of Lola Arias and Compañía de Funciones Patrióticas and Corda-Doberti and argues that by audibly replaying the past in the present (through recording technology or verbatim reenactment), testimonial performances direct audiences toward more ethical futures.

Keywords: Testimonio. Voice. Collectivity. Subjectivity. Real-Fiction.

Resumo - Vocificando-se, performando coletivos: testemunho no teatro argentino contemporâneo

O artigo investiga a relação entre o teatro e o gênero literário do testemunho, em particular as maneiras pelas quais o *eu* e um *nós* se fazem corpóreos na *performance* por meio da voz e alcançam novas formas de convivência. Para exemplificar suas observações, o ensaio toma a obra cênica de Lola Arias e da Compañía de Funciones Patrióticas e Corda-Doberti, e argumenta que, ao repetir audivelmente o passado no presente (por meio de dispositivos de gravação ou reconstrução oral), o teatro testemunhal remete a suas audiências a futuros mais éticos.

Palavras-chave: Testemunho. Voz. Coletividade. Subjetividade. Ficção-Real.

Resumen - Vocificándose, performando colectivos: testimonio en el teatro argentino contemporáneo

El artículo indaga la relación entre el teatro y el género literario del testimonio, en particular las formas en que el *yo* y un *nosotrxs* se hacen corpóreos en el escenario a través de la voz y devienen en nuevas formas de convivio. Para ejemplificar sus observaciones, el ensayo toma el trabajo escénico de Lola Arias y el de Compañía de Funciones Patrióticas y Corda-Doberti, y argumenta que al repetir el pasado de manera audible en el presente (a través de dispositivos de grabación o reconstrucción oral), el teatro testimonial remite sus públicos a futuros más éticos.

Palabras clave: Testimonio. Voz. Colectividad. Subjetividad. Ficción-Real.

Voicing Bodies

Testimonios capture a speaking *I* and evoke a collective *we*¹. The best-known example of this activist genre in Argentina would be *Nunca más* (1984), CONADEP's essential compilation of survivor accounts from clandestine detention centers during the last civic-military dictatorship of 1976-1983. Because a *testimonio*'s speaker seeks to communicate an injustice that is part of a collective problem, and not just a personal grievance, John Beverley argues that the speaker's transcribed text evokes "an absent polyphony of other voices, other possible lives and experiences" (2004, p. 34). An immediately recognizable instance of polyphonic testimony in contemporary Argentine theater is Patricia Zangaro's *A propósito de la duda* (2000), for which the playwright assembled transcripts from many interviews, trials, and depositions in order to advance the humanitarian cause of Abuelas de Plaza de Mayo. This salient example of solidarity demonstrates Beverley's assertion that "*testimonio* constitutes an affirmation of the individual self in a collective mode" (2004, p. 35) and that *testimonios* could come from anybody advancing the same social cause (2004, pp. 40-41).

While literary *testimonios* transcribe an oral account into writing, thus valuing a silent and visually static mode of transmission, theatrical testimonies revert this act of transcription and emphasize both the aurality and physicality of speech. In some cases, actors say the words of others: this staging mechanism and dramaturgical conceit comes across clearly in *A propósito de la duda*, in which the ensemble plays a cross-section of Argentine society, but also Elizabeth Mía Chorubczyk's *Effy ofrece sexo oral* (2012), in which her singular body hosts a polyphony of voices that denounce their abusers². In other cases, performers recite what they themselves have spoken: this autobiographical approach structures Patricio Ruiz's performance work with his drag band Putite de Mamá, in which he sets his own life stories to trap music, and that of Vivi Tellas, whose collaborators originate the monologues they recount in her biodramas. Consequently, by returning to the scene of transcription - the time of telling and, thus, a telling time - testimonial theater asks spectators to watch as they listen:

¹ *Testimonio* appears in Spanish to refer to the literary genre and avoid the more general sense of the word *testimony* in English (that is, a document submitted to an official court of law).

² In this performance, Chorubczyk kneeled at spectators' feet, had them hold onto her hair, and pressed play on a tape recorder she clenched defiantly between her teeth. Testimonies of sexual abuse poured out from the recorder and therefore, literally, from Chorubczyk's mouth. Placed in a compromising position that reenacts a dominant sexual dynamic, spectators witness in themselves the realities the audios denounce.

here and now, the witnessing audience attests to the power and responsibility of (re)constructing reality or life as it is lived.

Pamela Brownell and Ezequiel Lozano theorize this double-act of seeing and hearing as a product of performance art's "being voice" and documentary theater's "giving voice" (2014, p. 3)³. One mode calls attention to its own presence (performance) and the other makes an absence present (documentary). Like in Fernando Rubio's *Todo lo que está a mi lado* (2012), a site-specific intervention in which an audience member shares a bed with a performer in a public setting, during testimonial performances, "the voice that gives its testimony provokes a tension in the body of the person who lends their ear" (Brownell; Lozano, 2014, p.6)⁴. This suggests that the speaking body confirms its presence through what it says, and therefore the listening body reaffirms that presence through what it hears. Sometimes, the audience hears voices that cannot be present, like Juan Perón's verbatim speeches in Susana Torres Molina's *Un domingo en familia* (2019), and yet these pronouncements manifest themselves physically through their onstage surrogate(s) who give them voice⁵. Discursively, then, the voice makes the body appear, since it is part of a body. As Wania Storolli observes, "the voice always reminds us of its relationship to the body" and "bears the physical, psychic, emotional, social, symbolic, and political characteristics of the body, that is, of the being who emits it" (2020, pp. 105-106)⁶. Therefore, in this relational sense between bodies and voices, performers who testify *are* voice and *give* it, using the *I* to speak about a self implicated in a group of others. These testimonial performances are political, because they "welcome a troubling of subjectivity that evinces the multiple dimensions involved in constructing an identity. In these experiences, the self exposes itself as a place where voices intersect" (Brownell; Lozano, 2014, p. 10)⁷. If the *I* in testimonial performances reveals itself to be made up of other voices, then this crisscrossing of competing o/auralities also applies to society at large, where people battle to be heard and therefore "seen" as political subjects. Crucially, then, testimonial performances arrive at a polyphonic crossroads where individual testament must be tested by collective belief.

³ Translations into English are my own; footnotes include original Spanish and Portuguese texts. "ser voz"; "dar voz".

⁴ "la voz que testimonia lo hace provocando una tensión en el cuerpo que presta oídos".

⁵ For more on the concept of surrogation, see Joseph Roach (1996).

⁶ "a voz nos traz sempre sua relação com o corpo"; "carrega as características do corpo físico, psíquico, emocional, social, simbólico, político, enfim, do ser que a emite".

⁷ "invitan a cuestionar la subjetividad, evidenciando la multiplicidad de dimensiones que intervienen en la construcción identitaria. En estas experiencias, el yo queda expuesto como un espacio de intersección de voces".

The subjective and therefore worrisome category of personal memory can destabilize fact, which is why an epistemological skepticism surrounds *testimonio*. As Beatriz Sarlo contends, how can testimony be proven true if it cannot be read through the usual systems of objective fact-checking (2006)? The ensuing battle over memory confirms Elizabeth Jelin's postulation that "actors have the intention or drive to present *one* narrative of the past; thus, these battles come about because they are trying to impose *their* version of the past as hegemonic, legitimate, 'official,' normal, or commonly accepted sense by all" (2020, p. 344)⁸. Yet moral outrage ensues when somebody questions the veracity of someone else's identitarian expression. What gives someone the right to contest what someone else says they've gone through, especially when uttered from the margin? Those who think about testimonials in a skeptical way, and therefore from the center, like Sarlo, want testimonial non-fiction to be true to an impartial degree that recreates the alleged objectivity of history and science. In a twenty-first century of edited images and videos, as well as conspiracy theories that when voiced aloud and repeated enough times can disenfranchise voters and nearly overthrow elections (i.e., the United States in 2020), the stakes of the real are ablaze.

But *testimonios* never confuse memory with fact: they operate within the realm of affect in order to move the status quo ethically and encourage it to produce the material evidence it withholds to right an ethical wrong. When David Stoll and the *New York Times* took Rigoberta Menchú to task in the late '90s for perceived inconsistencies in her Nobel-Peace-Prize-winning *testimonio*, they insisted on the indivisibility of her individual character: they asked if it really all happened to her in the way she describes in *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983). Overwhelmingly, however, Stoll and company ignored that Menchú's statement wasn't meant to encompass only her life but also account for the experiences of many others in her K'iche' community. She wasn't trying to describe and benefit an autobiographical self. She was trying to solve a dire collective problem of consistent human-rights abuses in the Indigenous communities of Guatemala. Stoll's and even Sarlo's handwringing on details encourages a search for errors of memory to disprove suffering, to question its legitimacy, even when the subjects expressing that truth already express it from without official systems of legitimation, from the subalternized margins to the subalternizing

⁸ "hay por parte de los actores la intención o voluntad de presentar *una* narrativa del pasado, y las luchas son por intentar imponer *su* versión del pasado como hegemónica, legítima, 'oficial,' normal, o parte del sentido común aceptado por todos/as".

center⁹. *Testimonios* therefore argue that this kind of false equivocation can never advance change, and, as a genre, ultimately trouble the fictions of “fact-based” evidence, impartiality, and objectivity to which Stoll and Sarlo cling.

Consequently, *testimonios* aren't claiming that they're real in the sense that the status quo understands factual reality. Instead, according to Beverley, citing Roland Barthes, a *testimonio* produces the “effect” of reality. He explains, “What is important about *testimonio* is that it produces, if not the real, then certainly a sensation of experiencing the real that has determinate effects on the reader that are different from those produced by even the most realist or ‘documentary’ fiction” (2004, p. 40). Because the reality that *testimonios* try to surface remains forcibly hidden, like the bodies of the disappeared and other material evidence of state wrongdoing, *testimonios* must, according to Hal Foster, “reconstruct an occluded reality, or [...] point to an absented one, by means of representation” (2020, p. 155). Foster outlines that this return to the real in the twenty-first century pursues an affective reality, in which the real becomes “felt again, as such” (2020, p. 155). Through fictive strategies, then, the real is reconstructed in such a way as to point to what's being occluded. It's not just a real that's meant to surrogate a traumatic absence, but it's a fictive real that allows new ways of moving forward to emerge. It's a reconstructionist endeavor that relies on feeling. That is, the audience must feel what it's like, even when they've never felt it before, and the feeling reverberates, as Brownell and Lozano make clear, through the voice (2014, pp. 6-7).

To speak together in the theater from the *I* invites a reading of a ritual, communal attempt that brings together a variety of voices into the same space. It is in this way that the testimonial performances borrow from *testimonio*: the *I* and the *we* take on corporeal and vocal existence onstage to enact new ways of being, together. This essay looks at two examples of this phenomenon in contemporary Argentine theater and argues that, by audibly replaying the past in the present, the testimonial performances of Lola Arias and Compañía de Funciones Patrióticas direct audiences toward new potential futures. Their respective works explore ways of living together and arriving at a collectively formulated set of truths that are put into practice during the time of performance. Taken together, these theatrical interventions reveal the coexistence of facts, emotions, and fantasies necessary to sustain

⁹ This conceptualization borrows from Gayatri Spivak's work (1988).

political truths, and a study of voicing bodies in performance concludes that testimonial memory is not anecdote that remains separate from objectivity; rather, it is subjectivity itself that allows the illusion of objectivity to emerge.

Speaking from the I: Lola Arias

In the documentary work of Lola Arias, actors reenact their lives or those of others in order to play with important sociopolitical issues of the recent past that continue to have an impact in the present. Arias's work evinces Foster's claim that "repetition is not on the side of simulation, but neither does it circle around a traumatic past. Rather, its purpose is to produce an interruption, a crack or a gap, that might allow a different reality to emerge" (2020, p. 158). By reenacting the self - a self with dreams, emotions, history - the performers in Arias's plays show the difficulty of creating the self and how this self is consistently at play in larger networks that shape that identity. Arias borrows from the *testimonio* genre to stage real fictions, in the sense that they make the reality of what they speak palpable and affectively experienced by the audience. The real isn't represented: it is reenacted or *remade* toward a new, perhaps more just, version of reality (Graham-Jones, 2019, p. 13). This is not a utopic errand but rather a way of working through real problems, with a bit of fiction.

Arias blends reenactment with wish-fulfillment and personal monologues. From *Mi vida después*, which takes on the subject of militant activism and military suppression during the 1970s, to *Campo minado* (2016), which features Malvinas/Falklands ex-combatants, she turns to the real through the I. This I takes centerstage along with (and not in spite of) national history. The multiplicity of Is narrating their respective experiences in her work contest a hegemonic understanding of historical events without upsetting the democratic belief in evidence necessary to achieve legal justice. Her theater pieces and others like it serve as Argentina's alternate and interactive history books. They show how history comes to be, a process that includes facts but also fictions.

This real-fictive interaction can be best defined through the premises Vivi Tellas lays out in her description of *Ciclo Biodrama* (2002-2009)¹⁰, her curatorial project at Teatro Sarmiento, where *Mi vida después* premiered. According to Tellas, a biodrama examines life (bio) in theater (drama), particularly at the level of the personal, quotidian, and (auto)biographical. She says these plays investigate “how the facts of each person’s life - individual, unique, private facts - shape History. Is a testimonial documentary theater possible? Or does everything that appears on stage inevitably turn into fiction? These projects propose a tension between fiction and truth” (Brownell; Hernández, 2017, p. 14)¹¹. This tension emerges when the spectator becomes aware that what takes place on stage bears a relation to the world outside of that stage, but that relation itself is at question throughout the biodramatic performance. Oftentimes, biodramas feature the life stories of people in Argentina performed by those selfsame people (and on occasion others). The documentary, archival project of biodramas, then, investigates the place of the individual in national narrative.

Arias’s immersion in the archive and repertoire¹² of the Southern Cone’s militant/military past began with *Mi vida después*, the first of a series on the intersection of national history and personal biography, including *El año en que nació* (2012), which documents the Chilean dictatorship of 1973-1990, and *Melancolía y manifestaciones* (2012), which explores Arias’s childhood as affected by her mother’s depression. Like its trilogy companions, *Mi vida después* contends with the legacy of dictatorship-era parents, what remains, and how Arias’s generation creates its own legacy for future Argentines. In this particular play, six actors, born during the dictatorship, examine their childhoods. They profess secret family histories they’ve pieced together from personal memory, conversations with others, photographs, video footage, trinkets, letters, books, files, and even trips into their wardrobes. Instead of dwelling on the individual, however, Arias stages a collective reckoning with national trauma that transcends categories of involvement. *My Life After* is a paean to an imagined and

¹⁰ Pamela Brownell and Paola Hernández refer to the original *Proyecto Biodrama* as *Ciclo Biodrama* to distinguish between the initial eight-year run of plays at the Teatro Sarmiento and Tellas’s ongoing biodramatic oeuvre, which should rightly bear the name of *project* (2017, p. 12).

¹¹ “cómo los hechos de la vida de cada persona - hechos individuales, singulares, privados - construyen la Historia. ¿Es posible un teatro documental testimonial? ¿O todo lo que aparece en el escenario se transforma irremediabilmente en ficción? Ficción y verdad se proponen en tensión en esta experiencia”.

¹² For Diana Taylor, written historical documents form the *archive* and all aspects of oral, bodily tradition passed from one generation to the next makes up the *repertoire* (2003).

imaginative future in which bodies diversely affected by history work toward a new ethics of non-dehumanizing togetherness.

Parenthood, legacy, and journeys dominate the thematic and visual content of the play from its beginning. As the lights gradually come up in the prologue, garments rain down from the ceiling, slowly at first, then torrentially, piling up on the stage. In the twilight dimness, the cascading clothes resemble drugged and bound prisoners shoved off airplanes into the ocean. Liza, a young woman, daughter of parents exiled to Mexico because of her father's political beliefs, tumbles down with the clothes. She emerges from this colorful sea and picks up a pair of jeans. Holding them to her waist, she approaches a microphone and addresses the audience: "When I was seven years old, I would put on my mother's clothes and walk about the house, stepping on my dress, like a miniature queen. Twenty years later, I find a pair of my mother's jeans from the '70s, Lees, and they're exactly my size. I put on the pants and begin walking toward the past" (Arias, 2016, p. 21)¹³.

Liza's statement surpasses metaphor. She and her fellow performers literally step into their forebears' clothing and "*touch the actual past*, at least in a partial or incomplete or fragmented manner" (Schneider, 2011, p. 9). They act out iterations of their parents' deaths, mimic their gestures, handle their household items, and intone their words. Being and giving voice to their family pasts, the shamanic actors of *Mi vida después* channel the departed and envision possible futures with/out them.

After Liza talks about her mother's jeans, she plays a rock tune on her electric guitar for the rest of the prologue. A fan blows wind on her face, her hair flying back like a diva at a concert. Meanwhile, upstage, her cast mates pitch themselves against the pile of clothes like children at a ball pit. They throw pants and shirts and skirts up into the air, whirling them about, creating an analogous visual representation of the fan blowing on Liza's face. The shamans dance in a self-created storm, the winds of time transporting them and the audience to the play's main event - the past voiced through the present, directed toward the future.

A short man, Blas, steps out from the mosh pit and draws a chalk line at the front of the stage with years ranging from 1972 to 1983. As Liza ends her strumming, the cast approach their respective years of birth on the timeline. All stand before the audience as equals; their joint stories document a dark period in Argentine history, filling it with

¹³ "Cuando tenía siete años me ponía la ropa de mi madre y andaba por mi casa pisándome el vestido como una reina en miniatura. Veinte años después, encuentro un pantalón Lee de los setenta de mi madre que es exactamente de mi medida. Me pongo el pantalón y empiezo a caminar hacia el pasado".

subjectivity, personality, humor, candidness, and imagination. As a work of art, collectively created and curated by Arias, *Mi vida después* confesses nagging doubts about family history and expresses them with a newfound democratic vision for the country.

The play's six performers collectively mourn six different, individual pasts with a shared traumatic origin. To put the past to rest, they reckon with their family histories as well as what it means to be Argentine in a postdictatorial context. Looking backward to move forward, *Mi vida después* wonders what happens next: its final destination is the future. The title itself captures the post-ness of postdictatorship theater, implying a direct, causal relationship to a catastrophic moment that continues to shape all future Argentine discourse. *Mi vida después* could well be "My Life After the Dictatorship." It also could be "My Life After Democracy Returned" or "My Life After I Was Born" or "My Life After I Found Out the Truth About My Parents," or "My Life After This Personal/National Trauma." The play and its characters continuously seek an afterlife beyond the afterlives of dictatorship, pushing past the present moment, always anxious to resolve the question of what is going to happen, even during its production process: as the show toured, the actors would discover new information about their parents, which they'd add to the performance text.

For example, Carla knows the military government executed her father, a sergeant in the People's Revolutionary Army, and supposes they interred him in a mass grave at the infamous Avellaneda Cemetery in Villa Domínico, Buenos Aires province. By the last leg of the run, the forensic investigation underway confirmed Carla's suspicions (Sosa, 2014, p. 112). Meanwhile, her symbolic counterpart Vanina - the daughter of an intelligence officer responsible for torture, murder, and kidnapping - reported developments in the ongoing trial against her father as she and her castmates rehearsed, performed, and travelled (Blejmar, 2016, pp. 187-188). In form, content, and mode of production, *Mi vida después* embodies "moving on" or, according to Arias, how life itself moves one along, as it does the play itself: "As long as *Mi vida después* continues to be performed, life will continue to rewrite the play" (Arias, 2016, p. 12)¹⁴.

In one of the play's final gestures, Mariano draws a new timeline on the stage with dates ranging from 2016 to 2060. Like at the start, the six actors face the audience, standing behind a date. Unlike the beginning, they depart from nonfictional history and journey on to

¹⁴ "Mientras *Mi vida después* se siga mostrando, la vida seguirá reescribiendo la obra".

an imagined future. Mariano's three-year-old son Moreno squirts them all with a water gun as they predict how many children they'll have and how they, the narrators, will come to die in pedestrian and fantastical manners. They imagine their deaths intersecting with a series of reasonably fictional national events, including environmental cataclysms, social revolutions, and political stasis. Arias plays the ending for laughs to dispel some of the work's harshest revelations, but she stages within it a collective way of sublimating the past's violence. Moreno, the future, shoots at the performers, the soon-to-be-past.

Both firing squad execution and redemptive baptism born of a water-pistol-totting toddler, *Mi vida después's* finale reveals its core focus: while a play dealing with parenthood in the retrospective sense, it is also a play that deals with the anxiety of parenthood to come. The figures onstage undertake their revisitation of the past, because they, too, are worried about their own legacies. Who and what will their afterlives be? Toward the latter half of the play, Mariano takes out a reel cassette tape and plays back a recording of his father saying his name. Toddler Mariano babbles on the tape; toddler Moreno wriggles next to his listening father. Past, present, and future fuse in an emotionally charged moment that emblemizes the drama's concern with parenthood.

When Mariano's disappeared father's voice emanates from the cassette tape, the past enters the scene viscerally. These are sonic remnants of the body, once emitted in the past, now playing in the present. As Storolli remarks, recorded voice "breaks the barrier of time" (2020, 113).¹⁵ Something very intimate is taking place as Mariano sits down with his own son, whose ad libs add joy to the play's sonic landscape. While Mariano's voice has the discursive task of narrating and psychologizing a complete itself, the father's voice comes through the cassette tape with fragments of a conversation that include Mariano himself as a child:

Mariano...come on..."Dad," say, "dad." How about I show you a car... What's this? What's this? (*We hear the voice of Mariano as a child answering something inaudible.*) What? What? And the car? Dad... No, that one's for talking, not for listening. Is listening the only thing you know how to do? Mariano... Mariano... What is it? Are you going to talk a little bit? Say: Hello, hello. Hello Mariano. Hello Mariano... Hello Ma... How are you, Mariano? Hello. Mariano, are you there? Turn it off...off, turn it off. Off, off (*Arias, 2016, p. 55*)¹⁶.

¹⁵ "rompe a barreira do tempo".

¹⁶ "Mariano...a ver... 'Papá,' decí, 'papá.' Por ejemplo, si uno te muestra un auto... ¿Qué es esto? ¿Qué es esto? (*Se oye la voz de Mariano niño contestar algo que no se entiende.*) ¿Qué? ¿Cómo? ¿Y el auto? Papá... No, es para hablar ése, no para oír, ¡lo único que sabés vos es oír? Mariano... Mariano... ¿Qué es? ¿Vas a hablar un poquito? Decí: Hola, hola. Hola Mariano. Hola Mariano... Hola Ma... Mariano, ¿cómo te va? Hola. Mariano, ¿estás...? Apagá... Apagá, apagá. Apagá, apagá".

The taped voice reminds Mariano that his father once raised a little boy, too. These men - the father in the past and Mariano in the present - share a commitment to the future. This future requires people to listen but also to talk. Mariano's father tells him to speak up, which again surpasses metaphor. The past asks the present to speak up for what happened but also speak up for what needs to take place. The future depends on voicing the self.

Mariano's father collected and repaired old cars in his garage. He also concealed and traded weapons in said garage for Peronist Youth militants and wrote for the short-lived erotic magazine *Adán*. One of his articles, published in 1967, is called "Autobiográfica." In Argentine Spanish, the word *auto*, apart from meaning "self," also means "car" (think, "automobile" in English). Mariano reveals his father's pun: the article is about his father's life story as well as his love of cars. Vehicular imagery recurs throughout the play (Carla's reenactment of a potential car crash, Liza's song about jumping on a motorbike with her parents into the past), suggesting a simultaneous forward and backward displacement through *autotransportation*.

"In my life, I've heard so many versions of my father's death that it's as if he'd died several times or never died at all," Carla says. "If my father's life were a movie, I'd like to be his stunt double" (Arias, 2016, p. 43)¹⁷. In *Mi vida después*, the actors onstage stand in for the absent figures of the past that live on in stories, objects, and bodies. Through the amplification of performance, the production refuses to give up the past and instead makes it speak and take up space. Arias and her ensemble stitch together fragmentary remains with the cohesive thread of oral narrative and the live presence of theater to materialize that which was disappeared into oblivion's silence. They achieve their thematic introspection on national themes through direct contact with the audience, confessing inner thoughts, feelings, dreams, regrets, questions, and desires that speak to the Argentine public body. If the nation needs to change in order to achieve a future beyond its trauma, then *Mi vida después* suggests that change involves collective action, understanding, and reanimation of a seemingly defunct past through oral testimony, a process which is as exciting, electrifying, and chaotic as a revolution or hopping aboard "a motorbike toward the past" (Arias, 2016, p. 36)¹⁸.

Walking toward the We: Funciones Patrióticas and Corda-Doberti

¹⁷ "En mi vida escuché tantas versiones sobre la muerte de mi papá que es como si hubiera muerto varias veces o no hubiera muerto nunca. Si la vida de mi padre fuera una película, a mí me gustaría ser su doble de riesgo".

¹⁸ "una moto hacia el pasado".

The democratic value of collectivity in Argentine theater (of individuated people among a greater number of others) counters the ongoing devaluation of coalition politics by a neoliberal consensus machine that produces solipsistic individuality in the name of collective consumerism. One of the main mechanisms of achieving a political dynamic of unison in dissent is the voice. As an emissary wave, the voice vibrates outward from one individual and reverberates inward within another. Its ability to travel long distances, especially through mediation, confirms Elizabeth Grosz's theory of the unbounded body or a body as a point of view, not necessarily restricted to its physical container (1994). It is precisely the voice that negotiates and allows the *I* and *we* to distinguish themselves from one another and also come together. Like a choir, a polyphonic democracy encourages everyone to sing at their own range and in their own way while simultaneously reminding them not to make everyone go off key: it is hard work and a constant practice.

As a concluding example, the site-specific interventions of Compañía de Funciones Patrióticas and their frequent collaborators Corda-Doberti demonstrate the necessity of speaking out and putting these acts of speech into circulation. In their work, the speaking out and the sharing of that verbal action remediates the damning silence of consensus. More importantly, their performances break away from the typical stage-audience configuration in which performers talk to mostly silent spectators. In their work, collectivity is not only a value that's stated but also a value that's put into action or *performed*: audience members become co-participants as they're asked to share their voices and contribute to the mutual enterprise of collective creation.

Compañía de Funciones Patrióticas question official, nationalist narratives and work toward new understandings of shared space made possible through collective action. Their name comes from theatrical events performed in the mid nineteenth century during national holidays or commemorations of key patriotic figures (Seijo, 2015, p. 11); their performance mode recalls public school functions in which students celebrate Argentine history (Seijo, 2015, p. 14). Since their start in 2008, Funciones Patrióticas has made political theater on auspicious dates. What do Argentines celebrate and why? What national values do these celebrations uplift? Should they be perpetuated? These are some of the main lines of investigation for the company, who initially began by performing plays inside theater buildings only to eventually abandon this platform and take to the streets. This transition

from representation to presentation exemplifies the company's anti-capitalist mission: they seek to create a critical distance between the performing arts and the commodification of their products. As such, the time-consuming rehearsal efforts should end up in a short stint of performances with either a small admission price to cover the costs of the food shared during the shows or none at all. In this regard, Funciones Patrióticas's accessibility and conviviality challenges the money-making-oriented status quo and yet doesn't fall into the trap of didacticism.

Company leader Martín Seijo explains, "We're interested in developing a theatrical proposition that's popular, not populist; patriotic, not chauvinist; critical, not demagogic; entertaining, not solemn; pluralistic, not inculcatory" (Seijo, 2015, p. 13)¹⁹. To that end, they've created performances such as *Relato situado: Acción de memoria urbana* (2015). During this site-specific urban intervention, audience members joined actors on an interactive tour of the city's central business district; together, they took part in a performance that refigured their sense of space and time, individually and as a cohort. While traversing busy downtown streets, they heard historical speeches by Eva Perón, discussed the politics of urban planning, read statistics from informational posters, noticed things to which they'd previously never paid attention, and recalled personal memories. They also documented their journeys by taking notes, making sketches, and recording audios of everything they witnessed. Famous Buenos Aires landmarks, like the Obelisco and the former Ministry of Public Works building (now the Ministry of Social Development), loomed over the group, reminding them that public architecture plays an important role in shaping civic discourse just as discourse likewise fashions city landscapes. By relating archival histories to their own memories and sensations, performers and spectator-participants arrived at the civic intersection of the personal, the public, the national, the political, the urban, and the temporal. A vivid, acoustic, and tactile tour-guide performance of the past in the present, *Acción de memoria urbana* reconfigured spatial and social dynamics of the city in order to make visible the gridlines upon which life is raised/razed.

Acción de memoria urbana is the first of five collaborations with visual-arts duo Corda-Doberti, which includes other *Relato situado* interventions in the city of Buenos Aires and surrounding metropolitan area. Since 2001, Virginia Corda and María Paula Doberti have

¹⁹ "Nos interesa desarrollar una propuesta teatral popular, no populista; patriótica, no chauvinista; crítica, no demagógica; entretenida, no solemne; plural, no baja-línea".

been making urban political interventions as Corda-Doberti, a portmanteau of their last names. The visual-arts duo mainly put up posters, graffiti, banners, and other types of signage to establish an inquisitive relationship between a pedestrian and their built surroundings. In *Puente Avellaneda* (2014), for instance, Corda-Doberti's posters document the construction of the eponymous bridge, its legacy in the La Boca neighborhood, and its history with the river it crosses. But the posters aren't meant to be the final word of the urban intervention: these are meant to start conversations with spectators who, with the help of Corda-Doberti, share their memories of the bridge. Thus, the visual arts duo manifests history by interrogating urban architecture through posters, oral testimonies, and a kind of processional or ambulatory performance. This is the format *Funciones Patrióticas* mines for their collaborations with Corda-Doberti, a format that has inspired ten additional versions independent of the visual arts duo, still under the *Relato situado* moniker.

With *Acción de memoria urbana*, *Funciones Patrióticas* and Corda-Doberti ask audience members to consider the ground on which they stand. As August Wilson reminded U.S. theatermakers during his famous 1996 conference speech, this ground is geographically, socio-politically, and historically constructed (2016). In the given example of site-specific performance, people in the *now* stand in for the long-ago absent of a *then* and thus cross paths with multiple microhistories. This dialectical engagement between past and present projects itself into an unknowable but no less desirable future. That is, what is at stake in rehearsing local history with locals is the (re)making of locality for future locals.

In a way, then, *Funciones Patrióticas* and Corda-Doberti posit that analyzing the ground on which one stands leads someone to eventually take a stand. The process of situating oneself, of mapping out one's coordinates on several ontological and even metaphysical levels, plays a vital role in civic formation; consequently, telling a story *in situ* and treading together in time actively shapes collectivity. Nevertheless, as *Funciones Patrióticas* and Corda-Doberti critically point out in *Relato situado*, it is the way in which this happens and the ways in which we share space that determines what society was, is, and can be. Like crossing the street, it is a process that repeats daily.

According to *Funciones Patrióticas* and Corda-Doberti, "*Relato situado* proposes a participatory reconstruction of urban memory. A way of documenting history where traces aren't only photographic or filmic but also made up of multiple voices that fall somewhere between the fictional, the real, and the testimonial" (*Funciones Patrióticas*; Corda-Doberti,

2015a, p. 13)²⁰. Though very visual, then, the performance event prioritizes orality, since it is the voice that ultimately connects people to one another in their work. The project curators argue, “When a word is spoken and recorded, something about the hard fact, its rigidity, comes into contact with the at-times imprecise personal narrative of each person” (2015a, p. 16)²¹. Consequently, for *Funciones Patrióticas* and *Corda-Doberti*, facts hardly remain “hard.” They are not immutable in the sense that subjectivity always already gives them a personal shape. Because of this truth about data, *Funciones Patrióticas* and *Corda-Doberti* see their *Relato situado* project as a mode of oral history which “conceives the recovery of memory and its transmission as a dual movement that produces social memory in a permanent state of construction” (2015a, p. 16)²². Their interventions therefore ask audiences to acknowledge the construction of history, memory, culture, society, and space as a political project under constant negotiation and edification. Like the buildings raised/razed around them, this construction is a matter of public work, and the way it works, is by talking.

Acción de memoria urbana takes spectator-participants on a one-hour walking trip through eight city blocks of downtown Buenos Aires (Doberti; Lina; Seijo, 2016, p. 3). While participants begin and end their site-specific journey in the reception hall/bar of a small, independent theater (Joffe, 2015), they spend the majority of their journey off site²³. Curated yet flexible, the performance follows a set path and structure but also welcomes and reacts to environmental interactions. Audience members receive programs that include featured performance texts, which the actors will then read aloud (from their own copies of the same publication). The performers also speak freely with improvised stories that relate to their personal lives and ask the audience to likewise contribute their ad-libbed responses to their prompts.

At all times, the performance shares space with other aspects, people, and events of the city nightscape, and takes these interventions into account. For example, on one of the

²⁰ “*Relato situado* propone una reconstrucción participativa de la memoria urbana. Un modo de documentar la historia donde la huella no solo sea fotográfica o fílmica si no que también se componga de múltiples voces que se dirimen entre lo ficcional, lo verosímil y lo testimonial”.

²¹ “En el instante de la palabra y de su registro algo del dato duro, rígido, entra en contraposición al relato íntimo, por momentos imprecisos, de cada una de las personas”.

²² “concibe la recuperación del recuerdo y su transmisión como un movimiento dual que gesta una memoria social en permanente construcción”.

²³ According to Bertie Ferdman, the variety of experimental performance work that activates and interrogates sites surpasses the descriptive limitations of *site-specific* as a generic label; Ferdman therefore proposes the more flexible term *off site* to denote dramaturgies that spin off of their base premise in a geographical location or sociopolitical situation and move toward action (2018).

Saturday nights in which this austral spring event took place (October-November 2015), an inebriated man joined the group and spoke to the discourses of health, poverty, democracy, and labor the performance highlighted in the speeches of Eva Perón and the history of the Ministry of Public Works building. The small crowd took the man in, heard him out, gave him a hug, and even left behind a performer to continue the conversation when the rest of the group continued its journey (Verzero; de la Puente, 2016). In this way, the performance confirms its curatorial values as an intervention and reveals how the city itself performs, as a relationship between a group of people sharing space, affect, and words.

At the beginning of the performance, audience members are given the program, receive some information about Corda-Doberti's *Proyecto Manifestar Historia*, and are asked to take photos, record audio, write, draw, put up posters, serve *mate*, or simply tag along; whatever the audience contributes during their journey could appear in future performances (Doberti; Lina; Seijo, 2016, p. 3). Some of this material is also sent to their emails in the days following the performance (Doberti; Lina; Seijo, 2016, p. 9). With the introductions all made and instructions meted, the audience leaves the theater and walks east, toward the corner of Hipólito Yrigoyen and Lima, where they make their first stop, facing 9 de Julio Avenue.

Before the busy intersection, production team and audience members exchange their associations with the historical avenue. Seijo recounts a brief anecdote about a game he plays with his young daughters whenever they cross 9 de Julio: to get them to orient themselves quickly, he asks them to find either the Obelisco or the Eva Perón sculptures on the Ministry of Public Works building. Doberti then shares an aggregate memory, a “memory of memories” about marching with Abuelas every March 24, the day of remembrance for truth and justice (Funciones Patrióticas; Corda-Doberti, 2015b). Seijo and Doberti then invite the audience to voice their own memories about the avenue and its surroundings. In one of the recordings an audience member made during the performance, three other participants share their stories: a man recalls the shootings in the area during the protests following the financial collapse of 2001; another man talks about the lunch counter of a restaurant long-since shut down; and a woman remembers visiting her father at the central branch of Banco Nación in the nearby Plaza de Mayo when she was a child (Funciones Patrióticas; Corda-Doberti, 2015b).

The group then crosses the first third of the avenue and goes down a newly inaugurated pedestrian walkway on one of the avenue's two large medians, headed south toward the Ministry of Public Works building. Performers share statistical and historical

information about the avenue, the Obelisco, and the Public Works building; audience members hang up posters that reproduce and further disseminate the data they've just heard (which also appears in the production programs). In the same performance recording mentioned in the previous paragraph, the loud sounds of a parade band compete with the performers for the audience's attention (Funciones Patrióticas; Corda-Doberti, 2015b). Seijo recalls the situated events of that night and others like it during the tense political moments of 2015, a decisive election year:

I remember that every Saturday night we would share 9 de Julio with different events. In that particular instance, I believe it was a parade organized by a Bolivian collective. On another occasion, it was a march in support of Daniel Scioli, who was a presidential candidate [for the left]. When we opened the show, the chances of Macri winning looked slim. By the run-off, the opposite was almost true, which provoked a resignification of all the materials contained within the work (Seijo, 2021)²⁴.

The Seijo within the audio recording, at the time of the performance, tells the audience about how the Eva Perón sculptures came to be placed on two of the four façades of the Public Works building. The audience responds to his observations with casual chat, like any other tour group taking a stroll through the city (Funciones Patrióticas; Corda-Doberti, 2015b). But while similar to touring in some of its aesthetics, *Relato situado* asks audiences to participate as the performance itself intervenes, rather than just watch, which is why they get to ask questions, put up the posters that they feel like putting up, and interact with the street, no matter what's going on (e.g., the exchange with the inebriated man).

The performance's first burst of theatricality takes place in front of the Public Works building. An actor joins the group from among the pedestrians crossing 9 de Julio, and begins to recite Eva Perón's famous renunciation speech from 1951. The actor does not imitate Eva's voice or demeanor, and does not wear a costume that would indicate she's playing that part (Funciones Patrióticas; Corda-Doberti, 2015b). What makes her Eva in the moment is her taking up a printed program and reading Eva's words aloud. As an intervention, *Acción de memoria urbana* contextualizes the history of the Public Works building: it puts into simultaneous action the building's trajectory over time, the different governmental organizations it housed, the famous political rallies in which it served as a backdrop, and the

²⁴ "Recuerdo que todos los sábados a la noche compartíamos la 9 de Julio con distintos eventos. En ese caso creo que fue un desfile de la colectividad boliviana. En otra ocasión, fue una marcha en apoyo a Daniel Scioli, que era candidato a presidente. Cuando estrenamos la obra, se veía lejana la posibilidad de un triunfo de Macri. Luego de la primera vuelta, eso se volvió casi un hecho, lo cual provocó una resignificación de todos los materiales que formaban parte del trabajo".

reasons why the metal statue of Eva facing the northern side of Buenos Aires is portrayed with her microphone. This side of the building, the performance reminds the audience, is a side of 9 de Julio that recognizes the value of free speech in denouncing injustice.

If this first encounter with the building brings up the democratic voice in its classical sense, the eastern façade and main entrance of the building presents the audience with historical silence. While they stand by the newly constructed Metrobus lane²⁵, the performers draw the group's attention to a statue in the building's corner that, according to urban myths, represents the hush-up of bribes. The art-deco statue of a man with an open coffer extends his hand backward, as if gesturing to an offset figure to sneak him some money for public works construction (Doberti; Lina; Seijo, 2016, p. 6). Near him, on the building's front door, a silent performer stands before the audience, across the street. She's dressed in a blue and white ruffled dress, the color of the Argentine flag: this is *La Patria* (Homeland), a silent allegorical figure representing the country. *La Patria* points to a graffiti that says, "ABORTO LEGAL YA!" ("ABORTION RIGHTS NOW!") (Doberti; Lina; Seijo, 2016, p. 7). Once again, the performance allows the streets themselves to perform their own dissidence. All *Acción de memoria urbana* has to do is signal what might go unnoticed but is already there²⁶.

As the group rounds the Public Works building and passes by the southern façade with the smiling Eva mural, the performance arrives at its halfway point. On their way back to the theater, the group will encounter a series of figures on each block. These figures will interact with *La Patria*, who will never speak but will continue to shepherd the tour group until the very end. *Acción de memoria urbana* reminds the spectator-participants that while the country itself is a silent concept, it is the people that interact with that concept who give it voice. Each voice has a unique point of view, as unique as the experiences that shape the emitting body. For example, in the tiny square behind the Public Works building, the group encounters the actual grandson of a labor-union boss, who reads his grandfather's testimony about the infamous 1955 bombing of Plaza de Mayo in which the navy massacred civilians in a failed coup attempt against Perón (Doberti; Lina; Seijo, 2016, p. 7). A block later, heading back north, the group comes across the Eva performer once more. This time she's not reading

²⁵ In a conversation about their next entry into the *Relato situado* series, the company and their interviewers reveal that they were on the Metrobus median for a bit. What's interesting is the correlation the performance is making between the newly inaugurated Metrobus line and the bribery statue. They suggest, in any case, a link between corruption, public works, and money, which is a historical aspect of the avenue that plays out in the present (Verzero; de la Puente, 2016).

²⁶ The long fight for abortion rights in Argentina culminated with legalization in January of 2021.

the words of the historical figure: she's voicing those of a foul-mouthed fictional Evita in Copi's *Eva Perón* (1970). According to Seijo, when read aloud as a text, like the other texts in *Acción de memoria urbana*, Copi's play becomes another document that treats the country's histories and memories. Instead of performing as fiction, the text reveals itself to be "just another bit of discourse" (Verzero; de la Puente, 2016)²⁷. La Patria comforts Copi's distraught Eva and the group moves onto the next block, where they run into a sinister man standing under a graffiti with José López Rega's name²⁸. Funciones Patrióticas and Corda-Doberti did not plan for that graffiti to be there; however, they made it part of the performance. Near this serendipitous symbol of conservative politics, a performer reads headlines from a right-wing Peronist publication in cahoots with the dictatorial government (Doberti; Lina; Seijo, 2016, p. 8). La Patria chases him away and moves the crowd to their final stop, a block away from the theater. Here they meet another figure, a guitar player who could be mistaken for a street performer, and in the sense that Funciones Patrióticas and Corda-Doberti are performing in the street, they really are street performers, too. The man sings a Chilean song about the left-wing Popular Unity alliance written during Salvador Allende's presidency (Doberti; Lina; Seijo, 2016, p. 8). La Patria seems moved by the performer, and as she takes the group back to the theater, she points out one last street scene: an actual settlement of Indigenous Qom peoples demanding education, health, housing, and the return of their lands (Doberti; Lina; Seijo, 2016, p. 9).

A blend of historical discourses that took place on and around 9 de Julio Avenue, and contemporary discourses taking place there at the time of performance, *Acción de memoria urbana's* main intervention is to point things out, to call out what people see, to sound out what others heard, to inform with facts and feelings. The performance weaves a path through these multiple discourses, making them visible, audible, and palpable. *Acción* acknowledges the existing relationships among these discourses by putting them together, by simply presenting them. They're not random or forced discourses: they're very much already there. The performance wakes up the surfaces of things, shakes them from the stupor of neoliberal

²⁷ "un discurso más".

²⁸ Known as *El Brujo*, José López Rega (1916–1989) worked under Perón's third government, negatively influenced Isabel Perón, and ended up collaborating with the dictatorship. Rega was Minister of Social Welfare from 1973 to 1975. (According to a Google Map search, the building where this graffiti used to be is no longer standing).

commerce and the everyday, and brings the pedestrian into greater awareness of their interactions with the city: it is a *living* interaction, in constant process of becoming.

Once back in the theater, the performer-participants share their experiences and choose a poster to take home (Doberti; Lina; Seijo, 2016, p. 9). What's vital about this final moment of sharing is that even if they travelled as a group, it doesn't mean they noticed the same things. The performance's final act proves its hypothesis: collectivity arises from shared experiences involving actions but also the sharing of individual memories in order to create a richer group memory of an event. The more inclusive the sharing, the more democratic the community. Collectivity is not a matter of unanimity but of equal valuing of others' experiences. For example, in a review for *La Nación*, Diana Fernández Irusta confesses what impacted her the most about the event was the moment when her son shared a drawing he made of a tree while on the performance path. She hadn't noticed this tree, and if it hadn't been for him recording what he saw and sharing it, then this enriched experience would not have been possible. Fernández Irusta reflects, "I look at the drawing and tell myself that, most likely, history is also like that: a tree with deep and tangled roots; always the same, but always different. Unpredictable with every new sprout" (2015)²⁹. At all times, the performance breaks away from solipsism and consensus politics. It revels in its discursive plurality and contemplation of contradictions without offering a neat resolution to sublimate these tensions.

The relationship between the *I* and the *we* can emerge in these kind of performance interventions that create a space of reflection through several strategies: a particular set of streets with historical significance, a particular time of day (nighttime, with all of its somnolent connotations), a particular set of graffiti, selected texts of differing political affiliation but dealing with similar subject matter, buildings with building history printed on posters that then blend into the streetscape itself, and a group of activities that a travelling set of spectator-performers have to do as they participate in the performance event. This enables the kind of emotional transformation museums seek in curating exhibits about memory. As Andrea Giunta argues:

A museum doesn't only seek to inform; it also wants to move people, to provoke a state of reflection that transforms one's conscience. Given this observation, we can identify a formal paradigm within the art of memory. Here, memory shouldn't be understood as the capacity to bring to the present a particular aspect of history but

²⁹ "Miro el dibujo y me digo que, probablemente, la historia también sea eso: un árbol de raíces entreveradas y profundas: siempre el mismo, pero siempre distinto. Imprevisible en cada nuevo brote".

rather as the mechanism that changes the conscience of an individual, that particular spectator whom contemplation moves into becoming another: a citizen capable of opposing all violations of human rights (2014, p. 12)³⁰.

Through their architecture, museums and exhibits produce a meditative space that help people think through and transform their political consciousness through a reflection of history combined with personal and bodily memories (Giunta, 2014, p. 13). In Giunta's own phrasing, people have to be "moved in order to know" (2014, p. 22)³¹. Therefore, memory is always already expressed in an affective manner. By making a museum out of city streets through exhibits and signage and docent-like touring, *Acción de memoria urbana* stirs the sociopolitical conscience of spectator-participants. As Lorena Verzero concludes, "the performance multiplies like echoes within the interior of each participant and becomes a trigger of memory, a reanimation of what has been repressed, a reminder of what is at a distance, an awareness of what has been forgotten, an intuition of the future, a critical stance (2020, p. 164)³².

Funciones Patrióticas and Corda-Doberti demonstrate that memories must be told and that, consequently, sharing voices means sharing bodies. Just as a performer can read out the speeches of Eva Perón or a grandson the testimony of his grandfather, sharing a memory of oneself means sharing the memories and discourses of others. It means giving voice to another, in the double sense of saying something that someone else has said before and in the sense of sharing something with someone else, who will carry that new voice with them. According to Ella Finer, "audiences can not only apprehend multiple voices in a single body, but also apprehend a particular solo voice in multiple bodies *and* objects" (2015, p. 181). *Acción de memoria urbana* performs this audible and collective truth that holds *I* and *we* in harmonious tandem.

Conclusion

³⁰ "El museo no busca solo informar, también quiere conmover, provocar un estado de reflexión que transforme la conciencia. En tal sentido puede identificarse un paradigma formal del arte de la memoria. Memoria, en este caso, entendida no tanto como la capacidad de traer al presente un aspecto particular de la historia, sino como el programa de transformación de la conciencia del individuo, ese espectador particular al que la contemplación conmueve transformando en otro: un ciudadano capaz de oponerse a toda violación de los derechos humanos".

³¹ "[hay que] conmover para conocer".

³² "la representación se multiplica como ecos en la intimidad de cada participante y toma la forma de activación de recuerdo, de dinamización de lo reprimido, de reminiscencia de lo lejano, de conciencia de lo olvidado, de intuición del futuro, de toma de postura".

As discussed in the introduction, the literary genre of *testimonios* transcribes oral stories into written narratives; however, the testimonial performances presented in this essay have pushed back on this generic definition, precisely because of the theatrical medium that inflects their expression. In the work of Arias as well as that of *Funciones Patrióticas* and *Corda-Doberti*, the testimonial body presents itself at the scene of transcription. Thus, critical moments of mediated capture, such as a disappeared father's voice playing back on a cassette tape for his living son and grandchild in *Mi vida después*, and audience members creating a voice memo of *Acción de memoria urbana*, activate the archive while simultaneously folding it into the bodily repertoire. Because the performers of *Mi vida después* and *Acción de memoria urbana* account for their own lives in relation to those of others, and because they do so in ways mindful of larger cross sections of society (e.g., the daughter of a disappeared man and the daughter of a genocidal repressor sharing the stage; and middle-class spectators and homeless folks acknowledging their mutual presence on the street), they allow their testimonial voices to participate actively and reverberate widely in a more just, convivial society.

References

- ARIAS, Lola. *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books, 2016.
- BEVERLEY, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- BLEJMAR, Jordana. *Playful Memories: The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Cham: Palgrave Macmillan, 2016.
- BROWNELL, Pamela; HERNÁNDEZ, Paola. Introducción. In: TELLAS, Vivi. *Biodrama/Proyecto Archivos: seis documentales escénicos*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2017. pp. 7-38.
- BROWNELL, Pamela; LOZANO Ezequiel. *Dar voz / ser voz: autobiografías trans en el teatro argentino contemporáneo*. Paper presented at the III Coloquio Internacional: escrituras del yo. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina, 4-6 June 2014. Available at: http://celarg.org/trabajos/brownellylozano_edy2014.pdf. Accessed on: 2 Nov. 2021.
- DOBERTI, María Paula; LINA, Laura; SEIJO, Martín. *Relato situado: acción de memoria urbana*. Dossier 3: Performatividades. Territorio Teatral, no. 13, pp. 1-11, June 2016. http://www.territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n13_3_03.pdf. Accessed on: 2 Nov. 2021.
- FERDMAN, Bertie. *Off Sites: Contemporary Performance beyond Site-Specific*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2018.
- FERNÁNDEZ IRUSTA, Diana. *Manuscrito: de tragedias, historia y árbol nocturno*. La Nación, 1 Dec. 2015. Available at: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/de-tragedias-historia-y-arbol-nocturno-nid1850172/>. Accessed on: 2 Nov. 2021.
- FINER, Ella. *Strange Objects / Strange Properties: Female Audibility and the Acoustic Stage Prop*. In: THOMAIDIS, Konstantinos; MACPHERSON, Ben. *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. London: Routledge, 2015. pp. 177-187.
- FOSTER, Hal. *What Comes after Farce?: Art and Criticism at a Time of Debacle*. London: Verso, 2020.
- FUNCIONES PATRIÓTICAS, Compañía de; CORDA-DOBERTI. Program notes. *Relato situado: acción de memoria urbana*. La Postura, Centro de Producción Artística, Buenos Aires, Oct.-Nov. 2015a.

FUNCIONES PATRIÓTICAS, Compañía de; CORDA-DOBERTI. Audio recording. **Relato situado: acción de memoria urbana.** La Postura, Centro de Producción Artística, Buenos Aires, Oct.-Nov. 2015b.

GIUNTA, Andrea. **Arte, memoria y derechos humanos en Argentina.** *Artelogie*, no. 6, pp. 1-29, 2014. Available at: <https://doi.org/10.4000/artelogie.1420>. Accessed on: 2 Nov. 2021.

GRAHAM-JONES, Jean. Introduction. In: ARIAS, Lola. **Re-enacting Life.** Aberystwyth: Performance Research Books, 2019.

GROSZ, Elizabeth. **Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism.** Bloomington: Indiana University Press, 1994.

JELIN, Elizabeth. **Las tramas del tiempo: familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales.** DA SILVA CATELA, Ludmila; CERRUTI, Marcela; PEREYRA, Sebastián (Eds.). Buenos Aires: CLACSO, 2020.

JOFFE, Azucena Ester. **Relato situado de Corda-Doberti y Compañía de Funciones Patrióticas.** Lunateatral2, WordPress, 27 Oct. 2015, <https://lunateatral2.wordpress.com/2015/10/27/relato-situado-de-corda-doberti-y-compania-de-funciones-patrioticas/>. Accessed on: 2 Nov. 2021.

ROACH, Joseph. **Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance.** New York: Columbia University Press, 1996.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión.** Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.

SCHNEIDER, Rebecca. **Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment.** London: Routledge, 2011.

SEIJO, Martín. **Compañía de Funciones Patrióticas.** Buenos Aires: Libretto, 2015.

SEIJO, Martín. Email message to author. 25 Jan. 2021.

SOSA, Cecilia. **Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performances of Blood.** Woodbridge: Tamesis, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern Speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (Eds.). **Marxism and the Interpretation of Culture.** Basingstoke: Macmillan Education, 1988. pp. 271-313.

STOROLLI, Wania. **A voz desincorporada e a face do outro.** *Voz e Cena*, 1, no. 2, pp. 104-119, July-Dec. 2020. Available at: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/34333>. Accessed on: 1 Nov. 2021.

TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas.** Durham: Duke University Press, 2003.

VERZERO, Lorena. Narrar la ciudad con el cuerpo: capitalismo emocional, afectos y teatralidad en el proyecto Relato situado. In: BLEJMAR, Jordana; PAGE, Philippa; SOSA, Cecilia (Eds.). *Entre/telones y pantallas: afectos y saberes en la performance argentina contemporánea*. Buenos Aires: Librería Ediciones, 2020. pp. 150-171.

VERZERO, Lorena; DE LA PUENTE, Maximiliano. *Desmontaje Relato situado: una topografía de la memoria*. Medio Argentino de Teatro Online, 15 Dec. 2016, <<http://www.leemateo.com.ar/?p=1890>>. Accessed on: 2 Nov. 2021.

WILSON, August. *The Ground on Which I Stand*. American Theatre, 20 June 2016. <<https://www.americantheatre.org/2016/06/20/the-ground-on-which-i-stand/>>. Accessed on: 2 Nov. 2021.

Artigo recebido em 03/11/2021 e aprovado em 30/11/2021.

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

ⁱ Nahuel Telleria is Assistant Professor of Dramaturgy at the Helmerich School of Drama, University of Oklahoma (USA). He investigates contemporary and historical issues of dramatic structure, performance theory, politics, religion, and affect in Latin America. He is an educator, dramaturg, translator, and writer. nahuel.telleria@ou.edu
CV: <https://www.nahueltellera.com/curriculumvitae>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4908-4367>

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



Formas de presencia del cuerpo físico y virtual en el teatro a partir del análisis de la obra *Futureland* de Lola Arias

Denise Cobelloⁱ

Universidad de Buenos Aires - UBA, Buenos Aires, Argentinaⁱⁱ

Resumen - Formas de presencia del cuerpo físico y virtual en el teatro a partir del análisis de la obra *Futureland* de Lola Arias

Este artículo propone un estudio sobre las formas de presencia que emergen de *Futureland*, una de las últimas creaciones de la artista argentina Lola Arias. Aborda la corporalidad del testimonio performativo, el riesgo a la automatización del cuerpo físico frente a la repetición y la relación con la estética del videojuego. El trabajo sobre el control del cuerpo y la voz que se proyecta en escena problematiza la relación entre arte, ciencia y vida. En este sentido, nos preguntamos: ¿qué lecturas habilita la forma de exposición de estos jóvenes? ¿Qué posibilidades de futuro emergen desde el presente de la obra?

Palabras clave: Testimonio performativo. Cuerpo virtual. Cuerpo físico. Automatización. Lola Arias.

Resumo - Formas de presença do corpo físico e virtual no teatro através da análise da peça *Futureland* de Lola Arias

Este artigo propõe um estudo das formas de presença que emergem da *Futureland*, uma das últimas criações da artista argentina Lola Arias. Aborda a corporeidade do testemunho performativo, o risco para o automatização do corpo físico face à repetição e a relação com a estética do videojogo. Acreditamos que uma certa rigidez ou controlo do corpo e das vozes projectadas em palco mostram um aspecto robótico da presença. Neste sentido, perguntamos: que leituras permite a forma de exposição destes jovens? Que possibilidades para o futuro emergem do presente da peça?

Palavras-chave: Testemunho performativo. Corpo virtual. Corpo físico. Automatização. Lola Arias

Abstract - Forms of presence of the physical and virtual body in the theater from the analysis of the play *Futureland* by Lola Arias

This article proposes a study on the forms of presence that emerge from *Futureland*, one of the latest creations of the Argentine artist Lola Arias. It addresses the corporeality of performative testimony, the risk to automation of the physical body versus the repetition and the relation to video game aesthetics. We believe that certain rigidity or control of the body and the voices projected on stage show a robotic aspect of presence. In this regard, we ask ourselves: which interpretations are enabled by this particular form of exhibition of these young persons? What possibilities for the future emerge from the present of the play?

Keywords: Performative witnessing. Virtual body. Physical body. Automatation. Lola Arias.

Introducción

El presente trabajo aborda algunos aspectos del teatro documental contemporáneo que se sirve de los nuevos medios y de la tecnología para explorar formas de exponer la intimidad. Nos concentramos en el análisis de un caso particular: *Futureland*, una de las últimas obras de la autora, directora y artista multimedial argentina Lola Arias, estrenada en 2019, previo a la crisis epidemiológica por COVID-19 que afectó al mundo entero. El espectáculo es producido por el Teatro Maxim Gorki de Berlín y presentado allí tanto en formato presencial como virtual¹. Esta propuesta pone en escena a un grupo de menores que lograron atravesar solos el mediterráneo o la ruta de los Balcanes para buscar asilo en *Futureland* lugar que podría ser cualquier ciudad pero que, sin demasiada metáfora de por medio, queda claro que evoca inevitablemente a Berlín. Con una basta trayectoria en trabajos documentales en los cuales el centro de la escena es ocupado por intérpretes no profesionales, Arias pone el foco, una vez más, en temas de actualidad ligados a grupos o sectores vulnerables de la sociedad, como ya lo había hecho en *Mucamas* (2010-2011), obra que formó parte del *Proyecto Ciudades Paralelas* y se presentó en Berlín, Buenos Aires, Copenhague y Zurich poniendo en escena empleadas/os de limpieza de la cadena de hoteles Ibis o en *The art of making money* (2013), obra en la que llevó a escena a prostitutas y personas en situación de calle de la ciudad de Bremen; sólo para citar algunos ejemplos.

Muchos de estos proyectos, en particular su obra *Mi vida después* (2009)², en la que seis jóvenes nacidos durante la última dictadura cívico-militar argentina recrean la vida de sus padres, alcanzaron gran notoriedad a nivel nacional e internacional, posicionándola como una referente de lo que suele denominarse como “nuevo teatro documental”³. Surge, desde entonces, un fuerte trabajo que se compone, en algunos casos, por obras comisionadas por teatros alemanes, impulso que desde 2016 se transforma en una colaboración regular para el Teatro Maxim Gorki de Berlín y que le permite desarrollar proyectos como *Futureland*. En este

¹ Hemos tenido la oportunidad de ver la pieza en este formato en enero y septiembre de este año.

² Espectáculo que realizó gira durante diez años por los teatros y festivales internacionales más importantes del mundo, entre los que se destaca el International Summer Festival Hamburg; el FITAM, Festival Internacional Santiago a Mil, Santiago de Chile; el FIDAE, Festival Internacional de Montevideo; el Theatre de la Ville, Paris; el Festival Internacional de Teatro de Río Preto, el Brighton Festival, Brighton y la Bienal Internacional de Teatro, USP, Sao Paulo; entre otros. Además de estar cuatro años consecutivos en cartel en Buenos Aires.

³ Ver Herández (2019), Dubatti (2020), Pastén López (2021)

sentido, Arias afirma en una entrevista: “Es difícil encontrar instituciones que acompañen proyectos que implican un año de investigación, traer a personas que no son del teatro al teatro, darle tiempo a ese proyecto y convertir a esas personas que no son actores en actores” (Arias, 2020). De esta manera, explica el creciente trabajo que viene desarrollando en Alemania durante los últimos diez años.

Futureland comienza con una animación digital proyectada en pantalla gigante que mediante una estética hiperrealista en un escenario de ciencia ficción de videojuegos, muestra a ocho jóvenes lanzándose desde un avión al vacío. Acto seguido, comprendemos que dicha animación fue creada a partir de los avatares de estas personas que entran a escena y se presentan. Son adolescentes de entre catorce y dieciocho años que llegaron desde Afganistán, Siria, Somalia, Guinea, Bangladesh, escapando de situaciones de guerra o de pobreza extrema. Buscan refugio en tierras instaladas en los imaginarios colectivos como lugares seguros que prometen una vida digna. *Futureland* no se centra en las formas en las que estos chicos y chicas consiguieron atravesar la frontera. Tampoco en la guerra o la situación de exilio que atraviesan, amparados temporalmente por la ley de asilo alemana, gracias a la que ningún menor no acompañado pueda ser deportado. Lo que la obra pone principalmente en relieve son las pruebas que pasaron, y probablemente sigan pasando, para poder llegar a obtener la categoría de “refugiados/as”. Así, suben a escena y reconstruyen entrevistas con administrativos de la oficina de migraciones, encuentros con asistentes sociales, tutores o profesores y exámenes que realizaron para demostrar que merecen quedarse, que necesitan un lugar de pertenencia donde proyectar un futuro. Todos estos funcionarios/as, responsables del proceso de integración con los que interactúan los menores, están representados por sus avatares, como la imagen de videojuego con la que abre la obra. Aunque a diferencia de esos primeros cuerpos virtuales realizados a escala humana, estos redoblan su tamaño y se presentan sólo en primer plano, lo que los hace parecer más grandes, con mayor presencia en su voz y un énfasis puesto en la representación del poder que encarnan.

Partiendo de reflexiones en torno a la noción de “reenactmen” (Agnew, 2004; Arns, 2008) y al concepto de “producción de sentido actoral” (Catalán, 2002), esta investigación focaliza particularmente sobre la poética actoral de esta obra para pensar las posibilidades estético-políticas que emergen del testimonio performativo y las características expresivas que pueden verse afectadas por la repetición, al tratarse de obras con intérpretes no profesionales. Nos proponemos reflexionar sobre la corporalidad de la memoria que emerge

del testimonio performativo presentado en *Futureland* y el riesgo al automatismo que asume la expresión de los performers al enfrentarse a la repetición. Asimismo, esto pareciera estar ligado a cierta rigidez que proyectan los cuerpos y las voces, tanto físicas como virtuales, en escena. En este sentido nos preguntamos ¿qué relaciones tejen las distintas representaciones de los cuerpos en escena? ¿Qué lecturas habilita el universo de los videojuegos y las nuevas tecnologías en relación a la exposición de estas personas? ¿Qué posibilidades de futuro se afinazan con este espectáculo? ¿Permite, esta obra, sentar las bases de un futuro en el que, como afirma César González (2021), estos/as jóvenes dejen de ser solamente la mano de obra que produce la riqueza material y puedan ser también las manos que produzcan, reciclen y transformen la riqueza inmaterial? Mediante un análisis sobre la representación del yo en esta obra, sus marcos de actuación y las reglas que los gobiernan, trataremos de esbozar algunas reflexiones que intenten responder a estos interrogantes.



Figura 1: Fotograma representación de *Futureland* tomado del video de la obra, gentileza de Lola Arias.

La performatividad del testimonio en la producción de experiencia

La propuesta escénica de Arias utiliza un procedimiento recurrente en sus obras que es técnica del *reenactment*. La misma se basa en la reconstrucción o recreación de un acontecimiento del pasado apoyándose en elementos materiales que reproducen el momento evocado, como vestuario, maquillaje, objetos, etc. La intención es vivenciar la historia, sacarla del archivo para transformarla en experiencia presente colectiva. Este procedimiento se sostiene gracias a un movimiento paradójico originado por una oscilación entre cercanía y distancia, lo que constituye un puente entre dos escenas, la recordada y la performada. Por un lado la cercanía de las imágenes traídas por medio de la recreación o manifestación presente de un archivo del pasado y, por otro lado, la distancia que se crea con esas imágenes en el marco de la teatralidad que le confiere la obra. En *Futureland* la técnica del *reenactment* trae a escena una memoria performativa que busca reafirmar un modo de construcción identitaria, como así también un modo de afectación y de percepción particular de la experiencia propia, que es a su vez colectiva. Esto habilita una reterritorialización en el presente de la evocación de los acontecimientos pasados, no solo como un espacio físico de aparición diferente, si no también como un lugar donde se resemantiza lo acontecido haciendo emerger nuevos sentidos y por ende, nuevos escenarios de lo posible.

En una entrevista realizada recientemente Lola Arias reflexiona acerca de la utilización de la vida como material de creación para la escena, pero también sobre lo que hace el arte en la vida de las personas, en su psicología, en la forma de pensarse a sí mismo, en las decisiones que se toman luego de haber pasado por una obra. En este sentido y en relación a *Futureland* Arias afirma:

Creo que el arte ayuda a entender, a visualizar, a pensar la propia vida, a tomar una posición diferente con respecto a la propia historia, a organizar una nueva narrativa y que, a veces, poder contar la historia de otra manera significa ya estar en otro lugar y ese estar en otro lugar puede ser que te ayude para seguir tu vida de un modo diferente (Arias en Kantor, 2021, p. 184).

La performatividad en este trabajo es considerada un acto, una experiencia física concreta que remite a un accionar en la inmediatez del presente de la representación pero que expresa también una latencia de futuro. Siguiendo a Deleuze (2006), podemos decir que estos actos hacen pasar el pasado en función de un tiempo “por-venir” (pp. 151-152). Los gestos con los que se recrean acontecimientos como entrevistas, interrogatorios, etc, hacen visibles situaciones polémicas del pasado sacando a la luz silencios significativos. Los testimonios se vuelven así gestos performativos que crean memoria.

Acentuada desde el 2015, la crisis de les refugiades es en realidad la historia de un pasado inacabado que fue y sigue siendo el caldo de cultivo de discursos de odio, reproducidos a gran escala a través de los medios masivos, que presentan a los inmigrantes como un peligro y una amenaza. La percepción sobre este grupo poblacional se ha intentado revertir en algunos casos dando lugar a relatos individuales de experiencias personales expuestos en plataformas, redes, obras de arte, etc. Entre estas nuevas narrativas nos interesa señalar un tipo de material particular con el que dialoga la obra. Se trata de los newsgames, los docugames o la ludificación informativa que articulan formas lúdicas, interactivas e inmersivas⁴. Investigaciones recientes que estudian en particular el tratamiento de la crisis de les refugiades en estos formatos (Gómez-García; Paz-Rebollo y Cabeza-San-Deogracias, 2021), observan que el jugador tiene acceso a información general, como en otros tipos de materiales periodísticos, pero también dispone de una información más próxima y emocional (circunstancias, sentimientos, vínculos familiares) lo que le brinda un mayor control del jugador dentro de la historia y permite introducir matices que favorecen la empatía. Según estos trabajos, es a través de los diversos recursos narrativos y lúdicos que estos materiales lograr generar una mayor sensibilización y comprensión de los acontecimientos o fenómenos sociales abordados. *Futureland* introduce el cruce con estos lenguajes en una retroalimentación entre el mundo físico y el virtual como una mixtura de formas de habitar el mundo, de habitarse y de habitarnos, pero también como un código que refuerza el mundo juvenil en el que la industria de los videojuegos alcanza mayor impacto.

⁴ Ver Romero-Rodríguez y Torres-Toukoumidis (2018).



Figura 2: Fotograma representación de *Futureland* tomado del video de la obra, gentileza de Lola Arias.

Cálculo y medición de los cuerpos en la repetición

Quisiera detenerme ahora en la cuestión del cálculo y la medición que emerge de la presencia virtual y física de los cuerpos de la obra. Las imágenes proyectadas en la pantalla presentan, como dijimos, una estética hiperrealista en un escenario de ciencia ficción ligado a los videojuegos y los juegos en red. Allí, el cuerpo virtual de los performers se configura como un nuevo sujeto entendido como la prolongación del cuerpo físico del actor. Este territorio de experimentación del yo tecnologizado constituye un nuevo modo de percibir la corporalidad, el espacio, el tiempo y la subjetividad del individuo. Se produce así, una descorporización del cuerpo físico que se recorporiza en el espacio virtual y es percibido como una extensión del primero. Siguiendo a Haraway (1995), podemos reflexionar sobre la interacción entre lo humano y la máquina, que hace ambigua la diferencia entre lo natural y lo artificial y en este sentido también desdibuja el límite entre lo físico y lo no físico. Así, emerge la idea de *cyborg* propuesta por la investigadora estadounidense, “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción, ya que se lo

reconoce como materia de ficción y experiencia viva [...] simultáneamente animal y máquina, que viven en mundos ambiguamente naturales y artificiales” (Haraway, 1995, p. 2). Ese mundo virtual, creado a través de sistemas informáticos, disgrega la imagen del cuerpo físico, la voz, la calidad de movimiento y la combina con información cibernética, de tal manera que la comprensión de la subjetividad cambia y estos cuerpos se ubican en la frontera entre lo orgánico y lo tecnológico.

Asimismo, la idea de manipulación que aporta la evocación de los juegos en red nos permite pensar en la acción de los jugadores que deben controlar las decisiones de sus avatares para poder delimitar y precisar sus acciones. Estas entidades artificiales antropomorfas traen a su vez a presencia su origen maquinico y robótico, es decir, que a pesar de haber sido diseñados para imitar o simular la forma y los movimientos de un ser humano, sus rostros (única parte visible del cuerpo de estos avatares en la obra) y sus voces, son apáticos, fríos y rígidos, lo que hace que respondan a todo tipo de situación con la misma entonación monocorde. Al presentar a estos avatares únicamente en primer plano, la voz pasa a ser un foco de expresión central. La misma, está trabajada de forma sintética y, si bien la tecnología utilizada pareciera haber buscado imitar la voz humana, el resultado del cruce aparece más ligado a la máquina que a lo humano, a lo artificial que a lo natural. Los tonos varían presentando algunas voces más agudas y otras más graves, generando pequeñas diferencias de timbre según el avatar, pero más allá de eso, todas carecen de matices, modulaciones o conexiones emocionales. En paralelo, los intérpretes en escena proyectan una voz similar a la de estos avatares. Utilizan micrófonos de diadema, lo que permite que sus voces tengan la misma intensidad y volumen que las voces de los personajes virtuales. Asimismo, el acto de contar repetidamente, de volver a decir y hacer algo que fue pautado y memorizado en ensayos, hace que la recreación de las situaciones deleve cierto control del cuerpo y de la voz. Esta limitación preciera responder al cumplimiento de marcas, indicaciones o secuencias pactadas a priori entre la directora y los intérpretes. Si entendemos con Soto Sanfiel (2008), que “la frecuencia fundamental de las voces [...] influye en la formación de impresiones sobre los hablantes” (p. 136), el control del cuerpo y la voz que se percibe en *Futureland* deja una impresión de frialdad y distancia.



Figura 3: Fotograma representación de *Futureland* tomado del video de la obra, gentileza de Lola Arias.

La actuación como lugar de tensión entre la acción performativa y la automatización

Por lo general los intérpretes no profesionales no poseen técnica vocal. Esta se adquiere por medio de la educación vocal y es lo que permite, entre otras cosas, hacer un buen uso del aparato fonatorio y conectar la voz con el pensamiento y las emociones. En el caso de *Futureland*, creemos que esta situación *amateur* de los intérpretes es la principal causa de la descoordinación, las automatizaciones, la rigidez y la monotonía, solo para mencionar algunas de las características que, entendemos, aparecen al no contar con un entrenamiento vocal que facilite la situación de exposición y permita tener un manejo experto del cuerpo y la voz, como también así de la producción de sentido generada. Al no poder jugar con cambios de tono, ritmos y velocidades o realizar un trabajo con las resonancias para lograr voces singulares conectadas con el presente de esa (re)construcción de la memoria, lo que sucede es que el cuerpo de los performers emula una presencia robotizada aproximándose así al cuerpo de los avatares. Por otra parte, es importante detenernos en el hecho de que se trata de un elenco compuesto en su mayoría por personas que hablan el alemán como lengua extranjera. Incluso, una de las intérpretes, utiliza directamente el inglés y el espectáculo cuenta además

Denise Cobello.

Formas de presencia del cuerpo físico y virtual en el teatro a partir del análisis de la obra *Futureland* de Lola Arias. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 02, nº 02, julho-dezembro/2021 - pp. 59-73.

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

con subtítulos en este idioma, lo que sirve de apoyo ya que aparece cierta dificultad en la recepción, para un público latinoamericano como es nuestro caso, debido a que los intérpretes no profesionales no alcanzan el grado de vitalidad suficiente como para transmitir sentidos y emociones que puedan percibirse sin la ayuda de los subtítulos. Sin embargo, el trabajo vocal de quienes hablan alemán pero más aún de quien se expresa en inglés - ya que es más evidente por el grado de familiaridad que mayormente tenemos con esta lengua - revela problemas de volumen, modulación, cadencia y fuerza necesaria a la hora de proyectar los textos. Tal es así, que estas cuestiones hacen que por momentos se dificulte la comprensión de algunos de sus parlamentos.

La decisión de Arias de trabajar con performers no profesionales de las artes escénicas, asume así una manera particular de pensar la actuación. Arias afirma partir de un interés ligado a la idea de alcanzar una posible transformación de estas personas en “artistas”. Al hablar sobre esto, la autora y directora sostiene que los performers cuando cambian su rutina habitual para pasar a ir a ensayar todos los días a un teatro, empiezan a tener una sensibilidad diferente ligada al gesto artístico, una conciencia escénica de su cuerpo y sus voz. En este sentido, afirma:

Yo trabajo con las personas como trabajo con los actores [...] Lo más interesante para mi es cuando empiezan a apropiarse de ese medio y no son como extraños. Por eso la noción de no-actor impone algo negativo, como un extranjero dentro del teatro. Y en realidad para mi lo mas interesante es que ellos son performers, que se convierten realmente en protagonistas y en actores y pueden estar ahí y son dueños de los que hacen y lo que dicen (Arias, 2021).

Un teatro documental como *Futureland* sin ninguna otra prueba de los hechos más que los testimonios de quienes los vivenciaron deposita una fuerte expectativa que radica en el “cómo contar”. En el caso de les refugiades esto está, además, íntimamente relacionado a los acontecimientos del pasado que recrean, porque para poder lograr la condición de refugiade tampoco tienen otras pruebas más que las de su propio testimonio. De esta manera, nos permite pensar que ese lugar particular que la obra le da a la actuación pareciera estar ligado a un arte que puede brindar herramientas para la vida y, en el caso de ellos en particular, que les permite desarrollar habilidades para conseguir, por ejemplo, ser más convincentes en el contexto de una entrevista para conseguir el estatuto de refugiade y lograr resistir en esa tierra del futuro. El trabajo con intérpretes no profesionales, tal como es abordado por Arias en esta obra, conduce a un tipo de actuación en el que la presencia necesita de una

adquisición y al mismo tiempo un despliegue técnico para que puedan “convertirse en actores”. Pero ¿en qué tipo de actor se busca que se conviertan? Si pensamos en las escuelas de actuación en la que Arias se forma, al inicio de su carrera como actriz, la escuela de Ricardo Bartís y la de Pompeyo Audivert (Arias; Alarcón, 2018), encontramos en ellas una matriz vinculada a eso que Alejandro Catalán (2002) ha dado a llamar *producción de sentido actoral* y que tiene que ver con poner en relación de un modo particular palabras, gestos y objetos. Los profesionales de la actuación formados en esas escuelas, poseen una capacidad productiva que Ferreyra y Rodríguez (2018) caracterizan como la capacidad de percibir y escenificar una semejanza, pero en ese mismo acto de tomar distancia de aquello que se escenifica, emitir una opinión. Es decir “una capacidad de asociar pero también de disociar” (p. 44). Esta capacidad productiva así entendida, pareciera estar en las antípodas de la poética actoral que emerge de *Futureland*, donde los performers consiguen “manejar” de algún modo su presencia pero dentro de un tiempo automatizado o disciplinado, donde el control del cuerpo y la voz, como dijimos, tiene más que ver con asegurar una reproducción lo más cercana posible a lo pautado en ensayos que con producir sentido a partir de sus posibilidades expresivas. Creemos entonces que la acción performativa es puesta en tensión por un mecanismo que pareciera reproducir marcas casi de forma automática y que opera como un engranaje puesto en marcha desde el proceso de construcción de la obra y reactivado luego en cada función. De esta forma, la repetición trae a escena la posibilidad de recrear la memoria pero también el riesgo al automatismo. De esta forma, se pone freno a la inestabilidad de la experiencia, misteriosa e inapropiable, que en *Futureland* aparece solo en algún breve momento en el que se percibe algún “bache” de texto, es decir, algún “error” o “falla” en relación a lo previamente pautado. Este aspecto se ve, además, acentuado en la recreación de escenas de interrogatorio, donde el testimonio pasa a ser un medio de prueba sometido a la necesidad de tener que “actuar bien” para sobrevivir. Un trabajo reciente de Karina Mauro (2020) caracteriza la escena desde una perspectiva de género como un espacio feminizado donde a raíz de ello tienen lugar tanto el disciplinamiento de los intérpretes como la posición jerárquica de autores/as y directores/as en el quehacer artístico. Esta premisa nos conduce a pensar en las relaciones de poder entre los agentes que intervienen en la producción de *Futureland*, ya que la puesta en escena de un grupo minoritario es también la puesta en escena de Arias misma como directora y de su relación con estas personas en tanto propiciadora de la palabra.



Figura 4: Fotograma representación de *Futureland* tomado del video de la obra, gentileza de Lola Arias.

Consideraciones finales

Creemos que el interés artístico en producir y editar el archivo de la experiencia personal de estos/as jóvenes permite tender puentes con sus experiencias de vida pero también con un pasado reciente colectivo para crear una nueva narrativa que lo reconfigure y lo vuelva al presente. La relación entre actuación y vida en la obra analizada crea un espacio de experiencia común desde una estética-política poseedora de una potencia *disensual* que tensiona el cruce entre la vivencia personal y el recuerdo traumático a partir del encuentro y la fuerza social para rememorarlo.

Olivier Neveux (2019) afirma que el arte tiene la posibilidad de generar un impacto presente en la realidad de la dominación, así como también en la dominación de la realidad. Pensar desde una perspectiva decolonial los problemas que emergen de una obra como *Futureland* permite cuestionar ideas cristalizadas ligadas a las nociones de territorio, nación, pueblo y extranjería. Arias, como extranjera integrada a la sociedad alemana se sirve del escudo universal que mantiene asociadas ciertas características individuales al servicio de las formaciones del poder (normal, blanco/a, civilizado/a, falocrático/a, escolarizado/a). Cumpliendo varias de estas características, asume el rol de autora y directora de esta

producción para el teatro estatal alemán, es decir que se encarga de seleccionar y ordenar los elementos que componen la escena y, en el caso de esta obra en particular, el discurso de otros, traduciendo su palabra y eligiendo una forma de representar los fragmentos de sus biografías. Este lugar de autoría y dirección sumado a la interpretación que, como vimos, se basa más en una experiencia reproductiva que productiva, configura la constitución de *Futureland* como el drama de la extenuante burocracia alemana que rigidiza los cuerpos del poder, así como también, el desmovilizante estado al que se ven sometidos los cuerpos oprimidos. ¿Dónde quedaría entonces el poder de representación de este grupo social? Porque si algo queda claro al escuchar los testimonios de los jóvenes de *Futureland* es que, aunque cueste creerlo, ellos ya son “veteranos, autónomos y reyes absolutos de su realidad [...] con un coraje despiadado para la supervivencia” (González, 2021, p. 49). Entonces, tal vez encontrar otros espacios y escuchar su voz por fuera de una intención de espectacularización de sus vidas pueda servir para escucharles y escucharse cada quién a sí mismo/a en ese encuentro, para resonar y aparecer en el tiempo propio de esa experiencia, para nutrirse de presencia en la fragilidad de su descomposición y no tanto en la afirmación de una perfecta completud que asume la marginalidad representada.

Referências

AGNEW, Vanessa. **Introduction: What is Reenactment?** Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts, Detroit - USA, Wayne State University, vol 46, N° 3, pp. 327-339, 2004. Disponible en: <http://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss3/2/>

ARIAS, Lola. **Sobre vidas ajenas. El teatro como remake del pasado.** La ventana del CDN Masterclass, Centro Dramático Nacional, Madrid, 12 de mayo de 2021. Disponible en: <https://laventanadelcdn.com/masterclass-lola-arias-sobre-vidas-el-teatro-como-remake-del-pasado-4/>

ARIAS, Lola; ALARCÓN, Cristian. **Lo real en escena: la obra de Lola Arias.** Encuentro/entrevista pública, MALBA, Buenos Aires, diciembre de 2018. Extracto disponible en: <https://complejoteatral.gob.ar/nota/lo-real-en-escena>

ARIAS, Lola; CASTRO, Pía. **Aquí estoy - Lola Arias, directora argentina de teatro.** Entrevista a Lola Arias, emisión ¡Aquí estoy!, canal DW Español, Berlín, 12 de febrero de 2020. Disponible en: <https://www.dw.com/es/aqu%C3%AD-estoy-lola-arias-directora-argentina-de-teatro/av-52350670>

Denise Cobello.

Formas de presencia del cuerpo físico y virtual en el teatro a partir del análisis de la obra *Futureland* de Lola Arias. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 02, nº 02, julho-dezembro/2021 - pp. 59-73.

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

ARIAS, Lola; KANTOR, Débora. **Un espacio donde escuchar al enemigo. Entrevista a Lola Arias.** *Telón de fondo*. Buenos Aires - Argentina, N° 33, enero-junio 2021, pp. 179-186.

ARNS, Inke. **History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance.** Plataforma Agora 8, 2008. Disponible en: https://agora8.org/InkeArns_HistoryWill%20Repeat/

CATALÁN, Alejandro. **Producción de sentido actoral.** Teatro XXI, Buenos Aires - Argentina, N° 12, pp. 15-20, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Diferencia y repetición,** Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

DUBATTI, Jorge. **“Éxodo, de Federico Polleri, notable expresión del nuevo teatro documental argentino contra los mandatos de la masculinidad”.** *Reseñas/CeLeHis*, Mar del Plata - Argentina, Boletín del Centro de Letras Hispanoamericanas, Año 7, N° 18, abril-agosto 2020.

FERREYRA, Sandra y RODRÍGUEZ, Martín. **El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires.** Apuntes De Teatro, Santiago - Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile. Escuela de Teatro, N° 143, pp. 42-56, 20 de diciembre de 2020.

GÓMEZ-GARCÍA Salvador; PAZ-REBOLLO María Antonia y CABEZA-SAN-DEOGRACIAS José. **Newsgames frente a los discursos del odio en la crisis de los refugiados.** En *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, Huelva - España, Universidad de Huelva, N° 67, v. XXIX, pp. 123-133, 1 de abril de 2021.

GONZÁLEZ, Cesar. **El fetichismo de la marginalidad.** Buenos Aires: Sudestada, 2021.

HARAWAY Donna. **Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza.** Traducido por Manuel Talens. Madrid: Cátedra, 1995.

HERNÁNDEZ, Paola (2019): “El nuevo teatro documental del siglo XXI: fundamentos teóricos en Latinoamérica”. In: DUBATTI, Jorge, **Poéticas de liminalidad en el teatro II**, Lima - Perú, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático ENSAD, 2019, pp. 135-145.

MAURO, Karina. **Siempre vas a tener trabajo. Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral.** *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, Argentina - México, N° 8, julio-septiembre, 2020.

NEVEUX, Olivier. **Contre le théâtre politique,** Paris: La fabrique éditions, 2019.

PASTÉN LÓPEZ, Ignacio. **Cuéntame una historia original: Lola Arias y el teatro documental chileno.** *Argus-a Artes & Humanidades*, California - USA, vol X, N° 39, Marzo, 2021.

ROMERO-RODRÍGUEZ, Luis M. y TORRES-TOUKOUMIDIS, Angel. **Con la información sí se juega: Los newsgames como narrativas inmersivas transmedias.** In: TORRES-TOUKOUMIDIS, Angel y ROMERO-RODRÍGUEZ, Luis M. **Gamificación en**

Iberoamérica. Experiencias desde la comunicación y la educación. Quito: Abya-Yala, 2018, pp 35-55. Disponible en: <https://bit.ly/2TLCK80>

SOTO SANFIEL, María Teresa. Efecto del tono de voz y de la percepción del rostro en la formación de impresiones sobre los hablantes mediáticos. Comunicación y sociedad, N° 10, Guadalajara - México, julio-diciembre, 2008.

Artigo recebido em 22/11/2021 e aprovado em 08/12/2021.

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

ⁱ Denise Cobello - Magister en Estudios Teatrales por la Universidad Sorbonne Nouvelle - Paris 3, realiza atualmente el Doctorado en Artes en la Universidad Nacional de las Artes de Argentina con beca CONICET radicada en el IIGG, FSOE de la Universidad de Buenos Aires. denise.cobello@gmail.com
CV: <https://una-edu.academia.edu/DeniseCobello/CurriculumVitae>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5631-2260>

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



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.go.cr/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 dramaturgicamente 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-espaço 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 dramático, 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 dramaturgício. Enquanto percurso criativo, o trabalho vocal de atriz se funda na escritura dramaturgística 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 forçadas 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 audiovisão: 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.

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/).



Voz em movimento: um estudo de metaperspectiva sonoro-motora que reúne dança contemporânea, música e tecnologia

Andréia Nhurⁱ

Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasilⁱⁱ

Resumo - Voz em movimento: um estudo de metaperspectiva sonoro-motora que reúne dança contemporânea, música e tecnologia

Este artigo propõe uma discussão sobre as relações entre som, voz e movimento, à luz de um estudo de caso que reúne dança, música e tecnologia. Intenta-se sublinhar como a cena analisada pode revelar complexos cruzamentos de ação entre movimento e voz, por meio de um método de espelho aprimorado pela tecnologia para a auto-observação. Estudos advindos da Dança, das Ciências Cognitivas, da Ciência Vocal e da Cognição Musical Corporificada compõem um referencial teórico resultante do cruzamento entre arte, ciência e tecnologia. A partir desta reflexão, pretendemos desenvolver futuras ferramentas metodológicas para a formação de artistas que pretendem conjugar dança e habilidades vocais.

Palavras-chave: Voz. Movimento. Dança Contemporânea. Música. Tecnologia do Espelho.

Abstract - Voice in movement: a study of sound-motor meta-perspective gathering contemporary dance, music and technology

This article carries out a discussion on the relations between sound, voice and movement, through a case study that gathers dance, music and technology. The paper aims to highlight how the analyzed scene could reveal complex action-based crossings between movement and voice, through a technology-enhanced mirror method for self-observation. Literature from Dance, Cognitive Science, Vocal Science and Embodied Music Cognition was gathered to compose a theoretical framework based on the crossings between art, science and technology. From this reflection, we intend to develop further methodological tools for the education of performers who aim to blend dance and vocal skills.

Keywords: Voice. Movement. Contemporary Dance. Music. Mirror Technology.

Resumen - La voz en movimiento: un estudio de la metaperspectiva sonoro-motriz que reúne danza contemporánea, música y tecnología

Este artículo propone un debate sobre las relaciones entre el sonido, la voz y el movimiento a la luz de un estudio de caso que reúne danza, música y tecnología. Pretende subrayar cómo la escena analizada puede revelar complejas intersecciones de acción entre el movimiento y la voz, a través de un método de espejo potenciado por la tecnología para la autoobservación. Estudios procedentes de la Danza, las Ciencias Cognitivas, la Ciencia Vocal y la Cognición Musical Corporificada componen un referencial teórico resultante del cruce entre arte, ciencia y tecnología. A partir de esta reflexión, pretendemos desarrollar futuras herramientas metodológicas para la formación de artistas que pretendan combinar la danza y las habilidades vocales.

Palabras clave: Voz. Movimiento. Danza Contemporánea. Música. Tecnología de Espejos.

Introdução

Nos últimos cinquenta anos, os panoramas da cena contemporânea no Brasil e no mundo vêm trazendo à tona experiências de mistura entre diferentes campos artísticos, revelando processos que reúnem artistas multitarefa, cujas habilidades não são segregadas em um domínio, mas se apresentam como multimodais, ou seja, convocam diversas modalidades perceptivas ao mesmo tempo. São inúmeros os exemplos de obras em que artistas cênicos dançam, recitam textos, cantam ou vocalizam, explorando diferentes nuances da interação entre voz e movimento¹ em suas peças e processos artísticos².

Tendo em vista que os artistas integrantes dessas experiências contemporâneas vêm de diferentes contextos de formação artística, seria difícil mapear quais treinamentos e abordagens pedagógicas compõem seu conhecimento prático frente a tarefas multimodais como cantar, falar ou vocalizar em movimento. No entanto, a análise dos elementos de composição desse tipo de trabalho poderia contribuir para gerar inferências no âmbito da criação e da formação artística balizadas pela relação entre movimento e voz.

Desde 1999, venho desenvolvendo trabalhos artísticos que misturam dança, teatro e música, utilizando procedimentos criativos advindos de diferentes técnicas vocais e de dança, com intenção de integrar a produção vocal à organização gestual e coreográfica. Tal experiência artística soma-se às aulas de técnicas de corpo e voz, ministradas por mim a estudantes do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, desde 2013, em disciplinas que não setorizam os saberes, mas sim afirmam a indissociabilidade entre voz e movimento.

A partir do estudo de caso de um processo criativo solo, intitulado Projeto

¹ Aqui, separamos voz de movimento com intuito didático de focalizar o movimento pela perspectiva da dança ou da cena teatral – em que traços coreográficos ou gestuais geram padrões compositivos demarcados e visíveis no espaço e no tempo. No entanto, a voz, em seus níveis respiratório, fonatório e ressonantal também pode ser compreendida como movimento, já que põe em relevo – entre outros fenômenos dinâmicos característicos da fisiologia e da acústica vocal – processos neuromusculares e aerodinâmicos (Berg, 1968) catalisados pela “ação dos músculos intrínsecos da laringe sobre estruturas musculocartilaginosas envolvidas no movimento de fechamento da glote” (Salomão, 2008, p. 52).

² Entre os exemplos contemporâneos que congregam dança, vocalizações, canto e palavra falada, podemos citar obras como *(Not) a Love Song* (2007), do coreógrafo francês Alain Buffard, *En attendant* (2010) e *Cesena* (2011), da coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaecker, *Can we talk about this?* (2011), do diretor e coreógrafo inglês Lloid Nilson, *Avante, Marche!* (2015), dos diretores belgas Alain Platel e Frank Van Laecke, *Cabras* (2016) da encenadora brasileira Maria Thais, *Memórias da Rabeca* (2017), da companhia paulista Mundurodá, *Accent* (2017) da artista italiana Cláudia Triozzi, *Outros* (2018), do encenador Márcio Abreu para o grupo mineiro Galpão, entre tantos outros que elaboram de variadas formas corporeidades e vocalidades em simbiose.

Sonorocoreográfico, que envolve dança, canto e mediação tecnológica, este artigo visa apresentar uma análise qualitativa através de uma observação metaperspectiva³, a fim de inspirar artistas, pesquisadores e professores a desenvolverem novas metodologias para suas respectivas criações, estudos e processos de ensino envolvendo voz e movimento. Para tanto, elenca a seguinte estrutura: discussão teórica sobre voz e movimento a partir da confluência entre Ciências Cognitivas, Dança, Ciência Vocal e Musicologia; compartilhamento de imagens, informações e notações de um processo criativo solo; apresentação do método de espelhamento tecnológico para análise metaperspectiva; análise qualitativa do processo artístico citado, à luz das teorias elencadas e conclusão provisória.

Som, voz e movimento: alguns parâmetros teóricos

Diante de inúmeras experiências de simbiose entre dança, música e teatro, o contexto da cena contemporânea desafia intérpretes não apenas a seguirem a referência musical externa, mas também a produzirem sons enquanto se movimentam ou a interagirem com várias fontes sonoras ao mesmo tempo. Nesse contexto, diferentes asserções teóricas acerca da percepção e ação do som no corpo podem colaborar para que novas perspectivas de análise abriguem tais confluências entre voz e movimento.

Para alguns teóricos das Ciências Cognitivas, a percepção não é mais concebida como um processo cerebral de representação interna, mas sim como uma atividade enativa, desencadeada pelo movimento e interação com o ambiente. Como afirmou o filósofo da mente Alva Noë (2004), para perceber, é necessário seguir o rastro dos movimentos relativos ao mundo, de acordo com um conhecimento corpóreo prático (Noë, 2004).

No livro *Embodied Music Cognition and Mediation Technology* (2008), o musicólogo belga Marc Leman apresenta os princípios da Cognição Musical Corporificada (*Embodied Music Cognition*), expondo o acoplamento entre ação e percepção, a partir de diferentes níveis de comunicação entre corpo e música. Baseando-se nas asserções do filósofo da mente Alain

³ Conforme Caruso (2018), a metaperspectiva, no campo da musicologia, refere-se ao processo de deslocamento da perspectiva subjetiva de um artista sobre seu próprio processo para uma perspectiva em terceira pessoa. Para a autora, no campo da música, a documentação de processos criativos e performances fornece ao artista importantes pistas sobre o rendimento de suas práticas e treinamentos como intérprete, compondo um *corpus* de informações para a autorreflexão. No entanto, para que o processo não se torne endógeno, ferramentas tecnológicas providenciam uma visão mais objetiva sobre o artista em ação em sua própria prática.

Berthoz, Leman (2008) afirma que o sistema sensório-motor ativa a relação entre ação e percepção sonora, por meio de uma intencionalidade corpórea. Para Leman (2008), o corpo humano é biologicamente projetado para ser um mediador que transfere energia sonora física para um nível mental - ativando experiências, valores e intenções - e, em um processo inverso, transfere representações mentais para a forma material.

A partir da ideia de espelhamento corporal de formas sônicas⁴, Leman (2008) propõe uma distinção entre três níveis de articulações corpóreas entre corpo e som (também compreendidas como imitações corpóreas de formas sônicas), quais sejam: 1-sincronização, 2-sintonia e 3-empatia.

A sincronização está relacionada às ressonâncias de baixo nível do sistema motor, conduzidas por uma reação muscular automática que condicionaria um corpo a se mover em sincronia rítmica com a fonte sonora (Leman, 2008). Esta capacidade de sincronização remonta à ideia de ressonância mútua regida pelo princípio de *entrainment*, isto é, um fenômeno natural que ocorre quando o movimento ou a frequência de sinal de um sistema entra na frequência de outro sistema. Conforme atestam Dahl et al. (2010) e Clayton (2012), o *entrainment* humano está relacionado à tendência de surgimento espontâneo do pulso musical.

Segundo Leman (2008), a batida seria o principal conector de sincronia entre movimento e música, de modo que a variação na pulsação desencadearia diferentes implicações corporais, tais como uma mudança no ritmo respiratório ou no julgamento afetivo sobre o som percebido. Ao contrário de um processo passivo, as ressonâncias do sistema motor em sincronização gerariam uma previsão de sequências musicais, através de uma inclinação natural de se mover junto com um padrão sônico (Leman, 2008). Em uma prática de dança em que há interação rítmica com uma fonte musical externa, por exemplo, o *entrainment* estaria sempre ajustando pulsações externas e internas a fim de sincronizar o movimento e o som externo. Porém, tal processo de acoplamento não se refere somente a mover-se de acordo com os acentos métricos de compassos musicais regulares, mas também relacionar-se com subdivisões, contratempos, síncope, pausas e estruturas polirrítmicas.

Já a sintonia, segunda forma de imitação corpórea, remontaria a atividades cognitivas em um nível superior, tais como cadeias rítmicas complexas, melodia, harmonia ou padrões

⁴ Para Leman (2008, p.17), com base nos estudos de E. Hanslick, no século XIX, o conteúdo de uma música expressa-se em termos formais, a despeito das interpretações culturais que poderiam ser atribuídas ao som percebido. Tal processo de apreensão musical decorreria do movimento de formas sônicas (*moving sonic forms*) que impactariam diretamente a percepção humana, evocando ressonâncias corporais.

associados à expressividade (Leman, 2008). Por meio de um experimento simples, no qual sujeitos eram convidados a cantar em voz baixa junto a um conjunto de vozes gravadas, Leman (2008) pôde concluir que a tonalidade pode ser capturada pela sintonia vocal. Tal processo poderia ser comparado, para fins didáticos, à sintonização de estações de rádio.

Os pesquisadores israelitas Niv Marinberg e Vered Aviv (2019) realizaram uma experiência sobre sincronização e sintonização de frases de movimento coreografadas com diferentes componentes musicais usando dois elementos-chave: Coreografia Baseada no Ritmo (*Rhythmic-Based Choreography* - RBC) e Coreografia Baseada na Melodia (*Melodic-Based Choreography* - MBC). Os autores trabalharam com membros de três companhias profissionais de dança contemporânea com diferentes formações musicais. A cada um dos dançarinos foi solicitada a criação de uma sequência de movimentos sem nenhuma referência musical. Em seguida, as sequências foram combinadas em uma coreografia comum a dois procedimentos, com uma peça musical de acompanhamento. Os dançarinos foram divididos em dois grupos e aprenderam a coreografia em duas circunstâncias distintas. No experimento RBC, os movimentos foram coreografados a partir de uma sonata, mas o foco foi exclusivamente nos padrões rítmicos da música. No experimento da MBC, os movimentos foram coreografados para aderir às linhas melódicas da mesma sonata, como ilustrações das frases melódicas. Embora haja inúmeras evidências de que as pessoas tendem a sincronizar seus movimentos com o ritmo, os resultados mostraram que alguns dançarinos conectaram melhor seus movimentos com a melodia. Entretanto, os autores destacam que mesmo com um amplo campo de pesquisa sobre a sincronização do movimento com a batida e ritmo, há poucos estudos sobre sincronização e sintonização do movimento com a melodia, especialmente entre dança e melodia (Marinberg; Aviv, 2019).

A terceira forma de articulação corpórea entre corpo e som seria a empatia musical. Para Leman (2008), a empatia relacionada à música se refere à imitação da intencionalidade emocional do som, bem como ao reconhecimento de formas associadas ao afeto, à intimidade e à conexão social. Uma canção religiosa, por exemplo, contém um forte significado coletivo e formas gestuais tradicionais para algumas comunidades. Assim, a letra de uma canção, bem como suas características musicais próprias como melodia, ritmo e harmonia podem produzir sentimentos de pertencimento, fé, amor ou mesmo rejeição ou sensações negativas (Leman, 2008).

Tais estudos apontam interessantes perspectivas a respeito da relação entre comportamento sensório-motor, ação e percepção musical a partir de uma fonte sonora externa. Mas, como ocorreriam as interações entre movimento e som quando o artista cênico é o próprio produtor dos estímulos sonoros?

O etnomusicólogo Martin Clayton (2012) destaca o *entrainment* intraindividual como um aspecto muito importante e pouco estudado do acoplamento entre movimento e som na musicologia. Clayton (2012) destaca que o *entrainment* intraindividual abarcaria a relação de ressonância de um humano consigo mesmo. Nesta forma de *entrainment*, haveria uma dinâmica básica de coordenação de vários membros e partes do corpo acoplados de forma independente numa ação sonora, como ocorre com a intercoordenação entre mãos e pés na performance de um baterista (Clayton, 2012).

Como a voz pode ser considerada um fenômeno mecânico conduzido por coordenação muscular e princípios aerodinâmicos, poderíamos aplicar a hipótese de *entrainment* intraindividual para repensar a sincronização entre os sons vocais e movimentos corporais coreografados em experiências criativas envolvendo performances simultâneas de movimento sonoro.

Estudos no campo da ciência da voz atestam dinâmicas complexas entre músculos respiratórios e músculos intrínsecos e extrínsecos da laringe, em combinação com ajustes musculares e de formas das pregas vocais, que, de partida, anunciam a dinâmica cinestésica da voz. Com base nos estudos de Minoru Hirano acerca da ação dos músculos intrínsecos da laringe, Gláucia Salomão (2008, p. 65) afirma que:

[...] a atuação sinérgica dos cinco principais músculos laríngeos sobre as pregas vocais cria, a partir dos movimentos de adução e abdução das pregas vocais, as condições necessárias para que se dê início à fonação. Está claro, também, que as ações desses mesmos músculos podem combinar-se de inúmeras formas e assim criar grande diversidade de modos de oscilação das pregas vocais assim como de qualidades de vozes produzidas.

Diferentes maneiras de agenciar tais comportamentos musculares, por meio de ações proprioceptivas, ocasionam modificações de qualidade vocal. Ademais, os aspectos aerodinâmicos e acústicos também afetam e são afetados por processos mecânicos entre nível respiratório, nível fonatório e nível ressonantal, endossando a ideia de que a voz impescinde da motricidade.

Para Costa Filho e Jesus (2016), a percepção dos movimentos sutis da musculatura laríngea estaria abaixo do limiar da consciência sensório-motora humana, de modo que o exercício da propriocepção ocuparia um papel fundamental no despertar das sensações e ações com vistas ao aprimoramento vocal. Ao discorrerem sobre a carência de estudos mais aprofundados sobre a relação entre estudo de movimento e performance vocal, afirmam:

A constatação crescente de que há uma estreita relação entre movimento corporal, sensação e voz, e o interesse permanente pelo aprimoramento da capacidade proprioceptiva do estudante têm motivado a procura de soluções para os problemas de aprendizagem da técnica do canto. A despeito de existir professores de canto que trabalham informalmente com movimentos corporais e com materiais elásticos visando a melhoria da performance vocal, observa-se na literatura a inexistência de estudos sistemáticos envolvendo esse tipo de abordagem e os seus efeitos sobre o desempenho técnico de estudantes de canto. Para além disto, constata-se que a proprioceptividade no canto tem recebido pouca atenção na pesquisa da voz, mesmo sendo esta o cerne da produção vocal (Costa Filho; Jesus, 2016, p. 699).

Destarte, falar de voz e movimento é compreender que, em suas dimensões perceptuais, aerodinâmicas, neuromusculares e proprioceptivas, o fenômeno vocal é cinestésico e sinérgico, revelando dinâmicas multimodais acústicas e motoras inerentes ao processo fonatório.

Ainda que genéricas e advindas do cruzamento entre arte e diferentes áreas científicas, as noções supracitadas compreendem ações mediadas no e pelo corpo em interação com o som ou em produção sonora.

Certamente, um estudo de cunho estritamente científico demandaria a realização de experimentos e análises quantitativas, com vistas à checagem de tais parâmetros teóricos aplicados ao campo das artes da cena. Contudo, a presente pesquisa abarcará tais asserções a partir de uma perspectiva inferencial, ou seja, transpondo e traduzindo conceitos para o campo da criação artística e suas implicações no trabalho do artista cênico. Logo, tais acepções teóricas aparecerão como balizas e disparadores, a serem friccionados ao estudo de caso apresentado a seguir.

O Projeto Sonorocoreográfico

O exemplo artístico utilizado para análise neste artigo foi extraído do “Projeto Sonorocoreográfico”(2020-2021)⁵, de minha autoria. Neste projeto artístico, eu gravo minha própria voz, percussão vocal e sons respiratórios enquanto movo meu corpo, compondo diferentes traços coreográficos e ambientes sonoros. Textos, canções e ruídos são gravados em um dispositivo de gravação e repetição (conhecido como pedal de *Loop Station*) enquanto sobreponho movimentos relacionados a cada som. Dessa forma, tal processo artístico mistura dança, música e mediação tecnológica, com base em ações vocais e corporais em interação.

O fragmento artístico a ser discutido é uma interpretação performativa de *Joshua fit the Battle of Jericho*, uma canção espiritual afro-americana, escolhida com o propósito de evocar um canto religioso que condensa, em suas bases culturais, ritmo, dança e sobreposição de vozes em harmonia vocal.

Entre os equipamentos cênicos, utilizei um microfone de lapela, preso em minha testa, conectado a um pedal de *looping Boss RC-1*. Em espaço circular, sem cenários e com “roupas de ensaio”, a coreografia, dividida em cinco ciclos de sons vocais que se somam em *looping*, conecta-se a sons sobrepostos e diferentes traços de movimento, como se pode ver na gravação em vídeo (com filtro de animação) do ensaio:

⁵ A palavra inventada sonorocoreografia surgiu como forma de nomeação emergente da combinação entre produção sonora e coreográfica em trabalhos artísticos dos grupos Pró-Posição Dança e Katharsis Teatro, oriundos da fricção entre dança, teatro e música, desde 2017. Ademais, tem sido utilizada também como ‘arte-conceito’ com vistas a abarcar discussões de cunho biocultural acerca das operações cognitivas que demarcam as ações de corpos em multitarefas como dançar cantando, falar dançando ou dançar tocando um instrumento (Nhur, 2020). O Projeto Sonorocoreográfico tem sido realizado por meio de residências artísticas, entre Brasil e Bélgica, desde 2020 e um de seus recortes foi o vídeo-experimento *Cordeiro Místico*, apresentado virtualmente na Dança à Deriva - Mostra Latino-Americana de Dança, Performance e Artivismo, em 2021.



Figura 1: Captura de tela de vídeo do ensaio realizado em 2020, no Destelheide Center (Dworp-Bélgica):

<https://youtu.be/HBrL-U6BEE>

Cada ciclo foi criado pela repetição de movimentos e sons vocais, bem como pela adição de novos elementos coreográficos, por meio da sobreposição sonora facilitada pelo pedal de *looping*. Logo, a cada ciclo adicionava-se a voz gravada do ciclo anterior.

A tecnologia do espelho aprimorado

O contato com o método da metaperspectiva pelo espelho aprimorado surgiu durante uma pesquisa sobre som e movimento desenvolvida junto ao Instituto de Musicologia da Ghent University, entre 2020 e 2021, na Bélgica, com bolsa CAPES-PRINT (Professor Visitante Júnior), sob supervisão do Prof. Marc Leman.

Voltada para artistas-pesquisadores interessados em estudar suas próprias performances, o método da tecnologia do espelho aprimorado (*technology-enhanced mirror method*) vem sendo aplicado, nos últimos anos, a estudos no campo da música.

De acordo com a pianista e musicologista Giusy Caruso (2018), esse método produz um efeito transformador na consciência artística do performer acerca de seu desempenho motor e musical, pois vai além de estudar diante de um espelho, observar uma gravação em

vídeo ou escutar uma gravação de áudio. Por meio de tecnologias de captura de movimento⁶ e áudio sincronizados, tal método possibilita a auto-observação por representação computacional, bem como a visualização de ondas sonoras e análises de dados. Assim, engloba outras formas de registro e análise de performance facilitadas pela relação entre arte, ciência e tecnologia que, aliadas a procedimentos já usuais de acompanhamento de processo artístico - como registro em áudio, registro audiovisual, notação musical e outras formas de anotação - produz análises qualitativas e quantitativas.

No âmbito da música, o trabalho de um performer na interpretação de partituras envolve o que Leman (2016) definiu como *enactment*, ou seja, um processo de encenação que transforma as intenções do intérprete em padrões sonoros, usando esquemas sensório-motores. Nesse contexto, o método da metaperspectiva pelo espelho aprimorado, ao providenciar gravações e análises dos gestos do intérprete, em consonância com os padrões sonoros produzidos, fornece um registro do processo criativo do artista, dando pistas para reflexões acerca dos ajustes cognitivos envolvidos na prática artística (Caruso, 2016).

Com base em análises qualitativas e quantitativas de sua performance no piano, Caruso (2018, p. 101) considerou que o espelho aprimorado pela tecnologia forneceu uma perspectiva mais objetiva, otimizando seu processo de estudo como pianista:

Tal espelhamento baseado em dados propiciou a oportunidade de estudar o envolvimento subjetivo gestual a partir de uma perspectiva mais objetiva, permitindo uma investigação detalhada e aumentando a autoconsciência diante da tomada de decisão (intencionalidade) e o envolvimento gestual na execução. (tradução nossa)⁷

No presente artigo, selecionamos quatro tipos diferentes de representação com vistas à auto-observação e análise metaperspectiva do processo criativo: registro do trabalho vocal por notação musical, registro audiovisual animado de ensaio, captura de movimento por

⁶ Para Prim, Gonçalves e Vieira (2015), o *Motion Capture* (MoCap), isto é, captura de movimento, consiste na captura e na gravação de movimentos de humanos, animais e objetos inanimados em formato de dados tridimensionais que podem ser utilizados para estudo ou para animação de modelos 3D. Quando utilizados para estudo, os movimentos coletados permitem investigações cinéticas refinadas. Há diferentes sistemas de captura, quais sejam: sistema óptico, sistema mecânico, sistema magnético e sistema acústico. Atualmente, algumas tecnologias desenvolveram sistemas híbridos, com intuito de resolver as desvantagens de captação isolada de cada um dos sistemas, como, por exemplo, a obliteração de marcadores no sistema óptico.

⁷ “Such data-based mirroring gave the performer an opportunity to study her subjective gestural involvement from a more objective perspective, allowing a detailed investigation and heightening of self-awareness concerning the relationship between her decision-making (intentionality) and gestural involvement in performing” (Caruso, 2018, p.101).

sistema óptico e captura de áudio.

Capturas e análise metaperspectiva do processo criativo

A cena *Joshua fit the Battle of Jericho* - pertencente ao Projeto Sonorocoreográfico - foi capturada repetidas vezes ao longo de 2020, nos Laboratórios do Instituto de Musicologia-IPEM, da Ghent University, utilizando a tecnologia de captura de movimento por meio do sistema óptico *Qualisys Track Manager-QTM*. A captura de movimento QTM era composta de câmeras interligadas em série que emitiam e captavam a luz infravermelha emitida por marcadores posicionados no corpo, em posições anatômicas pré-estabelecidas. A partir daí, um modelo tridimensional animado era gerado, possibilitando inúmeras formas de análise biomecânica das ações, gestos e desenhos coreográficos.

Cada gravação foi composta por: calibragem dos equipamentos, configuração das vestimentas com marcadores, criação de modelo animado, calibragem do esqueleto, limpeza de marcadores e exportação de dados:

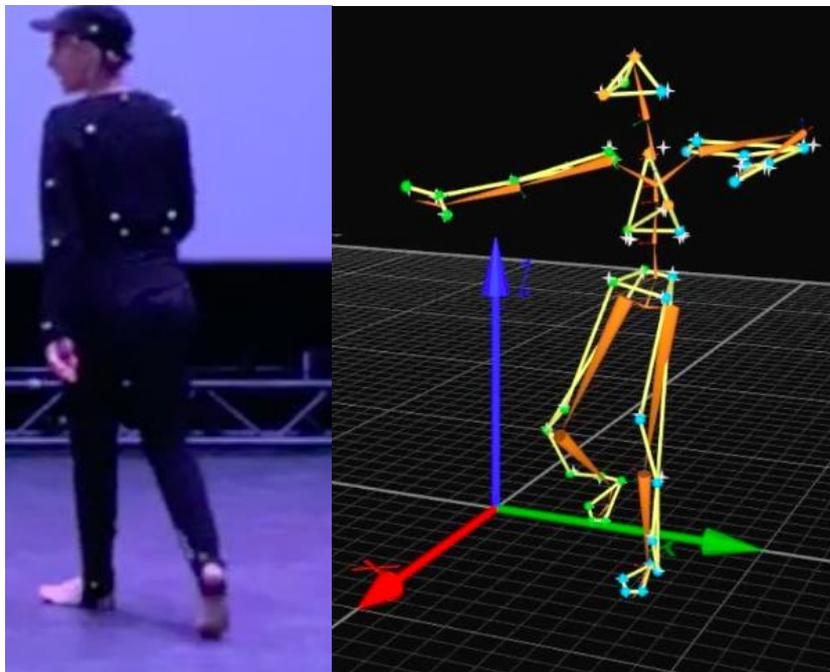


Figura 2: Visualização da artista Andréia Nhur, durante as gravações no Laboratório ArtScienceInteractionLab-ASIL da Ghent University, em 2020: 1-com vestimenta com sensores; 2-em modelo animado no espaço tridimensional.

A voz produzida em conjunto com os movimentos foi amplificada numa sala sonorizada com seis monitores de referência e gravada com o software *Digital Workstation Ableton Live*, a cada ensaio. Um dos laboratórios utilizados - Laboratório de Interação entre Arte e Ciência da universidade - possuía 80 monitores de referência para simulação de diferentes ambientes sonoros. Em meu caso, utilizei apenas seis monitores, simulando um rebatimento circular do som. As captações da voz e do movimento foram sincronizadas em tempo real, através de um relógio universal (SMPTE clock), que registrava todas as capturas dos laboratórios numa mesma temporalização. Tal relógio permitia que, em vez de juntar som e imagem na pós-produção, como se faz em programas de edição de vídeo, a sincronização fosse mais precisa, já que era possível identificar cada segmento sonoro e musical através de um registro cronológico universal das gravações.

Vários dados de captura de movimento e áudio foram produzidos nesta pesquisa, ao longo de repetidas captações, já que o propósito era acompanhar um processo criativo e analisá-lo por meio da metaperspectiva. Algumas gravações de áudio foram visualizadas no software *Sonic Visualizer* (para visualização e análise de ondas sonoras) e transpostas numericamente para traçar gráficos no *Microsoft Excel*, com intuito de comparar características rítmicas. Contudo, focalizamos, majoritariamente, a observação e análise qualitativa a partir de anotações do processo, bem como sinais visuais e sonoros recolhidos nas capturas, em detrimento de estudos quantitativos de dados numéricos.

Conforme anotações do processo criativo constantes na *Tabela 1*, é possível compreender a organização sonora e coreográfica utilizada, de acordo com os ciclos de repetição propostos na cena. Cada som vocalizado corresponde a um padrão rítmico, melódico ou harmônico, ora com vibração das pregas vocais, ora com produção percussiva através de consoantes surdas:

Ciclo	Descrição das ações vocais e corporais	Notação musical das ações vocais
1	Percussão vocal, com as consoantes surdas P e T, em padrão rítmico regular, durante caminhada pelo espaço cênico;	
2	Nova percussão vocal, em som de CH (dígrafo surdo), compondo padrões rítmicos sincopados, aliados a movimentos também sincopados das pernas;	
3	Vocalização com boca fechada, em combinação com movimentos coreografados de braços, pernas, tronco, cabeça, mãos, em deslocamentos e giros;	
4	Canção e repetição do padrão coreográfico da faixa 3;	
5	Repetição da canção em segunda voz e improvisação coreográfica.	

Tabela I: Descrição de ações vocais e corporais e notação musical das ações vocais, de acordo com cada ciclo

De acordo com as premissas teóricas de Leman (2008) sobre imitação corporal de formas sônicas, combinadas à observação subjetiva das representações e dados coletados nas capturas de movimento e áudio, verificamos que cada ciclo de repetição apresentou um estímulo sonoro como o mais prevalente, anunciando sincronização, sintonia ou acoplamento empático como forma de articulação corpórea correspondente, como se pode ver na *Tabela 2*:

	Ciclo 1	Ciclo 2	Ciclo 3	Ciclo 4	Ciclo 5
Estímulo sonoro	Rítmico	Rítmico	Melódico	Melódico, harmônico e semântico	Melódico, harmônico e semântico
Articulação corpórea	Sincronização	Sincronização	Sintonização	Sintonização e empatia	Sintonização e empatia

Tabela 2: Relações entre ciclos, estímulo musical e articulações corpóreas

Quanto à sincronização, percebemos que a pulsação proposta na percussão vocal ao caminhar (no ciclo 1) sofreu desvios devido à relação entre o controle do peso corporal e o controle da respiração durante o esforço vocal e físico.

Após a transposição de algumas gravações de áudio para o software Sonic Visualizer, foi possível avaliar as mudanças no ritmo da percussão vocal, já que as batidas não mantinham uma regularidade ideal, como poderia acontecer com um som pré-gravado. Tal irregularidade pode ser conferida no vídeo que une representação tridimensional do corpo em movimento e visualização da onda sonora:

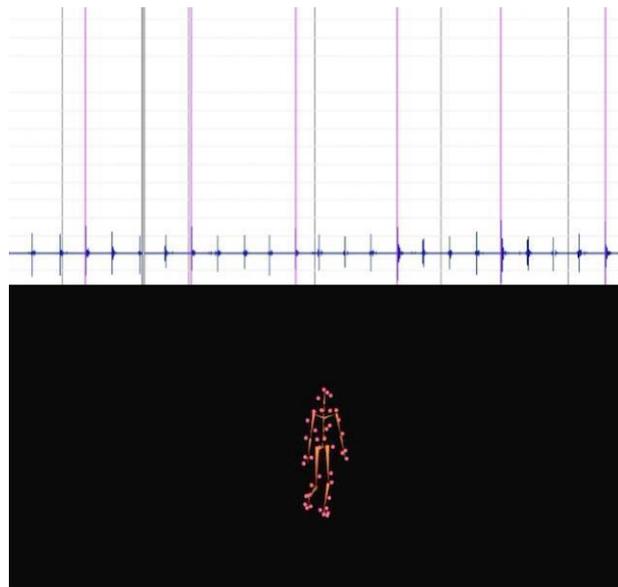


Figura 3: Captura de tela de vídeo com representação tridimensional do corpo em movimento e visualização da onda sonora: https://www.youtube.com/watch?v=ZIxKd_v3U3I

A análise dos dados transpostos para o Sonic Visualizer atesta a dificuldade de se manter a periodicidade do pulso da percussão vocal. Em condições ideais de manutenção do pulso, teríamos uma linha reta. No entanto, como se pode ver no gráfico de pontos, há grande flutuação na marcação dos acentos, evidenciando que a percussão vocal ora se acelerava, ora se ralentava, na tentativa de se alinhar ao movimento dos pés na caminhada:

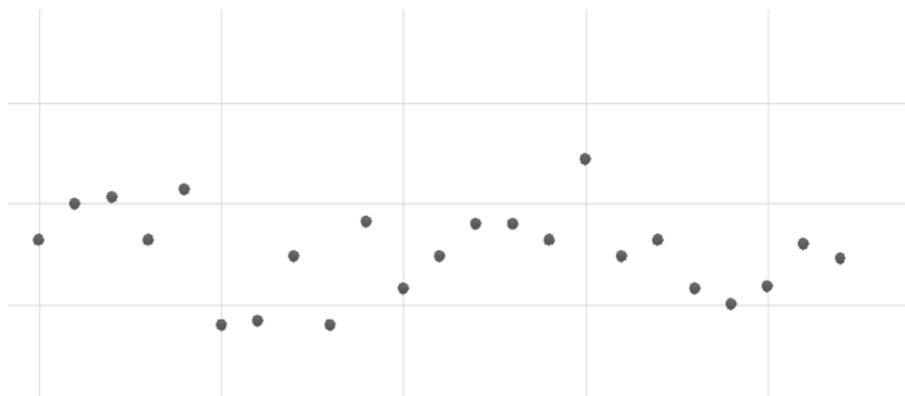


Figura 4: Percussão vocal no ciclo 1, considerando os acentos de cada compasso e a duração dos intervalos, ao longo de 35 segundos de performance.

Nesta análise, poderíamos dizer que as variações de tempo que atrasaram ou anteciparam os sons vocais em relação ao tempo do movimento revelam um problema de ajuste do ritmo interno. Como não existe uma fonte musical externa, mas uma paisagem sonora composta em tempo real simultânea à dança, pode-se considerar que os descompassos entre movimentos dos pés e percussão vocal anunciam variações no *entrainment* intraindividual (Clayton, 2012). Dessa forma, o estudo metaperspectivo indicou a necessidade de se praticar a coordenação entre produção vocal, deslocamento e ritmo, para aprimoramento da execução da cena almejada.

Além da variação de sincronia entre a caminhada e a produção de sons de percussão vocal no ciclo 1, a coreografia executada junto com o canto nos ciclos subsequentes também apresentou variações de tempo e duração considerando que sua ligação ao som vocal às vezes estava relacionada à sintonia da voz melódica e harmônica ou mesmo ao significado das palavras da canção.

Como mostraram as gravações da captura de movimentos, a sintonia entre os movimentos coreografados e os aspectos melódicos, harmônicos e semânticos da música, nos ciclos 4 e 5, sugeria movimentos fluentes, contínuos, nem sempre correspondentes às batidas da percussão vocal, como se pode notar no vídeo de representação tridimensional com visualização dos traços dos gestos:



Figura 5: Captura de tela de vídeo com visualização em 3D da captura com traços dos movimentos:

<https://youtu.be/ecDYiYMH15M>

Não obstante outras análises biomecânicas possam ser empreendidas a partir dos dados coletados, a representação da captura com traços dos movimentos executados traz uma possível visualização da interação entre voz cantada e movimento empreendido. No sistema de captura QTM, os traços correspondem ao tempo imediatamente passado, deixando visível as possíveis correlações entre movimentos flexíveis, contínuos e fluídos e os desenhos melódicos e harmônicos da música cantada.

No último ciclo de repetição, onde há a proposição de improvisar gestos em combinação com uma segunda voz cantada, surgiria a terceira forma de imitação corpórea do som: a empatia. A atmosfera de sobreposição das vozes, endossada por palavras religiosas propiciaram a sugestão de gestualidades e a representação de figuras, ora ilustrativas, ora dissolvidas num imaginário evocado pela canção. A canção *Joshua fit the Battle of Jericho* evoca um sentimento ritualístico de celebração coletiva, sugerindo entonações, gestos ou posturas características que se referem às origens deste canto. A letra cita a história bíblica da Batalha de Jericó, na qual Josué liderou os israelitas contra Canaã. Mas, como ocorre em muitos outros cantos espirituais afro-americanos, as palavras também podem aludir à revolta e à fuga dos africanos escravizados na América do Norte.

A partir dos dados coletados, também seria possível traçar uma análise espectrográfica da voz, com intuito de especificar as diferenças de frequência, intensidade e tempo no comportamento vocal em combinação com os movimentos propostos. Todavia, para o presente estudo, tal análise acústica não foi realizada, considerando que o foco investigativo foi a observação combinada das pistas visuais e auditivas para compreensão das diferentes dinâmicas entre voz e movimento numa composição cênica que mistura canto e dança.

A despeito da análise qualitativa objetiva dos dados coletados, é preciso compartilhar as dificuldades encontradas ao longo do processo de criação e de captura de movimentos e áudio, em virtude da disposição dos aparatos tecnológicos utilizados e do tipo de performance idealizada. O uso da roupa especial, com marcadores dispostos em partes específicas do corpo para captura de movimentos, trazia limitações à amplitude e velocidade dos movimentos. Ao longo da criação coreográfica, algumas escolhas gestuais foram balizadas pela capacidade de identificação de marcadores do sistema óptico de captura de movimentos. Ora, algumas posturas ou deslocamentos - como flexão ou torção do tronco ou deslocamentos no chão - dificultavam a leitura do software de captura. Por conseguinte, optei por utilizar movimentos que facilitassem a captação, sem perder de vista as relações sonorocoreográficas

pretendidas. Quanto à captação vocal, o uso do microfone de lapela preso à testa, apesar de favorecer a captação da voz em detrimento dos sons do ambiente, às vezes captava ruídos decorrentes de movimentos abruptos, como giros e saltos.

Com base na análise apresentada, pode-se dizer que, dentro de um processo envolvendo dança e canto, a imitação corpórea de formas sônicas orienta possíveis relações entre movimento e percepção sonora através de diferentes acoplamentos por sincronização, sintonização e empatia. Quando, além de se mover ao som de uma fonte externa, um artista cênico produz sons vocais, processos multimodais complexos envolvendo desenvolvimento motor e habilidades musicais anunciam diferentes níveis de *entrainment* (Leman, 2008; Clayton, 2012) que podem ser aprimorados em treinamentos e práticas direcionadas de voz e movimento.

Ademais, o exemplo utilizado enunciou também a sobreposição sonora acionada pelo pedal de *looping* como um mediador. O aparelho trazia diversas camadas de sons produzidos e percebidos pelo corpo que dançava e vocalizava, em tempo real, gerando uma orquestração sonoro-motora agenciada por diferentes tecnologias: a tecnologia do corpo e a tecnologia do aparato de gravação e repetição do som.

Sendo assim, a análise metaperspectiva, além de ter alimentado o processo de estudo e aprimoramento da execução artística da cena, contribuiu para discussões mais aprofundadas sobre as relações entre som, voz e movimento, apesar de não apontar resultados assertivos a partir dos dados coletados no estudo de caso.

Conclusão provisória

Este estudo apresentou uma análise artística facilitada por um método de metaperspectiva capitaneado pela relação entre arte, ciência e tecnologia, além de congrega inferências teóricas oriundas do campo da Dança, das Ciências Cognitivas, da Ciência da Voz e da Musicologia, especialmente a Cognição Musical Corporificada. Com intenção de repensar as relações entre movimento, voz e tecnologia no contexto da cena contemporânea, descrevemos um exemplo artístico que envolvia processos criativos multimodais entre dança e música.

Este artigo é um dos desdobramentos de um projeto maior voltado para a investigação artística e pedagógica acerca da intermodalidade entre dança, teatro e música, com recorte

nas relações entre movimento e voz. Sem a intenção de esgotar as discussões, alguns temas - como o método do espelho aprimorado pela tecnologia e a imitação corpórea de formas sônicas - foram destacados a fim de inspirar mais investigações e experiências sobre o uso da voz e do movimento em experiências artísticas híbridas na cena contemporânea.

Embora este estudo não gere asserções conclusivas, pode-se afirmar que experiências artísticas híbridas necessitam de discussões teóricas híbridas, considerando que uma abordagem única revelaria uma perspectiva muito restrita sobre um objeto complexo. Nesse sentido, valer-se da confluência entre arte, ciência e tecnologia pode parecer um caminho possível para olhar acontecimentos que conjuram práticas e saberes oriundos de diferentes campos.

Referências

- BERG, J.W. VAN DEN. Mechanisms of the larynx and the laryngeal vibrations. In: MALBERG, B. **Manual of Phonetics**. Amsterdam: North Holland Publishing Company, 1968. p.278-308.
- CARUSO, Giusy. **Mirroring the Intentionality and Gesture of a Piano Performance: an Interpretation of 72 Etudes Karnatiques**. Ghent: Department of Musicology/Ghent University, 2018. PhD dissertation (Doutorado em Musicologia).
- CARUSO, Giusy; COOREVITS, Esther; NIJS, Luc; LEMAN, Marc. Gestures in Contemporary Music Performance: A Method to Assist the Performer's Artistic Process, **Contemporary Music Review**, 35:4-5, 402-422, 2016.
- CLAYTON, Martin. What is entrainment? Definition and applications in musical research. **Empirical Musicology Review** 7(1-2): 49-56, 2012.
- COSTA FILHO, M. S.; JESUS, L. M. T. A Proprioceptividade no Canto: Uma Avaliação Qualitativa do Desempenho Vocal de Cantores Estudantes. **5º Congresso Ibero-Americano em Investigação Qualitativa**, 2016, Porto. Atas CIAIQ 2016, 2016.
- DAHL, Sofia et al. Gestures in Performance. In GODOY, R.; LEMAN, M. **Musical Gestures: sound, movement and meaning**. New York: Routledge, 2010, 36-68.
- LEMAN, Marc. **Embodied Music Cognition and Mediation Technology**. Cambridge: The MIT Press, 2008.
- LEMAN, Marc. **The expressive moment: How interaction (with music) shapes human empowerment**. Cambridge, MA: MIT Press, 2016.

MARINBERG, Niv; AVIV, Vered. Dancers' Somatic of Musicality. *Frontier in Psychology* 10: 1-10. 2019. doi: 10.3389/fpsyg.2019.02681

NHUR, Andréia. Do Movimento ao Som, Do Som ao Movimento: relações bioculturais entre dança e musica *Revista Brasileira Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 4, e100069, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660100069>. Acesso em 10, set. 2021.

NOË, Alva. *Action in perception*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

PRIM, G. de S.; GONÇALVES, B. S.; VIEIRA, M. L. H. A representação do corpo e do movimento: uma análise da interatividade do motion capture. *Design e Tecnologia*, 5(09), 23-28, 2015.

SALOMÃO, Gláucia. *Registros vocais no canto: aspectos perceptivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete*. São Paulo: Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem/ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem).

Artigo recebido em 01/11/2021 e aprovado em 21/11/2021.

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

ⁱ Andréia Nhur - Artista e professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Trabalha na interface entre dança, teatro e música, investigando corpo, memória, voz e movimento. Foi professora visitante na Ghent University (Bélgica). andreianhur@usp.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8515782341152213>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0157-0334>

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



Análise Acústica como uma contribuição para o estudo do grito cênico: relato de experiência nas vozes de atrizes

Jane Celeste Guberfainⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil

Mariana Baltarⁱⁱ

Universidade Veiga de Almeida, Rio de Janeiro/ RJ, Brasil

Lidia Beckerⁱⁱⁱ

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil^{iv}

Resumo - Análise Acústica como uma contribuição para o estudo do grito cênico: relato de experiência nas vozes de atrizes

Os atores precisam de domínio corporal para que realizem composições vocais e produzam emissões de forte intensidade sem prejuízo à saúde. Esse trabalho refere-se a uma experiência realizada com três alunas de teatro em que elas emitem gritos orientadas pelas autoras. Os gritos foram analisados acusticamente em função da relação da diferença de amplitude entre o primeiro e o segundo harmônico (H1-H2) com o grau de adução das pregas vocais. Os resultados apontam que valores maiores de intensidade do primeiro harmônico envolvem menos riscos à saúde vocal. As autoras complementam com orientações específicas para a emissão do grito na prática cênica a partir de cuidados e exercícios corporais-vocais.

Palavras-chave: Qualidade vocal. Voz. Grito. Treinamento vocal. Análise acústica.

Abstract - Acoustic analysis as a contribution to the study of theatrical scream: an experience report in actresses' voices

The actors need extreme body control to be able to make a variety of vocal compositions, eventually in heavy loudness, with no harm at all to his voice. This study concerns an experience report with three Theater students performing screaming oriented vocal emissions. Those were acoustically analyzed based on the relation of the amplitude difference between the first and the second harmonic (H1-H2) and the adduction level of the vocal folds. Results lead to the conclusion that higher intensity values referred to the first harmonic cause less risks to vocal health. Specific guidelines for the scenic practice of the scream are offered by the authors, based on body-vocal care and exercises.

Keywords: Voice quality. Voice. Scream. Vocal training. Acoustic analysis.

Resumen - Análisis acústico como contribución para estudiar la emisión vocal del grito: informe de experiencia con actrices de teatro

Los actores necesitan amplio control corporal para poder realizar composiciones vocales y producir emisiones de fuerte intensidad sin herir su salud vocal. Este trabajo hace referencia a una experiencia realizada con tres estudiantes de teatro en la que emiten gritos escénicos guiados por las autoras. Los gritos se analizaron acústicamente en función de la relación de la diferencia de amplitud entre el primer y segundo armónico (H1-H2) con el grado de aducción de las cuerdas vocales. Los resultados muestran que valores más altos de intensidad del primer armónico implican menos riesgo en general para la salud vocal. Las autoras complementan con pautas específicas para la emisión del grito en la práctica escénica, basadas en cuidados y ejercicios cuerpo-vocales.

Palabras clave: Calidad de voz. Voz. Gritar. Entrenamiento vocal. Análisis acústico.

Introdução

Atores e atrizes de teatro são profissionais da voz de alta demanda, que trabalham em longos períodos de ensaios e temporadas em condições variáveis, o que pode incluir espaços acusticamente inadequados e ausência de amplificação sonora.

É muito importante conhecermos os meios em que irão atuar - cinema, teatro, TV, lugares abertos, além dos recursos disponíveis (ambientes acusticamente tratados, microfones etc.) para que tenhamos maior segurança na emissão vocal, principalmente em se tratando de sons de forte intensidade.

D'Haeseleer et al, (2017), descobriram que a fadiga vocal decorrente da hiperfunção laríngea foi um sintoma frequente em atores bem treinados.

Muitos desses atores possuem maus hábitos, mas também projetam suas vozes sobre o barulho da multidão, às vezes em situações de esforços físicos ou explosões emocionais repentinas, como gritar, chorar e rir. Às vezes, eles imitam vozes ou usam uma voz “forçada”, correndo o risco de desenvolverem distúrbios vocais.

Esses profissionais precisam de uma sólida formação técnica, a fim de desenvolverem recursos que lhes deem suporte tanto em termos interpretativos como de saúde vocal. Uma pequena perda de qualidade das vozes de atores pode gerar desde a queda de qualidade cênica ao cancelamento do espetáculo e, além disso, implicar em questões ocupacionais, emocionais e morais (D'Haeseleer et al, 2017).

Um treinamento corporal-vocal específico é essencial para que o profissional tenha resistência e flexibilidade na musculatura envolvida na expressão de emoções intensas como o grito. Além disso, deve realizar aquecimento, desaquecimento e repouso vocal relativo após a emissão das vozes de forte intensidade, sempre orientado por um especialista.

A demanda de vocalizações de sons extremos deve ser analisada particularmente com atenção em função dos riscos envolvidos (Cazden, 2017). Nesse sentido, a análise e o ensino de técnicas de grito constituem assunto fundamental na pedagogia vocal especializada nas vozes de atores.

Como pesquisadoras da voz e a cena observamos todos os problemas constatados pelos autores citados, porém, nesse trabalho, focaremos exclusivamente na emissão do grito. São raros os artigos que falam sobre esse tema específico do ato de gritar na cena, no entanto

trata-se de um assunto relevante em função da possibilidade de serem prejudiciais, podendo gerar lesões aos órgãos do sistema fonador.

A maioria dos dicionários define grito como falar com muito volume para atrair atenção, ou para expressar emoções fortes, como dor, desespero ou ódio, situações que envolvem forte impacto emocional. Além da vocalização propriamente dita envolvida no ato de gritar, consideramos o grito de forma mais abrangente, podendo ser expresso pelo corpo, ou apenas através das expressões faciais, ou ainda por uma integração entre corpo e voz nas diversas manifestações artísticas. Nas artes plásticas, podemos citar a escultura “Estética gritando Homem”, da ZhengHan Art and Craft Store, ou a pintura expressionista de Edvard Munch, “O grito”, denotando uma figura angustiada, aterrorizada, desesperada. Na verdade, foram quatro versões dessa pintura tão impactante.

Quanto à vocalização, o ser humano pode expressar o grito através de palavras ou de sons variados. Geralmente envolve emissões de forte intensidade, em frequências graves ou agudas, dependendo da emoção, que também pode provocar mudanças no padrão respiratório, na postura corporal e na expressão facial, dentre outros sinais.

Os gritos podem vir acompanhados de aspereza ou sopro. Pode haver choro ou riso associados e o uso da respiração como reforço da intenção ou emoção.

Segundo as pesquisas de Sascha Frühholz e colegas (2021), da Universidade de Zurique, os gritos não alarmantes são percebidos e processados pelo cérebro de forma mais eficiente do que gritos alarmantes. Os pesquisadores constataram que os seres humanos, diferentemente de algumas espécies de mamíferos, gritam não apenas quando estão com medo e agressivos, mas também quando experimentam outras emoções, como desespero e euforia. Normalmente a respiração torna-se mais intensa com o medo, o pavor, a raiva, a fúria e a angústia, e permanece mais controlada em emoções mais brandas como satisfação, melancolia e alívio.

Sascha Frühholz (2021) e colegas observaram ainda que todas as espécies têm o potencial de sinalizar perigo ao gritar, mas apenas os humanos gritam para sinalizar também emoções positivas, como alegria e prazer. Essas emoções estão relacionadas aos contextos sociais e à evolução humana.

O objetivo do presente trabalho é apresentar um relato de experiência em que analisamos a emissão de gritos de três alunas da Escola de Teatro da UNIRIO, utilizando um *software* de análise acústica da voz.

A aplicação e a implementação de recursos tecnológicos dentro de um contexto pedagógico fornecem dados objetivos sobre a qualidade de voz do aluno, facilitando assim a aprendizagem das técnicas vocais, além de propiciarem a avaliação do progresso. Nesse sentido, contamos com algumas ferramentas tecnológicas que nos ajudaram a analisar a emissão dos gritos das atrizes e, assim, orientá-las sobre a melhor forma de produzi-los, de modo a não comprometerem sua saúde vocal.

Nesse trabalho escolhemos utilizar o *software Sopran*, um editor para processamento e análise de som desenvolvido pelo engenheiro sueco Svante Granqvist. A medida escolhida para análise foi a diferença de amplitude entre o primeiro e o segundo harmônico (H1-H2) e, para compreensão do significado da análise desses dados, faremos a seguir um breve resumo acerca de determinados aspectos da fisiologia da produção da voz.

Podemos dizer que o sistema fonador é dividido em três subsistemas: sistema respiratório, pregas vocais e cavidades de ressonância (Sundberg, 2015). A coordenação entre esses subsistemas é fundamental para a produção vocal. Tratando especificamente do grito - ou seja, de um som de fortíssima intensidade, dentro de um contexto de saúde vocal -, consideramos a necessidade da combinação de uma elevada pressão de ar com uma vibração das pregas vocais realizada sem “aperto”, ou seja, sem adução “exagerada”. Além disso, é preciso levarmos em conta que os fonemas escolhidos para a emissão do grito a partir dos movimentos dos articuladores (lábios, língua, mandíbula, véu palatino, faringe e laringe) também terão papel fundamental no resultado final do som. Tratemos, então, de alguns dos pontos desse sistema complexo, não-linear.

A respiração ocupa papel de extrema importância na produção vocal. Nesse sentido, o treino de estratégias respiratórias eficientes, tanto na inspiração quanto na expiração, deve fazer parte da rotina dos profissionais que desejam uma boa performance vocal (Leborgne, 2021).

A pressão de ar abaixo das pregas vocais, denominada pressão subglótica, é controlada principalmente pelo sistema respiratório, e está diretamente relacionada ao nível sonoro da fonação. Assim, quanto maior for o volume de ar, maior será o nível sonoro (Sundberg, 2015). Um alto volume pulmonar não garante, entretanto, a emissão de um som forte. É necessário considerar também a resistência imposta pela glote à pressão exercida pelo ar.

Johan Sundberg, um dos maiores cientistas da voz, estabeleceu o conceito de modos de fonação, através do qual podemos classificar o grau de adução das pregas vocais a partir do

seguinte contínuo: sussurrado, soproso, fluido, neutro e tenso, estabelecendo uma escala em que a voz sussurrada representa o extremo da hipoadução e a tensa, o extremo da hiperadução das pregas vocais (Sundberg, 2015).

A análise dos modos de fonação faz-se importante no trabalho com atores pelo fato de muitos deles apresentarem a tendência de aumento exagerado do grau de adução glótica em função da necessidade de incremento na intensidade, clareza ou entusiasmo quando, no entanto, o ajuste ideal parece estar perto do centro, levemente em direção à voz soprosa, no que chamamos modo de fonação fluido, que faz uso de pressão subglótica moderada e pequena força de adução, enquanto produz níveis sonoros mais elevados do que os modos neutro e tenso (Sundberg, 2015). É importante considerar que o exagero no grau de adução, através de uma fonação tensa, pode até cumprir o objetivo de aumento de intensidade desejado, entretanto carrega em si um risco maior de danos às pregas vocais (Titze, 2000).

Outro ponto fundamental a ser discutido ainda sobre a relação entre o sistema respiratório e as pregas vocais é que o aumento da pressão subglótica não implica apenas no aumento de intensidade, mas também no aumento de frequência. A musculatura intrínseca da laringe é a principal responsável pela emissão de sons graves, médios e agudos, entretanto um aumento da pressão subglótica também poderá aumentar a frequência de fonação. Em outras palavras, o aumento da pressão de ar pode aumentar a frequência do som, tornando-o mais agudo, fato que pode ser observado de forma recorrente na emissão de gritos.

Consideremos agora o seguinte fato: durante a fonação, a laringe humana não produz apenas um tom, mas um conjunto de tons. Assim, esse som pode ser decomposto em um espectro. Quando o sinal produzido pela laringe for periódico, ou seja, quando se repetir consistentemente no tempo, esses componentes serão os chamados harmônicos, que estão relacionados entre si de forma exata, sendo múltiplos inteiros do primeiro harmônico. O primeiro harmônico, por sua vez, correspondente ao que chamamos de frequência fundamental e equivale ao tom que percebemos auditivamente (Sundberg, 2015).

Chegamos, então, ao seguinte ponto: a localização do modo de fonação no contínuo tenso-sussurrado relaciona-se à amplitude da frequência fundamental na fonte glótica (Sundberg, 2015). Assim, a mensuração da diferença entre a amplitude do primeiro e do segundo harmônico - medida amplamente utilizada e que pode ser verificada num espectro - parece ser um bom parâmetro de avaliação do grau de adução. De acordo com as pesquisas, a

predominância da frequência fundamental aparece consistentemente nas fonações soprosa e fluida, mas decai na fonação tensa.

Outro ponto relevante é que a intensidade da fundamental é menor no registro modal (voz de peito) do que no falsete (Sundberg, 2015). Essa informação é relevante pelo fato de não haver fechamento glótico completo no falsete e, nesse sentido, podemos considerar a escolha dos sons agudos como uma possibilidade eficiente de produção esporádica de sons de forte intensidade, sem risco de hiperadução das pregas vocais.

Importante ponderar ainda que a intensidade da fundamental não é o único fator determinante do modo de fonação, visto que há uma série de agentes envolvidos, entretanto é um importante indicativo (Sundberg, 2015).

Chegamos, por fim, ao sistema de ressonância, modificado através dos articuladores lábios, língua, mandíbula, véu palatino, faringe e laringe. A escolha dos fonemas interferirá não apenas no resultado final do som produzido, como também na produção dos outros subsistemas. Assim, a escolha de diferentes vogais e consoantes produzirá efeitos distintos.

Vale ressaltar ainda que, apesar de estarmos tratando especificamente do sistema fonador, devemos enfatizar a importância da visão integral do corpo na produção do som. Segundo o estudo de Guberfain (2012) sobre o Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller, idealizado pela fonoaudióloga Glorinha Beuttenmüller, é importante que o ator estabeleça analogias entre as dimensões do corpo humano, em seu volume e altura, com as dimensões sonoras. Nesse caso,

[...] a emissão dos sons deve ser realizada através da percepção das diversas partes do corpo, considerado como fonte de comunicação de forma integral: frente, costas e lados e em todos os níveis: baixo, médio e alto, explorando a tridimensionalidade e as múltiplas direções do espaço cênico (Guberfain, 2012, p. 109).

Esses conceitos foram aplicados a partir dos estudos de Rudolf Laban (Laban, 1971), em que a dimensão espacial ganhou mais significado, propiciando maior envolvimento vocal no público.

Relato de experiência

Essa experiência consistiu na análise da diferença de amplitude entre o primeiro e o segundo harmônico na emissão de três tipos de gritos: o grito A foi produzido em região habitual de fala (voz de peito), emitido a partir da ideia do espaço do bocejo, sem nenhuma sensação de aperto na laringe; o grito B foi produzido em região de fala habitual (voz de peito), emitido com sensação de aperto na laringe; o grito C foi produzido em região de voz de cabeça, termo adotado nesse trabalho como o registro feminino correspondente ao falsete masculino. O cálculo da diferença H1-H2 apontou o quão intensa foi a frequência fundamental - que corresponde ao primeiro harmônico - em todas as emissões.

Diante das condições de distanciamento social impostas pela COVID-19, optamos por fazer a coleta dos dados à distância. Selecionamos três estudantes de teatro do sexo feminino, sem histórico de disfonias, sem queixas vocais atuais (L.B., 20 anos; P.C., 22 anos e R.D., 25 anos, respectivamente denominadas Atriz 1, Atriz, 2 e Atriz 3), alunas do curso de Bacharelado em Atuação Cênica da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. As três já tiveram treinamento vocal prévio em técnicas de voz falada em disciplinas anteriores do curso e foram solicitadas a executar emissões de uma série de gritos, sempre usando a vogal /a/, após aquecimento prévio. As atrizes foram orientadas a usar os aplicativos nativos de seus aparelhos de telefone celular, mantendo-os a 30 cm de seus lábios. As gravações foram feitas sob a supervisão das autoras desse artigo via aplicativo *Google Meet*. As tarefas foram as seguintes: 1) grito A: com voz de peito, buscando sensação de espaço e evitando excesso de adução glótica; 2) grito B: com voz de peito, buscando sensação de aperto e fonação tensa; 3) grito C: com voz de cabeça, sem maiores orientações. Os áudios foram enviados para as autoras do artigo no formato mp4, via Whats App e convertidos em WAV através do site *Online Audio Converter* (www.online-audio-converter.com). Os áudios foram, em seguida, analisados através da opção Spectrum do *software Sopran*, disponível gratuitamente para download no site www.tolvan.com. As imagens dos gráficos gerados foram salvas e os dados numéricos tabulados no *software Excel*.

Os resultados encontrados estão de acordo com o relatado na literatura e foram similares para as três atrizes. Considerando a emissão em forte intensidade e a escolha da vogal /a/, cujas características de produção incluem redução do espaço faríngeo e outros

aspectos que não serão discutidos nesse relato, os gritos A e B (figuras 1 e 2), realizados com a indicação de emissão em voz de fala habitual, apresentaram predominância do segundo harmônico, sendo a diferença H1-H2 mais expressiva no grito B, realizado com recomendação de sensação de aperto. Assim, quando o grau de adução das pregas vocais aumentou (grito B), houve maior diferença entre H1 e H2, indicando perda de intensidade da frequência fundamental. Já o grito C (figura 3), emitido sob a orientação de produção de voz de cabeça, que envolve fechamento glótico incompleto - e, portanto, menos adução - teve predominância significativa do primeiro harmônico.

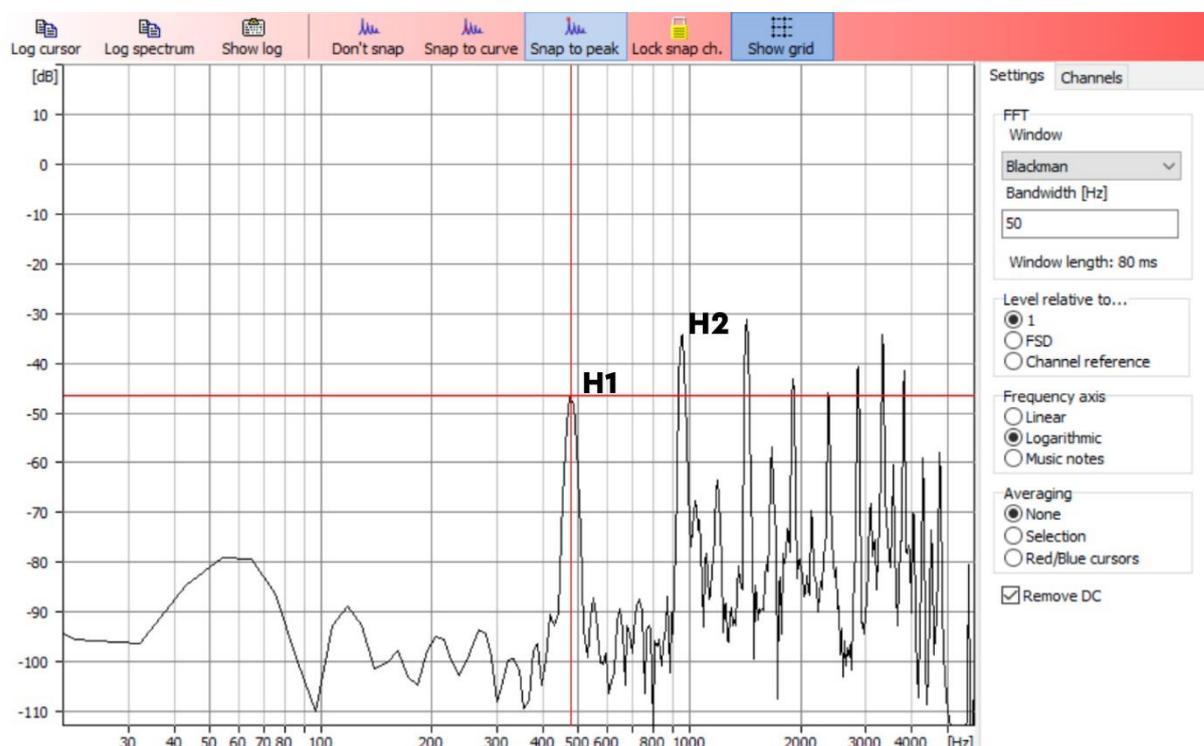


Figura 1: Captura do grito A da Atriz 2 na janela de análise do espectro do programa *Sopran*, usada para calcular o nível de cada parcial harmônico e consequentemente a diferença entre H1 e H2. No eixo vertical, a intensidade é representada em decibéis (dB) e, no horizontal, a frequência é representada em Hertz (Hz). No caso do grito A, emitido em região de voz de peito sob a orientação de evitar excesso de adução glótica, há predominância do segundo harmônico (H2), entretanto a distância entre o primeiro e o segundo harmônico é consistentemente menor do que a que se vê no grito B (figura 2), o que indica menor grau de adução. Para consultar os valores em decibéis da razão H1-H2 encontrados, examinar Tabela 1.

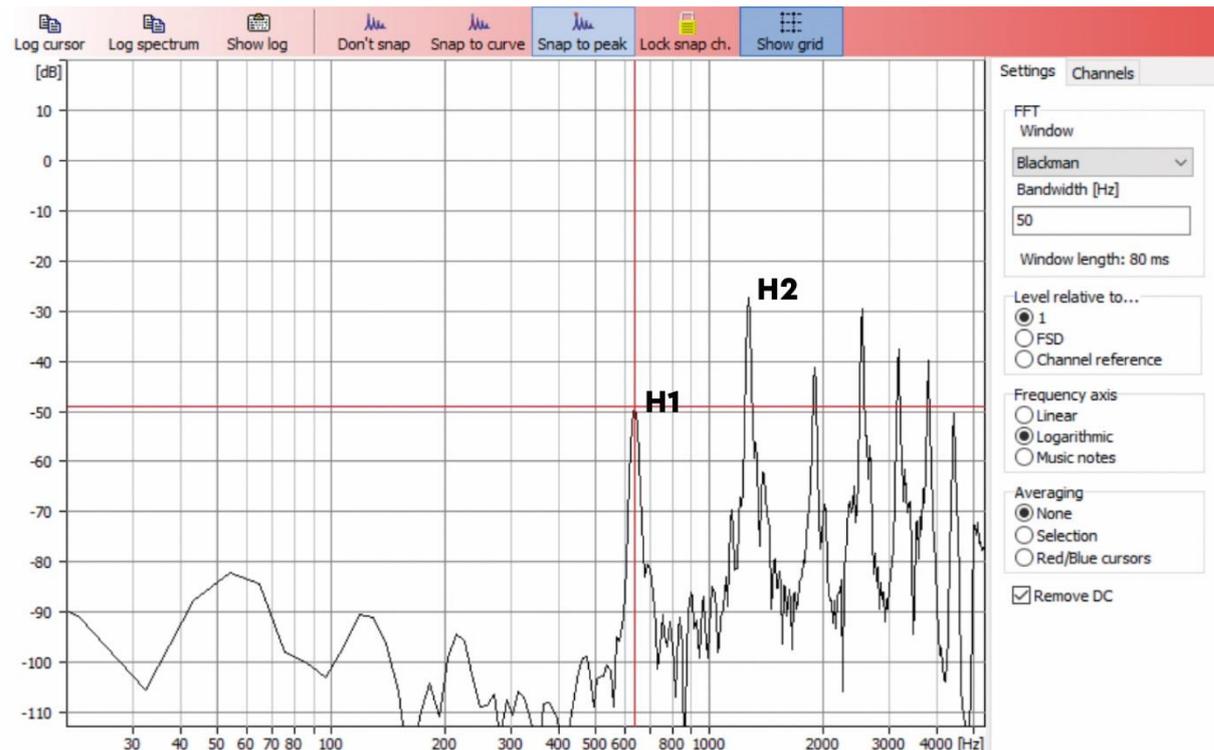


Figura 2: Captura do grito B da Atriz 2 na janela de análise do espectro do programa *Sopran*, usada para calcular o nível de cada parcial harmônico e conseqüentemente a diferença entre H1 e H2. No eixo vertical, a intensidade é representada em decibéis (dB) e, no horizontal, a frequência é representada em Hertz (Hz). No caso do grito B, emitido em região de voz de peito sob a orientação de sensação de “aperto”, há predominância do segundo harmônico (H2), sendo a distância entre H1 e H2 maior do que se vê no grito A (figura 1), o que indica maior grau de adução. Para consultar valores absolutos em decibéis da razão H1-H2 encontrados, examinar Tabela 1.

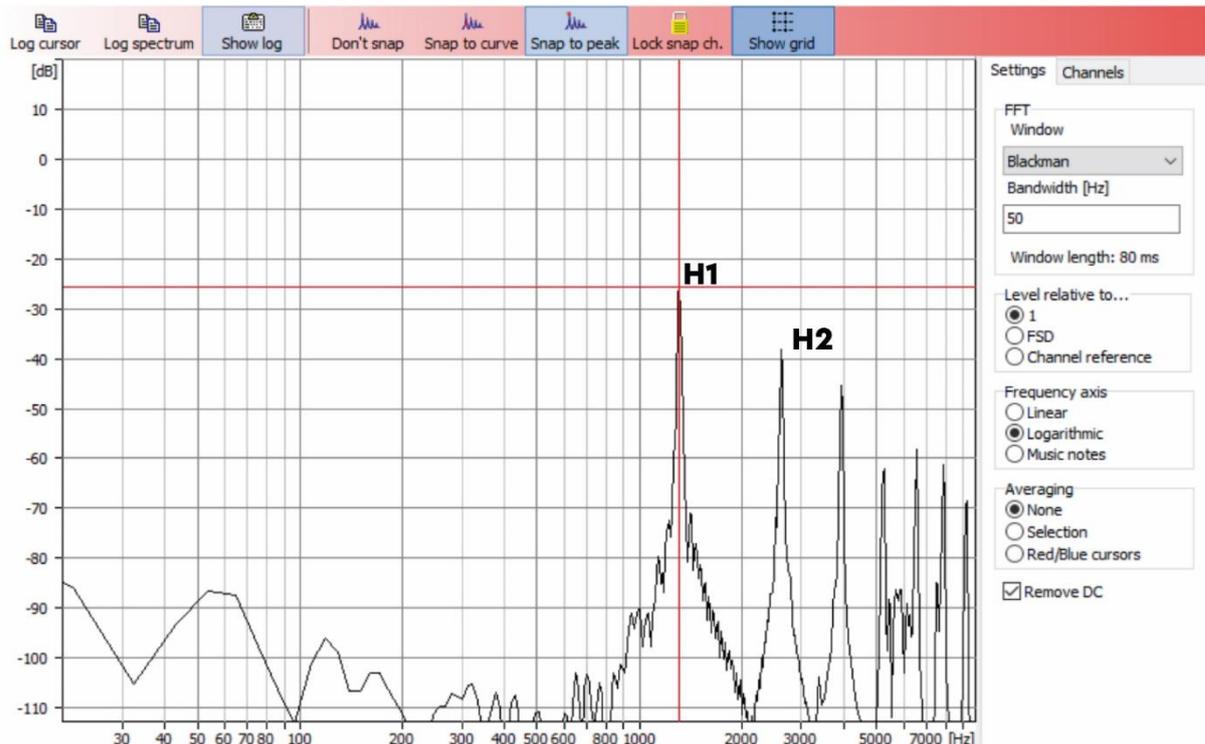


Figura 3: Capturas do grito C da Atriz 2 na janela de análise do espectro do programa *Sopran*, usada para calcular o nível de cada parcial harmônico e conseqüentemente a diferença entre H1 e H2. No eixo vertical, a intensidade é representada em decibéis (dB) e, no horizontal, a frequência é representada em Hertz (Hz). No caso do grito C, emitido em região de voz de cabeça, há predominância do primeiro harmônico, o que indica o menor grau de adução obtido na experiência relatada nesse trabalho. Para consultar os valores em decibéis da razão H1-H2 encontrados, examinar Tabela 1.

Os resultados numéricos das três versões de grito das três atrizes foram compilados numa tabela (Tabela 1) e podem ser vistos abaixo.

Relação H1-H2			
	Grito A	Grito B	Grito C
Atriz 1	-13,14 dB	-25,71 dB	7,61 dB
Atriz 2	-12,83 dB	-21,65 dB	12,53 dB
Atriz 3	-23,1 dB	-29,22 dB	15,11 dB

Tabela 1: Resultados numéricos das diferenças entre H1 e H2 em decibéis (dB) nos gritos A, B e C. Apesar da predominância do segundo harmônico nos gritos A e B das três atrizes, a razão H1-H2 foi menor no grito A, o que indica menor grau de adução. Já os valores maiores da razão H1-H2 no grito B apontam maior grau de adução. No grito C, em que houve predominância do primeiro harmônico, encontramos a indicação do menor grau de adução obtido na experiência relatada nesse trabalho.

A fonação em forte intensidade deve ser considerada um ponto crucial na abordagem pedagógica no teatro em função dos riscos vocais envolvidos em sua realização. Os atores lidam com rotinas extenuantes de ensaios e longas temporadas e o uso de técnicas adequadas é fundamental para a manutenção de sua saúde vocal. O controle do grau de adução glótica - de forma a evitar o exagero - é um dos pontos de maior preocupação do professor no ensino do grito. Sendo a voz um instrumento interno, o auxílio de recursos tecnológicos de análise acústica pode ser um excelente instrumento, gerando maiores possibilidades de análise dos sons produzidos, além das ferramentas pedagógicas habituais. Nesse sentido, a medição da intensidade da frequência fundamental é um indicativo importante do grau de adução que pode ser utilizada no contexto da pedagogia vocal: quanto maior o grau de adução, menor o nível da frequência fundamental.

Os resultados encontrados na relação H1-H2 apontam que tanto o grito produzido em voz habitual sem sensação de aperto, quanto o grito produzido com voz de cabeça são mais vantajosos em termos de saúde vocal em detrimento do grito produzido em voz habitual com sensação de aperto, que revelou a menor intensidade da frequência fundamental, ou seja, maior grau de adução. O grito em voz de cabeça apresenta uma situação de risco ainda menor devido à condição fisiológica de ausência de fechamento glótico completo (Sundberg, 2015), entretanto seu uso exclusivo não supriria às necessidades dos contextos cênicos interpretativos: gritos em região de voz habitual (voz de peito) e em voz de cabeça podem evocar emoções e surtir diferentes efeitos e devem ser experimentados pelos atores em suas práticas.

É importante considerar que inúmeros aspectos individuais - que vão desde a anatomia até o sotaque, passando pelo grau de treinamento dos atores - interferirão nos resultados da análise acústica, inclusive no nível da frequência fundamental. Isso reforça a necessidade de um olhar particular para cada aluno, no sentido de fazer correlações assertivas na análise dos dados, comparando as variações intrassujeitos. Em outras palavras, alguns atores apresentarão maiores graus de adução do que outros, sem que isso seja necessariamente julgado como um risco à saúde.

Outro ponto a ser considerado é que a seleção dos fonemas também interferirá nos resultados da análise. Assim, caso tivéssemos escolhido diferentes vogais para essa experiência, os resultados teriam sido diferentes. A escolha da vogal /a/ deveu-se à diminuição

do espaço faríngeo inerente à sua articulação, o que já envolve em si maior risco de sensação de aperto em região supraglótica e de possível excesso de adução glótica consequente.

A ideia de uma fonação mais consciente na realização do grito tem sido obtida com sucesso, a partir de exercícios e orientações experienciadas em aulas da disciplina Voz em Cena I, no curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Escola de Teatro da UNIRIO.

Algumas dessas experiências atualmente adotadas no ensino do grito serão descritas a seguir:

- Realizar treinamentos corporais-vocais diários, pois além de propiciarem resistência e flexibilidade, previnem lesões laríngeas.
- Aquecer a voz imediatamente antes de uma performance prepara a musculatura para receber o impacto vocal.
- No aquecimento, deve-se alongar a musculatura corporal e incluir exercícios de trato vocal semiocluído, como vibrações de língua e de lábios, além do uso de tubos específicos. Os glissandos também são recomendados para aumentar a extensão da voz. Assim, o ator ou a atriz poderá pesquisar quais são os melhores tons para gritar.
- Realizar desaquecimento vocal após uma performance gera reequilíbrio muscular e melhor capacidade de recuperação. A escolha dos exercícios dependerá da demanda vocal utilizada. De um modo geral, o desaquecimento se realiza com sons descendentes. Deve-se relaxar a musculatura de ombros e pescoço, além de alongar o corpo.
- A energia do grito deve ser distribuída pelo corpo. Sentir uma expansão corporal antes da emissão do grito facilita sua produção. Observar o corpo na sua tridimensionalidade: frente, diagonais, lados e costas, numa perspectiva de espacialização da voz.
- No treino do grito, as emissões em forte intensidade devem ser antecedidas por pré-ajustes fonatórios que envolvam ampliação do trato vocal e abaixamento da laringe.
- Para gritos com vogais, uma das possíveis recomendações é a emissão imediatamente anterior do *vocal fry*, a fim de realizar um pré-ajuste em que a laringe esteja em uma posição mais baixa.

- Gritar palavras iniciadas por sons nasais facilita a emissão. Os sons nasais proporcionam uma propriocepção indicativa de uma boa ressonância, além de produzirem um trato vocal semiocluído.
- O bocejo também propicia um aumento do espaço interno do trato vocal e o abaixamento da laringe.
- Não aconselhamos a emissão do grito na inspiração.
- O apoio respiratório, que consideramos como sendo a coordenação entre a pressão subglótica e o grau de adução glótica adequados para a produção vocal desejada, é fundamental para uma boa emissão.
- Nunca gritar até o final da expiração para evitar uma compressão laríngea desnecessária e um esforço excessivo. Controlar o reabastecimento de ar de acordo com a necessidade.
- Atenção ao posicionamento da língua, articulador que pode gerar constrição excessiva na região da faringe durante a emissão do grito.
- O grau de constrição laríngea no grito deve ser controlado com consciência para não que haja prejuízo do sistema fonador.
- Avaliar a necessidade de um repouso vocal relativo após a alta demanda vocal em um espetáculo.
- A hidratação direta e indireta deve fazer parte da rotina do profissional da voz. O nebulizador, por exemplo, é um excelente recurso, assim como a aplicação direta de soro fisiológico nas narinas.
- Os atores e as atrizes devem buscar uma orientação especializada para realizar emissões de forte intensidade para que não haja prejuízo do seu sistema fonador.

Considerações finais

O grito é uma manifestação emocional veiculada através de todo o corpo, que se prolonga através da fisionomia e da sonorização, com vozes de forte intensidade, muitas vezes associadas ao aumento da frequência fundamental.

Os dispositivos tecnológicos utilizados nos ajudaram a compreender fisiologicamente os processos de fonação extrema, nos permitindo analisar as vozes das atrizes em função de parâmetros que julgamos relevantes. É importante considerar, entretanto, que esse trabalho não dispôs de condições ideais de gravação das vozes. As autoras consideraram, todavia, a realização dessa experiência durante a pandemia como uma iniciativa valorosa para a introdução de novas ferramentas no ensino e na pesquisa da voz no teatro, ainda que à distância.

A análise acústica da voz de atores e atrizes constitui um excelente instrumento de ensino-aprendizagem diante da mudança de paradigma que se impõe na atualidade: exercícios tradicionalmente propostos pelos professores de voz há décadas podem ser analisados e os resultados fornecerem justificativas acústicas que, associadas aos fatores fisiológicos, expliquem clara e objetivamente as estratégias utilizadas. As autoras desse trabalho pretendem, numa próxima etapa, fazer uso de *softwares* como ferramentas de *feedback* visual em tempo real em sala de aula, tão logo as condições de isolamento social em função da epidemia de COVID-19 permitam. Já foi demonstrado na área do ensino do canto que o *feedback* visual em tempo real somado ao *feedback* verbal do professor gera respostas motoras mais rápidas (Howard, 2004). Pretendemos trazer essa experiência para o ensino e a pesquisa da voz no teatro. Assim, uma série de exercícios executados poderá ser gravada e visualizada em tempo real pelos alunos, somando informações aos seus *feedbacks* intelectual, auditivo e cinestésico.

Como preparadoras vocais, reforçamos a importância da orientação individual, mesmo em aulas em grupo, pois cada sujeito apresenta percepções e necessidades técnicas distintas de acordo com sua fisiologia.

Referências

- CAZDEN, Joanna. **Screaming for Attention: The Vocal Demands of Actors in Violent Interactive Games**. Burbank, California. In: *Journal of Voice*, Vol. 31, No. 1, pp. 1-2, 2017.
- D'HAESELEER, Evelien, CLAEYS, Sofie; MEERSCHMAN, Iris; BETTENS, Kim; DEGEEST, Sofie; DIJCKMANS Caroline; DE SMET, Joke; LUYTEN, Anke and VAN LIERDE, Kristiane. **Vocal Characteristics and Laryngoscopic Findings in Future Musical Theater Performers**. Burbank, California. In: *Journal of Voice*, Vol. 31, No. 4, pp. 462-469, 2017.
- FRÜHHOLZ, Sascha; Dietziker, Joris; Staib, Matthias; Trost, Wiebke. **Neurocognitive processing efficiency for discriminating human non-alarm rather than alarm scream calls**. In: *PLOS Biology* | <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.3000751> April 13, pp. 1- 30, 2021.
- HOWARD, David.; WELCH, Graham; BRERETON, Jude; HIMONIDES, Evangelos; DECOSTA, Michael; WILLIAMS, Jenevora; HOWARD, Andrew. **WinSingad: a real-time display for the singing studio**. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 29, 135-144, 2004.
- GUBERFAIN, Jane Celeste. **A voz e a poesia no espaço cênico: uma leitura do método- espaço-direcional-Beuttenmüller**. Rio de Janeiro: Synergia: FAPERJ, 2012.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Lisa Ullmann (org). São Paulo: Summus, 1971 e 1978.
- LEBORGNE, Wendy. **The Vocal Athlete**. San Diego: Plural, 2021.
- SUNDBERG, Johan. **Ciência da Voz. Fatos sobre a Voz na Fala e no Canto**. São Paulo: EDUSP, 2015.
- TITZE, Ingo R. **Principles of voice production**. Boston: University Bookstores Boston, 2000.

Artigo recebido em 14/09/2021 e aprovado em 28/11/2021.

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

ⁱ Jane Celeste Guberfain - Professora Titular, responsável pelas disciplinas de Voz da Escola de Teatro da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Fonoaudióloga, Especialista em Voz pelo CFFa; Mestre e Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Principais publicações: Livros: Voz em Cena volumes 1 e 2 (org.), Revinter; A voz e a poesia no espaço cênico (Synergia e FAPERJ). Práticas, poéticas e devaneios vocais (org. junto com César Lignelli), Synergia. janceleste@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9389435332363986>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3431-5057>

ⁱⁱ Mariana Baltar - Cantora e bailarina. Licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna. Graduanda em Fonoaudiologia pela Universidade Veiga de Almeida. Especialista em Pedagogia e Tecnologia para a Voz e o Canto pela Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madri). Estudante em Aprimoramento lato sensu em Voz Cantada /FNH – Faculdade Novo Horizonte / PE. marianapbaltar@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6045904171376290>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3816-4441>

ⁱⁱⁱ Lidia Becker - Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ, Especialista em Voz pelo CFFa; Mestre e Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; Preceptora do Programa de Residência Multiprofissional da Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ. Supervisora do Ambulatório de Voz Do HU-UFRJ. lidia.becker@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1004477177156800>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7999-2759>

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



Corpolítico: narrativas corpo-vocais em projeção - relato de laboratório criativo remoto

Luciana Leandro de Lucenaⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasilⁱⁱ

Resumo - Corpolítico: narrativas corpo-vocais em projeção - relato de laboratório criativo remoto

O presente relato aborda uma experiência de performance laboratorial com foto-projeção em plataforma digital como alternativa de continuidade para processos criativos em tempos de isolamento. O processo convocou saberes ancestrais dos povos guarani através da escuta ativa e da afinação do corpo-vocal numa prática que fricciona afeto e política como aposta de subjetivação ativa contra o processo de hegemonização sobre os corpos num sistema cafetinado (Rolnik, 2018). A opção pela ontologia ameríndia aqui suscitada faz parte de uma escolha epistemológica numa direção decolonial que aposta nos saberes de uma oralidade ancestral referenciada a partir de seleção bibliográfica, reforçando meu intuito como pesquisadora e artista, que é perceber e atuar nas artes da cena a partir do descolamento dos saberes e do fazer de referência exclusivamente ocidental.

Palavras-chave: Narrativas Corpo-Vocais. Decolonialidade. Corpolítico. Subjetivação Ativa. Afetos.

Abstract - Corpolitical: body-vocal narratives in projection - report from a remote creative laboratory

This report shares the experience of photo projection performance in digital medium as an alternative for continuity in creative processes during lockdown. The practice uses ancient knowledge from the Guarani people such as active listening and body-voice fine tuning. It provokes friction between affection and politics as a bet on active subjectification against the process of hegemony over bodies in a pimp system (Rolnik 2018). The option for an indigenous-american ontology is part of an epistemological choice aiming towards decolonisation. The usage of ancestral orality knowledge, referenced by bibliographic selection, reinforces my desire as researcher and artist: to act in the scenic arts decoupled from experiences and knowledge that are exclusively occidental.

Keywords: Body-vocal narratives. Decoloniality. Corpolitical. Active Subjetivation. Affections.

Resumen - Cuerpolítico: narrativas cuerpo-vocales en proyección - informe de un laboratorio creativo remoto

Este informe aborda relata la experiencia de performance en laboratorio con la fotoproyección en plataforma digital como alternativa de continuidad para los procesos creativos en tiempos de aislamiento. Convoca conocimientos ancestrales de los pueblos Guaraníes a través de la escucha activa y la sintonía del cuerpo-vocal en una práctica que fricciona el afecto y la política como apuesta de subjetivación activa contra el proceso de hegemonización sobre los cuerpos en un *sistema proxetena* según (Rolnik,2018). La opción por la ontología ameríndia acá planteada es parte de una elección epistemológica en la dirección decolonial que apuesta en el conocimiento de una oralidad ancestral referenciada desde la sesión bibliográfica, reforzando mi intención como investigadora y artista, que es percibir y actuar en las artes desde el desapego del conocimiento e de las practicas de referencia exclusivamente occidental.

Palabras clave: Narrativas cuerpo-vocales. Decolonialidad. Cuerpolítico. Subjetivación Activa. Afectos.

Começando a Conversa

Em tempos de crise sanitária, política, econômica e cultural em que recalques reacionários têm minado, ainda mais, as possibilidades de vida digna dos menos favorecidos e as classes mais privilegiadas seguem na busca por se equilibrar na frágil ideia de um *status* de bem-viver, abundam os afetos negativos e uma profusão de vozes que se fazem ecoar pelos suportes digitais. *Lives* aos montes, influenciadores com seus canais milionários, *haters*... Corpo-vozes que apelam efusivamente nas telas e pouco conseguimos escutá-los ou percebê-los, senão como uma sentença vociferante de que ainda estamos vivos. Neste contexto de desencantos, tomo da ideia de micropolítica ativa, trazida por (Rolnik, 2018), como alternativa para que os corpos-vozes, cafetinados pelo sistema colonial capitalístico, possam transmutar-se numa proposta de reterritorialização nos espaços (sejam presenciais ou digitais). Em *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada* (2018), a pesquisadora sugere a descolonização do inconsciente, bem como a prática de uma micropolítica ativa em processos coletivos de subjetivação como alternativa de insurgência ao inconsciente-colonial-capitalístico. Para este processo de subjetivação ativa -da política nos/dos corpos - convocamos os afetos que nos atravessam e propomos friccioná-los com saberes ancestrais, através da escuta ativa e da afinação do corpo-voz. Buscamos relacionar ecosaberes aos encontros possíveis através dos meios digitais que os processos criativos nos permitem, no específico contexto do isolamento, performando corpos e palavras.

Os momentos mais importantes ou solenes para os guarani¹ estão calcados na palavra-alma. Assim, a concepção, o nascimento, a velhice, a morte, bem como o ato de nomear-se, são atravessados pelo entendimento de gestação da palavra na escuta. Como explica (Chamorro, 2008, p. 193) em sua investigação sobre o fundamento da palavra para a cultura guarani, “...nos grupos chamados guarani, as pessoas são capazes de compreender toda a sua vida como

¹ Segundo (Borges, 1999, p. 21) o termo genérico guarani “refere-se a uma diversidade de aldeamentos que se espalham pela América do Sul (Argentina, Brasil, Bolívia, Paraguai), com denominações e etnodenominações específicas. Dentre os guarani, encontram-se por exemplo, os Nhandeva (sul do Mato Grosso do Sul), os Mbyá, os Kaiwá (sul e centro do Mato Grosso do Sul), os Chiriguanos. A língua guarani, um membro da família linguística Tupi-Guarani, do Tronco Tupi, conta no Brasil, com falantes espalhados por estados do Centro-Oeste, Sudeste e Sul. Os povos Guarani aparentados linguística e culturalmente com os povos tupi, razão pela qual ambos se encontram reunidos na mesma família linguística, compartilham com os tupi, no que se refere à fundação mítica e aos princípios de organização social, de vários pontos em comum”.

experiências de palavras”. Deste modo, a palavra sustenta toda uma estrutura social, num diálogo entre instâncias materiais e imateriais.

Esta reflexão surge da pesquisa sobre a criação de narrativas corpóreo-vocais enquanto formas de subjetivação ativa no atual contexto de crise político-econômico-sanitário mundial e pretende ressignificar os suportes digitais enquanto espaço de criação possível contra o mal-estar que afeta os corpos. Diálogo com o pensamento da arte como âmbito de insurreição contra a cafetinagem de um sistema hegemônico opressor, seguindo os ensinamentos de (Rolnik, 2018) para quem nossas práticas, palavras e ações podem agir como ressonâncias dos afetos das forças do presente contra a asfixia própria a um contexto de desencantos. Tomo também como referência a tradição ancestral guarani de afinação dos corpos a partir das vogais como prática em que me inspiro, seguindo leituras e conhecimentos do autor e ambientalista Kaka Werá Jecupé (2020, pp. 35-36) para a experiência do laboratório *Corpolítico - Narrativas corpo-vocais em projeção*, realizado em parceria com o fotógrafo Junior Franco². A partir destes atravessamentos, busco tecer uma escrita que enseje perceber o acontecimento poético e político da narrativa performativa proposta entre imagens, vozes e silêncios num contexto de reterritorialização dos saberes nos corpos-vozes.

Necessário antes uma breve conceituação sobre a ideia de corpo-voz, aqui abordada, e perseguida na prática proposta. Como já mencionado anteriormente, um dos intentos primeiros da minha pesquisa que engendra este laboratório, é sugerir ações que facilitem a percepção de nossos corpos fora de um padrão colonizado, numa busca por narrativas amparadas em saberes que transgridam os atos de modelização de corpos perpetrados pela máquina colonial, ao longo dos séculos. Neste sentido, há uma necessária busca pelos saberes ameríndios, no esteio desta pesquisa, em sua elaboração conceitual de criações narrativas corpo-vocais, uma vez que a tradição oral destes povos originários está amparada numa discursividade cosmogônica fundadora. Os mitos ameríndios rompem com as dualidades instituídas pela racionalidade ocidental em que corpo e voz representam instâncias tão distintas quanto antagônicas, assim como vida e morte, claro e escuro, eu e o outro etc. A mítica guarani funda saberes que constrói o comportamento social, assim, por exemplo, a palavra e o corpo estão numa relação de intimidade indissociável. Segundo Borges (1999, p.

² Junior Franco é fotógrafo, carioca, pós-graduado em Artes Visuais com ênfase em Fotografia Experimental pela Cândido Mendes e integra a coleção Joaquim Paiva de fotografia brasileira contemporânea, incorporada ao acervo do MAM-RJ. Idealizador do projeto Body Projection @bodyprojection.br

207), “de acordo com o modo mbyá de conceber o mundo, é possível dizer que a história e a discursividade mbyá são realizáveis, ou seja, fazem e produzem sentido, na medida em que se encontram presentificados nos mitopoemas”. Há, assim, o corpo na palavra e a palavra no corpo, híbridos e indissociados como o corpo-vocal, que utilizo composto por dois substantivos unidos pelo hífen, na proposta pela composição destas duas instâncias de existência-percepção-criação.

Da mesma forma, a noção de silêncio na cultura guarani não é dual. A palavra dialoga com o silêncio fundador. Ainda em Borges:

A noção de silêncio fundador coloca em cena um recorte teórico pelo qual o silêncio não é um vazio, o que falta, mas a condição mesma de significação. Daí, com base no estatuto fundador do silêncio, pode-se dizer que o não dizer não apenas faz sentido, como faz um sentido determinado. O não dizer faz sentido (é sempre sentido) porque além de ser sustentado por este silêncio fundador, pertence à ordem do discurso e, como tal, inscreve-se no processo histórico-social no qual os sentidos (e seus efeitos) se produzem (Borges, 1999, p. 104).

Desta forma, o respaldo na ancestralidade guarani conduz, nesta minha investigação, o processo de contra-colonialidade de saberes e fazeres que o mestre Antônio Bispo dos Santos (2015, p. 19) conclama como possibilidade de uma convivência mais harmoniosa entre os diversos povos e sua confluência de interlocução. O interesse por esta ancestralidade invisibilizada por um processo colonizatório se inscreve numa abordagem artística decolonial que nos convida a “desaprender” padrões epistemológicos, buscando nossas referências de conhecimento.

No mais, sou brasileira, mestiça, filha, portanto, de um processo de apagamento e desconhecimento das próprias origens. Me valer de uma pesquisa bibliográfica amparada nos saberes ameríndios é, também, uma tentativa por desvendar o véu de minha própria identidade.

Pequenas narrativas de corpo-voz em projeção.

O laboratório *Corpolítico: Narrativas corpo-vocais em projeção* foi pensado como uma alternativa de continuidade na parceria artística de um projeto já existente, em contexto anterior à pandemia. No ambiente digital, elaboramos algumas propostas de breves narrativas para a criação em corpo-voz a partir de foto-projeções, já realizadas presencialmente³, e montadas em pequenas pílulas-manifesto, juntamente com breve discurso de narrativa política convocatória para atos contrários ao atual governo, sendo estes conteúdos lançados em redes sociais⁴.

O atual laboratório parte da busca pela interação entre corpos, imagens e vocalidades, em dinâmicas possíveis no isolamento da pandemia/covid-19. A apropriação de recursos digitais, juntamente com a técnica da projeção mediante projetor digital, possibilitou a prática. Embora não tendo sido aberto ao público, o laboratório possui algumas imagens disponíveis neste relato, e, recentemente, tenho comunicado seu programa artístico-pedagógico em congressos e seminários de pesquisa⁵, acreditando em seu potencial como ferramenta criativa e relacional em processos remotos.

Como já mencionado, a concepção do laboratório, que se realizou remotamente, ocorreu por uma necessidade de continuar o fazer artístico e a pesquisa em vias de confinamento. Pessoalmente sempre tive medos e dificuldades com aparatos tecnológicos. Neste sentido, a resignificação de um meio tecnológico (no caso as plataformas digitais) se apresentou como um facilitador do acontecimento cênico, rompendo barreiras espaciais, temporais e mesmo travas psicológicas.

A prática foi pensada em dois momentos: 1. AFINAÇÃO DO CORPO-VOZ; 2. ENCONTROS EM PROJEÇÕES.

Antes, entretanto, de compartilhar esta experiência, gostaria de tratar do conceito aqui utilizado de *corpolítico*. Conceituar é criar mundos, iniciar diálogos, abrir possibilidades. A linguagem está aí em todas as acepções que o termo carrega, da comunicação às relações

³ No ano de 2019, em parceria com o fotógrafo Junior Franco, foram realizados ensaios com foto-projeção a partir do projeto Body Projection (2017).

⁴ Conteúdo publicado por meios digitais (Instagram, IGTV, Facebook) em campanhas digitais listadas por #forabolsonaro,#29M, #elenao, etc.

⁵ A proposta do Laboratório foi apresentada nos Congressos 7EIA (7º Congresso de Arte e Educação/Cabo Verde (31/06/2021 e 31/07/2021); CIAEPE2021 (Congresso Internacional de Artes e Educação e Pósdigitalidade de Sevilla) - 01 a 03/12/2021); Seminário de Pesquisa do Grupo de Pesquisa Clipes do IHAC/UFBA.

poéticas. E a proposta de pensar o *corpólítico* e trazer este conceito é friccioná-lo de forma relacional nas criações corpo-vocais artísticas que entendo necessariamente políticas porque sociais.

Quando falo *corpólítico* busco trazer um conceito híbrido, que não é corpo, não é política, não é a unidade deste corpo com a política ou vice-versa, mas sim a possibilidade do encontro entre ambos. Um lugar de fricção de saberes e percepções plurais.

Falar deste conceito híbrido é construir um pensar em bases corpóreas, que não está fechado em si, sendo corpo em ação, em proposição, atravessamentos e (r)existência. Assim se constroem as línguas, as tribos, as bolhas, assim é possível aquilombar-se, assim pode-se ser ou deixar de ser. Propor o conceito do *corpólítico* é buscar uma articulação do fazer-saber, um pacto com o devir de um processo contínuo de decolonialidade e afirmar nosso corpo-voz silenciado ao longo de séculos de apagamento.

Nomear, a partir da tradição dos povos originários, tem o poder de proteger ou destruir. Tem o poder de criar mundos. Nas palavras de Jecupé (2020, p. 16)⁶: “O poder de uma palavra na boca é o mesmo de uma flecha no arco [...]”. Trabalhar as potências de um conceito é tê-lo como diálogo possível na afirmação de subjetividades nascidas dos afetos que nos atravessam. Um conceito que crie mundos a partir do agenciamento coletivo de enunciação corpórea em suas percepções e potencialidades é uma forma de resistir.

Assim, o primeiro momento do laboratório - a afinação - bebe na sabedoria ancestral dos povos guarani, de que nos fala Jecupé (2020, p. 3), e que entendem o corpo como um instrumento que precisa ser afinado para transmitir a sabedoria da alma, o *ayvu*. Como nos conta este autor, indígena, que divulga em seus trabalhos e contações as tradições de seu povo, para os Tupuguaçu - de onde descendem os povos Tupinambá e Tupy-guarani - o espírito está para a música (fala sagrada, *ñe'ẽ -porã*), assim como o corpo está para uma flauta (*u'mbaú*), que deve estar afinada para expressar o *avá* (ser-luz-som-música) que tem morada no coração. E a proposta desta afinação se dá através da vibração dos sete *angá-mirins* no corpo físico, que transmitem o *ayvu*.

⁶ Kaka Werá Jecupé é escritor, antropólogo e ativista ambiental. Em sua obra *Terra dos Mil povos: história indígena brasileira contada por um índio* (2020) fala sobre seu processo de reapropriação de sua ancestralidade junto à tradição guarani, perdida no processo de colonialidade porque passou ao longo de sua educação formal, com currículos escolares que desconsideram e invisibilizam saberes não hegemônicos.

Então, neste momento inicial, a proposta era escrevermos as sete vogais em pedaços de papel e as sortearmos. As vogais escolhidas aleatoriamente faziam vibrar e afinar nossos corpos projetados em encontro virtual na tela do Zoom. O projetor digital situado na sala do meu parceiro de ação projetava minha imagem na parede de sua sala; por sua vez, a imagem dos nossos corpos era filmada pela plataforma onde gravamos a performance e, posteriormente, extraímos as fotos a partir da filmagem realizada pelo próprio Zoom. A captura das imagens deu-se a partir do *Adobe Premiere Rush*, um aplicativo utilizado para a edição de fotos e vídeos que nos permite a configuração da captura de frames por segundo. Ele sorteou a *angá mirim*⁷ A, que se localiza no coração e simboliza o encontro entre os meios externo e interno, sem um elemento da natureza correspondente. Minha *angá mirim* foi a U, localizada na altura do umbigo, simbolizando o movimento e representando o elemento água. Com o auxílio do violão, eu o convidava a vocalizar. Ele, como fotógrafo, é um artista da imagem, então, com a fricção deste encontro, meu chamado era para uma projeção vibrátil e imagética dos nossos corpos-vozes. Sem querer interferir na sua trajetória de modo incisivo, apenas peço para que ele observe seu corpo-voz como um ressonador em sua totalidade. Diferentemente dos laboratórios realizados sem o aparato da tela e da imagem em projeção, tínhamos de lidar com um espaço previamente demarcado com fita crepe (como se faz na cena presencial) que se apresentava então extremamente reduzido, muitas vezes, contrapondo-se à necessidade de expansão que o movimento sugerido pelo *angá mirim* nos propunha. Se por um lado, esta proposta da afinação a partir das vogais, apresenta a possibilidade do diálogo com emoções em fluxo a percorrer e animar o corpo-voz, por outro, a realização da mesma, sob este formato, amplia a consciência do fluxo-corpo-voz-espço, numa dinâmica porosa e contínua.

Esta afinação é um chamado para que o corpo-voz se disponha e se proponha à ação, coloque-se em jogo, em risco. Dialogando com o pensamento de Rolnik (2018), temos que há

⁷ Jecupé (2020, pp. 33-34) explica o que venha a ser *angá mirim* para os guarani: “Compreendendo o ser um *tu-py*, um som-de-pé, os antigos afinavam o espírito a partir dos tons essenciais do ser, tons que participam de todos os seres. Os tons essenciais que formam o espírito são o que a civilização reconhece como “vogal”. Cada vogal vibra numa nota do espírito que os ancestrais chamavam de *angá mirim*, que comportava o *ayvu*, estruturando o corpo físico. São sete tons, e quatro deles referem-se aos elementos terra, água, fogo e ar, coordenando a parte física, emocional, sentimental e psíquica do ser. E três desses sons referem-se à parte espiritual do ser. Eis os tons *y* (uma espécie de “u” pronunciado guturalmente), *u* (vibrando da mesma maneira que o “u” da língua portuguesa), *o*, *a*, *e*, *i* (vibrando da mesma maneira que na língua portuguesa) e, por último, o som “insonoro”, que não se pronuncia, mas que, na antiga língua abanhaenga, mãe da prototupi, se pronunciava unindo aproximadamente os sons mudos de *mb*, gerando palavras como *Mbaekuaa*, *Mboray* (“sabedoria” e “amor”, respectivamente).

uma bússola ética do desejo, cuja agulha aponta na direção da vida e da insistência em persistir, perseverar nos projetos pessoais, coletivos, no sentido da criação e do acontecimento, apesar da situação política circundante que cafetina as existências, pendendo a uma apropriação indevida destas forças criadoras. Assim, a ideia de afinar o corpo-vocal é deixar que o *corpólítico* espacialize-se, abra frestas e/ou poetize-se a partir da realidade circundante. A afinação engatilha este *corpólítico* ao movimento criativo. Rolnik (2018), ao discorrer sobre formas de insurreição, propõe que:

É preciso resistir no próprio campo da política de produção da subjetividade e do desejo dominante no regime na sua versão contemporânea - isto é, dominante em nós mesmos -, o que não cai do céu, nem se encontra pronto em alguma terra prometida. Ao contrário, este é um território que tem de ser incansavelmente conquistado e construído em cada existência humana que compõe uma sociedade, o que intrinsecamente inclui seu universo relacional (Rolnik, 2018, p. 36).

Então, a proposta da afinação pela vocalização é a convocação para que nosso *corpólítico* se materialize por meio de seus afetos e de uma corporeidade vocal, perseguindo um movimento criativo que acreditamos tratar-se de uma forma de reapropriação da potência vital embaçada pelo que Rolnik (2018) compreende como o inconsciente colonial capitalístico. Através da capacidade pessoal-sensorial-sentimental-cognitiva ela acredita sermos capazes de engendrar modos de existência articulados a partir dos saberes-do-corpo, confrontando a versão de nossas existências de que se vale o modo de produção capitalista ao assenhorar-se de uma política do desejo.

É nisso que reside o veneno da micropolítica imanente à cultura moderna ocidental colonial-capitalística. Seus efeitos tóxicos são a separação da subjetividade de sua força pulsional de germinação: estanca-se a potência desejante de criação de mundos nos quais se dissolveriam os elementos da cartografia do presente em que a vida se encontra asfixiada (Rolnik, 2018, p. 76).

É apostando no que Rolnik (2018) entende como uma bússola ética dos nossos desejos que desenhamos a ideia deste laboratório, em especial deste momento da Afinação, enquanto um disparador do percurso criativo do acontecimento *corpólítico*. A partir desta bússola que pende à manutenção da vida, o convite do corpo-voz à ação é uma possibilidade de reapropriação de sua potência, e, conseqüentemente, de driblar aos efeitos do inconsciente colonial-capitalístico. Trago a seguir um breve comentário do meu amigo e parceiro neste processo, o fotógrafo Júnior Franco:

A sensação que eu tive quando a Luciana me chamou para continuarmos nosso trabalho, mesmo à distância, foi de uma surpresa muito feliz. Porque o isolamento continuava, a gente não teria condição de estar em contato nem tão cedo, no entanto, a inquietação por criar é contínua. Nós já havíamos tentado alguns editais este ano, publicamos em redes sociais trabalhos antigos, mas a pulsação criativa permanece. Então o laboratório foi este lugar de reinvenção e de redescoberta porque tinha um apelo muito sutil para que a voz estivesse ali no corpo, nas imagens que estavam acontecendo na tela e isto para mim é um lugar que eu não visito com frequência⁸.

Vale destacar que o nome Afinação foi mantido em conformidade à referência utilizada por Jecupé (2020), não se tratando aqui de uma tentativa por tecer relações com os processos de afinação vocal dos estudos de canto musical das escolas ocidentais que se guiam pela ideia de “reprodução de alturas de notas isoladas” (Moreti; Pereira; Gielow, 2011, p. 01). Vale lembrar que nas sociedades de discursivização oral, como os guarani mbyá, a afinação pode ser entendida a partir do conceito da palavra-alma⁹. Esta referência remete a um equilíbrio intrínseco entre corpo e espírito. Espírito aqui compreendido a partir da cosmogonia mbyá, inspirada na ideia do regresso à Terra sem Males, lugar onde perdura toda a abundância e divindade. Embora esta cosmovisão possa ser compreendida a partir de uma dualidade apocalíptica, o equilíbrio entre corpo e espírito acontece a partir dos ritos que friccionam estas duas instâncias¹⁰.

Nossa experiência seguiu-se, ainda neste momento da Afinação, com a experimentação de outras *angá mirins* no encontro de nossos corpos-vozes especializados. Vale destacar que cada vogal é um chamamento específico com suas vibrações e lugares de reverberação e ressonâncias no corpo e no espaço.

Partindo da compreensão de que os processos de criação em narrativas corpóreo-vocais para a cena são orgânicos - aí implicados todos os seus recursos sensíveis e afetivos, neste experimento, procurei instigar no meu parceiro de criação o desafio da palavra a partir do silêncio das imagens que nossos corpos projetavam; A partir do lugar habitual de criação em composições estáticas para fotos que ele frequenta enquanto fotógrafo que também

⁸ Entrevista com Júnior Franco realizada pela autora por videoconferência em 01 de julho de 2021.

⁹ Chamorro (2008, p. 58), explicando a tradução do termo *ñe'ẽ* do guarani para o português e sua relação entre mito, religiosidade e cultura, dispõe que: “...alma e palavra podem adjetivar-se mutuamente, podendo-se falar em palavra-alma ou alma-palavra, sendo a alma não uma parte, mas a vida como um todo”.

¹⁰ Borges (1999, p. 271) explica que “o sujeito mbyá vê-se compelido a mover-se dialeticamente entre as duas antinomias (céu/terra; indivíduo/sociedade), a partir das quais, estando preso entre dois mundos de interesses antagônicos, opera uma síntese que é a sua própria condição histórica de existência. Assim, se a sociedade guarani mbyá finca-se na realidade mundana, que por sua vez, impede a migração em busca da Terra Sem Males, o indivíduo mbyá, nega-se a buscar a realidade da dimensão divina. E assim, se seus pés estão presos ao chão e é preciso dançar/cantar para os libertar, seus olhos e sua fala dirigem-se para os deuses”.

modela, trouxemos a energia do corpo isolado e solitário durante a pandemia para que contasse, cenicamente, seus atravessamentos e clausuras. Antes de iniciarmos o processo de afinação com a vibração das *angá mirins*, apenas lhe sugeri que trouxesse para a ação seu corpo-voz cotidiano e que percebesse sua expansão a partir dos movimentos de ressonância que a afinação poderia lhe proporcionar. Eu não estava ocupando um lugar de condutora do processo, mas lançando convites a partir da movimentação dos nossos corpos-vozes no espaço (que se encontravam em som e imagem projetadas).

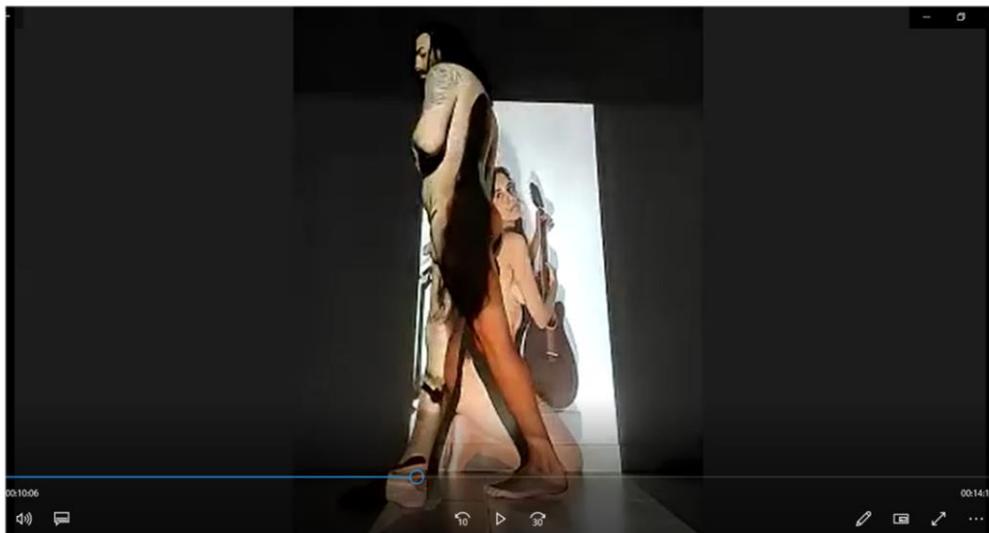


Figura 01: Afinação/imagem capturada pela tela do computador, expondo a barra de ferramentas do notebook utilizado para a filmagem do vídeo gravado na plataforma Zoom. Em primeiro plano: Junior Franco; Em imagem projetada: Luciana Lucena.

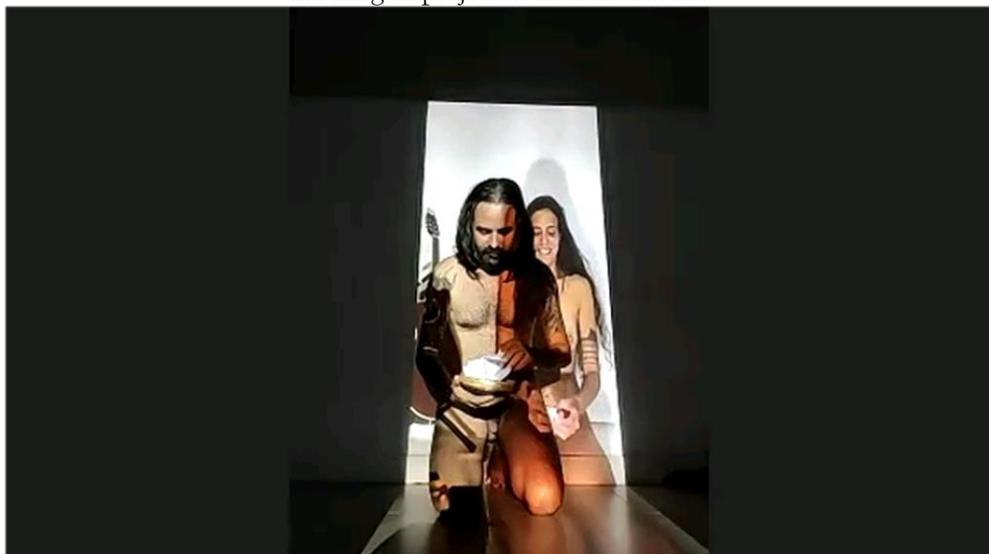


Figura 02: sorteio das *angá-mirins*/ imagem capturada pela tela do computador a partir da tecla PrntScr em filmagem do vídeo gravado na plataforma Zoom Em primeiro plano: Junior Franco; Em imagem projetada: Luciana Lucena.

O momento a seguir é a busca por uma breve composição de formas corpóreas friccionadas a partir do encontro criado por suas imagens projetadas e atravessadas pela escuta da proposta sonora sugerida por vinheta composta por mim durante processo prévio de pesquisa nas redes digitais. Os áudios extraídos no mesmo dia, zapeando o IGTV, aleatoriamente num dia qualquer, em junho/2021. Posteriormente estes áudios foram editados numa mesma vinheta sonora que foi rodada neste momento do processo. Seguem fragmentos transcritos do áudio:

“Ele é o amor da minha vida. Eu sou o amor da vida dele”
 [...]
 “Muitas perguntas...sobre as crianças serem bilingues aqui em casa, né? O Jack e o Noah... Eu recebo esta pergunta pelo menos uma vez por semana”
 [...]
 “som de teclas”
 “Oi, gente! Oi, gente! To esperando...Oi, todo mundo...”
 [...]
 “Boa noite! Tem alguém aí? Estamos ao vivo, diretamente!! Ao vivo e a cores!”
 [...]
 “Orem muito, pois a pandemia cresce desenfreada”.
 [...]
 “A live que a gente vai fazer aqui é sobre a *cannabis medicinal*”

O áudio apresentado em forma de vinheta sonora não pretendia ser dramatizado, mas a ideia era que afetasse os corpos em ação. Eu conhecia o conteúdo sonoro, portanto, para mim não se tratava de novidade, mas de proposta-convite ao meu parceiro, cuja imagem compunha um acontecimento espaço-sonoro-performativo.

As formas corpóreas propostas a partir do encontro das nossas projeções transcorriam do percurso desta escuta ativa e engendravam figuras corpo-vocais projetadas que naquele momento se movimentavam no espaço cênico delimitado pelo desenho de luz e fitas crepe. Nossa breve narrativa se compunha de pequenos silêncios, mas, principalmente, de uma escuta que nos remetia aos dias de isolamento na solidão polifônica de vozes que se projetam na perspectiva de alternativas aos tempos apocalípticos que nos circundam. Mas aqui devo abrir um parêntese, afinal, esta perspectiva apocalíptica que tem grande ressonância na cultura ocidental, também não passa ao largo da cultura guarani: Como nos relata Meliá (1990), a busca pela Terra sem Males, que seria a terra perfeita, funda-se na ideia de que:

A terra está sustentada sobre um ponto de apoio que a qualquer momento pode cambalear-se e cair. Fragilidade e instabilidade ameaçam continuamente o universo guarani. A destruição está sempre no horizonte (Meliá, 1990, p. 07).

A avaliação que eles tecem sobre o tempo atual diz respeito a uma era-morte como sendo uma espécie de crítica ao modo de vida dos brancos. No entanto, o que poderia aparentar um dualismo fatalista a partir de uma análise precipitada, revela outra perspectiva:

O descontentamento com este mundo está presente, sim, em muitos discursos que chamam a comunidade para partir rumo à “terra sem males”. Neles, porém, ecoam a dimensão cosmológica da soteriologia indígena, tanto no sentido da busca de uma terra firme sob os pés como no de uma projeção dessa esperança para o além (Chamorro, 2008, p. 2017).

Esta metafísica apocalíptica tem a inspiração no mundo perfeito e o corpo fincado em terra firme, através de uma corporeidade mítico-ritualística. Para os guarani-mbyá o mundo não acaba verdadeiramente: a terra se acaba para voltar mais fortalecida, afinal, na sua narrativa mítica, a terra já está na sua quarta versão¹¹. Ou ainda, para citarmos Krenak (2019), falar de fim de mundo é algo bastante relativo. Para povos livres (na mais ampla acepção da palavra) que receberam a visita de europeus ao aportaram numa praia tropical com seu rastro de morte, o fim do mundo aconteceu no século XVI. Para uma parte do mundo que ainda não pode decolonizar-se e tece percepções a partir de um corpo dessensibilizado pelo desejo adestrado pelo colonizador, acontece o assombro apocalíptico: um mal-estar capaz de paralisar os corpos.

Contra esta estagnação da energia vital, cafetinada pelos desejos, apostamos em ações encarnadas a partir de poéticas que atuam numa desobediência a esta colonialidade.

E sobre este processo contínuo de enfrentamento decolonial, gostaria de destacar, ainda, outro aspecto que considero importante sobre o laboratório, que é a opção de atuarmos projetando a nossa nudez. “A arquitetura do corpo é política”, como afirma o filósofo Preciado (2014, p. 31). Percebendo o corpo como nossa maior potência criativa, em signos e subjetividades, este experimento idealizado a partir da nudez, dialoga com a necessidade de enfrentamento a uma normatividade colonizadora que vestiu nossos corpos, tentando apagar nossos rastros e silenciar nossas vozes no entendimento de seu processo civilizatório. Processo este que associou a nudez exclusivamente à sexualidade, criando sobre ela padrões de consumo e, portanto, de controle sobre o poder.

¹¹ Narrativa do pós fim de mundo sob a perspectiva xamânica dos guarani-mbyá: A primeira terra não era forte. Por isso, ele (Nhanderu) a destruiu. E deitou novamente uma segunda. Porque já destruiu três vezes a terra [...] A primeira terra, depois que ele destruiu, deitou outra. E então destruiu de novo, até fazer essa de agora. Essa é a quarta terra. [...] Essa terra é mais forte! [Por isso] esse mundo não acaba. Só vai limpar. Nhanderu vai limpar, toda terra ruim. Esta terra ruim” (Pierri, 2013, pp. 256-257).

Lembro que estamos tratando a exposição de um corpo-voz em sua nudez, o que não se trata de uma banalidade, mas de uma opção simbólica pretendida enquanto armadura de enfrentamento num processo artístico-político contínuo de retomada epistemológica. Projetar a nudez, nesta prática, é uma opção de resistência frente a perspectivas que buscam extrair do corpo sua potência vital criadora. A associação entre nudez e ação do corpo-voz num contexto de decolonialidade pode não saltar aos olhos num primeiro momento. Investigar esta relação é um dos objetivos da minha pesquisa, no bojo da qual nasce esta prática. Criar a partir da nudez é uma busca por atuar na organicidade do corpo-voz, despindo-o, não apenas das roupas que carrega, mas do aparato conceitual que o paralisa numa hegemonia asfixiante.

Ao trabalhar sons guturais, por exemplo, não é inusual que atores e/ou estudantes¹² tenham dificuldades ou estranhamento nesta emissão, uma vez que perdemos contato com a língua guarani em que esta sonoridade é habitual na vogal *y*, por exemplo. Da mesma forma, não raro, o ator e/ou estudante se desconcerta com o silêncio ou com a exposição à nudez. Pude perceber que no momento em que só havia meu corpo - ausente de outros corpos, pelo isolamento imposto por uma crise mundial - foi preciso comprimi-lo para dilatá-lo em espaços pequenos e possíveis. E este corpo só pôde acontecer, num processo criativo, ao acessar lugares de (re)conhecimento. Precisou despir-se para se encontrar e se reencontrar em outros espaços, com outras pessoas, em outros tempos e reinventar outras narrativas, reconhecendo outras-próprias vocalidades. E não posso, nem pretendo, afirmar que isso seja teatro, mas está prenhe de uma teatralidade pulsante, gritante e silente.

Posteriormente a este laboratório, tenho experienciado o momento da Afinação com os *angá mirim*, em processos de preparação de atores, gravação de áudios-livros e mesmo em grupos de pesquisa de que faço parte, e, penso tratar-se uma ferramenta potente, seja em processos artísticos ou pedagógicos, nas plataformas digitais em que tem sido necessário convocarmos nossa potência vital à ação criativa, da *corpólítica*.

¹² Teço estas observações a partir de minha prática como atriz-profissional ou pesquisadora docente em práticas recentes (estágio docente/UNIRIO - Turmas de Bacharelado em Atuação Cênica/2019).



Figura 03: Encontros em Projeções/ projeção capturada pelo Adobe Premiere Rush a partir do vídeo gravado pela plataforma Zoom. Em primeiro plano: Junior Franco; Em imagem projetada: Luciana Lucena.

Como na tradição Guarani toda palavra tem alma e toda alma precisa encontrar sua palavra, a doença e os processos em desequilíbrio acontecem exatamente pela separação destes dois entes. As palavras necessitam de um tempo próprio para germinar e, para vingar, precisam ser muito bem gestadas na garganta. Talvez, esta compreensão seja lastro para tornarmos nossas ações campos de forças no sentido de potencializar nossos corpos em prol de um imaginário livre do desejo cafetinado de um sistema colonizado; talvez esta percepção seja mais uma proposta transgressora no sentido do fazer-saber que compreende as distopias, mas propõe heterotopias para o pós fim-do-mundo como uma palavra-alma que abraze suas asas, e, nascendo do ninho-garganta alcance um voo alto, refletindo nossos próprios abismos e infinitos.

Referências

- BORGES, Luiz Carlos. *A fala instituinte do discurso mítico Guarani*. Campinas, SP: Instituto de Estudos da Linguagem, 1999.
- CHAMORRO, Graciela. *Terra madura, Yvy araguayje: fundamento da palavra guarani*. Dourados, MS: Editora da UFGD, 2008.
- JECUPÉ, Kaka Werá. *A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis, 2020.
- JECUPÉ, Kaka Werá. *Tupã Tenondé: A criação do universo, da terra e do homem segundo a tradição oral Guarani*. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MELIÁ, Bartolomeu. *A Terra Sem Males dos Guarani: Economia e Profecia*. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 33, 1990. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111213/109495> - acesso em 11/12/2021.
- MORETI, Felipe; PEREIRA, Liliâne Desgualdo ; GIELOW, Ingrid. *Triagem de Afinação Vocal: Comparação do desempenho de musicistas e não musicistas*. São Paulo:2012. 24(4). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/jsbf/a/hRQ3S8MHxzp7rhWfdgWbqBc/abstract/?lang=pt>
- PIERRI, Daniel Calazans. *O perecível e o imperecível: Lógica do sensível e corporalidade no pensamento Guarani-Mbya*. São Paulo: Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2013.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: N-1, 2014.
- ROLNIK, Sueli. *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1, 2020.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos: Modos e significados*. Brasília: UnB, 2015.

Artigo recebido em 31/10/2021 e aprovado em 13/12/2021.

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

ⁱ Luciana Leandro de Lucena - Atriz / locutora, cantora e pesquisadora vocal. Atualmente desenvolve sua pesquisa junto ao PPGAC / UNIRIO. Suas investigações remetem a práticas corpo-vocais em poéticas decoloniais com perspectiva decolonial e anti-hegemônicas. lucdelucena@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6890065899823595>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7356-2333>

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



Projeto Voz Feminina: reconexão de si para expansão da Voz

Eleonora Montenegroⁱ

Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa/PB, Brasil

Mayra Montenegro de Souzaⁱⁱ

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Natal/RN, Brasil

Glênia Maria da Silva Freitasⁱⁱⁱ

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Natal/RN, Brasil

Samara Batista dos Santos^{iv}

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Natal/RN, Brasil^v

Resumo - Projeto Voz Feminina: reconexão de si para expansão da Voz

Este artigo traz o Projeto de Pesquisa Voz e Teatro (chamado a seguir de Projeto Voz Feminina), do Departamento de Artes da UFRN, ligado ao Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação - CIRANDAR, coordenado pelas professoras de voz Ma. Mayra Montenegro (da Licenciatura em Teatro da UFRN) e Dra. Eleonora Montenegro (da Licenciatura em Educação Musical da UFPB). Nascido em 2017, a partir do desejo de compartilhar com outras mulheres princípios e práticas vivenciados durante a criação do espetáculo feminista *Violetas*, dirigido por Raquel Scotti Hirson (Lume Teatro), construído a partir da metodologia da Mimesis Corpórea e Mimesis da Palavra. Esse projeto pesquisa a voz como expressão do Ser no treinamento para atuação e nos processos de criação cênica. Quando essa voz encontra-se limitada por alguma razão emocional ou psicossomática, sua autoexpressão torna-se restrita e seu ser reduzido (Lowen, 1982). Com a fundamentação de pesquisadores/pesquisadoras de várias áreas, este trabalho apresenta processos vivenciados em uma escrita de si (Rago, 2013), depoimentos das participantes, reflexões, recomeços, até as cenas de memórias que se materializaram em *corpoesia* (Hirson, 2012) e se fizeram som, grito, palavra, voz. Desta forma, uma nova reflexão: Através da reinvenção das próprias subjetividades, a possibilidade de se poder reassumir o controle das próprias vozes e vidas.

Palavras-chave: Voz. Feminismos. Memória. Escrita de Si.

Abstract - Female Voice Project: reconnecting yourself for voice expansion

This work brings the research project Voice and Theater (hereinafter referred to as the Female Voice Project), from the UFRN Arts Department, linked to the Research Group on Body, Dance and Creation Processes - CIRANDAR, coordinated by the voice teachers Master Mayra Montenegro (from UFRN Theater Graduation) and Doctor Eleonora Montenegro (from UFPB Music Education Graduation). Started in 2017, from the desire to share with other women principles and practices experienced during the creation of the feminist theater play *Violetas*, directed by Raquel Scotti Hirson (Lume Teatro), built from the methodology of Corporeal Mimesis and Mimesis of the Word. This project researches the voice as an expression of the Being in the training for acting and in creation processes. When that voice is limited for some emotional or psychosomatic reason, its self-expression becomes restricted and its being reduced (Lowen, 1982). Based on the work of researchers from various areas, this article presents processes experienced in a writing of oneself (Rago, 2013), testimonies of the participants, reflections, new beginnings, even the scenes of memories that materialized in *bodypoetry* (Hirson, 2012) and were made sound, scream, word, voice. Thus, a new reflection: Through the reinvention of their own subjectivities, the possibility of being able to resume control of their own voices and lives.

Keywords: Voice. Feminisms. Memories. Writing of Oneself.

Resumen - Proyecto Voz Femenina: reconectarse para la expansión de la voz

Este artículo trae el proyecto de investigación Voz y Teatro (denominado Proyecto Voz Femenina), del Departamento de Artes de la UFRN, vinculado al Grupo de Investigación en Procesos Corporales, Danza y Creación - CIRANDAR, coordinado por las profesoras de voz Ma. Mayra Montenegro (de la Licenciatura en Teatro de la UFRN) y Dra. Eleonora Montenegro (de la Licenciatura en Educación Musical de la UFPB). Nacido en 2017, del deseo de compartir con otras mujeres principios y prácticas vividas durante la creación del espectáculo feminista *Violetas*, dirigido por Raquel Scotti Hirson (Lume Teatro), construido a partir de la metodología de Mímesis Corporórea y Mímesis da Palavra. Este proyecto investiga la voz como expresión del Ser en la formación para la performance y en los procesos de creación escénica. Cuando esa voz está limitada por alguna razón emocional o psicossomática, su autoexpresión se restringe y se reduce (Lowen, 1982). Con la base de investigadores de diversos campos, este trabajo presenta procesos vividos en una escritura de uno mismo (Rago, 2013), testimonios de los participantes, reflexiones, nuevos comienzos, incluso las escenas de recuerdos que se materializaron en la corporalidad (Hirson, 2012) y Se hicieron sonido, grito, palabra, voz. Así, una nueva reflexión: A través de la reinención de las propias subjetividades, la posibilidad de poder retomar el control de sus propias voces y vidas.

Palabras clave: Voz. Feminismos. Memorias. Autoescritura.

O Projeto Voz e Teatro é um projeto de pesquisa do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, ligado ao Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação - CIRANDAR. É coordenado pela Profa. Ma. Mayra Montenegro, professora de voz da Licenciatura em Teatro da UFRN, e pela Profa. Dra. Eleonora Montenegro, professora de voz da Licenciatura em Educação Musical da UFPB.

No início do Projeto, no ano de 2017, tivemos o desejo de trabalhar apenas com pessoas que se identificassem com o gênero feminino. No ano anterior havíamos estreado o espetáculo *Violetas*, dirigido por Raquel Scotti Hirson (Lume Teatro), construído a partir da metodologia da Mímesis Corpórea e Mímesis da Palavra. *Violetas* é um espetáculo feminista, cujo fio condutor é a história da mãe de Eleonora e avó de Mayra, dona Wilma. O espetáculo fala sobre o silenciamento de vozes de mulheres, opressões e aprisionamentos, sonhos e desejos reprimidos. Desejávamos compartilhar com outras mulheres princípios e práticas desse processo que havia sido tão rico para nós.

Apesar de estar cadastrado como Voz e Teatro, logo começou a ser chamado de *Projeto Voz Feminina*. Inicialmente participavam do projeto discentes da Licenciatura em Teatro da UFRN e do programa de pós-graduação em Artes Cênicas. Mais tarde, cadastramos também um projeto de extensão com o nome *Voz Feminina*, convidando mulheres cis e trans de fora da universidade a se juntar a nós.

O início - Primeiras Vozes

No primeiro ano de projeto promovemos uma série de estudos teóricos acerca dos temas: Corpo Vocal, Feminismos, Memória, Mímesis Corpórea e Mímesis da Palavra. Realizamos exercícios corpóreo-vocais para desbloqueio, descobertas, desenvolvimento, melhor desempenho e expressividade das vozes de cada participante. Também funcionamos como um laboratório contínuo de criação a partir do mergulho em memórias pessoais e coletivas acessadas através da metodologia da Mímesis Corpórea e Mímesis da Palavra¹.

¹ A Mímesis é uma linha de pesquisa do Lume que possibilita “a poetização e a teatralização dos encontros afetivos entre alguém que atua e observa e corpos, matérias, imagens, textos. O pressuposto da mímesis corpórea é que esse encontro potencialize a transformação e a recriação do corpo singular de quem atua-observa. Foi criada por Luís Otávio Burnier na década de 80 e vem sendo revista e alargada pelo corpo de pesquisadoras e pesquisadores do Lume” (Ferracini; Hirson; Colla, 2020, p. 170).

A metodologia da mimesis foi o que nos permitiu esse mergulho no passado, nas histórias de vida de mulheres das famílias de cada participante, bem como em suas próprias histórias. Os materiais utilizados foram fotografias, imagens diversas, diários, relatos, textos, poesias, roupas e objetos significativos para cada mulher. Com a Mimesis da Palavra, encontramos possibilidades de transformar nossos diários e textos em ações, a partir das imagens que as palavras detonam e, ainda, “as dimensões do corpo, jogando com espaço e tempo. [...] recriando poesia, re-poetizando, recriando poesia no corpo, corpoetizando (Hirson, 2012, p. XIII e 150).

Esse projeto surge, então, do desejo de pesquisar a voz como uma expressão do Ser no treinamento para atuação e nos processos de criação cênica. Consideramos que a voz é uma das principais vias de autoexpressão e que suas características refletem a riqueza e a ressonância de cada pessoa. Quando a voz de alguém está limitada, por alguma razão emocional ou psicossomática, sua autoexpressão está restrita e seu ser, reduzido.

Começamos investigando primeiramente a voz como expressão de si, como um caminho para (re)encontrar-se, para (re)conectar-se, para (re)fazer-se. Baseamos nossas pesquisas no conceito de *Per Sona* criado pelo psicanalista Alexander Lowen, destrinchando a palavra *Persona* (arquétipo associado aos comportamentos no meio social, aos papéis que representamos). Para Lowen (1982), *Per* (pelo) *Sona* (som) quer dizer que pelo som da voz podemos conhecer as máscaras (as *personas*), a idade, a identidade e expressão/performance de gênero, a procedência geográfica, o estado emocional, e diversas outras características de alguém. Para Lowen, a voz está intimamente ligada às emoções e é através da liberação dessa voz que podemos desbloquear sentimentos, eliminar tensões e (re)conquistar nossa autoexpressão.

Utilizamos também como importante referência a tese da professora Dra. Janaína Martins (2008) que afirma que através do fluxo do som da voz pelo corpo podemos mudar os ritmos de nossas ondas cerebrais, nosso ritmo cardíaco, nossa respiração, acessar memórias e até mesmo abrir “portais corpóreos para uma consciência multidimensional, sensitiva, energética, intuitiva” (Martins, 2018, p. 44). Uma das nossas inspirações foi também o núcleo de pesquisa e extensão por ela coordenado, *Cantos de Gaia* (vinculado ao Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina). Através da leitura de artigos, de vídeos postados nas redes sociais, bem como da sua tese, percebemos que, em seus trabalhos, a

corporeidade é compreendida sem dicotomias, abrangendo aspectos fisiológicos, culturais, sociais e simbólicos; apresentando, assim, uma busca pelo aprimoramento do autoconhecimento, da propriocepção e do respeito às próprias necessidades. Tudo isso, desde o início, já fazia parte das entrelinhas dos nossos objetivos.

Dessa forma, buscamos realizar experimentações corpóreo-vocais que colocassem emoções em movimento, trabalhando diferentes qualidades de energia, movendo nosso imaginário e reconstruindo-o poeticamente. A cada encontro sentíamos que nossas vozes estavam sendo desvendadas, desenvolvidas e que estávamos nos permitindo maior capacidade de expressão. Após as vivências, sentávamos para conversar sobre tudo o que havia sido trabalhado. Cada uma compartilhava seus materiais, suas impressões, suas criações e também suas memórias e reflexões. Éramos todas bem diferentes umas das outras, mas fomos, pouco a pouco, construindo uma profunda confiança e um forte vínculo entre nós. Segredos começaram a ser revelados: traumas escondidos, dores guardadas, desejos reprimidos. Nos identificávamos em muitos aspectos de nossos relatos. Choramos muito juntas. Brincamos muito também, demos risadas, conselhos, cantamos, dançamos e, juntas, nos fortalecemos.

Começamos a pensar e pesquisar também a voz como forma de empoderamento, de acreditar em si e de fazer com que sua voz seja ouvida. Entendemos o quanto é necessário que mulheres, por tanto tempo violentamente silenciadas, soltassem suas vozes para refazer a história. Ou melhor dizendo, refazer uma *HerStory*. Este neologismo criado por Robin Morgan (1970), substituindo o pronome *his* (dele) pelo pronome *her* (dela) da palavra *history* (história), denuncia que a história não é neutra nem universal, mas tem sido escrita sob perspectivas patriarcais e misóginas que, “por um lado privilegiam o universo masculino e, por outro, criam uma sensação de neutralidade e universalidade, na qual o gênero não existiria” (MIRANDA, 2018, p. 233). Simone de Beauvoir nos diz (em *O Segundo Sexo*) que toda história foi feita pelos homens cis, sempre nos descrevendo de forma grotesca e inferiorizada.

A professora Margareth Rago (1998) afirma que o ser mulher não é uma condição biológica pré-determinada, mas uma identidade formada através do jogo das relações sociais e culturais, através de práticas disciplinadoras e castradoras. Como diz a famosa frase de Beauvoir: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. A partir desta frase, Judith Butler escreve *Problemas de Gênero*, focando no “tornar-se”. Butler critica a noção de sujeito feminino como uma unidade universal, estável e fixa:

Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir, de que ninguém nasce e sim *torna-se* mulher, decorre que *mulher* é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações. Mesmo quando o gênero parece cristalizar-se em suas formas mais reificadas, a “cristalização” é, ela própria, uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por vários meios sociais. Para Beauvoir, nunca se pode tornar-se mulher em definitivo, como se houvesse um *telos* a governar o processo de aculturação e construção (Butler, 2003, pp. 58-59, *grifos da autora*).

Margareth Rago diz que mulheres, feministas assumidas ou não, querem contar suas histórias e a história de suas antepassadas, pois isso permite que elas entendam a origem das crenças, valores e práticas que as oprimem e desclassificam. Rago diz que o passado já não nos fala mais e que precisamos re-interrogar esse passado “a partir de novos olhares e problematizações, através de outras categorias interpretativas, criadas fora da estrutura falocêntrica especular” (1998, p. 13). Assim como Rago diz que mulheres querem falar de si mesmas, sem interlocução de terceiros, a escritora Conceição Evaristo cunhou um termo chamado *Escrevivência*, que se refere aos atos de escrever, ver e viver, em uma escrita que parte do cotidiano, das lembranças, das experiências de vida.

Utilizamos particularmente o conceito de *escrita de si*, retirado da obra de Rago (2013), intitulada *A Aventura de Contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. A autora baseia-se em ideias do filósofo Michel Foucault que concebe a escrita de si como um cuidado de si para reconstituir uma ética do eu, abrindo-se também para o outro, constituindo-se nas experiências e nas relações. A escrita de si pode ser a criação de novos modos de existência e subjetivação que escapem às tecnologias biopolíticas de controle individual e coletivo. Rago vê na escrita autobiográfica uma possível prática de liberdade, uma “prática feminista de si”. Citando a filósofa Margaret A. McLaren, ela conta como as experiências e perspectivas de *mulheridades*² foram excluídas da literatura e da história até pouco tempo atrás e apresenta sete narrativas autobiográficas de militantes feministas nascidas entre os anos de 1940 e 1950. Para ela, a escrita de si “constitui uma chave analítica pertinente para pensar as práticas de resistência nas narrativas dessas feministas que se recusam a ser governadas” (Rago, 2013, p. 55). Rago utiliza o conceito de escrita de si para tratar da literatura. Propomos no grupo de

² Rago não utiliza o termo *mulheridades*, mas trazemos aqui como uma palavra que representa uma quebra das estruturas cis-hetero-normativas que envolvem a categoria mulher. O conceito de *mulheridades* é amplamente utilizado pela professora Dodi Leal (2018) em sua tese e é bem mais amplo do que a palavra feminilidade, carregada de opressões e presa em cisheteronormatividades brancas e burguesas.

pesquisa a ampliação da escrita de si para abarcar também uma criação artística, pois entendemos que essa também é uma forma de cartografar e reinventar a própria subjetividade.

Percebemos que falta ainda uma maior força social que nos permita falar, compartilhar, colocar para fora opressões e violências que nos adoecem. Precisamos gritar, reclamar, desentalar as dores, (re)tomar nossas vozes. Sentimos que cabia a nós, naquele momento, mexer em feridas profundas e deixar que sangrassem, que saíssem de lugares fantasmagóricos dentro de nós e se corporificassem. Ao longo dos encontros foi assustador constatar que todas nós tínhamos, de alguma forma, pelo menos uma história para contar sobre assédio, abuso, violência, apagamento, opressão. Sobre esta constatação, a intelectual bell hooks³ compartilha em seu livro “Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra” o seguinte relato pessoal:

Para construir a minha voz, eu tinha que falar, me ouvir falar - e falar foi o que fiz, lançando-me pra dentro e pra fora de conversas e diálogos de gente grande, respondendo a perguntas que não eram dirigidas a mim, fazendo perguntas sem-fim, discursando.

Nem preciso dizer que as punições para esses atos discursivos pareciam infinitas. Elas tinham o propósito de me silenciar - a criança, mais particularmente a criança menina. Se eu fosse um menino, eles teriam me encorajado a falar, acreditando que assim, algum dia, eu poderia ser chamado para pregar. Não havia nenhum “chamado” para garotas falantes, nenhum discurso recompensado e legitimado. As punições que eu recebia por “erguer a voz” pretendiam reprimir qualquer possibilidade de criar minha própria fala. Aquela fala deveria ser reprimida para que “a fala correta da feminilidade” emergisse (hooks, 2019, p. 32).

Refletimos que estávamos caladas anteriormente, porque fomos ensinadas a não incomodar, a não gerar conflito, ou pensávamos que não adiantaria falar porque não iriam acreditar ou que iriam nos culpar. Todas duvidávamos de nós mesmas: “Será que aconteceu assim mesmo? Será que não estou exagerando? Será que a culpa foi minha?” Seguem abaixo trechos de depoimentos e diários de participantes que foram transformados em cenas (seus nomes foram modificados para preservar suas identidades e privacidades):

Ficavam todos em rodinha na escola e quando eu chegava perto, começavam. Meu professor de química que liderava os gestos sexuais de como seria transar comigo. Ele dizia: “Eu gosto de menina pequenininha assim que dá pra fazer desse jeito, ô”. Repetia várias vezes. Todos eles riam (Ângela).

Um amor, que não era amor, era doença, possessividade, controle, submissão, ciúmes, chantagens, choro, lágrima, boicote da felicidade. Ele tinha um poder sobre mim. Eu não queria ter relação sexual, mas pensava que tinha que fazer porque se ele não fizesse comigo, ia fazer com outras mulheres. No fim, ele me traiu e eu pensei que a culpa era minha (Frida).

³ O nome da autora é escrito em letras minúsculas, pois assim se apresenta a norte-americana Gloria Jean Watkins, que adota o nome de sua bisavó materna.

Ele era amigo do meu pai. Entrou no mar para brincar comigo e ficou passando a mão em mim. Eu consegui fugir. Conteí para o meu pai, mas ele não acreditou e continuou amigo desse homem por muitos anos. Toda vez que eu o encontrava sentia dor de barriga e vontade de vomitar. Queria sair correndo. Ao mesmo tempo, sentia muita raiva e queria gritar, dizer a todo mundo o que tinha acontecido, mas não conseguia. Então sentia raiva de mim mesma (Dandara).

Era pastor dos jovens. Sempre dava carona a todo mundo depois do culto. Dessa vez me deixou por último, mesmo sendo contramão para ele. Eu senti que tinha algo errado. De repente entrou numas ruas escuras, o caminho não era aquele. Eu perguntei e ele disse que era um atalho. Parou no meio do nada. [...] Eu não consegui reagir. Eu paralisei. Achei que a culpa era minha, que eu tinha provocado de alguma forma. Eu não queria acreditar que aquilo tivesse acontecido, então fingi que não aconteceu. Guardei essa história por muito tempo e me fez muito mal (Nísia).

A escritora Naomi Wolf, ao falar sobre sua experiência com cursos para mulheres falarem em público e realizarem apresentações, relata que algumas dessas mulheres apresentavam dificuldades para se manterem firmes de pé e eretas, além de apresentarem bloqueios na soltura da voz:

Finalmente, esse mesmo grupo de mulheres tendia a ter uma voz contrita: a tensão na laringe frequentemente fazia que sua voz fosse aguda e infantil. Quando praticávamos exercícios de voz para abrir a garganta e o diafragma, duas coisas aconteciam todas as vezes: sua voz se aprofundava para um registro mais natural e autoritário, e elas explodiam em soluços (Wolf, 2013, p. 110).

Após esse desbloqueio, abrindo e ampliando suas vozes, Wolf completa que essas mulheres ganharam uma nova autenticidade e vitalidade. Ao investigar as causas dos bloqueios, a autora descobre que muitas haviam sofrido traumas de natureza sexual. Para Wolf, esse tipo de trauma afeta a autoconfiança, a criatividade, o prazer e o desejo de viver, afetando, obviamente, todo o corpo vocal da pessoa⁴.

⁴ Nesta obra de Naomi Wolf, “Vagina” (2013), a autora fala especificamente da relação entre a neurociência e fisiologia de corpos que possuem vagina. Ela chama essas pessoas de ‘mulheres’, referindo-se apenas às mulheres cis, esquecendo de outras identidades de gênero que também possuem vagina e de que nem todas as mulheres possuem vagina. Apesar disso, consideramos que o livro é importante, pois ainda há muito desconhecimento sobre tal sistema reprodutor e as conexões entre esse sistema e o cérebro, entre a vagina e o senso individual do ser, os sonhos e a coragem de viver.

Correndo como Lobas

As revelações feitas no projeto haviam pesado muito em nós, por isso buscamos algo que melhor nos despertasse uma força interior. Precisávamos de dinâmicas que nos permitissem trabalhar todo aquele conteúdo e nos trouxesse a vitalidade e a autoconfiança mencionadas por Wolf. Apresentamos então para as participantes o livro *Mulheres que Correm com os Lobos*, de Clarissa Pinkola Estés (2014). A autora, psicóloga junguiana, trata do empoderamento ou renascimento/refazimento de mulheres através da contação e interpretação de histórias muito antigas. Ela acredita que as histórias são bálsamos medicinais que podem nos ensinar verdades profundas a nosso respeito. No entanto, as histórias que nos traz são fruto de uma longa pesquisa arqueológica, pois queria encontrar aquelas que não tivessem sido tão modificadas e encobertas por diversas camadas de machismo e religiosidade patriarcal. Essas camadas expurgavam tudo o que fosse considerado pré-cristão ou anticristão, tudo o que fosse relacionado às divindades femininas, tudo o que fosse sexual, escatológico, tudo que fosse curar os males psicológicos causados por esse mesmo patriarcado e tudo o que pudesse nos levar a um encontro mais profundo conosco ou que promovesse um êxtase de vida e conexão espiritual fora dos padrões religiosos patriarcais. Começamos, então, a ler algumas histórias juntas e a trabalhá-las em laboratório.

O segundo capítulo do livro traz a história do *Barba Azul*. Resumidamente, é a história de uma moça que casa com um homem de barba azul que planeja matá-la, como matou a todas as suas mulheres anteriores. A curiosidade da moça faz com que ela abra um quarto proibido de seu castelo e descubra os ossos escondidos dessas mulheres. Ela consegue ajuda com suas irmãs e irmãos, que vêm ao seu socorro e matam o Barba Azul. A interpretação que Estés faz da figura do Barba Azul é que representa um ser destrutivo em nossa própria mente, um predador em nossa psiquê, a voz interior que nos julga e nos condena, nos faz desistir de nossos sonhos, acaba com a nossa autoestima e autoconfiança. O que experienciamos ao longo de nossa vida pode reforçar ou não esse predador da mente. Quando, dentro do projeto, trabalhamos essa história, tomamos como foco as imagens e objetos da adolescência. Nesse processo, uma das participantes lembrou de um acontecimento que ela havia apagado totalmente de sua memória consciente:

Foi na adolescência que me lembrei quando eu trabalhava como dama de companhia de uma idosa. Lembrei-me que um filho dela que morava no Rio de Janeiro foi passar uns dias no apartamento. Vivia se exibindo com o genital meio ereto. Lembro-me que acordei de madrugada (sempre acordei com medo de “bicho papão”) e vi aquele vulto na parte de onde estava minha cama. Fiz de conta que estava dormindo e comecei a rezar. [...] No dia seguinte, à noite, eu sabia que ele voltaria. Quando fui dormir, fechei a porta com o ferrolho e coloquei a cama encostada. Nessa noite, acordei com a porta chacoalhando. Ele tentava abri-la. Comecei a dormir com a porta fechada até ele voltar para o Rio de Janeiro. Nunca disse a ninguém. Na verdade, aquilo foi tão forte que o tempo levara consigo, até que esse processo me trouxe a memória de volta. [...] Senti tanta coisa ruim, mas fui buscando a cura. Fui buscando a cura a partir desse mergulhar, de me ouvir, ouvir aquela guardada nas profundezas de mim. Fui compreendendo meu lugar de fala e o quanto o grito forte da mulher-eu precisava e precisa romper paredes (Lélia).

Um dos trabalhos mais significativos em busca de (re)descobrir nosso poder e criar cenas que trouxessem essa força, foi com a história *La Loba*, do primeiro capítulo do livro. *La Loba* é a história de uma anciã que recolhe ossos no deserto e canta para que eles criem vida novamente. Os ossos viram uma mulher que corre, corre, corre e se transforma em uma loba. O deserto é um símbolo muito antigo, associado a uma busca interior, um lugar de provação para depois florescer, renascer. Pode ser o momento de esvaziamento do que acreditávamos, o momento da crise. Ao mesmo tempo, o momento de encontro de algo mais profundo, de uma beleza e plenitude que jamais esperávamos. Estés diz que a nossa psique pode chegar a esse estado de deserto “em virtude da ressonância, devido a crueldades passadas ou por não ter sido permitida uma vida mais ampla a céu aberto” (Estés, 1994, p. 56).

Pedimos que cada participante trouxesse imagens de mulheres que lhes transmitissem força e coragem, que lhes lembrassem *La Loba* da história. A sala ficou cheia de imagens de deusas, orixás, guerreiras, anciãs, mulheres que se transformavam em animais como loba, águia, fênix. A partir da metodologia da mimesis, fomos nos transformando naquelas figuras, criando ações físicas e vocais a partir do que nos inspirava em cada imagem. Dançamos e cantamos juntas, cantamos para os nossos ossos.

Os ossos simbolizam, para Estés, a força de vida que não se destrói facilmente. Com base no que lemos e na nossa percepção, cantar para os ossos significava reencontrar “a voz da alma”, uma força em nosso ser que nos revitalizasse: “Significa sussurrar a verdade do poder e da necessidade de cada uma, soprar alma sobre aquilo que está doente ou precisando de restauração” (1994, p. 45). Ou como disse uma das participantes: “Eu encontrava ali um espaço de liberdade para me movimentar, sentir, rir alto, cantar... Encontrava a capacidade de

me restaurar, refazer, transformar, deixar morrer o que precisava morrer e trazer vida ao que deveria viver” (Lélia).

Nessa busca, encontramos também caminhos através da voz para uma reconexão com o invisível, com o desconhecido, com a intuição, com o sagrado. Estés diria que isso faz parte da *Mulher Selvagem*: “A velha, a Mulher Selvagem, é *La Voz Mitológica*. Ela é a voz mítica que conhece o passado e nossa história ancestral e mantém esse conhecimento registrado nas histórias” (1994, p. 52, grifo no original). Sem uma preocupação com uma estética específica, evidenciando a dimensão corporal da voz e buscando uma maior liberdade expressiva, pensamos que as nossas vivências estavam nos possibilitando alcançar o que talvez fosse *um espaço vocal mítico*. Este conceito é de autoria da artista, professora e pesquisadora italiana Francesca Della Monica, que se refere à uma manifestação dionisíaca, ou seja, “à necessidade de manifestação vocal que vai além das convenções, para se expressarem afetos, emoções e desejos que fogem do controle das regras sociais. Usam-se extensões e intensidades extremas” (Maletta, 2014, p. 47).

As repressões sofridas ao longo da vida vão podando nossa expressão, vamos nos adequando ao que Della Monica chama de *espaço vocal histórico*, apolíneo, “equilibrado”, não podendo ser perturbado por afetos e emoções. Ernani Maletta afirma que no espaço histórico:

os pontos de vista particulares e as individualidades são geralmente reprimidos pelas regras massificadoras da vida em sociedade e os possíveis transgressores são quase sempre punidos, suas expressões são identificadas como pecados ou incivilidade, nos quais é inculcada a culpa por tê-los cometido. Assim, as ações (gestos) vocais ficam restritas a espaços reduzidos (idem, p. 49).

Identificamos muitas de nossas limitações e bloqueios vocais, consequências de diversas repressões sofridas ao longo da vida. Algumas de nós aprendemos que “voz de mulher” deveria ser aguda e suave. As participantes com vozes graves e fortes sentiam que não se encaixavam nesse padrão de feminilidade. A maioria de nós aprendeu que deveria falar pouco e reclamar nunca. Muitas aprenderam que suas opiniões não eram importantes, que não eram inteligentes, que deveriam ocupar sempre um lugar subalterno. Mas no nosso círculo, éramos livres e, a cada encontro, sentíamos-nos retomando a nossa voz, o nosso poder.

Aquele círculo de mulheres se tornou um espaço sagrado para nós. Sagrado como conceitua o filósofo Mircea Eliade (1992), como a função de dar sentido. A cada dia fazia mais sentido estarmos juntas naquele trabalho, que se tornava cada vez mais fundamental, ainda que por vezes dolorido. Era como uma ferramenta de autoconhecimento e (re)construção de

nossas próprias subjetividades. Nossas memórias compartilhadas, as histórias de nossas antepassadas, os objetos com valores sentimentais que cada uma trazia, as fotografias, as coisas com o que havíamos sonhado durante a semana, nossas reflexões profundas; todas eram sagradas. Nos olhávamos e sentíamos que vibrávamos juntas.

Naquela circularidade feminina ali estabelecida semanalmente havia uma pluralidade de mulheres. Passamos a reconhecer que cada uma é única e a necessidade de uma difere da necessidade da outra. Mesmo que as vozes ecoadas se encontrassem em ressonância, começamos a identificar a interseccionalidade dentro do grupo. O conceito da interseccionalidade foi criado pela norte-americana Kimberlé Crenshaw, que evidenciava “o fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo”, bem como o movimento negro, que falharia por reproduzir o machismo, atentando-se apenas ao homem negro (Akotirene, 2018, p. 14). Entendemos que nosso feminismo precisava abranger e considerar as múltiplas e simultâneas opressões sofridas pelas mulheres cis e trans: de gênero, orientação sexual, raça, classe, etc.

Ali, nos encontros semanais, colocávamos em prática o exercício da escuta e da *sororidade*, conforme definição da escritora bell hooks:

A sororidade feminista está fundamentada no comprometimento compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal, não importa a forma que a injustiça toma. Solidariedade política entre mulheres sempre enfraquece o sexismo e prepara o caminho para derrubar o patriarcado. É importante destacar que a sororidade jamais teria sido possível para além dos limites de raça e classe se mulheres individuais não estivessem dispostas a abrir mão de seu poder de dominação e exploração de grupos subordinados de mulheres. Enquanto mulheres usarem poder de classe e de raça para dominar outras mulheres, a sororidade feminista não poderá existir por completo (hooks, 2020, p. 36).

Entendemos que não há uma mulher universal, mas mulheres diversas, que possuem pontos de partida diferentes e suas especificidades. Através do feminismo interseccional, podemos perceber como se dá e quais as consequências da interação entre as diferentes formas de opressão na nossa sociedade cis-branca-hetero-elitista-patriarcal.

Azul de Feminina



Foto 01: Azul de Feminina. 27/11/2017. Deart-UFRN. Arquivo pessoal.

No dia 27 de novembro de 2017 apresentamos, no Departamento de Artes da UFRN, um exercício cênico com diversas cenas criadas individualmente e coletivamente intitulado *Azul de Feminina*⁵. A dramaturgia foi elaborada pela professora Eleonora, a partir de todo material levantado pelas participantes nos laboratórios de criação e a professora Mayra foi responsável pela condução do processo. As cenas contavam episódios da infância, adolescência e idade adulta das participantes ou de suas familiares. Esses momentos falavam sobre a performatividade de gênero, o que nos foi ensinado sobre “ser mulher”, as dificuldades enfrentadas por quem não se enquadrava nos padrões ou por quem se esforçava para estar dentro dos padrões. hooks diz que “é necessário transformar o inimigo interno antes que possamos confrontar o inimigo externo” (2020, p. 31). Traumas e memórias dolorosas foram transformadas em ação, dança, grito, canto, cena. Além das cenas coletivas, incluímos momentos em que as atrizes/participantes narravam suas *herstories* diretamente para o público presente. Por fim, cantamos e dançamos juntas, convidando a plateia a estar conosco.

⁵ Mal sabíamos nós que dois anos depois, a pastora e advogada Damares Alves, que assumiu o Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos falaria em vídeo que o Brasil estava entrando em uma “nova era”, em que “menino veste azul e menina veste rosa”: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/03/em-video-damares-alves-diz-que-nova-era-comecou-no-brasil-meninos-vestem-azul-e-meninas-vestem-rosa.ghtml> - acesso em julho de 2021.



Foto 02: Azul de Feminina. 27/11/2017. Deart-UFRN. Arquivo pessoal.

A Formação de Si

No início do Projeto Voz Feminina, nosso objetivo estava voltado à criação artística. Mas ao fim desse primeiro ano, compreendemos melhor, através do processo vivenciado, uma ampliação e, ao mesmo tempo, um aprofundamento em um novo foco: como uma *formação de si*. Ou seja, uma experiência formativa que gera processos de autodesenvolvimento, conforme Jorge Larrosa (2010). Ao falar sobre três fases do processo de formação humana em contos e romances literários, Larrosa identifica primeiramente a fase do “Era uma vez”, quando não sabemos quem somos ou nos deixamos enganar (pelos preconceitos, pela educação recebida, pelo sistema patriarcal, etc.); em seguida, a fase do “Mas um dia”, quando algo acontece e nos leva a uma tomada de consciência e, por fim, a fase “E desde então”, quando ocorre uma transformação (2010, p. 36). Esse “algo” que acontece é a experiência. Uma experiência que nos forma e nos transforma, produzindo efeitos em quem somos, no que pensamos, no que sabemos, no que queremos:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. [...] Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (Larrosa, 2018, p. 18).

As cenas criadas pelas atrizes/participantes são fruto de suas experiências, de suas memórias que se materializaram, se corporificaram e se fizeram *corpoesia*, som, grito, palavra, voz. Em seu Trabalho de Conclusão de Curso, a discente Samara Batista dos Santos fala sobre a importância do projeto em sua formação:

No ano seguinte (2017), comecei a participar do projeto “Voz Feminina” como bolsista. Ali, achei todas as chaves das gaiolas. Ali, realmente me achei. [...] A cada semana, mergulhávamos em verdades nossas e coletivas. Aquilo não só me fazia bem como me levava para mais dentro de mim, permitindo-me acessar os laços secos, insalubres e escuros vividos por tantos anos, enjaulados e silenciados. [...] Durante esse processo de encontro de mim, comecei a fazer contos, poesia, poemas... Muitos falam de dor, de escuros internos, e de esperança. A seguir, um trecho de meus escritos:

Passei por caminhos espinhosos, onde ficaram fissuras em meu ser, minha alma estava doente, alma ansiosa, ansiosa alma. Cuidei de mim, lavei minhas próprias feridas, descasquei um pouco mais, embora algumas vezes me perca, inclino-me no chão e ali busco as energias da mãe terra e sinto... Sinto-me voltar. Sinto o que nunca sentira. Sinto e vejo quem sou. Sinto-me. Sinto-me. Sinto-me. Pois o LUTO transformei em LUTA (Santos, 2020, pp. 21-25).

Novas vozes: Começar de novo...

Nos anos seguintes, recebemos novas participantes e nos despedimos de discentes de graduação que concluíram seus cursos ou da pós-graduação que finalizaram suas dissertações. Depois de um processo tão intenso como o do nosso primeiro ano, decidimos buscar também outras práticas que nos pudesse fortalecer em nossa busca e mergulho na voz em todas as suas dimensões. Foi quando passamos a adotar, em nossos encontros, a prática das Danças Circulares Sagradas como auxiliar no processo de desinibição pessoal, integração grupal, coordenação motora, soltura corpóreo-vocal individual e coletiva. Além de tudo isso, as Danças Circulares Sagradas podem ser importante veículo de “autoconhecimento, autoconsciência e sentido(s) no caminhar, [...] sentir/viver com mais coragem, consciência, beleza, leveza e cuidado (de si, do outro, do entorno, do planeta e do universo como um todo)” (Souza, 2019, p. 121).

Já nos dizia o poeta e dramaturgo Heiner Müller (apud Souza, 2001, pág. 273): “É quando não se pode falar que se necessita cantar”. Neste caso, arriscamos com toda certeza, se não podemos falar e nem mesmo cantar, necessitamos urgentemente da dança. Dançar não é apenas um modo de expressão, mas pode ser um modo de desbloqueio das mais profundas emoções e sentimentos não ditos. Segundo a professora Eleonora Montenegro (Souza, 2019, pág. 30), as Danças Circulares Sagradas podem atuar ainda como um caminho de busca pela

possível integridade ou integralidade do ser. Dançar não é apenas um espetáculo, um êxtase ou um mostrar-se tecnicamente apto a realizar piruetas. Segundo Bernhard Wosien⁶ (2000, pág. 117), “Dançar é um ato de meditação”.

Reitero que dançar é tão importante quanto falar, seja para uma criança, para uma pessoa adulta ou anciã. É sentir-se viva e inteira, consigo, com o outro e com o espaço infinito. É celebração do sentir-se presente, pleno, único e tantos, conexão terra e céu, horizontalidade e verticalidade ao mesmo tempo. Se pensarmos dessa forma, não poderemos negar que dançar é um ato sagrado⁷ (Souza, 2019, pp. 30-31).

Utilizamos também as Danças da Paz Universal⁸, um movimento que caminha junto com as Danças Circulares Sagradas, se diferenciando por não utilizar músicas gravadas, mas concentrar-se na vibração dos sons vocais, “respiração, mantras, gestos, frases e ritmos repetidos” (idem, p. 162). Com as práticas dançantes, nos inícios e finais dos laboratórios, mais ainda sentimos abertura e expansão corpóreo-vocal, ampliando-nos e soltando-nos no espaço, dançando e cantando em liberdade. Ao mesmo tempo pudemos constatar o aumento de consciência na relação rítmica, noção espacial, de equilíbrio e também de união do grupo, por serem essas danças quase sempre praticadas em círculo e de mãos dadas.

Propomos também rodas de conversas sobre temas diversos enquanto comíamos e tomávamos chá. Deixamos a programação aberta para que cada participante propusesse um tema, uma dinâmica, um vídeo, a leitura de um texto, uma dança, uma canção, o que quisessem. Um dia uma participante trouxe para o encontro o *Oráculo da Deusa* (Marashinsky, 2007), um tipo de tarô/baralho em que as cartas trazem representações de divindades femininas de diversas culturas, e cada carta representa um aspecto da vida a ser analisado. Essa consulta ao oráculo foi tão significativa para todas, que passou a fazer parte de todos os encontros, como nosso ritual particular.

Desta forma, uma ampliação de ferramentas, de práticas que passaram a nos acompanhar e a nos apoiar na busca do nosso objetivo, agora também já ampliado: A voz como expressão do Ser no treinamento para atuação e nos processos de criação cênica, mas também como *escrita de si* e como *formação de si*. Através da reinvenção das próprias

⁶ Bernhard Wosien (1908-1986): foi quem deu início a todo movimento, a partir de 1976, intitulado hoje de Danças Circulares Sagradas. Movimento surgido a partir das danças tradicionais dos povos, incluindo as danças folclóricas, danças étnicas, danças populares, danças ritualísticas, danças gestuais, dentre outras.

⁷ Lembrando que a palavra “sagrado” não está aqui fazendo referência a qualquer religião, mas buscando sim as relações, os valores humanos e as essências cotidianas.

⁸ “O movimento das Danças da Paz Universal surge, ou torna-se conhecido, aproximadamente no mesmo período do movimento (na Europa) das Danças Circulares Sagradas, tendo a sua data aproximada ao final dos anos 60. Iniciado na cidade de São Francisco, Estados Unidos (América do Norte), por um mestre sufi, Murshid Samuel Lewis, mais conhecido por Samuel Lewis (1896-1971) ou simplesmente Murshid SAM” (Souza, 2019, p. 158).

subjetividades, começamos a reconhecer a possibilidade de se poder reassumir o controle das próprias vozes e vidas.

E, lá estávamos nós, através da soltura corpóreo-vocal no espaço simbólico, falando e cantando também através do gestual e ritmos de danças de vários povos, tecendo vozes e bordando vidas através do oráculo e da energia/força feminina de Deusas de diversas culturas. Correndo como lobas, correndo com as lobas e com as histórias. A voz, antes silenciada e reprimida, encontrando novos vetores, novos espaços e possibilidades de se fazer presença e expressividade.

Quando a pandemia começou no ano de 2020, decidimos continuar a nos encontrar de forma remota. Retomamos (com esta nova turma do projeto) os capítulos do livro *Mulheres que Correm com os Lobos* e sugerimos exercícios e meditações para serem feitos em casa, de forma individual. Gravamos alguns vídeos contando/encenando as histórias do livro ou com coreografias de Danças Circulares, conversamos por um grupo em aplicativo de troca de mensagens e tivemos alguns encontros síncronos em aplicativos de videoconferência até a paralisação temporária do projeto, devido ao afastamento da professora Mayra para realização de seu doutorado. Mas, mesmo com esse afastamento, continuamos a nos comunicar e a sensação é a de que pertencemos a uma espécie de “clã” e continuamos conectadas. Sentimos que nesse clã podemos trocar confidências, pedir apoio, viver lutos, celebrar conquistas. Encontramos ressonância para dores que imaginávamos serem apenas individuais, mas que são coletivas. Ganhamos força e coragem para superá-las ao ver que outras enfrentaram e venceram dores semelhantes. A respeito dessa conexão, Estés nos lembra que:

Há oceanos de lágrimas que as mulheres nunca choraram por terem sido ensinadas a levar para o túmulo os segredos [...]. Para as mulheres, as lágrimas são um princípio de iniciação para o ingresso no clã das cicatrizes, essa eterna tribo de mulheres de todas as cores, todas as nacionalidades, todos os idiomas, que no decorrer dos séculos passaram por algo de grandioso e que mantiveram seu orgulho. [...] Embora haja cicatrizes inúmeras, é bom lembrar que, em termos de resistência à tração e capacidade de absorver pressão, uma cicatriz é mais forte do que a pele (Estés, 2014, pp. 462 e 475).

Finalizamos este texto e compartilhamento sobre as nossas vivências nesse específico projeto (de 2017 a 2020), questionando sobre como a maneira como nos movemos ou não nos movemos na vida, pode refletir em como nos relacionamos conosco e com o mundo. No nosso caso, muitos entraves, muitos silêncios. Verificamos também a necessidade, cada vez maior, de aprofundamento, desvendamento e formação de si, para que possamos expressar com maior força e transparência a nossa vida e, conseqüentemente, o nosso fazer artístico.

Acreditamos que, através de experiências de soltura e mobilização do corpo vocal, da fala, dos gestos, do aconchego, do pertencimento, do encontro (consigo, com outros seres e com o entorno), podemos suscitar profundas reflexões, despertando a necessidade e potência de sermos capazes de modificar nossos modos de pensar e agir. Desta forma, apesar do pouco tempo e experiência com este projeto, sentimos a importância que se revelou para as participantes, despertando em nós a necessidade da sua continuidade, provocando movimento contínuo de mudanças, assim como nos exige a própria vida.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **O que é Interseccionalidade**. Belo Horizonte: Letramento - Justificando, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que Correm com os Lobos**. Mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1994).

Em vídeo, Damares diz que 'nova era' começou: 'meninos vestem azul e meninas vestem rosa'. Portal G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/03/em-video-damares-alves-diz-que-nova-era-comecou-no-brasil-meninos-vestem-azul-e-meninas-vestem-rosa.ghtml> - Acesso em julho de 2021.

FERRACINI, Renato, HIRSON, Raquel Scotti, COLLA, Ana Cristina. **Práticas Teatrais: sobre presenças, treinamentos, dramaturgias e processos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

HIRSON, Raquel Scotti. **Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo**. Tese de Doutorado, Unicamp, 2012.

HOOKS, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

- LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana**: dança, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- HOOKS, bell. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- LEAL, Dodi. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. Tese (Doutorado em Psicologia Social), USP, 2018.
- LOWEN, Alexander. **Bioenergética**. São Paulo: Summus, 1982.
- MALETTA, E. de C. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 039 - 052, 2014.
- MARASHINSKY, Amy Sophia. **O Oráculo da Deusa**: um novo método de adivinhação. São Paulo: Pensamento, 2007.
- MARTINS, Janaína Träsel. **Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator**. Tese de Doutorado. UFBA, 2008.
- MARTINS, Janaína Träsel. Alquimia sonora feminina: cantos e danças com tambores xamânicos. **Repertório**, [S. l.], v. 1, n. 30, 2018.
- MIRANDA, Maria Brígida de. Colcha de Memórias: Epistemologias Feministas nos Estudos das Artes da Cena. **Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.33, p. 231-248, dez. 2018.
- MORGAN, Robin. **Sisterhood is Powerful**. An anthology of writings from the women's liberation movement. New York: Vintage Books, 1970.
- RAGO, Margareth. Epistemologia Feminista, Gênero e História. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). **Masculino, Feminino, Plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.
- RAGO, Margareth. **A Aventura de Contar-se**. Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- SANTOS, Samara Batista dos. **A Importância do Encontro com o Feminino no Processo de Formação de Si**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro), UFRN, 2020.
- SOUZA, Maria Eleonora Montenegro de. **A Alma das palavras**: a voz enquanto imagem das palavras - uma proposta de leitura e em cena-ação. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), UFBA, 2001.
- SOUZA, Maria Eleonora Montenegro de. **Danças Circulares Sagradas**: movimento(s) em busca de saúde, cuidado, espiritualidade e sentido. Tese (Doutorado em Ciências das Religiões), UFPB, 2019.
- WOLF, Naomi. **Vagina**: uma biografia. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

WOSIEN, Bernhard. *Dança: um caminho para a totalidade*. São Paulo: TRIOM - Centro de Estudos Marina e Martin Harvey, 2006.

Artigo recebido em 15/04/2021 e aprovado em 08/12/2021.

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

ⁱ Eleonora Montenegro - Possui Doutorado na área da Espiritualidade e Saúde pelo programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFPB (2019), Mestrado em Artes Cênicas pela UFBA (2001), Especialização em Arte Educação pela UFPB (1984), Graduação em Educação Artística pela UFPB com Habilitação em Artes Cênicas (1982) e em Música (1980). É atriz, cantora, diretora, dramaturga e professora titular do Departamento de Educação Musical da UFPB. eleonora.montenegro@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3864879610319977>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7618-5580>

ⁱⁱ Mayra Montenegro de Souza - Doutoranda em Teatro pela UDESC, Mestra em Artes Cênicas pela UFRN (2012) e Licenciada em Educação Artística com Habilitação em Música pela UFPB (2008). É atriz, cantora e professora titular da Licenciatura em Teatro da UFRN. mayra.montenegro@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4144275568126443>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8762-581X>

ⁱⁱⁱ Glênia Maria da Silva Freitas - Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN e Licenciada em Teatro pela mesma instituição (2017). É atriz, cantora e pesquisadora junto ao Grupo de Pesquisa e Extensão MOTIM - Mito, rito e cartografias feministas nas Artes - coordenado/orientado pela Profa. PhD Luciana Lyra (UERJ). glenia.maria@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5598166618001879>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4470-8839>

^{iv} Samara Batista dos Santos - Atriz e Licenciada em Teatro pela UFRN (2020). samaricabs@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7894102096987217>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7420-663X>

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



Investigação de um processo de ensino e aprendizagem de *Atuação Através da Canção* no ensino superior brasileiro

Tiago Elias Mundimⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasilⁱⁱ

Resumo - Investigação de um processo de ensino e aprendizagem de *Atuação Através da Canção* no ensino superior brasileiro

A proposta deste artigo é a de apresentar a investigação de um processo de ensino e aprendizagem da abordagem *Atuação Através da Canção* no ensino superior brasileiro, mais especificamente nos cursos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A pesquisa descreve um processo de aulas envolvendo essa abordagem de treinamento de atuação em concomitância com a voz cantada, considerando o desenvolvimento dos estudantes e suas respostas às técnicas trabalhadas em sala de aula, com o propósito de investigar a criação de uma possível metodologia de ensino no Brasil utilizando essa abordagem.

Palavras-chave: Atuação Através da Canção. Ensino e Aprendizagem. Atuação. Canto.

Abstract - Investigation of a teaching and learning process of *Acting Through Song* in Brazilian higher education

The purpose of this article is to present the investigation of a teaching and learning process of the *Acting Through Song* approach in Brazilian higher education, specifically in the Performing Arts courses at University of Brasília. The research describes a teaching process involving this training approach of acting and singing voice techniques, considering the development of the students and their responses to the techniques studied in classroom, with the purpose of investigating the creation of a possible teaching methodology for this training approach in Brazil.

Keywords: Acting Through Song. Teaching and Learning. Acting. Singing.

Resumen - Investigación de un proceso de enseñanza y aprendizaje de *Actuación a través de la canción* en la educación superior brasileña

El propósito de este artículo es presentar la investigación de un proceso de enseñanza y aprendizaje del enfoque *Actuación a través de la canción* en la educación superior brasileña, más específicamente en los cursos de Artes Escénicas de la Universidad de Brasília. La investigación describe un proceso de enseñanza que involucra este enfoque de la formación actoral en conjunto con la voz cantada, considerando el desarrollo de los estudiantes y sus respuestas a las técnicas trabajadas en el aula, con el propósito de investigar la creación de una posible metodología de enseñanza para este enfoque de formación en Brasil.

Palabras clave: Actuación a través de la canción. Enseñando y Aprendiendo. Interpretación. Canto.

Apresentação

Ao longo dos últimos três anos, tive a oportunidade de lecionar no ensino superior nos cursos de Bacharelado em Interpretação Teatral e Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), tendo sido essa experiência possibilitada a partir do meu ingresso como professor substituto e pesquisador colaborador da instituição - como bolsista PNPd¹ do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB. Após a finalização do doutorado em Artes Cênicas, cuja pesquisa foi relacionada à investigação acerca do treinamento das habilidades de atuação, canto e dança do ator-cantor-bailarino de Teatro Musical contemporâneo, fui aprovado como bolsista de estágio pós-doutoral e pude colocar em prática as pesquisas realizadas e as experiências adquiridas ao longo de minha trajetória acadêmica.

Ministrando as disciplinas *A Voz em Performance* e *Laboratório de Criação Cênico-Musical* para os alunos da graduação, pude explorar, experienciar e adaptar o ensino concomitante de técnicas de atuação, canto e dança através da abordagem de treinamento chamada *Atuação Através da Canção*², que busca conectar inúmeras técnicas de atuação, canto e dança em busca de uma combinação harmoniosa na execução de uma cena - e que é comumente trabalhada em treinamentos de atores-cantores-bailarinos no Teatro Musical³. Esta abordagem de treinamento explora não apenas a correta execução técnica dos elementos musicais da canção e da palavra cantada, mas busca também analisar as situações, sentimentos e emoções que o personagem está vivenciando naquele exato momento em que canta a canção, com o intuito

¹ O PNPd/CAPES - Programa Nacional de Pós-Doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - é um programa de concessão institucional que financia estágios pós-doutorais em Programas de Pós-Graduação (PPG) *stricto sensu* acadêmicos recomendados pela CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² *Atuação Através da Canção* é uma livre tradução do termo em inglês *Acting Through Song*, uma abordagem de treinamento comumente trabalhada nos cursos de Teatro Musical de Londres e Nova Iorque, a qual tenho buscado adaptar para a realidade sociocultural e para as referências musicais nacionais dos alunos da Universidade de Brasília nos estudos da voz nas mais diversas vertentes do Teatro que se utilizam da voz cantada em cena.

³ Ao longo deste trabalho, quando menciono "Teatro Musical", estou me referindo à vertente teatral baseada no Teatro Musical anglófono produzido "nos países de língua inglesa, mais especificamente nos Estados Unidos (Nova Iorque/Broadway) e na Inglaterra (Londres/West End), que mescla o teatro, a música, a dança e outras modalidades artísticas como elementos estruturantes em um único espetáculo, combinando-os de forma orgânica, harmoniosa e sem uma hierarquia entre eles, no qual todas essas modalidades estejam a serviço do espetáculo com o mesmo grau de importância, mesmo que aparecendo em diferentes proporções" (Mundim, 2021, p. 11).

de potencializar a presença viva do performer em cena, sua expressividade e sua relação com a plateia.

Segundo Brown (apud Dunbar, 2016), o treinamento do ator-cantor-bailarino envolvendo *Atuação Através da Canção* é um grande desafio para o performer, requerendo uma atenção especial e ainda mais aprimorada, uma vez que exige tanto do foco na atuação e no texto que está sendo dito - como em um monólogo de uma obra shakespeariana -, quanto nos elementos musicais da canção que está sendo cantada, como ritmo, melodia, frequência e intensidade.

Moore e Bergman (2008) apresentam alguns conceitos sobre as habilidades desenvolvidas nos treinamentos dos atores-cantores-bailarinos de Teatro Musical - como voz falada, voz cantada, corpo, movimento, ações físicas e atuação - que devem ser exploradas de forma integrada nesses processos de ensino e aprendizagem. Complementam ainda que, independentemente das poéticas teatrais que estejam sendo utilizadas em suas performances, o objetivo dos atores-cantores-bailarinos, ao fazerem uso da abordagem *Atuação Através da Canção*, é se utilizarem das inúmeras técnicas de atuação, canto e dança previamente estudadas e explorá-las de forma integrada, com o objetivo de propiciar as “ferramentas necessárias para serem capazes de fazer escolhas convincentes, interessantes, únicas e específicas no palco” (2008, p. 29).

Assim, este artigo apresenta a investigação de um processo de ensino e aprendizagem da abordagem *Atuação Através da Canção* na disciplina *A Voz em Performance* dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas da UnB, descrevendo uma sequência de aulas envolvendo essa abordagem de treinamento de atuação em concomitância com a voz cantada, bem como observando o desenvolvimento dos estudantes ao longo dos semestres. Nesta análise, foram consideradas tanto a progressão do desenvolvimento das habilidades de atuação e canto dos alunos no decorrer das aulas quanto suas respostas às técnicas trabalhadas no decorrer do curso, a partir de uma observação empírica, uma vez que, parafraseando Aleixo (2020, p. 72): “mensurar dados técnicos precisos na pesquisa em artes é, na minha avaliação, tarefa [quase] impossível”.

Com isso, a observação do aprimoramento das habilidades de atuação e canto dos estudantes ao longo desses três anos tem o propósito de iniciar a documentação de uma possível proposta metodológica a ser desenvolvida e detalhada no futuro, em diálogo com as

referências bibliográficas que trazem técnicas e metodologias de ensino e aprendizagem das habilidades de atuação e canto, e que foram reformuladas ao longo das aulas para atender às necessidades de execução simultânea dessas duas habilidades. Tenenblat (2020, p. 03) apresenta o questionamento do quão baixo “é o número de reflexões e análises que sistematizam ferramentas e dispositivos que geram performatividade em cena”. Assim, acredito que seja cada vez mais importante iniciarmos a documentação e sistematização de nossas práxis, para cada vez mais potencializarmos o alcance de nossos trabalhos e as trocas de experiências práticas que são tão valiosas em nosso campo de pesquisa.

O objetivo primordial desta investigação é uma possível efetivação de um treinamento ou de uma proposta metodológica que propicie um estado de presença do ator-cantor⁴ em cena em momentos de execução concomitante da atuação com o canto, transpassando ambas as técnicas em busca de uma presença viva em cena e criando uma nova realidade crível a partir dessa apropriação técnica aliada à expressividade durante a apresentação, de modo a potencializar a afetação da plateia.

Este trabalho ainda não se propõe a sistematizar este treinamento, mas a apresentar alguns procedimentos e técnicas que têm sido aplicadas com sucesso ao longo desses três anos de pesquisa, possibilitando uma primeira análise das observações e práticas realizadas ao longo dos semestres. Pude implementar, no pós-doutorado, as questões levantadas na pesquisa de doutorado acerca das possibilidades que permitem ao performer brasileiro contemporâneo potencializar seu estado de presença em cenas que se valem da atuação e da voz cantada em simultaneidade, tornando sua atuação e seu canto críveis a ponto de comunicar e reverberar as emoções para a plateia.

⁴ No caso da disciplina *A Voz em Performance*, a dança não foi contemplada no plano de aulas devido às ementas das matérias do eixo de voz estarem focadas no uso da voz cantada e falada em cenas teatrais. Assim, este trabalho descreve a práxis relativa à mescla das habilidades de atuação e canto realizada ao longo dos três anos na disciplina *A Voz em Performance*.

Contexto

Esta pesquisa prática foi realizada em uma universidade pública, cujo enfoque de seus cursos de Artes Cênicas está no ensino e aprendizagem de habilidades de atuação do performer contemporâneo e na formação de professores e pesquisadores que irão propagar este aprendizado nas mais diversas áreas da formação teatral. É importante mencionar que, apesar da existência de uma prova de habilidade específica que avalia as aptidões de atuação dos estudantes que desejam ingressar na graduação, a grande maioria dos ingressantes não possuem uma experiência formal no estudo do canto.

Muitos, inclusive, tiveram a oportunidade de ingressar na universidade graças à política das ações afirmativas e do sistema de cotas que buscam “medidas redistributivas ou assistenciais contra a pobreza, baseadas em concepções de igualdade” (Filice; Santos, 2010, p. 09). Logo, muitos dos discentes sequer tiveram a oportunidade de experienciar um curso formal de ensino de teatro, tendo a experiência teatral ocorrido poucas vezes ao longo do ensino médio nas escolas públicas ou através de oficinas gratuitas promovidas por grupos da cidade.

É importante mencionar que, quando arguidos acerca de suas experiências teatrais, vocais e musicais, grande parte dos estudantes não reconhece suas práticas culturais e ritualísticas como situações válidas de experimentações estéticas. Quando indagados acerca de suas vivências com as quadrilhas juninas, desfiles de escolas de samba, corais de igreja, rodas de capoeira, rodas de *slam*, dentre outras manifestações populares e religiosas que se valem do canto, da dança, da atuação, da cenografia e/ou de outros elementos artísticos em seus eventos, muitos afirmam positivamente a participação ativa em algumas dessas manifestações, mas sem se darem conta da potência que carregam em seus corpos advinda de suas atuações nessas expressões culturais. Talvez não reconheçam suas práticas como experiências artísticas válidas por ainda existir uma separação entre as manifestações populares e o “sagrado” teatro, o que distancia esses estudantes de um olhar para as próprias raízes. Como Martins (2013, p. 78) traz em seu texto, a respeito da potência do corpo e das manifestações culturais e rituais, “o corpo é, por excelência, o local de memória, o corpo em performance, o corpo é performance. [...] Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações”.

Os estudos decoloniais em voga na contemporaneidade têm se aprofundado nesta temática acerca da importância deste “olhar pra dentro” de nossa cultura e da valorização de nossos rituais e manifestações culturais na construção das Artes Cênicas contemporâneas e no treinamento do performer brasileiro. Em minha pesquisa prática, busco indagar os estudantes acerca desse tema, para instigá-los a buscar em seus próprios corpos e em nossa cultura por elementos que possam ser objeto de estudo, pesquisa e criação artística, utilizando suas experiências pessoais como ferramentas para os trabalhos acadêmicos e artísticos ao longo de suas carreiras.

Neste trabalho, estou delimitando o escopo da pesquisa na investigação de uma abordagem de treinamento que envolve a execução simultânea de técnicas de atuação e de canto em manifestações expressivas, mas que não estejam obrigatoriamente associadas a uma estética ou a uma manifestação cultural específica. Busco por um treinamento pré-expressivo que possibilite ao performer contemporâneo entender o seu corpo em busca de uma presença, expressividade e musicalidade que o permita afetar e ser afetado pela plateia de suas manifestações artísticas que envolvam a atuação e o canto em simultaneidade. Para Ferracini (2009), treinar o corpo pré-expressivamente seria o mesmo que buscar potências de possibilidades, levando o corpo em uma jornada de possíveis, à partir de trabalhos e exercícios para se atingir um limite além de seu corpo cotidiano. Citando Copeliovitch (2004, p. 44), “pré-expressivo é tudo o que vem antes da cena: ensaio, treinamento, aprendizado”:

O processo pré-expressivo de ator [...] não é necessariamente baseado em um texto ou improvisações sobre um personagem. Vindo das tradições de teatro de rua, do contato com o teatro oriental e baseado nas visões e pensamento de Artaud, que foram desenvolvidos especialmente por Grotowski e Eugenio Barba com a criação de um teatro antropológico (também Meyerhold e o próprio Stanislavski), surge o treinamento do ator, um ator que treina seu corpo, sua voz e sua energia junto com sua capacidade criativa, como um atleta, um bailarino ou um instrumentista (Copeliovitch, 2004, p. 52).

Partindo deste propósito, durante o processo de preparação das aulas ao longo dos semestres, considero as experiências anteriores de cada estudante com a atuação, o canto e a simultaneidade de execução dessas habilidades. É importante destacar a necessidade de se levar em conta a experiência prévia do estudante ao se aplicar a abordagem *Atuação Através da Canção*, uma vez que precisam dominar minimamente algumas técnicas antes de passarem para o treinamento de outras mais avançadas ou até mesmo para unir a atuação com o canto em uma mesma performance.

Assim, nas experiências que tive lecionando para a graduação, ao preparar o plano de aula e os exercícios técnicos e expressivos ao longo dos três anos de pesquisa, considereei uma experiência intermediária dos estudantes no quesito atuação, enquanto suas experiências com o canto foram consideradas iniciantes, apesar da presença de alguns discentes com outros níveis de desenvolvimento em cada uma dessas habilidades. Essa primeira classificação é importante no momento de se definir as técnicas de atuação e canto que irei aplicar na abordagem *Atuação Através da Canção*, de modo a conseguir um nível mínimo de engajamento e resposta dos alunos, especialmente com relação ao canto, para que possam desenvolver suas habilidades e superar as barreiras tão comuns com relação à palavra cantada que existem no treinamento do performer contemporâneo.

Importante frisar que essas classificações dos estudantes em níveis iniciantes, intermediários e/ou avançados é realizada com o intuito de preparar e planejar as aulas do semestre com exercícios que possam ser executados pela maioria da turma. Esta classificação é realizada na primeira semana de aulas com base em minhas observações empíricas acerca do desenvolvimento de cada estudante, especialmente em quesitos técnicos relacionados ao canto. Por serem turmas heterogêneas, é muito complexo realizar essa classificação e definir um único patamar para todo o grupo, até porque, como mencionado anteriormente, medições técnicas muito precisas em artes são muito difíceis de serem realizadas. Foco em observar as habilidades dos estudantes de modo a selecionar exercícios e técnicas que possam ser úteis no aprendizado e desenvolvimento de cada um deles no respectivo semestre, considerando tanto aqueles que têm mais facilidades com o canto quanto aqueles que têm mais dificuldades. É muito comum termos, em uma mesma turma, tanto cantores profissionais que atuam no mercado nacional quanto estudantes que não conseguem cantar uma nota afinada. Então, em alguns momentos do semestre, existe a necessidade de se acompanhar alguns estudantes de modo muito particular para propiciar um ensino estimulante e desafiador para cada um deles.

É muito corriqueiro também deparar-me com estudantes com um grande medo de cantar em público, até mesmo quando se trata de alunos de um curso de Artes Cênicas e com certo nível de desenvoltura e desenvolvimento de suas habilidades interpessoais e interpretativas. Um ponto que costumo frisar com constância em minhas aulas é a importância de se superar este medo inicial da palavra cantada, a fim de que compreendam que o desenvolvimento dessa habilidade requer tempo, mas que é possível de ser trabalhado,

ultrapassando esta insegurança ou vergonha de colocar-se em situações cênicas que utilizem a palavra cantada.

Faz-se necessário ainda levar em consideração a pluralidade de técnicas e conhecimentos que cada aluno possui ao ingressar nesses cursos. As turmas costumam ser muito diversas e é necessário trabalhar com essa multiplicidade de conhecimentos ao longo do semestre. Por se tratar de um curso superior voltado não apenas ao desenvolvimento das habilidades práticas, mas à pesquisa teórica, busco mesclar as técnicas que aplico em sala de aula com uma bibliografia base da disciplina que perpassa por diversas técnicas de atuação e de preparação vocal. Assim, os estudantes têm a possibilidade de pesquisarem mais a fundo o desenvolvimento dessa abordagem de treinamento e de compreenderem que, em uma turma heterogênea, por vezes, faz-se necessário avançar o conteúdo em um ritmo mais lento, de modo que todos possam desenvolver suas habilidades - compreendendo que cada aluno tem um ritmo diferente de desenvolvimento, especialmente das habilidades técnicas do canto -, e que este desenvolvimento requer um diálogo com a teoria que estudamos ao longo do semestre, tanto com relação às técnicas de canto quanto com relação à mescla dessas técnicas com a atuação em simultaneidade na cena cantada.

Com relação às técnicas de atuação na disciplina *A Voz em Performance* - primeira disciplina do eixo de voz de ambas as graduações -, o foco de trabalho desta habilidade encontra-se primordialmente na utilização das habilidades que os alunos já possuem ou estão experienciando nas outras disciplinas de atuação desse primeiro semestre de curso, a fim de que possam aplicar essas técnicas em concomitância com as técnicas de canto que estão aprendendo e desenvolvendo através da atuação da canção e dos exercícios vocais técnicos que aplico em sala de aula. O foco maior está em fazer com que os alunos entendam seus aparatos vocais e possam empregá-los em cenas teatrais que utilizam a palavra cantada, podendo mesclar essas técnicas e atingirem uma fluidez na aplicação simultânea das habilidades de atuação e canto, sem demonstrarem insegurança, principalmente com as técnicas vocais, que costumam exigir um foco maior da atenção dos estudantes.

Assim, na aplicação da abordagem *Atuação Através da Canção* no ensino superior, divido o aprendizado e o desenvolvimento dessas técnicas em etapas de estudo de uma mesma canção, a fim de que entendam o processo de atuação de uma canção ao longo do semestre, e possam aplicar esse aprendizado ao longo de suas carreiras, incrementando esse estudo de

acordo com as novas técnicas de atuação e/ou de canto que venham a aprender com o passar dos anos. As etapas são assim subdivididas, podendo ser reordenadas de acordo com o andamento das aulas, conforme será melhor detalhado mais à frente neste trabalho:

- Escolha da canção expressiva e estudo de seus aspectos técnicos, vocais e musicais;
- *Análise Pragmática* da canção;
- 1ª etapa prática de estudo expressivo da canção: experimentando um exagero na amplitude de movimento e na expressividade vocal e corporal;
- 2ª etapa prática de estudo expressivo da canção: transformando a canção em um monólogo;
- 3ª etapa prática de estudo expressivo da canção: experimentando a imobilidade enquanto canta;
- 4ª etapa prática de estudo expressivo da canção: adaptação da *Técnica de Microatuação*;
- Execução final da canção após todas as experimentações das etapas anteriores, buscando uma maior expressividade em sua execução.

Como essa abordagem busca possibilitar que o estudante consiga atuar ao cantar, respeitando os seus limites, conhecimentos e técnicas desenvolvidas ao longo de suas carreiras, é importante que compreendam o processo de se estudar a *Atuação Através da Canção* utilizando as habilidades de atuação, canto e dança que dominam até aquele determinado ponto.

Aplicação da abordagem *Atuação Através da Canção*

Em uma primeira etapa de treinamento da abordagem *Atuação Através da Canção*, solicito aos estudantes que escolham uma canção expressiva que possa ser futuramente transformada em uma história e/ou em um monólogo. É importante que selecionem uma canção que narre uma história, que expresse um sentimento ou uma emoção de uma forma que possa ser encenado o que estiver sendo cantado. Nesta primeira etapa, peço que os alunos estudem os aspectos técnicos da canção, como decorar a letra e o andamento da música, estudar as frequências que devem atingir com suas vozes, as pausas que devem fazer para a respiração e os aspectos que permitam ao aluno cantar a canção sem errar a letra, o ritmo ou a tonalidade.

Segundo Harvard (2013), quando não conhecemos uma canção, é necessário que nos concentremos em inúmeras questões técnicas ao mesmo tempo, como o controle da respiração, a posição da língua, da mandíbula, lábios, palato mole e dos músculos da laringe, além dos elementos musicais, como ritmo, frequências, intensidades, etc. ao longo de toda a música. Logo, se faz de fundamental importância que o aprendizado técnico da canção seja o primeiro passo deste processo, pois enquanto esses elementos não estiverem dominados, avançar para a etapa expressiva do treinamento se torna um problema. É importante que esta etapa técnica de estudo da canção seja realizada em um momento extraclasse, para que não se utilize o tempo de aula para esta atividade, de modo que possamos focar em sala de aula nos aspectos técnicos da mescla das habilidades de canto e atuação em simultaneidade, e não em estudos individuais que possam ser realizados por cada estudante em outro horário que não comprometa o curto tempo aula.

É um momento de experimentações, escolhas e definições das melhores opções a serem utilizadas dentro daquela música, baseado nas habilidades que o ator-cantor-bailarino possui até a realização dessa experimentação. Esse estudo minucioso da voz do performer em cima da canção é feito até que ele atinja o ponto em que consiga executar a música inteira de cor e sem dificuldades técnicas que possam desestabilizá-lo durante a sua performance (Mundim; Lignelli, 2019a, p. 26).

Assim, para subsidiar este estudo individual extraclasse, apresento em sala de aula alguns aspectos e técnicas a serem observadas e aplicadas durante este processo, para que possam ter ferramentas que colaborem para este primeiro contato com a música e com a letra da canção. A ideia é dar novos instrumentos aos estudantes a fim de que possam potencializar o processo de decorar a letra e compreender as questões musicais básicas para cantarem afinados e no ritmo correto da canção. Uma das técnicas que apresento aos discentes nesta etapa, por exemplo, é que gravem a letra da canção sendo executada por eles mesmos (tanto de forma falada quanto de forma cantada) e se escutem repetidas vezes a fim de ativarem a escuta neste processo de decorar a letra, e não fiquem presos apenas à palavra escrita no papel.

Paralelamente a esse estudo musical técnico, apresento aos estudantes em sala de aula os exercícios e teorias do *Princípio Dinâmico dos 3 apoios*, que é um princípio de treinamento delineado pela professora Silvia Davini e que é trabalhado ao longo dos três primeiros semestres do eixo de voz dos cursos da graduação em Artes Cênicas da UnB. Concomitantemente à *Atuação Através da Canção*, em minhas aulas utilizo técnicas desse princípio, que se baseia em elementos da Eutonia, técnica corporal desenvolvida por Gerda

Alexander, e da Neurocronáxica, teoria da fonação desenvolvida por Raul Husson que identifica a produção de voz como uma produção estética, extrapolando o foco das demais teorias da fonação que se baseiam na produção coloquial de voz e nas patologias vocais (Vieira, 2016).

Com o *Princípio Dinâmico dos 3 apoios*, buscamos desenvolver nos estudantes técnicas vocais para a produção de voz em altas intensidades, possibilitando uma flexibilidade de frequências, durações e timbres. Este princípio entende o corpo como lugar de produção simultânea de voz e movimento, além de se utilizar de técnicas de canto para a produção de altas intensidades vocais que incrementam a formulação de sequências de exercícios respiratórios, posturais e de vocalização deste princípio, “cujo objetivo geral é uma flexibilidade de tónus muscular, postural e conceitual que possibilite uma produção vocal fluida, capaz de transcender os limites impostos pela reprodução de estilos” (Davini, 2019, p. 104).

O Princípio Dinâmico dos Três Apoios [...] consiste na coordenação dos apoios do corpo sobre o chão, do ar sobre a região pélvica e das vogais sobre a região da epiglote. Consideramos que sempre que alguém produza voz em altas intensidades e em toda a extensão do registro conseguindo alguma flexibilidade tímbrica, o faz a partir da ação coordenada destas três regiões de apoio. Acredito que isto valha tanto para cantores populares ou acadêmicos, para atores, para políticos, ou professores, o que permite formular esta constatação como um Princípio. Porém, enquanto algumas pessoas conseguem esta coordenação sem treinamento, a grande maioria adquire estas habilidades ao apropriar-se de um repertório técnico (Davini apud Vieira, 2016, p. 08).

Para Davini (2019), de todas as produções corporais, a voz se caracteriza por gerar significados complexos que podem ser controlados em cena, possuindo uma capacidade de definição discursiva maior que o movimento. Ela considera a “palavra” como sendo a “palavra proferida” e a palavra escrita como “letra”, em que a palavra pode ser analisada “como fenômeno acústico, envolvendo os códigos musicais em sua totalidade, e como ato; música e cena que definem uma ideia da experiência que excede o estritamente comunicacional dos códigos informativos” (p. 94).

A partir desse entendimento do corpo enquanto lugar de produção de voz e movimento, na abordagem *Atuação Através da Canção* trago elementos técnicos que permitem ao estudante experienciar essa produção simultânea de voz e movimento enquanto atua e canta uma canção, buscando uma expressividade vocal e corporal que, em diálogo com a música, potencializa sua performance em busca de uma presença viva em cena que afete e

emocione a plateia. Segundo Vieira (2016), este trabalho vocal técnico nos permite expandir as potencialidades corporais e vocais dos estudantes para uma variada gama de estéticas, não restringindo seu treinamento a um único estilo, assumindo um lugar de “flexibilizador” das habilidades dos estudantes, possibilitando que eles possam até mesmo trilhar novos caminhos estéticos.

O objetivo básico dos cantores é manter a definição de sua emissão e estilo característicos em toda a extensão de suas vozes; dos atores, espera-se que sejam capazes de produzir uma gestualidade, vocal e cinética, suficientemente variada para responder às demandas dos diversos personagens que precisam assumir. A flexibilidade deveria se impor assim como objetivo na formação de atores (Davini, 2019, p. 103).

Após essa primeira etapa de processo de estudo das questões musicais, vocais e técnicas, passamos para a etapa de *Análise Pragmática* da canção: o que a letra da canção quer dizer, qual história está sendo contada, quais são as ações dos personagens envolvidos, quais sentimentos e emoções estão sendo descritas ou evocadas a partir da música, etc. Como nos traz Molnar-Szakacs e Overy (2006), a música tem uma capacidade única de desencadear memórias, despertar emoções e intensificar nossas experiências sociais. Já Koelsch (2014) apresenta estudos da neurociência que mostram que, em músicas que expressam emoções como alegria, tristeza ou medo, o contágio emocional dos ouvintes ativava as regiões cerebrais dessas emoções em resposta à música. Assim, os estudantes precisam entender o seu papel enquanto potencializadores desses efeitos em decorrência de suas performances mesclando a atuação e o canto.

Emoção é um fenômeno altamente complexo, que tipicamente ativa processos neuronais, cognitivos e motores, envolvendo a colaboração da mente e do corpo. [...] Ocorre em resultado de alterações no sistema nervoso, que podem acontecer por estímulos e acontecimentos interiores e exteriores (Henriques, 2021, p. 27).

Segundo Vieira (2014), a *Análise Pragmática* compreende uma “metodologia de estudos dos efeitos que um determinado texto teatral pode produzir sobre a percepção de uma dada plateia no tempo e no espaço da cena” (p. 70), reconhecendo a dinâmica do texto e levantando hipóteses sobre como será recebido pelo público, tanto em termos emocionais provocados pela cena quanto com relação ao discurso que está sendo proferido por determinado personagem e a relação deste discurso com o contexto político-social-cultural da plateia.

A *Análise Pragmática* que propomos pressupõe a realização de uma leitura muito cuidadosa do texto com o objetivo de identificar nele as pistas para sua performance, para a realização no tempo e no espaço de suas diversas camadas de sentido (Vieira, 2014, p. 60).

Analisar pragmaticamente um texto teatral não significa desmembrar um todo para conhecer melhor suas partes e suas relações, mas sim imaginá-lo em funcionamento (Vieira, 2014, p. 75).

Nesta etapa de aprendizado que proponho em meu treinamento, também existe um aprofundamento do estudo do personagem que canta a canção: quem seria esse personagem? Por que ele estaria cantando isso? Para quem? Este personagem teria uma voz mais grave ou mais aguda que a do performer? Ou, até mesmo, seria uma pessoa mais velha ou mais nova? Teria uma postura corporal diferente? O personagem se transforma ao longo da canção ou provoca uma transformação na plateia ou em outros personagens? Tendo como base essas respostas, passamos a incrementar a investigação que realizamos até o momento, aplicando as adaptações necessárias a partir de mudanças corporais e/ou vocais que venham a ser necessárias, considerando as escolhas e análises da história e do personagem por detrás da canção.

Como exemplo, poderíamos identificar que a canção seja cantada por uma pessoa mais velha em seu leito de morte, pedindo perdão para seus filhos. Adaptações físicas e vocais se tornarão necessárias para aumentar a credibilidade do que está sendo encenado, como a alteração dos pontos de apoio da respiração, uma vez que o performer estaria deitado ao invés de estar na posição ereta; a alteração dos parâmetros vocais para considerar uma voz mais envelhecida e cansada; a necessidade de movimentos mais lentos e de menor amplitude, tendo em vista que é uma pessoa mais velha que está morrendo; e a utilização de ações físicas e vocais direcionadas para movimentações e sons que possam sinalizar o pedido de perdão não apenas pelas palavras cantadas, mas também pelos impulsos que geram as ações físicas e vocais condizentes com essa atmosfera.

Após a *Análise Pragmática* do texto e dos estudos técnicos e musicais da canção, é iniciada uma etapa prática de estudo expressivo das canções escolhidas por cada aluno. Em um primeiro momento, solicito que cantem a canção e executem as ações físicas e vocais que decorram do estímulo surgido a partir da letra que estiverem cantando, procurando executá-las da forma mais exagerada possível - tanto em termos de amplitude de movimento quanto de expressividade corporal e vocal -, buscando entender em seus corpos o que aquela canção causa de ação, reação, emoção, expressividade e como isso tudo se reverbera na produção de voz e movimento. A partir disso, pretendo fazer com que compreendam os impulsos de

movimento que cada palavra ou som emitidos provocam em seus corpos e como seus corpos reverberam essa produção vocal em sons e movimentos expressivos.

Burnier (1994) denomina esses impulsos de movimento como uma intenção que se manifesta muscularmente no indivíduo e que está conectada com algum objetivo fora do corpo. E, por menor que sejam os movimentos e sons resultantes dessa intenção de movimento, eles geram tensões musculares que nascem do tronco do corpo (o que considero como referência o impulso surgido no sistema nervoso central) e evidenciam-se em ações físicas maiores ou menores (através da propagação desse impulso pelo sistema nervoso periférico até o tensionamento dos músculos), de acordo com a qualidade de movimento resultante desse impulso.

Temos então um primeiro esboço conceitual de ação física: um fluxo muscular-nervoso com total engajamento psicofísico em conexão ou com algo externo (seja objeto, espaço, outro corpo (ator ou espectador), imagem, e mesmo outra ação física) e que é formalizada, estruturada, ritmada, enfim, codificada no tempo-espaço (Ferracini, 2009, p. 125).

Laban (2011) afirma que as qualidades de movimento que podem ser produzidas pelo corpo humano são resultado de combinações de quatro elementos que se misturam e compõem as nuances de movimento: tempo, espaço, força e fluência. A partir da combinação e da variação desses elementos, os impulsos de movimento reverberam nos músculos do corpo e se transformam em ações físicas ou vocais que expressam o que se deseja comunicar a partir desses impulsos.

Com relação à escolha das “ações físicas” como elemento estruturante das técnicas de atuação que exploro em minhas aulas, acredito que elas estão “acima das diferenças entre as poéticas teatrais” (Bonfitto, 2002, p. XX) e das inúmeras estéticas que delas se derivam, sendo um importante fio condutor que explora as diferentes técnicas de atuação que os estudantes já possuem, a fim de facilitar a mescla com as habilidades de canto na execução da palavra cantada no decorrer das cenas.

Importante frisar também o que Ferracini explicita acerca das ações físicas enquanto um processo de relação com o outro, no qual o ator afeta e é afetado pela relação que se estabelece no processo da ação física. Segundo Ferracini (apud Marinho, 2021), uma ação física não é conectada a um “universo interior” e “não mergulha em um suposto interior emocional do ator, ou se conecta com alguma essência humana profunda”, mas é baseada na relação e “amplia sua potência no encontro”. “A dimensão do afeto sobre as ações físicas (e

sobre os gestos e movimentos) nos convida a ir além de confecções e execuções apenas plásticas/estéticas. A dimensão do afeto nos convida a conhecer e exercitar capacidades afetivas e de transformação via ações” (Marinho, 2021, p. 80). A ação física se constrói e se renova a partir da relação com o outro. E o mesmo se dá com a busca da “presença” em cena: ela também é construída a partir das relações, criando esse canal de possibilidades de afetar e ser afetado durante a atuação:

A preparação do ator deveria focar seu trabalho muito mais em sua capacidade e em seu poder de ser afetado do que em seu poder de afetar [...]. Esse poder de ser afetado também não deve ser confundido como causa-efeito: o atador não se afeta para depois agir. Ele, em realidade, age com o afeto, no afeto, pelo afeto (Ferracini, 2009, p. 127).

Após algumas aulas trabalhando essa identificação dos impulsos e das ações físicas que a produção de voz cantada reverbera em seus corpos, passo para outra etapa prática de estudo da canção. Nesta nova etapa, solicito que os estudantes apresentem o texto da canção em formato de monólogo, para que experienciem novas reverberações que possam surgir em seus corpos a partir da palavra falada. Esta etapa é importante para que possam perceber alguns vícios de movimento que tenham surgido pelos elementos musicais da canção ao invés do texto que está sendo cantado ou ainda identificar movimentos involuntários decorrentes do estudo da canção. Transformar a letra da canção em um monólogo ajuda o estudante a encontrar novos impulsos de movimento e novas motivações que possam ser utilizadas no processo final de se cantar aquelas histórias - ou emoções - trazidas pela música.

[...] atuar uma canção exige um complexo conjunto de preparações analíticas e físicas, uma vez que os atores precisam entender o que a música está dizendo através das letras, além de cantar a música de maneira segura e convincente. Não é de surpreender, portanto, encontrar aspectos do sistema psicofísico pioneiro de Stanislavski que sustentam o atual treinamento de atores nessa área (Dunbar, 2016, p. 03).

Ao focar nas histórias, relações, sentimentos e emoções que a letra da canção está transmitindo, o performer pode temporariamente deixar de se preocupar com os elementos musicais da canção e focar nas circunstâncias dadas pela letra da canção, aprofundando-se na situação cênica que surge a partir do que está sendo falado. Segundo Adler (apud Krasner, 2010), é preciso que o ator traga à tona seu entendimento em relação ao texto que está atuando e explore sua criatividade e imaginação a partir das circunstâncias dadas pelo texto, a fim de encontrar os impulsos que os levam a falar, a se mover, a agir e reagir à cena que surge em decorrência desse estudo. Assim, a partir dessa exploração da letra da música

transformada em um monólogo, o estudante poderá levar esses elementos para serem mesclados à cena cantada na etapa final de estudo da canção.

Após algumas semanas de experimentação e treinamento, trago uma adaptação da *Técnica de Microatuação* elaborada por Davini entre os anos de 1990 e 1995 (Vieira, 2014), acrescentando a filmagem das execuções da canção previamente exploradas, tanto em formato de monólogo quanto executada de modo exagerado na experimentação das ações físicas e vocais, com o intuito de analisarmos futuramente essas gravações juntamente com as próximas experimentações, utilizando-as como ferramenta de análise e estudo. Segundo Vieira, a “Técnica da Microatuação configura-se como um instrumento de análise dos fenômenos corporais presentes na produção de um texto teatral em cena” (2014, p. 62).

Para ampliar essa análise dos impulsos que se reverberam em ações físicas e vocais, acrescento uma nova etapa de experimentação para ser explorada pelo estudante e filmada ao final: a execução da canção buscando uma imobilidade das ações físicas - que não estejam relacionadas diretamente à produção vocal, como a movimentação dos músculos dos sistemas: respiratório, fonatório, articulatorio e ressonador -, a fim de se concentrarem apenas na produção da palavra cantada, nas ações vocais, na expressividade vocal, na letra que estão cantando e na identificação de quais ações físicas são de fato resultantes de impulsos gerados em decorrência do que está sendo cantado e quais são movimentos automáticos e/ou involuntários que estão sendo realizados de forma arbitrária ao longo da canção. Peço que os estudantes cantem sem mexer nenhuma parte do corpo - com exceção dos órgãos relacionados à produção vocal, mencionados acima - e que anotem tanto os impulsos de movimento que surgem enquanto cantam quanto os esforços que tiveram de fazer para não mexer determinadas partes de seus corpos, na busca pelos impulsos de movimentos genuínos em detrimento de movimentações automáticas e involuntárias que possam estar sendo realizadas ao longo das aulas em que se pratica o estudo daquela canção.

O intuito desta etapa não é apenas experimentar o corpo imóvel - ou corpo gramofone, como menciona Meyerhold (apud Picon-Vallin, 2008, p. 62) -, mas buscar pelos movimentos automatizados que não comunicam os impulsos geradores das ações físicas expressivas decorrentes da produção vocal do intérprete, em uma tentativa de eliminar os movimentos involuntários e se concentrar nas ações físicas que são resultantes dos impulsos de movimento gerados pela palavra cantada. Ao identificar esses impulsos com mais consciência, o performer pode conhecer melhor o seu corpo e compreender como ele conecta as ações

vocais com as ações físicas nas produções corporais e vocais expressivas decorrentes da canção.

Em seguida, adaptando outros elementos da *Técnica de Microatuação*, o estudante vai experimentar se conectar aos impulsos internos e transformá-los em ações físicas a partir da escuta das filmagens das etapas anteriores. O estudante não irá cantar nesta etapa, mas executará as ações físicas enquanto escuta sua gravação da canção, identificando os impulsos de movimentos que motivam suas ações, buscando pela sutileza de expressões e ações que se conectem com os impulsos de movimento gerados pela canção. A ideia não é realizar uma pantomima da canção, mas experimentar novas nuances que possam ser identificadas em mais esta etapa de estudo da canção: “A microatuação permite que os gestos mais sutis que integram a fala sejam intensificados” (Vieira; Silva, 2021, p. 66).

Todo este processo de identificação das ações físicas não tem por objetivo fazer com que os estudantes criem uma partitura fixa de movimentos para aquela canção, mas possibilita que estejam atentos ao que surge de genuíno durante a performance a partir dos impulsos motivadores que aparecem quando se verbaliza o texto da canção, tanto de forma falada quanto cantada. E, ao realizarem esta pesquisa e estudo das ações físicas e vocais em todas as etapas da *Atuação Através da Canção* previamente apresentadas, desde a experimentação das ações físicas exageradas até a busca de uma quase imobilidade corporal, o performer tem a oportunidade de experimentar uma flexibilidade expressiva que lhe ampliará as possibilidades de escolha para alcançar uma performance final convincente e que afete a plateia.

Após essas experimentações, o estudante terá vivenciado em seu corpo inúmeras formas de acessar as emoções, sentimentos e histórias que estão por detrás da canção, além de ter um vasto material de filmagens de suas experimentações, de modo que possa se assistir posteriormente e analisar como observador externo sua performance nas diversas etapas anteriores. Ao observar posteriormente suas próprias ações físicas e vocais, o performer tem a possibilidade de se autoanalisar e verificar o que de fato está potencializando a comunicação e a expressividade durante suas experimentações, e quais são as ações automatizadas que bloqueiam o fluxo comunicativo com a plateia.

Realizar essa investigação amplia o leque de possibilidades do performer, de modo a potencializar as ações resultantes dos impulsos de movimento e a atenção a essa conexão entre a produção de movimento e a produção vocal. E possibilita ainda que o performer possa

aprender a conectar o seu impulso de movimento a qualquer ação, movimento ou até mesmo coreografia que venha a executar em uma estética específica, por maiores ou mais sutis que sejam essas ações. Por vezes, em algumas estéticas - como no Teatro Musical anglófono, por exemplo -, o performer precisa executar marcações de movimentação no palco e coreografias que não surgiram necessariamente da investigação de seus próprios impulsos de movimento, mas que ele deve preencher de significado e intenção para não serem meras repetições, mas ações físicas repletas de significado (Mundim, 2018). Seria outro caminho de se conectar o impulso de movimento a uma coreografia já pré-estabelecida, caminho esse que necessita ser trabalhado pelo performer com o intuito de conectar suas ações exteriores com as intenções e emoções do personagem naquela movimentação pré-concebida.

Experimentar cada uma dessas etapas de treinamento, anotando as informações, ações, intenções, emoções, sons e impulsos de movimento surgidos ao longo de cada etapa, é primordial na abordagem *Atuação Através da Canção* que proponho para os estudantes, a fim de que possam compreender em seus corpos o que pode ser transformado em ações físicas, ações vocais e cena expressiva a partir da história que estão cantando. Da mesma forma, a abordagem é importante para que compreendam a relação entre a produção de movimento e a produção vocal, preenchendo de significado e expressividade cada trecho da música e das marcações realizadas.

Segundo Adler (2000), encontrar essa justificativa das ações do personagem e suas relações emocionais com a cena que está sendo apresentada fornece a razão imediata para as suas movimentações, removendo os gestos automáticos e abstrações relacionadas à atuação. Para Adler, fisicalizar as emoções no palco é essencial para a afetação da plateia e colabora com o entendimento e resposta de diversas perguntas que fazemos ao construir um personagem e/ou uma cena, como “quem, o quê, onde, quando e por quê” (2000, p. 125).

Continuando com as etapas de investigação e estudo da *Atuação Através da Canção*, passamos para o momento do treinamento em que os estudantes devem realizar a junção das técnicas e experimentações realizadas até o momento, para a criação de ações físicas e vocais que reverberem a história que está sendo contada (e cantada) nesta determinada cena. Nesta etapa, são realizadas as fusões das técnicas de canto, atuação e movimento trabalhadas com o intuito de construir esta cena final, permitindo ao estudante comunicar a história da canção para o público que estiver assistindo à performance. Para a conclusão desta etapa, é necessário um trabalho intenso e que exige muita dedicação do performer, em que muitas das

vezes pode-se levar algumas semanas de trabalho e estudo até que se chegue a um ponto eficaz que perpassa as técnicas que o performer possui até aquele momento.

Para integrar a atuação e o canto com sucesso, você deve primeiro dominar os componentes técnicos separadamente. Para fazer isso, é melhor dividir seus primeiros ensaios em três áreas: 1. Aprender a música; 2. Trabalho técnico de canto; 3. Explorar sua atuação através da canção - de preferência como um diálogo falado; Essa divisão permite que você preste a devida atenção a cada área. Isso evita que você caia nos maus hábitos que podem se enraizar quando você não consegue se concentrar em uma de suas habilidades adequadamente. Dê a cada uma delas seu próprio tempo e espaço. Você pode integrá-las mais tarde, uma vez que se sinta confortável com cada habilidade individualmente (Harvard, 2013, p. 172)⁵.

Durante as etapas de treinamento e experimentação da abordagem *Atuação Através da Canção*, é importante que o estudante compreenda que será necessário a repetição dos exercícios inúmeras vezes até que ele esteja consciente dos elementos envolvidos na produção de movimentos e de voz de forma expressiva ao se cantar a canção. Harvard (2013) afirma que, muitas vezes ao longo deste percurso, será necessário ao performer rever algumas escolhas técnicas ou repetir constantemente algumas ações físicas até que estas se conectem à sua produção vocal. É preciso compreender que a junção das técnicas de atuação e de produção de voz cantada é um trabalho complexo, pois são dois elementos que competem fortemente pela atenção do performer tanto durante os estudos quanto na execução da performance em si. Como exemplo, caso o estudante não tenha dominado a canção vocalmente ou não esteja conseguindo executar um trecho da harmonia do arranjo vocal em um dueto, dificilmente conseguirá se concentrar na atuação.

Dependendo da estética na qual o performer esteja se utilizando da junção da atuação com a produção de voz cantada, caso os elementos técnicos não estejam dominados e o performer não esteja tecnicamente e expressivamente consciente de suas ações, a possibilidade dele não passar uma credibilidade na performance pode resultar em um distanciamento não-intencional do público, prejudicando a relação do espectador com a performance em si. A afetação da plateia ficaria comprometida e os objetivos da apresentação não seriam alcançados.

⁵ Livre tradução de: "To integrate your acting and singing successfully, you must first master the technical components separately. To do this, you are best to compartmentalize your early rehearsals into three areas: 1. Learning the music; 2. Technical singing work; 3. Exploring your acting through song – preferably as spoken dialogue; This division allows you to pay due attention to each area. It stops you falling into the bad habits that can take root when you are not able to focus on one of your skills properly. Give each of them their own time and space. You can integrate them later on, once you have become comfortable with each task individually".

Importante frisar que, quando falo em credibilidade na performance, não estou me referindo a espetáculos realistas, naturalistas ou performáticos necessariamente, que buscam por uma verossimilhança com a vida real. Estou falando em se fazer crível em suas ações e intenções a ponto de afetar a plateia com suas apresentações, sejam elas ficcionais ou performativas. Comparato (2009) apresenta em seu texto a ideia de que, em uma apresentação, busca-se “garantir a credibilidade daqueles seres ficcionais, o conteúdo das suas emoções durante um período de tempo, e de certo modo fixar seus conflitos para a plateia” (p.19). Mais do que se apresentar como uma representação do real, mas como a criação de um mundo ficcional que seja crível e envolva a plateia nesta “nova realidade” criada em cena. Selioni (2013) traz em sua tese a noção de performance enquanto “criação de um novo mundo” que tem uma “vida própria” e que se faz crível a partir da presença viva do performer em cena, independentemente da estética teatral que está sendo apresentada.

Valença (2020) também problematiza essa questão a respeito da relação entre realidade e ficção no teatro, afirmando que o “teatro já não é mais imitação do real faz tempo” (p. 08) e que executar ações concretas que capturam nossa atenção é o que une essas duas instâncias, nas quais o “ator surge em cena antes de tudo como performer, em que suas competências técnicas e sua capacidade de jogo são colocadas em primeiro plano” (p. 05).

Ao supostamente abrir mão da ficção em nome da realidade, através, por exemplo, do foco na presença corporal de atores e atrizes, ou na materialidade de objetos e ações, ou ainda no recurso a depoimentos verídicos - o que pode ser entendido como uma tentativa de apresentação de dados brutos imediatos sobre o palco, despidos de linguagem que os articulem previamente -, o que se está fazendo é, na verdade, apenas atingindo uma outra camada ficcional. Retirar a ficção do teatro em nome da presença seria o mesmo que descascar a cebola, na metáfora de Flusser: o que se encontraria ao final não seria realidade, mas sim nada, de modo que a única forma do teatro não ser ficção seria deixar de existir. A ficção sempre teria seu espaço garantido no seio do teatro, por mais que se queira dela separar-se (Valença, 2020, p. 16).

Acredito que seja de fundamental importância pensarmos em “credibilidade” quando falamos de “atuação”, para não criarmos novas dicotomias como “real” *versus* “ficcional”, especialmente ao tentar discorrer sobre quebras de dualidades entre o “teatro” e a “performance”, como nos trás Fischer-Lichte (apud Bonfitto, 2013, p. 131) ao ser questionada sobre as diferenças entre “teatro” e “performance”:

Nosso conceito de performance é mais amplo, enquanto que, para Schechner e os falantes da língua inglesa, esse conceito é mais restrito. Em inglês, quando se fala em teatro, pensa-se em dramaturgia; enquanto na Alemanha, falamos em teatro quando há performances, sejam elas provindas da dramaturgia, do teatro não dramático, da dança ou ópera etc. E, além disso, também falamos em teatro quando alguém faz uma cena na rua, mesmo que não seja algo muito elaborado, mas com pessoas assistindo. Quando os estudos teatrais surgiram na Alemanha dentro da academia, começaram como uma disciplina sobre performances. Isso foi muito bem colocado por Max Herrmann, o fundador dos estudos teatrais aqui em Berlim. Tínhamos disciplinas de literatura, mas o foco estava no texto; não tínhamos algo sobre performances. E uma vez que precisávamos de uma, a disciplina acadêmica Estudos Teatrais foi criada, com o objetivo de lidar com as performances. Por que é assim, é difícil dizer, pois a discussão em inglês envolve a diferença entre teatro e performance. Para nós, tudo é teatro.

Assim, pensar na credibilidade da “atuação”, especialmente quando nos utilizamos de elementos que nos distanciam da verossimilhança com a vida “real”, como o ato de cantar para expressar as emoções, é de fundamental importância quando estamos lidando com as técnicas de atuação e canto na abordagem *Atuação Através da Canção*. A afetação da plateia ocorrerá a partir do momento em que esses elementos estiverem em total sintonia entre si e com os demais elementos envolvidos na performance, como a cenografia, a música, a iluminação, etc. (Mundim; Lignelli, 2019b).

Apesar das exigências técnicas apresentadas ao se conectar as técnicas de atuação com as de canto na abordagem *Atuação Através da Canção*, em minhas aulas explico aos alunos que não estamos em busca de uma execução virtuosa e sem erros das canções escolhidas, especialmente por se tratar de estudantes de primeiro semestre e que não possuem muitas técnicas de canto e/ou atuação em seus repertórios - e que precisam ainda de mais alguns anos de treinamento para conseguirem altos graus de virtuosidade na execução de suas habilidades. O que solicito a eles é que tenham em mente as inúmeras habilidades que precisam trabalhar simultaneamente e que compreendam as etapas de treinamento que apresento para encontrarem um caminho de estudo que lhes dê autonomia para seguirem com a mescla das habilidades de atuação e canto ao longo de suas carreiras, levando em consideração o que possuem até aquele determinado ponto, a fim de executarem a canção da melhor forma que puderem e de acordo com suas respectivas limitações técnicas. Como mencionado anteriormente, o objetivo desta abordagem é propiciar ao estudante ferramentas para trabalhar as habilidades de atuação e canto que possuem até aquela etapa de suas vidas em busca de uma performance crível que possa afetar a plateia.

Por isso mesmo, peço que escolham, na primeira etapa de estudo, canções com pequenos graus de desafio técnico, que estejam dentro de suas tessituras vocais e que não exijam habilidades acuradas de canto para atingir notas muito agudas ou realizar melismas complexos em sua execução - o que necessitaria de um melhor e mais eficaz controle de ar e do aparelho fonador como um todo -, pois em apenas um semestre não é possível se aprofundar em técnicas vocais mais complexas ou adquirir um exímio domínio de suas habilidades com o canto. Existem controles do aparelho fonador que levam anos para serem dominados e necessitam de uma prática constante de treinamento para poderem ser utilizados de forma segura e eficaz.

Assim, no início dos estudos da abordagem *Atuação Através da Canção*, apresento uma introdução das técnicas vocais, executo exercícios de vocalização para conhecer as aptidões técnicas e dificuldades de cada estudante, realizo aquecimentos vocais, experimento técnicas de respiração e diversas outras relacionadas à produção da voz cantada para que os estudantes possam iniciar os trabalhos e estudos acerca do aparelho fonador e da produção vocal. O intuito é que eles possam se apropriar dessas questões técnicas e terem autonomia para que, ao longo dos quase cinco anos de curso, consigam gradativamente incrementar essas técnicas de canto com as diversas técnicas de atuação que terão contato nos semestres seguintes - e ao longo de suas carreiras -, para poderem utilizá-las simultaneamente nos espetáculos e performances que façam uso da expressividade dessas habilidades ao mesmo tempo.

Ao longo do semestre, busco observar o desenvolvimento individual de cada aluno para adaptar as aulas de acordo com o progresso dos estudantes a partir das atividades que realizamos em sala de aula. Como forma de incrementar o processo de avaliação, passo outras atividades práticas para casa, de modo que possam experimentar as utilizações das técnicas que desenvolvemos em aula. Dentre essas atividades, solicito que explorem outras duas canções ao longo do semestre, para serem apresentadas como objetos de verificação do progresso de aprendizado da utilização da abordagem *Atuação Através da Canção*. Avalio ainda através de atividades escritas com o intuito de possibilitar que relacionem o treinamento prático com a teoria apresentada na bibliografia obrigatória - que é disponibilizada para os estudantes no primeiro dia de aula -, a partir da entrega de textos reflexivos que façam dialogar as práticas pessoais com os conteúdos que leram ao longo do semestre.

As avaliações que realizo vão ao encontro do que Hoffmann (2001) traz em seus trabalhos, sendo formas de ações provocativas do professor que desafiam o estudante a refletir sobre as experiências vividas, a formular e reformular hipóteses, direcionando para um saber enriquecido, deixando de ser um momento terminal do processo de aprendizado, mas se tornando uma busca pela compreensão das suas dificuldades e pela dinamização de novas oportunidades de conhecimento. Isso pode ser evidenciado tanto na avaliação prática - na qual não considero o desempenho virtuoso em si, mas o desenvolvimento e aplicação das técnicas que exploramos em sala de aula - quanto na avaliação teórica, em que analiso a capacidade de síntese da teoria aplicada na prática pessoal de cada estudante e sua aptidão para relacionar o que desenvolvemos em sala de aula com os conceitos trazidos na bibliografia especializada.

Luckesi (1998) afirma que a avaliação deve ser um momento de parada para “recuperar o fôlego” antes da retomada do aprendizado, de forma mais adequada às necessidades de cada aluno e, assim como Hoffmann (2004), ressalta que as avaliações nunca deveriam ser um ponto final de chegada em um processo de aprendizagem. Tendo isso em mente, busco avaliar o desempenho de cada estudante de forma dinâmica, entendendo o percurso de cada um ao longo das aulas, e não simplesmente pela execução individual das avaliações como um determinante do aprendizado.

Considerações Finais

Com relação à exposição acima acerca do que tenho realizado na aplicação da abordagem de treinamento *Atuação Através da Canção* no ensino superior nos cursos superiores de Bacharelado em Interpretação Teatral e Licenciatura em Artes Cênicas da UnB, pude perceber, ao longo desses três anos de pesquisa prática, quão relevante tem sido a aplicação desses treinamentos no desenvolvimento simultâneo das habilidades técnicas de atuação e canto desses estudantes. Os *feedbacks* dos estudantes e dos professores das outras disciplinas do eixo de voz têm sido positivos e pude observar a aplicação e continuidade dos treinamentos dos estudantes em seus resultados estéticos das disciplinas dos semestres subsequentes. Observar essa apropriação do treinamento em tão pouco tempo de trabalho é animador e fortalece a estruturação de uma futura metodologia de treinamento, especialmente ao se levar em conta que são alunos iniciantes em cursos voltados à pesquisa

científica acerca dos processos de ensino, aprendizagem e treinamento das habilidades de atuação e com pouca experiência com técnicas vocais, sobretudo quando estas são associadas à atuação em uma cena teatral que se utiliza da palavra cantada.

Poder levar a abordagem de treinamento *Atuação Através da Canção* para o ensino superior das Artes Cênicas em decorrência de minha pesquisa de doutorado foi muito importante para potencializar a pesquisa de pós-doutorado que venho desenvolvendo acerca do treinamento do ator-cantor-bailarino contemporâneo, especialmente por poder verificar as inúmeras possibilidades que a união das habilidades de atuação e canto puderam alcançar com meus alunos, expandindo os caminhos de pesquisa e exploração dessas técnicas na universidade.

Foi muito interessante também observar a boa recepção desses treinamentos no dia-a-dia dos estudantes ao longo desses três anos, em que pude identificar não apenas a empolgação e o empenho em realizar as atividades e a performance final envolvendo a atuação e a palavra cantada, como também o interesse em treinar os exercícios práticos que ensinei ao longo do semestre, além da busca por outras referências bibliográficas para nortear suas explorações pessoais e suas pesquisas dentro da universidade.

Reiterando o que foi dito na introdução, este artigo não tem o intuito de propor uma metodologia de treinamento da abordagem *Atuação Através da Canção*, pois, para isso, seria necessária uma descrição mais detalhada do processo de aulas e um passo-a-passo dos exercícios aplicados ao longo dos semestres. O que foi apresentado neste artigo foi uma possibilidade de treinamento que pude experienciar com estudantes do primeiro semestre, podendo ser melhor detalhado futuramente enquanto metodologia de treinamento, ao se considerar outros níveis de experiência dos estudantes, o que requer outros exercícios e técnicas a serem aplicadas. Primeiramente, nesta fase da pesquisa na qual me encontro, acredito que seja importante apresentar uma visão mais ampla do treinamento, da revisão de literatura e dos resultados que venho observando com esta práxis, para futuramente elaborar um material mais robusto que abarque exercícios detalhados e técnicas mais complexas.

Em um trabalho futuro, dando continuidade à pesquisa, pretendo detalhar os exercícios e acrescentar novos olhares acerca da reverberação deste treinamento, para possivelmente propor uma metodologia de treinamento da abordagem *Atuação Através da Canção* no Brasil, através da sistematização de exercícios que possam permitir essa

investigação do performer brasileiro contemporâneo acerca das possibilidades de mescla de técnicas de atuação e canto em seus treinamentos e resultados estéticos. Sem a pretensão de criar um manual a ser seguido como regra, mas compartilhando experiências e exercícios que possam colaborar com os processos de ensino e aprendizagem nas diversas poéticas contemporâneas que se utilizam da atuação em concomitância com a palavra cantada em suas performances.

Referências

ADLER, Stella. *The Art Of Acting*. Applause Books, Canada, 2000.

ALEIXO, Fernando. Pistas para um inventário de voz: conhecer a si mesmo para se transformar. *Voz e Cena*, v. 1, n. 02, p. 69-82, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/34146>.

BONFITTO, Matteo. Entrevista com Erika Fischer-Lichte. *Conceição/Conception*, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 131-141, 2013. DOI: <https://doi.org/10.20396/conce.v2i1.8647719>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647719>.

BONFITTO, Matteo. *O Ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da Técnica à Representação*. São Paulo: Unicamp, 1994.

COMPARATO, Doc. *Da Criação ao Roteiro: Teoria e Prática*. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

COPELIOVITCH Andréa. O processo pré-expressivo do ator. *Revista Garrafa*, v. 2, n. 4, 2004. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/20004>.

DAVINI, Silvia Adriana. *Cartografias da voz no teatro contemporâneo - O caso de Buenos Aires no final do século XX*. PPG-CEN, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

DUNBAR, Zachary. Stanislavski's System in Musical Theatre Actor Training: anomalies of acting song. *Stanislavski Studies*, Volume 4, 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/20567790.2016.1155366?journalCode=rfst20> - <https://doi.org/10.1080/20567790.2016.1155366>.

FERRACINI, Renato. Ação física: afeto e ética. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 13, p. 123-133, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009123> - <https://doi.org/10.5965/1414573102132009123>.

Tiago Elias Mundim.

Investigação de um processo de ensino e aprendizagem de *Atuação Através da Canção* no ensino superior brasileiro. Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 02, nº 02, julho-dezembro/2021 - pp. 166-193.

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

FILICE, Renisia Cristina Garcia; SANTOS, Deborah Silva. Ações Afirmativas e o Sistema de Cotas na UnB: Antecedentes históricos. *Cadernos de Educação*, Brasília, n. 23, p. 209-248, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://www.sinprodf.org.br/wp-content/uploads/2015/03/05-a%C3%A7%C3%B5es-afirmativas-e-o-sistema-de-cotas-na-unb.pdf>.

HARVARD, Paul. *Acting Through Song: Techniques and Exercises for Musical-Theatre Actors*. London: Nick Hern Books, 2013.

HENRIQUES, João. Da Imaginação à Voz: Interioridade Afetiva e Corporeidade no trabalho da Direção Vocal com o Ator. *Voz e Cena*, v. 2, n. 01, p. 09-34, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/37552>.

HOFFMANN, J. *Avaliação mediadora: uma prática em construção da pré-escola à universidade*. Porto Alegre: Mediação, 2004.

HOFFMANN, J. *Avaliar para promover: as setas do caminho*. Porto Alegre: Mediação, 2001.

KOELSCH, Stefan. Brain correlates of music-evoked emotions. *Nature Reviews | NEUROSCIENCE* - volume 15, pp. 170-180, march 2014. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/nrn3666> - <https://doi.org/10.1038/nrn3666>.

KRASNER, David. Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting In: HODGE, Alison. *Actor Training*. Routledge, London, USA and Canada, 2010.

LABAN, Rudolf. *The Mastery of Movement*. Alton, Hampshire, UK: Dance Books Ltd., 2011.

LUCKESI, C. *Avaliação da aprendizagem escolar*. 7ª ed. São Paulo: Cortez Editora, 1998.

MARINHO, Jorge Renan Mendes. *Reflexões e possibilidades de atuação para atores e contadores de histórias*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, n. 26, p. 63-81, nov. 2013. ISSN 2176-1485. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881> - <https://doi.org/10.5902/2176148511881>.

MOLNAR-SZAKACS, Istvan; OVERY, Kate. *Being Together in Time: Musical Experience and the Mirror Neuron System*. University of California Press. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 26, No. 5, pp. 489 - 504, June 2009. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/mp/article-abstract/26/5/489/62447/Being-Together-in-Time-Musical-Experience-and-the?redirectedFrom=fulltext> - <https://doi.org/10.1525/mp.2009.26.5.489>.

MOLNAR-SZAKACS, Istvan; OVERY, Kate. Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, p. 235 - 241, 2006. Disponível em: <https://academic.oup.com/scan/article/1/3/235/2362883> - <https://dx.doi.org/10.1093/scan/nsl029>.

MOORE, Tracey; BERGMAN, Allison. *Acting the Song: Performance Skills for the Musical Theatre*. New York: Allworth Press, 2008.

Tiago Elias Mundim.

Investigação de um processo de ensino e aprendizagem de *Atuação Através da Canção* no ensino superior brasileiro. Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 02, nº 02, julho-dezembro/2021 - pp. 166-193.

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

MUNDIM, Tiago Elias. *A utilização de tecnologias em processos de aprendizagem, treinamento e performance do ator-cantor-bailarino de Teatro Musical*. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34744>.

MUNDIM, Tiago Elias. Broadway ou West End: influências dos musicais anglófonos na produção dos musicais no (e do) Brasil. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Dossiê Temático: O Teatro Popular Musical e suas multiplicidades*. Florianópolis, v.2, n. 41, p. 1-31, setembro de 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20441>.

MUNDIM, Tiago; LIGNELLI, César. Acting Through Song: a música como norteadora para o desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino no Teatro Musical. *Voices em Ensaio - Rebento: Revista das Artes do Espetáculo (Unesp)*, São Paulo, nº. 10, p. 19-45, junho 2019a. ISSN: 2178-1206. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/349>.

MUNDIM, Tiago; LIGNELLI, César. Recorrentes vias de comoção da plateia em espetáculos de Teatro Musical. *Repertório (UFBA)*, Salvador, ano 22, nº 33, pp. 253-270, dezembro 2019b. ISSN: 2175-8131. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/32422> - <https://dx.doi.org/10.9771/r.v0i33.32422>.

PARRA, Sandra. *A Imaginação no Trabalho de Integração Voz-Movimento Corporal*. *Voz e Cena*, v. 2, n. 01, p. 35-46, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/37528>.

PICON-VALLIN, Beatrice. *A Cena Em Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SELIONI, Vasiliki. *Laban-Aristotle: ζῶον (Zoon) in Theatre Πράξις (Praxis): towards a methodology for movement training for the actor and in acting*. 2013. Thesis (PhD) - The Royal Central School of Speech and Drama, University of London, London, 2013.

TENENBLAT, Nitza. *Portas Poéticas: espaço para a imprevisibilidade poética em cena*. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-30, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5965/14145731023820200037>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18144>.

VALENÇA, Ernesto Gomes. *Ficção e Realidade no Teatro a partir das Ideias de Vilém Flusser*. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 3, e92353, 2020. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602020000300305&lng=en&nrm=iso - <https://doi.org/10.1590/2237-266092353>.

VIEIRA, Súlían. *A voz como produção corporal: o Princípio Dinâmico dos Três Apoios*. In: ALEIXO, Fernando (Org). *Práticas Poéticas Vocais II*. Uberlândia: Universidade de Uberlândia, 2016.

VIEIRA, Sulian. Abordagem pragmática de textos teatrais e a técnica da microatuação: da letra à voz e à palavra em performance. In: ALEIXO, Fernando (Org.). *Práticas e poéticas vocais*. Uberlândia: Editora EDUFU, vol. 1, 2014.

VIEIRA, Sulian; SILVA, Lucas Rodrigo dos Santos. A Palavra Lírica: jogos e desafios da rima em performance. *Voz e Cena*, v. 2, n. 01, p. 47-71, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/34335>.

Artigo recebido em 06/10/2021 e aprovado em 25/11/2021.

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

ⁱ Tiago Elias Mundim - Pós-Doutorando do PPG-CEN da UnB (2019-2022). Doutor em Arte Contemporânea pelo PPG-Arte da UnB (2018). Participa do grupo de pesquisa *Vocalidade & Cena*. tiago.elias.mundim@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0586365487485364>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3079-6671>

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



A Voz do ator em ambiente digital: entrevista com os sonoplastas e formadores da SP Escola de Teatro

Edézio Aragão, Gregory Slivar e Raul Teixeira

Ana Cristine Wegnerⁱ

Rafaella Uhiaraⁱⁱ

Université de Poitiers - UP, Poitiers, Françaⁱⁱⁱ

Resumo - A Voz do ator em ambiente digital: entrevista com os sonoplastas e formadores da SP Escola de Teatro Edézio Aragão, Gregory Slivar e Raul Teixeira

As medidas sanitárias para contenção da pandemia impuseram experiências inéditas no meio teatral, que precisou se adaptar ao meio remoto e digital. Esta entrevista aborda as soluções e dificuldades encontradas por Edézio Aragão, Gregory Slivar e Raul Teixeira, que estavam à frente na formação de sonoplastas no curso técnico da SP Escola de Teatro nesse período. O recorte feito para essa publicação privilegia a relação do sonoplasta com o ator, já que sua voz que passou a ser obrigatoriamente mediada. O interesse do caso dessa escola é que os cursos trabalham de modo integrado, o que nos permite observar o modo como essas experiências atravessaram a formação dos atores de um ponto de vista pouco explorado, o do sonoplasta de teatro.

Palavras-chave: Microfone. Teatro digital. Voz aumentada. Formação de atores. Sonoplastia.

Abstract - The Actor's voice in a digital environment: an interview with Sound Designers and SP Escola de Teatro instructors Edézio Aragão, Gregory Slivar and Raul Teixeira

The sanitary measures to contain the pandemic imposed unprecedented experiences in the theatrical field: artists and teachers needed to adapt to the remote and digital medium. This interview addresses the solutions and difficulties encountered by Edézio Aragão, Gregory Slivar and Raul Teixeira, in the Sound Designer Course at the SP Escola de Teatro during this period. The approach made for this publication privileges the relationship between the Sound Designer and the Actor, since his voice became obligatorily mediated. The interest of the case of this school is that the courses work in an integrated way, which allows us to observe how these experiences crossed the formation of the actors from a little explored point of view, that of the Theatre Sound Designer.

Keywords: Microphone. Digital theater. Augmented voice. Training actors. Sound Design.

Resumen - La Voz del actor en un entorno digital: entrevista con los sonidistas y profesores de la SP Escola de Teatro Edézio Aragão, Gregory Slivar y Raul Teixeira

Las medidas sanitarias para contener la pandemia impusieron experiencias sin precedentes en el teatro, que tuvo que adaptarse al medio remoto y digital. Esta entrevista aborda los obstáculos encontrados por Edézio Aragão, Gregory Slivar y Raul Teixeira, profesores del curso de *Sonoplastia* (sonidista) de la SP Escola de Teatro durante este periodo. La selección realizada para esta publicación privilegia la relación entre el sonidista y el actor, ya que su voz pasó a ser obligatoriamente mediada. El interés del caso de esta escuela es que los cursos funcionan de forma integrada, lo que permite observar cómo estas experiencias atravesaron la formación de los actores desde un punto de vista poco explorado, el del sonidista teatral.

Palabras clave: Micrófono. Teatro digital. Voz aumentada. Formación de actores. Diseño de sonido.

O presente debate, realizado por videoconferência em 16 e 23 de setembro de 2021, reúne as pesquisadoras em Artes Cênicas Ana Wegner e Rafaella Uhiara, os sonoplastas Edézio Aragão e Gregory Slivar, formadores do curso técnico de sonoplastia da SP Escola de Teatro durante a pandemia, além do coordenador do curso, Raul Teixeira. O interesse do caso dessa escola é que os cursos trabalham de modo integrado, o que nos permite observar o modo como essas experiências atravessaram a formação dos atores de um ponto de vista pouco explorado, o do sonoplasta de teatro. Nesse debate, os três sonoplastas abordam as soluções e dificuldades técnicas, pedagógicas e estéticas, encontradas nesse período atípico, em que o curso acontecia de modo remoto e digital. O recorte feito para essa publicação privilegia a relação do sonoplasta com o ator, já a voz que passou a ser obrigatoriamente mediada.

Ana Wegner: Em uma entrevista que fiz com a encenadora Maria Thaís (Wegner; Lima Santos, 2018), ela falava sobre o quanto seus colaboradores na área da música e das artes do som têm uma influência capital no trabalho vocal dos atores em seus espetáculos. Ela inclusive citou seu trabalho, Gregory, em *Prometeu a tragédia do fogo* (2011). Este é um ponto de partida interessante para pensar em como a sonoplastia pode atravessar a preparação vocal do ator.

Gregory Slivar: Ter trabalhado com a Maria Thaís foi uma grande escola. Muito da concepção que tenho hoje do que é um processo de criação no teatro vem do trabalho que eu pude desenvolver com ela: era preciso, como criador sonoro, estar dentro da cena, pois a música vinda como um elemento exterior não fazia sentido ali. Eu estava na sala de ensaio com os atores todos os dias e tanto a música quanto a vocalidade – me refiro à vocalidade como produtora de som, mas também como texto – surgiam a partir disso. Outra ponte interessante pode ser feita entre este espetáculo específico e a questão das tecnologias. Esse trabalho despertou em mim uma reflexão que se sedimentou em seguida em minha pesquisa: há um clichê, quase um fetichismo, quando se pensa em tecnologia somente enquanto aparatos eletrônicos ou digitais, e, na verdade, a tecnologia vai para além disso (Ribeiro Silva, 2016). Até um lápis é tecnologia. A peça exigiu a construção de novos instrumentos e eu vejo aquilo como recursos tecnológicos. Desde então, essa lógica para mim não se distingue da lógica de utilização de um *software* criativamente. Quando um *software* é usado só por fetichismo, o resultado sonoro se encerra em si mesmo e acaba não dialogando com o espetáculo. A função do sonoplasta não deve se reduzir a programar computadores, é preciso trazer uma eventual programação para um patamar artístico. É preciso entender como essa relação se dá na dinâmica da cena. De que maneira eu lanço mão dessa tecnologia para produzir um som? Será

que o resultado que eu estou buscando não seria efetivo produzindo um som com dois pedaços de madeira ou eu devo realmente recorrer a um sintetizador ou a um *vocoder*? É observando a encenação que eu encontro as respostas para questões como estas. A manipulação das tecnologias deve estar ancorada em nossas raízes enquanto sonoplastas. O trabalho dos antigos sonoplastas fazendo todos aqueles efeitos, tudo ao vivo, no teatro, na rádio ou na novela é *la crème de la crème* de onde queremos chegar. Não estamos inventando a roda, estamos tentando achar outras maneiras de retomar essas antigas práticas que funcionavam tão bem, ter os mesmos embates com os atores, participar e criar essas atmosferas da mesma maneira, mas com nossas novas ferramentas. Muitas vezes a tecnologia que mais funciona é a mais simples.

Ana Wegner: Quais são as principais ferramentas que estão sendo usadas no curso de sonoplastia da SP Escola de teatro durante este período de confinamento imposto pela atual pandemia?

Raul Teixeira: Eu diria o Zoom, o Live, o Midi e o Arduino. Seria interessante inclusive perguntar ao Gregory como o Live apareceu na sua vida para chegarmos aonde estamos hoje na escola.

Gregory Slivar: A gente poderia usar qualquer *software* de áudio. A facilidade do Live, como seu próprio nome indica, é que ele é voltado para a música ao vivo. Ele foi concebido especialmente para a música eletrônica e a música de pista, suas ferramentas respondem a este contexto. Fazer sonoplastia para teatro através do Live é uma maneira de burlar o próprio *software*, pois ele não foi feito para isso. Eu conheci o Live por volta de 2005, quando buscava uma ferramenta bacana para fazer música para teatro e operar som. A maioria dos programas feitos para gravar ou editar som não facilitam o disparo do som, a modificação e o processamento do som em tempo real. Este último aspecto é o que permite modular a voz dos atores em tempo real. Outra vantagem desse programa é a possibilidade de criação de uma central de controle que facilita a montagem de instalações sonoras. Porém, o que me incomoda no uso do Live em um contexto pedagógico é o fato dele ser pago e caro. Eu sou defensor dos *softwares* livres e das comunidades de pesquisa em torno deles. Nesse sentido, eu

já tentei usar na SP Escola de Teatro o Pure Date (PD), que também é muito bom para o processamento de som em tempo real. O problema do PD é que ele não é tão amigável quanto os *softwares* comerciais. É preciso ter conhecimentos em programação para poder manipulá-lo. Ao abrir o PD, ele é uma tela em branco e isso geralmente dá um pavor nos alunos. Para cada manipulação, uma nova linha de programação deve ser feita e isso pode se tornar muito difícil para quem não tem uma certa base na linguagem de programação. Já o Live é muito intuitivo – basta arrastar o cursor para, por exemplo, criar um *looping* – e ele acaba sendo uma porta de entrada muito boa para aprender a manipular o som. O Live é uma ferramenta bem difundida no meio teatral. Ao longo desses anos, fui igualmente conhecendo várias companhias, no Brasil e no exterior, que fazem uso do programa. A companhia Complicité é um excelente exemplo de como a sonoplastia pode explorar muito bem os recursos do Live. E isso também foi nos confirmando que havíamos feito uma boa escolha na escola.

A outra ferramenta que usamos é o Midi, um protocolo hexadecimal de comunicação, uma linguagem que trabalha dentro de vários *softwares*, inclusive do Live. O Midi é um protocolo simples, rápido e efetivo que existe desde a década de 1980. Ele é utilizado para tocar instrumentos virtuais ou sintetizados, finalizar a síntese e o sons são então disparados através de um teclado. Ele serve não só para fazer a comunicação entre diferentes fontes sonoras, mas também para fazer controles. Para operar o som de uma peça, eu sempre uso um controlador que, através de protocolo Midi, me permite controlar o volume, disparar o som de uma cena, fazer transições, etc. E eu não preciso necessariamente me ater somente ao controle do som: o Midi pode controlar a luz ou qualquer outro dispositivo eletrônico que possa ser ligado ao computador mesmo por Wi-Fi. O protocolo Midi serve como uma ponte entre o mundo digital e o mundo físico. E essa passagem é facilitada pelo uso do Arduino que é placa de prototipagem que permite mandar sinais e acionar outros dispositivos eletrônicos.

Raul Teixeira: De fato, usando o Midi e Arduino como interface de comunicação pode-se fazer de um tudo. Acho importante comentar também o quão impactante foram as primeiras experiências que eu presenciei com o Midi no teatro. Eu me lembro, por exemplo, de *Adeus, palhaços mortos!* (2016), onde o sonoplasta Tiago de Mello disparava som, luz e microfone através do protocolo Midi. A mesa de som estava em uma interface e a mesa de luz em uma outra e, em uma virada de cena, o operador de som controlava luz, som e projeção de vídeo,

tudo ao mesmo tempo. O Gregory também fez vários espetáculos com o Arduino e com outras plataformas. Na peça *Tcheckov é um cogumelo* (2017), de André Guerreiro Lopes, ele possibilitou que sensores colocados nos atores transformassem estímulos cerebrais em ondas sonoras. Em outro espetáculo digital de São Paulo, *Uma mulher só* (2020), de Marco Antônio Pamio, o Gregory conseguiu disparar o som à distância no computador da atriz através do Midi. Ele conseguiu, junto com Alexandre Martins, fazer com o operador de som esteja virtualmente na casa do ator e tudo isso sem *delay*. Foi genial e foi uma grande novidade. Desde 2016, esses “malucos do som” já estavam dominando o Midi associado ao Live e criando todo um universo com tais recursos. Hoje temos pessoas superespecializadas. No meu entendimento, a grande sacada foi a passagem do uso dessas ferramentas do disparo de unicamente do som a outras interfaces. Tudo isso foi particularmente importante quando passamos a fazer a experiência do teatro virtual ou ensaiar a distância na SP Escola de Teatro.

Edézio Aragão: Já havia todo um processo no teatro de pessoas experimentando, especialmente no âmbito das performances, muitos procedimentos vindos do que a experiência da tecnologia do áudio já estava incorporando no universo da música. Teve uma série de beneficiamentos entre universos que estavam ali migrando do som para outros elementos da cena. Mas, nessa migração, muita coisa também analógica foi sendo incorporada ou emulada através da experiência do digital. Houve uma sobreposição de universos. Quando tudo passou para o ambiente virtual, já havia muitas ferramentas que surgiram das experiências com o Midi ou mesmo com Arduino nos palcos. Pudemos recuperar, na medida do possível, muitos aspectos dessas experiências. O sistema de telecomunicações também permitiu avanços consideráveis em apenas seis meses de quarentena. Por exemplo, usando o Zoom com os alunos, sentimos evoluções no áudio. Das primeiras às últimas experiências, percebemos que o som estava um pouco mais eficiente e chegava com uma qualidade melhor. O grande empecilho ainda não resolvido é o *delay* nas salas virtuais. Às vezes usamos salas paralelas, como as plataformas Sagora ou Jamulus, onde conseguimos trabalhar com menos *delay*, mas na sala do Zoom o *delay* continua. Fomos aprendendo a incorporar essas falhas nos nossos processos. Várias soluções eficientes e rápidas foram progressivamente acrescentadas ao Zoom, mas todas para responder ao protótipo empresarial daquele tipo de serviço. O que nos levou a estar sempre recorrendo a gambiarras em cima das soluções que foram sendo

encontradas. Esse processo colocou em evidência a dita lógica do DJ: ou seja, resolver ao vivo as questões que vão surgindo a partir das soluções que temos em mãos, a partir de um repertório. O que é na verdade a lógica tradicional do sonoplasta. Muito antes do surgimento dos DJs, os sonoplastas já estavam fazendo isso no ambiente da rádio.

É essa lógica que nos permite processar, regravar e utilizar o som tendo em conta todo o tipo de interferência que possa vir a acontecer dentro das salas virtuais. A interação dos sons com os atuantes nessa interface digital é um processo permanente de adaptação dos procedimentos dos atuantes e ao mesmo tempo adaptação de nossas ferramentas. A voz está mais do que nunca mediada por um artista-técnico que fica ali jogando junto, dançando com o intérprete.

Rafaella Uhiara: Surgiu aqui a palavra gambiarra e de fato escutando vocês falarem me vem muito a definição de gambiarra mais marcada no nosso imaginário no Brasil: “solução improvisada para resolver um problema ou necessidade” (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2021). Eu gosto muito desta definição de gambiarra que parte da necessidade, do problema que nos faz recorrer a recursos criativo. Gambiarra é tecnologia com os recursos que se tem, o que é genial.

Gregory Slivar: Eu concordo com você, ela soluciona um problema de forma criativa e abre outras outras possibilidades. A gambiarra é às vezes tratada de forma pejorativa, uma gambiarra é sinônimo de coisa malfeita, mas nem sempre é o caso. As gambiarras abrem caminhos para novas tecnologias. Eu sempre uso em aula o exemplo dos Mutantes, quando eles estavam começando a formar a banda, eles já estavam escutando o som dos sintetizadores que vinham de fora, mas não tinham acesso a esses equipamentos eletrônicos da época. A questão é que eles tinham um engenheiro [Cláudio César Dias Baptista] que começou a construir seus próprios equipamentos com o que eles tinham. As pessoas de fora que escutavam o som que eles faziam diziam: “como vocês conseguiram fazer isso? Que equipamentos são esses?”. Às vezes a gambiarra feita para tentar chegar em uma coisa abre uma porta para outros tipos de inovações.

Edézio Aragão: Na SP Escola de teatro os alunos têm acesso a tecnologias realmente de ponta, mas ainda assim, eles são confrontados frequentemente com a produção de gambiarras.

Este ano, por exemplo, no projeto Teatro Telemático, fizemos um intercâmbio com a Universidade das Artes de Zurique (ZHdK) e a Faculdade das Artes de Cingapura (LASALLE). Durante os experimentos conduzidos por Ivan Cabral e o Marcio Aquiles, os artistas de Cingapura e Zurique conseguiam um processo de comunicação direto quase sem *delay* por conta do VPN que eles têm (eles têm Ids próprios e, portanto, uma comunicação direta ao passo que no protocolo de comunicação do Brasil não é permitido ter ID fixo). Além disso, todos os participantes dos outros países estavam reunidos em uma sala de ensaio e aqui no Brasil, cada um estava em sua casa. Para nos comunicarmos, fazíamos reuniões por Zoom, nós tínhamos um *delay* e eles não. Foi preciso lidar com esse arranjo. Ao longo dos encontros fomos propondo uma série de exercícios para tentar fazer com que isto funcionasse dentro de um ambiente de salas de ensaio virtuais e a solução foi tentar fazer com que a nossa limitação funcionasse como uma experiência estética. O melhor recurso foi assumir o *delay*, que é inclusive uma ferramenta estética maravilhosa no áudio.

Raul Teixeira: A gambiarra é a nossa tecnologia, é a tecnologia do Brasil. É preciso assumi-la como uma tecnologia de baixo orçamento ou baixa tecnologia que tem um valor artístico muito grande. E talvez isso seja uma marca da nossa produção, aqui tudo é muito caro. Quando o SESC traz por exemplo o Romeo Castellucci ao Brasil, ele dispõe de vinte caixas *subwoofers*, coisa que nenhuma produção brasileira tem condições de fazer, e só podemos assistir todos aqueles equipamentos... Então trabalhamos com as gambiarras e saem coisas maravilhosas. Uma das primeiras aulas do Gregory na SP Escola de Teatro consistia em ensinar a fazer microfone de piezo que custa dez reais e que fazem sons incríveis. Agora, em quase todos os semestres, todo mundo aprende a fazer isso. Inclusive, ele foi convidado a dar aulas na escola justamente porque eu queria que os alunos trabalhassem com luteria e o Gregory já tinha todo um arsenal de construção de instrumentos. Este aspecto foi então progressivamente sendo assumido como elemento de criação dentro da escola.

Ana Wegner: Vocês poderiam falar um pouco mais sobre esses microfones?

Gregory Slivar: A questão dos microfones também nos leva a questão da gambiarra. Eu não sou engenheiro elétrico, tampouco engenheiro de som; minha formação é toda em música e de

uma maneira bem tradicional. Trabalhando com música, principalmente para teatro, sempre me deparo com a falta de ferramentas. Se um sonoplasta quer usar, por exemplo, um *set* de 10 instrumentos e eles não são suficientemente fortes, ele precisa colocar um microfone em cada um deles, e portanto, ele dependerá de um lugar que tenha essa infraestrutura, o que é raro. Os limites criativos impostos por esse embate econômico começaram a me incomodar muito. Outro exemplo é a espacialização do som: em qualquer lugar um pouco menos convencional, para trabalhar com mais de duas caixas, é preciso adquiri-las. Para espacializar o som em dezesseis canais, efeito relativamente banal no teatro, ainda que o sonoplasta possua os equipamentos para fazê-lo, a maioria dos espaços cênicos não possuem um sistema de amplificação capaz de comportar tal dispositivo. Trabalhando em um projeto onde eu desejava especializar o som, me dei conta que para o espaço cênico que dispúnhamos, eu precisaria comprar todos os amplificadores e cada um deles custa mais de dois mil reais. Fiz as contas e concluí que era inviável. Já havia escutado falar de pessoas que conseguiram fabricar amplificadores. Decidi me lançar nessa aventura e consegui fazer meu próprio amplificador com cem reais, estudando muito durante 3 meses. Fabriquei quatro amplificadores e baixei totalmente meu orçamento. Foi assim que comecei a fabricar igualmente vários tipos de microfones (microfone de contato, microfone de lapela, microfone condensador). Eu fui percebendo que tudo é absurdamente mais barato e não é impossível fabricá-los, mesmo sem tanto conhecimento de eletrônica. Existem fóruns (a maioria deles em inglês) que são uma mina de informações. Na comunidade dos *makers* – hoje esse termo está bem famoso, mas antigamente era mais um movimento mais *underground* – muitas pessoas estão dispostas a ajudar e a trocar informações. Foi assim que surgiu minha pesquisa de construção de microfones e de eletrificação dos instrumentos e que comecei a trazer isso tudo para a SP Escola de Teatro. Tanto eu quanto o Wilson Sukorski, que também faz gambiarras maravilhosas, trouxemos estas questões para a escola convidando os alunos a pegar no ferro de solda e a perder o medo de errar e de provocar curtos-circuitos.

Ana Wegner: Uma vez que os alunos do curso de sonoplastia dominam todas essas possibilidades técnicas, que repercussões estes instrumentos tiveram nos outros cursos da SP Escola de Teatro, sobretudo na formação dos atores? Como vocês, criadores do som, percebem a prática vocal dos atores no contexto atual de ensino e de ensaios a distância?

Raul Teixeira: Falando especificamente da voz do ator, e não da trilha feita para um experimento, nesse período de isolamento cada ator estava aparelhado com o microfone de um telefone celular, de um computador (e no melhor dos casos, com um microfone e um fone de ouvidos acoplados). O sonoplasta ou diretor tinham que orientar os atuentes na maneira de captar suas vozes. Tratava-se primeiramente de identificar a acústica do espaço utilizado – um banheiro, uma sala, ou um lugar externo – os tipos de aparatos que os atuentes dispunham e até a qualidade de conexão para determinar o posicionamento e as eventuais equalizações desses aparelhos. Tinha ator que escondia o microfone, outros botava o microfone na orelha para captar melhor, outros ainda usavam a extensão do fone (essa questão do afastamento na captação das vozes já fazia todo sentido nas radionovelas). Além do posicionamento e das equalizações, havia ainda a possibilidade de passar pelo Live e transformar o som das vozes dos atores em função dos projetos.

Rafaella Uhiara: E como isso transforma esteticamente a voz? Que ideias ou influências estéticas essa obrigatoriedade do microfone também pôde trazer?

Edézio Aragão: Uma das bases do áudio é a questão da retroalimentação e isso é *ad infinitum*. Eu toquei por muitos anos cavaquinho, e microfonar cavaquinho é um problema, pois a caixa é pequena, reverbera e retroalimenta facilmente... Tem um *luthier* bem conhecido lá em Sergipe, Elifas Santana, que faz guitarras baianas, e ele foi dessa geração contígua a Dodô e Osmar, que pensou a guitarra baiana para botar em cima do trio, percussores da eletrificação e criação da guitarra no mundo. Quando eles experimentaram as primeiras vezes microfonar, captar o violão para botar em cima do trio, que tinha uma série de caixas de som ao redor, era apito para todo lado. O problema que eles tinham com os trios, ocorre também, de certa forma, com a sala do Zoom, porque se você tem uma resposta de som e você está falando ao mesmo tempo, a retroalimentação é certa. Isso para os atuentes e para os sonoplastas foi exatamente um ponto nevrálgico. A questão da tecnologia da comunicação, da telefonia, em especial, que veio aperfeiçoando os fones, assim como os microfones, de fato, facilitou. Mas, ao mesmo tempo, dentro de uma composição cênica onde a ideia é que o ator esteja despido e que ele consiga usar sua voz e ao mesmo tempo se ouvir, elementos de criação estética eram trazidos em sala de ensaio. Eles estavam, no ambiente da sala virtual, negociando o tempo todo para poder saber quais eram os limites. Isso gerou alguns conflitos inclusive, porque essa

expertise do som fazia com que, às vezes, os sonoplastas entrassem em uma seara da criação da encenação, provocando eventuais conflitos com o diretor ou com o dramaturgo. Essa negociação era feita de acordos permanentes. O som ocupava facilmente todo o espaço da cena. Certos atores optaram por pré-gravar e disparavam para garantir uma qualidade de escuta daquele material; às vezes se conseguia soluções para que os atores conseguissem falar ao vivo e serem bem escutados; outras vezes assumia-se o risco de a escuta ser prejudicada, mas isso compondo algo dentro da encenação. Mas de fato, houve disputa de território internamente em que a sonoplastia saía com vantagem, e isso foi algo que realmente gerou alguns ruídos. Nós tivemos que partir para o diálogo com outros cursos para mediar alguns conflitos. Foi o que eu senti nesse primeiro semestre de 2021.

Gregory Slivar: De fato, foi preciso administrar esses conflitos. Certas coisas que poderiam passar despercebidas presencialmente começam a ficar mais importantes no ambiente audiovisual ou virtual, por exemplo: gritar. A gente entra em um nível de detalhamento como do cinema, onde qualquer minúcia sonora é muito presente e o problema fica aparente. Se um ator, em uma determinada cena, quer dar uma ênfase e ele grita, o som vai saturar e se deformar provocando um “achatamento” do áudio. E aí a cena acaba perdendo todo seu impacto. O problema técnico gerado leva o sonoplasta sugerir ao ator de talvez mudar a intenção do seu grito. E o diretor pode achar que o sonoplasta está influenciando na direção e pode insistir dizendo que a intenção é gritar...Como disse o Edézio, o problema vai se retroalimentando. Eu acho que as melhores soluções encontradas foram justamente, como já foi dito, pelos grupos que se utilizavam desses empecilhos de maneira criativa e encontravam maneiras de incorporá-los esteticamente nos projetos.

Edézio Aragão: Uma questão chave nos microfones é a questão da polaridade, que é a cobertura que o equipamento tem em relação à área de captação. Quando comecei esse semestre na SP Escola de Teatro, eu também me mudei para um apartamento, onde moro com minha irmã e meu sobrinho. Meu sobrinho grita, canta e faz barulho o tempo todo. Eu não tinha como dar aula com um microfone que não fosse dinâmico (cardioide). Se ele captasse tudo, ia ser caótico, não ia ter aula. Então, já tem essa questão condicionante na situação. Na SP Escola de Teatro há vários perfis: tem alguns alunos que já trabalham fazendo podcast com microfones potentes em casa e uma experiência um pouco maior com isso e outros que usam o

microfone acoplado ao fone de ouvido do celular. Fomos percebendo, ao longo do processo, que fato de ter que garantir minimamente a captação em relação aos espaços ia interferir no todo, em especial com os atuantes. Em algum momento, o som do ambiente acaba interferindo e isso vira uma opção estética: é impossível de isolar-se completamente, mesmo negociando com as pessoas em volta, em um dado momento o interfone toca ou o caminhão do gás passa. Os estudantes tinham que escolher o horário da apresentação, teve inclusive uma aluna que disse: “Olha, eu não vou conseguir atuar nesse horário porque tem uma feira do lado de minha casa”. De fato, quando ela começasse a falar, ia vir a feira junto, a não ser que isso fosse uma opção estética. Então tem esse atravessamento da tecnologia, que nesse caso, permite fazer esse recorte de universos em relação ao que é possível de ser trabalhado.

Gregory Slivar: Existem diferenças nos aparatos, como essa que o Edézio colocou, e isso é fundamental, mas é importante ter cuidado para que a questão não se limite a um julgamento de valores referente à tecnologia da qual cada um dispõe. Cada microfone tem sua serventia. É perigoso a gente cair nessa coisa do fetichismo: não é simplesmente usar por usar a coisa e ela ficar sobressalente. A base para todos os microfones é que ele é uma cápsula que traduz ondas mecânicas para impulsos elétricos e que sempre tem que ter a sua contrapartida, este aspecto é frequentemente esquecido. Não adianta somente dispor de um microfone, é preciso ter também um alto falante correspondente: o som de um microfone sempre vai passar por um alto falante, em todo e qualquer a situação. Um bom microfone não resolve todos os problemas. O embate do microfone com a voz passa por uma questão estética; ele passa a ser um instrumento. Para mim, os intérpretes que melhor se utilizam do microfone, tanto no teatro quanto no meio musical, são os que melhor o compreendem como um instrumento. Ou seja, os que se interessam pelo tipo de microfone, pelo o que ele faz, e que intendem profundamente o que é o *seu* microfone. Um ator pode conseguir um resultado excelente através de um microfone considerado de má qualidade a partir do momento em que ele entende como usá-lo: qual a distância certa? Qual é sua polaridade? Qual é o lugar exato onde ele capta as frequências e quais são essas frequências? Quais são as relações entre volume e frequência? Tudo isso auxilia a entender o caminho que o microfone faz. Ter uma boa captação é ótimo, mas é preciso entender todos os processos que estão imbricados no som de sua captação ao alto-falante, que é a contrapartida do microfone. É preciso ter em mente onde e como esse som será projetado: e fones de ouvido? Em caixas? No som de um carro? E esse

som vai passar por um processo de mixagem e masterização? Quanto mais o ator entender esses caminhos, melhor ele vai se valer esteticamente do microfone. No embate voz e microfone seja talvez seja interessante atribuir mais responsabilidade a quem está atuando. O sonoplasta tem muitas possibilidades, mas ter o ator que está produzindo esse som como um parceiro que entende profundamente tal dinâmica traz resultados estéticos muito mais interessantes.

Ana Wegner: Aliás, essa defasagem não vem de hoje: o microfone ocupa cada vez mais espaço nos palcos, mas a formação do ator não acompanha tal dinâmica. Durante a pandemia, onde essa mediação da voz pelo microfone foi obrigatória, quais foram as dificuldades dos atuentes em lidar com o microfone ou em entender o microfone como instrumento?

Gregory Slivar: Como o Edézio falou, existem conjunções entre diferentes equipamentos. Para o contexto dos encontros *online*, eu fiz um tutorial básico de como tirar o melhor proveito da maioria dos microfones, abordando questões como posicionamento e alimentação dos equipamentos. Durante as experimentações, eu percebi se apropriaram disso propondo experimentações, tendo consciência de questões ligada ao posicionamento dos aparatos ou sabendo formular precisamente certas dificuldades técnicas. Em um dos experimentos que eu achei muito bacana, o núcleo da iluminação experimentava colocar materiais sobre a câmera para criar uma espécie de filtro e alterar assim a imagem, o que engendrou experimentações com o som no mesmo sentido: cobrir o microfone, por exemplo, produz outros tipos de equalização. Alterar mecanicamente o som de um microfone é muito bacana e nos faz lembrar que o microfone também é um elemento mecânico. Fizemos algumas experimentações nesse sentido. Muitas não foram para frente, mas a investigação aconteceu e, estando em uma escola, eu acho que o lugar da investigação é o mais interessante.

Edézio Aragão: Teve uma situação, inclusive com uma aluna que sempre usava o Voice Mode. Isso é um caso muito legal.

Rafaella Uhiara: O que é isso?

Edézio Aragão: É um aplicativo para Windows que altera a voz em tempo real.

Gregory Slivar: Esse aplicativo é muito utilizado em celulares e tablets. Ele deixa a voz cômica de várias maneiras e, nas aulas, esta aluna sempre participava falando com esse aplicativo. Então, todo mundo estava falando normal e, de repente, entrava a voz dela, robótica.

Edézio Aragão: Eu me lembrei do uso dessa ferramenta porque teve uma turma com a seguinte demanda: havia um personagem, que era tipo um oráculo, e eles queriam que tivesse uma resposta de imagem com a voz conforme ele fosse falando. Acabou que descobrimos um aplicativo que faz isso, propondo várias respostas gráficas como um prisma, fractal também. Eles acabaram utilizando uma ferramenta que já estava meio pronta, modificando em cima dessa possibilidade. Antes de chegar na solução de corresponder a imagem com a voz, eles testaram encontrar essa voz. Começaram com o microfone, nessa perspectiva mais mecânica mesmo: de falar mais próximo ou ficar longe; teve um que tentou raspar a barba no microfone. Acho que, em algum nível, eles experimentavam essa opção do uso do microfone dentro do recurso laboratorial possível. Como a resposta para esses microfones que temos, do telefone ou do computador, são um tanto limitadas na perspectiva do que eles estavam querendo trabalhar, eu acho que esse embate com o virtual é interessante porque, hoje em dia, existe uma série de soluções de aplicativos que os estudantes acabam buscando por conta das respostas mais rápidas, e os processos atuais também que exigem uma certa rapidez de soluções.

Teve um experimento em que eles estavam tendo problemas com um dos atores, que acabou saindo, e o grupo acabou o substituindo por um silêncio. Eles tentaram fazer uma outra voz e, de repente, optaram por não fazer porque eles não tinham mais aquela pessoa. A personagem ficou lidando com um vazio, como se fosse uma ligação em que você não ouve outro lado. Acho que nesse processo da experiência de tentar cobrir isso com algum elemento de uso mecânico do microfone ou substituindo o microfone para uma solução estética, eles acabaram tipo: “não, é melhor deixar esse barulho da sala porque tem esse som da sala vazia rolando”.

A turma sentiu um choque também quando teve um encontro com o Lucas Coelho, que é um cara do cinema, e ele compartilhou: “Olha, gente, eu estou investindo para comprar um equipamento que capte nativo 5.1. É um sistema que tem dois microfones para ambos os vórtices e um no meio, central, que capta *omni*, para poder fazer ambiência para cinema. Ele capta separado e depois joga para cinco caixas”. Quando ele mostrou o projeto, de fato, o som tinha uma presença, mas não conseguia chegar na experiência de ouvir aquilo em uma sala porque falta esse elemento do posicionamento das caixas. Essa condição de você ter uma captação nativa que faz isso desde o início e essas soluções que a indústria vem produzindo – no sentido de você ter resultados estéticos como é o binaural, que também usa um microfone específico para isso – é uma algo que aponta os limite da tecnologia e da questão material. São coisas caras, e, mesmo que pessoas tenham acesso a isso, possam compartilhar em um contexto de aula e os estudantes tenham acesso as informações a respeito, ainda há essa barreira financeira de acessar esse tipo de solução, mesmo tendo aplicativos que emulem a experiência.

Raul Teixeira: Nossa referência do que é bem captado mudou um pouco. A primeira frase que se escuta nas salas virtuais é: “Vocês estão me ouvindo?” -- essa pergunta clássica mostra uma atenção em relação a isso: à captação, à qualidade do som. É importante notar e preocupação de querer ser bem ouvido por parte de quem está com o microfone, mas tudo depende das condições de escuta. Era possível gravar em um estúdio de altíssima qualidade, mas se o teatro tivesse uma caixa de som ruim, as sutilezas da gravação nem seriam percebidas. A figura do sonoplasta está lá também para administrar isso.

Edézio Aragão: Em relação a isso, aconteceu uma coisa curiosa nos experimentos. Havia um conflito entre imagem e som no ambiente virtual, pois os intérpretes podiam se ver enquanto atuavam, mas não podiam se ouvir. Eles tinham, desse modo, que confiar nos sonoplastas, o que acabou conferindo um certo poder ao trabalho da sonoplastia, que precisou reger e coordenar o grupo sonoramente, lidando ao mesmo tempo com as limitações técnicas de um ator, que, por exemplo, às vezes não podia se escutar porque precisava estar com o corpo inteiro em cena. Além disso, existe uma questão ligada à resposta de frequência dos microfones. Há uma diferença nas respostas de frequência e, comumente, perde-se um pouco os graves. Sendo assim, os estudantes de sonoplastia puderam constatar durante experiências

que era interessante aumentar alguns graves para compensar esse médio-agudo das respostas de frequência dos microfones para a voz. Isso gerava uma sensação de um alívio em nossa audiência, conferindo ainda mais importância ao trabalho do sonoplasta em ambiente virtual.

Rafaella Uhiara: Para vocês, esse protagonismo da sonoplastia pode perdurar para além da pandemia? O contexto digital teria sensibilizado os estudantes de outras áreas [do teatro] em relação à importância do som?

Gregory Slivar: Eu acredito que sim, mesmo porque havia uma tendência e a pandemia foi um catalisador de processos que já vinham acontecendo. Podemos notar isso em outras mídias, como é o caso do cinema com a popularização do streaming. O cinema precisa se esforçar para ter uma sobrevivência, como acontece em diversas áreas. No teatro, o som, a imagem, a projeção vêm tendo um lugar cada vez mais importante na cena contemporânea e eu acredito que o que aconteceu agora é que essa situação nos forçou a encarar essa realidade de forma frontal.

Edézio Aragão: Esse atravessamento do teatro telemático também é algo que já existia e ficará. Ele ganha um reforço nessa experiência, no sentido em que o Gregory comentou, sobre estar ao mesmo tempo, simultaneamente, compartilhando o mesmo momento da experiência cênica, com a distância que o espaço acabou condicionando durante o período de isolamento. Acho que isso perdurará, até por conta da tecnologia que o celular hoje permite com as videochamadas. Isso tende a ser cada vez mais incorporado pela cena. Há ainda um outro aspecto do som, que acredito que ainda precise de um longo embate: mesmo que a experiência na sala virtual propicie tipos diferenciados de contato por meio de uma experiência mais imersiva, experimentar acusticamente um espaço [real] tem um tipo de apelo difícil de reverter, sabe?! Reverter, não, mas de andar concomitantemente. Entendo haja uma certa hierarquia, até por conta da nossa história da audição: temos uma experiência acústica que nos propicia uma vivência muito mais rica do que com um fone. Com o fone, é preciso lidar com essa sensação de estar enclausurado. As pessoas já estão enclausuradas e querem sair do isolamento. Acredito que possa haver um jogo com experiências híbridas, por exemplo: um espetáculo que começa virtual e depois vai para o presencial ou algo do gênero. Enfim, tenho a impressão de que ainda há um bom caminho a percorrer no universo do som para lidar com essas condicionantes.

Raul Teixeira: Acredito que veremos muitos espetáculos com telão e interações com pessoas em outros lugares no mundo. Temos, atualmente, uma internet com mais qualidade e sabemos lidar melhor com a tecnologia. Também acredito que certos artistas vão incorporar essas tecnologias e outros que vão negar isso tudo pela saudade ou pelo exercício que deixamos de fazer durante a pandemia. Vamos precisar reaprender muita coisa, sobretudo os atores, inclusive novas técnicas, ainda que o microfone venha sendo usado há muito tempo. Eu trabalhei muito com microfone em espetáculos de atores de televisão.

Edézio Aragão: O microfone vem com a economia da projeção de voz.

Raul Teixeira: E não é cansaço. Existe técnica!

Gregory Slivar: E isso é essencial. Antigamente era impossível conseguir essa sutileza. Diversos atores falam sobre isso; antes tudo era projeção de voz. Atualmente é possível traduzir esse tipo de interpretação do cinema no palco por meio do uso do microfone.

Rafaella Uhiara: Vocês acreditam que esse período de experimentação com o microfone deixará algum legado?

Gregory Slivar: Nós nunca passamos ilesos das experiências, principalmente quando são experiências fortes como essa. Acredito que seja improvável que se ignore completamente um ano e meio de experiências e isso se aplica a qualquer outra área. Os trabalhos de escritório, por exemplo, nunca mais serão iguais: para se encontrar presencialmente, hoje em dia, pensamos umas duas vezes: “será que essa reunião não pode ser virtual?”. Acredito, portanto, que nós abrimos essa porta para possibilidades que já existiam. Eu me lembro que, quando eu entrei na pós-graduação, havia um projeto do NuSom¹ de Net Concert, que consistia em tocar com pessoas de outros países em tempo real. Nessa época, era muito difícil, sobretudo em relação às ferramentas; havia muita instabilidade. Com a pandemia, tudo mudou: desenvolvemos várias ferramentas; diversas alternativas; e muitas pessoas que se especializaram e aprenderam a usar tudo isso. Naquela época só uma pessoa do T.I. tinha esse

¹ Grupo de pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo, coordenado pelo prof. Dr. Fernando Iazzetta, do Departamento de Música.

conhecimento e ele precisava vir ajudar. Então, acredito que ganhamos mais ferramentas, mais expertise em relação a essas tecnologias e tenho certeza de que nos processos que fomos desenvolvendo, muito provavelmente alguma solução que encontramos durante a pandemia vai acabar aparecendo: “Lembra aquilo que você fez no meio virtual, será que não dá para fazer aqui presencialmente também?”. Na verdade, imagino que haja, em um primeiro momento, uma negação por completo, mas essa experiência foi sedimentada, pelo menos para quem estava participando, então acredito que algo dessa experiência vai permanecer e se transformar.

Referências Cênicas

Adeus, palhaços mortos! (2016), texto original de Matei Vişniec, direção e adaptação de José Roberto Jardim, direção musical e trilha sonora original ao vivo de Tiago de Mello, realização Academia de Palhaços.

Prometeu a tragédia do fogo (2011), dramaturgia de Leonardo Moreira, encenação de Maria Thais, direção musical de Gregory Slivar, realização de companhia Balagan.

Tchekhov é um cogumelo (2017), livremente inspirado em *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, adaptação e encenação de André Guerreiro Lopes, direção musical e instalação sonora de Gregory Slivar, realização Cia. Estúdio Lusco Fusco.

Uma mulher só (2020), inspirado em textos de Dario Fo e Franca Rame, encenação de Marco Antônio Pamio, trilha sonora original de Gregory Slivar.

Referências

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. **Verbetes “Gambiarra”**, 2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/> - acesso em 23 de setembro de 2021.

RIBEIRO SILVA, Gregory [Gregory Slivar]. **Música impura: a noção de presença na criação e performance sonora**. São Paulo: PPGMUS/Universidade de São Paulo, 2016. Dissertação (Mestrado em Música).

WEGNER, Ana; LIMA SANTOS, Maria Tháís. **La poétique vocale de la Cia Teatro Balagan. Pratiques de la voix sur scène: de l'apprentissage à la performance vocale**. Incertains Regards, Aix en Provence, Université Aix-Marseille, Hors série, nº 2, pp. 73-86, 01/2018.

Entrevista recebida em 06/10/2021 e aprovada em 17/10/2021.

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

ⁱ Ana Cristine Wegner - Doutora em Artes Cênicas (2017) pela Université Paris 8 em cotutela de tese com Universidade de São Paulo. É formada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (2003). Suas pesquisas e publicações abordam a voz nas artes cênicas em perspectivas estéticas, criativas e pedagógicas. Atualmente leciona na Université de Poitiers (como Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche). Concebeu e coorganizou o colóquio internacional "Pratiques de la voix sur scène, de l'apprentissage la performance vocale" (2015). Atuou em diversas companhias entre elas, a Companhia Silenciosa (Curitiba), da qual foi cofundadora. Tem experiência com dublagem e voz-off. Desenvolve atualmente um projeto de Novação aprovado pela CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). ana_wegner@yahoo.fr
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1934988914703055>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7670-6152>

ⁱⁱ Rafaella Uhiara - Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral pela USP. Mestre e Doutora em Estudos Teatrais pela Université Sorbonne Nouvelle. É afiliada aos laboratórios de pesquisa THALIM (França) e Centro de Documentação Teatral da USP e integra o grupo de pesquisa em Sonologia da USP. rafa.uhiara@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5857775051423096>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8939-1655>

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



Conversa com Wladimir Pinheiro sobre as muitas possibilidades do Teatro Musical

Leticia Carvalho ⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Conversa com Wladimir Pinheiro sobre as muitas possibilidades do Teatro Musical

Esta é uma transcrição da entrevista feita por Leticia Carvalho com o músico, ator, cantor Wladimir Pinheiro, acerca do grande tema “Teatro Musical” e abordou a experiência de ambos em montagens do gênero em questão, bem como discussões sobre a estética, técnicas e outros procedimentos neste universo do musical.

Palavras-chave: Teatro Musical. Técnica vocal. Preparação vocal. As Comadres.

Abstract - Conversation with Wladimir Pinheiro about the many possibilities of the Musical Theatre

This is a transcript of the interview made by Leticia Carvalho with the musician, actor, singer Wladimir Pinheiro, about the great theme “Musical Theatre” and addressed the experience of both in montages of the genre in question, as well as discussions on aesthetics, techniques and other procedures in this musical universe.

Keywords: Musical Theatre. Vocal technique. Vocal preparation. As Comadres.

Resumen - Conversación con Wladimir Pinheiro sobre las múltiples posibilidades del Teatro Musical

Esta es una transcripción de la entrevista realizada por Leticia Carvalho con el músico, actor, cantante Wladimir Pinheiro, sobre el gran tema “Teatro Musical” y abordó la experiencia de ambos en montajes del género en cuestión, así como discusiones sobre estética, técnicas y otros procedimientos en este universo musical.

Palabras clave: Teatro musical. Técnica vocal. Preparación vocal. As Comadres.

A conversa com Wladimir Pinheiro¹ aconteceu no dia 16 de junho de 2020, logo no início do projeto *Bate Papo Café Sonoro*², idealizado pelos integrantes do grupo de pesquisa *Vocalidade & Cena*³. Diante da pandemia da COVID-19 que acometeu nosso país em março de 2020, os/as pesquisadores/as buscaram formas possíveis de deixar vivas suas pesquisas e, também, de trazer para o diálogo pessoas que reverberassem suas questões, pesquisadores/as que não estão, atualmente, nas universidades mas que, em suas práticas, refletem constantemente sobre o fazer artístico. Para isso, a maneira de interagir naquele momento só poderia ser através das plataformas virtuais.

Não tive dúvidas que o Wlad seria um fortíssimo aliado para pensar acerca deste tema, por sua vasta experiência, inteligência e talentos múltiplos, que o fizeram ter vivências diversas e aprofundadas em todos os processos em que esteve envolvido.

Conhecemo-nos no ano de 2002, na ocasião dos ensaios para o *Cabaré Filosófico 2002: a Festa*⁴, de Domingos Oliveira, a quem chamamos carinhosamente nesta conversa de um “diretor anti-musical”. Uma brincadeira sobre o que seria então abordado neste gostoso bate-papo.

Wladimir contou também sobre a riquíssima experiência que ele teve ao lado da diretora do *Theatre du Soleil* Ariane Mnouchkine, que dirigiu a peça musical *As Comadres* em sua versão brasileira e teve no Wladimir seu grande aliado. Ele nos conta detalhes deste processo, que lhe rendeu o *Prêmio Shell 2020 de Melhor Música*. Quem puder pesquisar um pouco mais sobre esse artista multi talentoso, verá que foi merecidíssimo. Durante a conversa, os(as) leitores(as) verão que trata-se de um artista muito engajado, atento e dedicado, em tudo que faz.

Vale dizer que trata-se da transcrição de uma conversa, onde decidi manter a informalidade da fala, retirando apenas expressões que não alteravam o conteúdo e que, escritas, poderiam atrapalhar o entendimento e/ou o ritmo de leitura. O vídeo da entrevista, na íntegra, encontra-se disponível no canal do Grupo de Pesquisa *Vocalidade & Cena*, na plataforma *YouTube*.

Espero que vocês também aproveitem esse bate-papo como eu aproveitei!

Leticia Carvalho

¹ Wladimir Pinheiro é vencedor do *Prêmio Shell 2020* na categoria *Melhor Música*, e ingressou no meio teatral em 2002 no *Cabaré Filosófico* de Domingos Oliveira. Cantor, ator, músico e compositor, esteve em cena sob direção de nomes como Paulo Betti, Sérgio Brito, Aderbal Freire Filho, Charles Möeller e Claudio Botelho, Gustavo Gasparani, João Fonseca entre outros. Atua como diretor musical, arranjador e compositor em espetáculos de variados gêneros, como o recém premiado espetáculo *As Comadres* (dirigido por Ariane Mnouchkine do *Théâtre du Soleil* - Paris).

² Foram duas temporadas, com oito episódios cada, no ano de 2020, transmitidas ao vivo pela rede social *Instagram*. Em 2021, o projeto voltou em novo formato, com cinco episódios a cada temporada e com a participação do pesquisador Tiago Mundim também como mediador das entrevistas, desta vez transmitidas diretamente pelo canal do grupo de pesquisa na plataforma *YouTube* (onde todos os vídeos citados estão à disposição para consulta).

³ A saber: César Lignelli e Sulian Vieira, da UnB; Leticia Carvalho, da UNIRIO; e Marcos Chaves, da UFGD.

⁴ Esse espetáculo estreou na *Casa de Cultura Laura Alvim*, no Rio de Janeiro, onde ficou 4 meses em cartaz e depois fez algumas apresentações em Brasília, DF.

Leticia Carvalho: Wlad querido, é uma honra ter você aqui no nosso *Bate Papo Café Sonoro* para falarmos sobre Teatro Musical! Podemos começar ouvindo um pouco sobre esse processo de criação e ensaios de *As Comadres*⁵, com a Ariane Mnouchkine, onde você fez a direção musical e também as letras em português para as músicas das canções da peça. O que você observou como desafio para fazer essas letras caberem nas bocas das atrizes da peça (era um elenco feminino) e gostaria que falasse um pouco das características desse espetáculo que era musical, mas bastante diferente dos musicais inspirados numa estética norte-americana, como costumamos ter em nossos imaginários.

Wladimir Pinheiro: *As Comadres* é um espetáculo canadense baseado na peça chamada *Les Belles-soeurs*, que é uma peça muito tradicional no Canadá, do Michel Tremblay⁶, que fez muito sucesso nos anos 60 e que mudou a situação da mulher no Canadá naquele período. É uma peça muito importante, muito reverenciada lá, um divisor de águas na cultura do Canadá. Ele criou essa peça de acordo com as vivências dele com as mulheres da família, com as vizinhas, com os problemas delas e tal. Como Ariane diz, o ano de 1968 do Canadá tem muito a ver com os anos 2000 e poucos do Brasil. Por isso muitas coisas do espetáculo caíram como uma luva para nosso público, para nossas atrizes. Mas já nos anos 2000 a ideia surgiu, no Canadá, de transformar essa peça num musical e o que foi feito na verdade foi transformar os monólogos das atrizes em canções. E esse é o grande pulo do gato. Eu acho que o que faz esse espetáculo ser tão diferente dos musicais mais tradicionais americanos seria, além do fato de não ser americano (risos), seria o fato de você ter canções muito pouco poéticas na verdade. Você tem canções muito literais, onde as letras cantadas são realmente textos teatrais. São textos dos solilóquios, são textos dos monólogos das atrizes.

Leticia Carvalho: As canções já vieram compostas?

⁵ *As Comadres* estreou no *Festival de Curitiba* de 2019 e logo depois seguiu para temporada no *SESC Ginástico*, no Rio de Janeiro.

⁶ *Les Belles-soeurs* é uma peça de dois atos escrita por Michel Tremblay em 1965.

Wladimir Pinheiro: Sim, vieram compostas. Houve um trabalho de adaptação, de versão, feito por mim e pela Sonia Dumont⁷. Dividimos o trabalho porque era muita coisa, muita música e tivemos um período muito pequeno porque a Ariane ficava indo e vindo, precisávamos ter o pacote das versões pronto. Ela ficava uns 10 dias no Brasil e voltava para Paris, havia outros processos do [*Theatre du*] *Soleil* acontecendo lá ao mesmo tempo. E em outros lugares! Ela ia à Grécia apresentar com eles e voltava pra cá, depois ia ao Japão com eles e voltava pra cá... depois alguns de nós fomos para Paris e ficamos lá por um período. Foi um processo que foi se ajustando à agenda dela [Ariane]. E enquanto ela não estava aqui, a gente trabalhava musicalmente. Juntava as atrizes e trabalhava musicalmente o espetáculo, trabalhando os arranjos vocais, trabalhando o coro, trabalhando os conjuntos... e foi um processo bem louco porque não bastasse a diretora não estar presente o tempo todo, a gente trabalhava sob a diretriz dela o tempo inteiro, claro, mas a primeira fase foi assim. Depois ela veio e levantou o espetáculo, foi mais de um ano nesse processo. E a gente não sabia qual seria a distribuição final, era um elenco gigante ensaiando, mais ou menos duas atrizes para cada personagem e a gente não sabia quem ia fazer o que! E isso num musical é uma loucura porque a gente não podia falar: “essa canção é a sua canção, vamos focar nisso, trabalhar naquilo...”. A gente tinha que trabalhar de um jeito onde todo mundo soubesse tudo, qualquer atriz poderia fazer qualquer personagem. E foi exatamente isso que aconteceu: a gente teve um processo onde qualquer atriz pôde fazer qualquer personagem, independente de idade, de raça, de forma corporal, enfim, foi uma questão que a Ariane levantou e falou: “as famílias brasileiras são misturadas mesmo, então essa família vai ser a Janaína Azevedo que é branca, com a Maria Ceixa, irmã dela, que é negra, e a Juliana Carneiro da Cunha, branca, também como irmã mais velha e a filha delas a Ariane Hime que é negra”. Ok! Não tem problema, isso não foi sequer uma questão. A gente teve um personagem que foi dividido pela Laila Garin e pela Lilian Valeska. A Lilian Valeska é negra, gordinha, a Laila Garin é branca e magrinha. Faziam o mesmo papel. Ou seja, isso não foi uma preocupação, questão estética, questão racial...

Leticia Carvalho: Muito interessante que isso difere completamente do que a gente conhece sobre os musicais, e acho importante falarmos aqui para os nossos estudantes, onde já nas audições são pedidos muito engessados...

⁷ Sonia Dumont é cantora e atriz. Professora de voz do curso livre *O Tablado*, no Rio de Janeiro, professora de canto e preparadora vocal, com vasta experiência profissional.

Wladimir Pinheiro: Sim, a roupa já vem pronta e é você que tem que caber na roupa... A Ariane foi no caminho diametralmente oposto disso. Ela quis dar a personagem para a atriz e, não, dar a atriz para a personagem. Acho que foi o grande diferencial. A questão maior disso tudo é que a gente tinha um contingente gigante! Eram 24 atrizes para 15 personagens, sobrava gente! (risos)

Leticia Carvalho: Ficava todo mundo em cena o tempo todo, não era?

Wladimir Pinheiro: Sim, ficava todo mundo em cena. Porque houve a questão musical: como a gente trabalhou todos os coros, tudo de música com todo mundo, eu não podia prescindir de atriz nenhuma na parte musical, vocal. Eu precisava que todo mundo estivesse cantando. Eu sugeri que elas poderiam cantar de dentro, as atrizes que não estão em cena naquele dia podem fazer um coro de coxia e a Ariane falou: “elas vão estar! Vamos criar um coro, todas elas sentadas e quem não estiver no palco vai estar no coro naquele dia!”. E foi muito bacana, foi uma experiência incrível para todo mundo. Estava todo mundo em cena descobrindo coisas o tempo todo. E no final do processo o coro virou uma entidade fenomenal! Uma entidade cênica incrível! Com mil respostas ao que estava rolando na cena, o coro reagia... algumas atrizes dialogavam com o coro durante a cena, muitas coisas foram criadas.

Leticia Carvalho: Vamos aproveitar o que você está falando e entrar num dos objetivos dessa conversa que é mostrar que esse assunto dos musicais vai muito além de uma estética específica dentro do gênero, que é o musical norte-americano, da *Broadway* que, claro, invadiu a cena, veio para o Brasil há um tempo, como um grande mercado para atores e atrizes, inclusive. Mas existe uma grande possibilidade de encenações. Você é uma pessoa que, além dessa experiência fantástica com a Ariane Mnouchkine, passou por diversos processos com diferentes diretores e diretoras, inclusive com Möeller e Botelho⁸, que foram responsáveis por esse boom dos musicais da *Broadway* que vieram para o Brasil, pelo sucesso de público deste gênero. Gostaria que você tecesse suas impressões: como você enxerga um processo totalmente aberto, onde todas as atrizes podiam cantar tudo e outras formas de processo. E

⁸ A dupla de diretores Charles Möeller e Claudio Botelho foi responsável por diversas montagens de Teatro Musical desde o ano de 1997, como *As Malvadas*. Desde então foram muitos espetáculos, vários deles premiados e que rodaram todo o Brasil.

também misturando as suas experiências que envolvem várias instâncias do trabalho, já que você é ator, cantor, músico, arranjador... tenho certeza de que tudo isso se mistura nas suas experiências nos processos também...

Wladimir Pinheiro: Bom, eu já participei de vários tipos de espetáculos, de vários tipos de musicais. Em alguns deles eu trabalhei como ator, como compositor, como arranjador. E já fiz tudo ao mesmo tempo. Já fui ator e músico, como em *Milton Nascimento: Nada será como antes*, que era um elenco de atores/cantores/músicos, isso era muito interessante e tornava esse espetáculo diferente de tudo o que Möeller e Botelho tinham feito até ali, eu acho. Esse é meu ponto de vista como espectador. Eles são diretores brilhantes e que trabalham sempre com espetáculos muito grandiosos e muito bem feitos, muito bem realizados. Esse espetáculo tinha uma cara um pouco diferente, onde havia uma coisa intimista de atores músicos, então acabava virando uma grande roda de instrumentistas cantores e isso era muito bacana e transparecia, a plateia percebia isso. Apesar das cenas, das marcações, da coisa meio onírica, dava para perceber que tinha uma coisa muito raiz, musicalmente falando.

Leticia Carvalho: Só para a gente localizar: era um espetáculo com as canções do Milton Nascimento, transformado numa encenação. Não tinha um enredo, uma história, uma dramaturgia que conduzisse o espetáculo.

Wladimir Pinheiro: Isso. Eles estabeleceram blocos de canções que tivessem temas comuns e criaram uma atmosfera cênica em torno daquilo. Era um espetáculo muito bonito, que me deu muito prazer. Fiz outros espetáculos onde acabei fazendo de tudo. *A Borrallheira*, por exemplo, baseado numa ópera do Rossini muito tradicional, que é a história da *Cinderela*. Aí a Vanessa Dantas teve a ideia de trazer essa história para Minas Gerais. Então, adaptamos. Eu adaptei a música, ela adaptou o texto, com a realidade musical de Minas Gerais de todos os tempos. Então a gente usou viola caipira, acordeon, flautas, instrumentos de percussão muito típicos como tambor de congada... foi todo um mergulho para poder adaptar essa música italiana do século XIX para uma realidade mineira e brasileira. Estou falando isso para dizer que fazer de tudo tem essas vantagens, você acaba conseguindo mergulhar em vários aspectos, em várias possibilidades.

Leticia Carvalho: E estamos aqui falando num contexto acadêmico universitário onde é importante ressaltar a existência de um grande leque de possibilidades que pode ser pensado quando se fala em Teatro Musical, é um grande universo...

Wladimir Pinheiro: O que vem sempre à cabeça e vem sempre à conversa quando a gente fala de Teatro Musical é o teatro americano né? É chapéu e bengala, é sapateado... que é muito bacana e é uma arte fenomenal mas, se a gente parar para analisar, o Teatro Musical tem 400 anos, é uma coisa muito antiga, surgiu nas óperas italianas, Monteverdi, fim da Renascença, início do Barroco. É uma coisa muito antiga.

Leticia Carvalho: Lembrando que aqui tivemos o Teatro de Revista, o Brasil tem uma história também.

Wladimir Pinheiro: Exatamente, o Brasil tem essa história, essa tradição. Uma coisa que se perdeu um pouco no tempo, mas o Brasil tem essa tradição meio baseada no teatro da *Belle Époque*, uma coisa mais francesa que chegou aqui e era mais influente culturalmente para a gente nesse período do início do século XX. Um estilo que vem do Teatro Musical francês, e que vem da ópera... não é uma coisa exclusivamente americana. Embora hoje em dia a referência maior que a gente tem no mercado seja a do musical americano. Existe toda uma questão atual de preparação de atores. Quando o ator jovem se interessa pelo Teatro Musical, ele busca o estilo do teatro musical americano porque é o que faz com que ele se sinta atraído. E eu, como professor, na primeira aula eu já quebro com isso. Eu falo: olha, existem mil outras possibilidades, mil outras coisas... eu detesto ser auto-referente mas é impossível, você acaba tendo que falar um pouco da sua experiência e a pessoa que vem te procurar para fazer um trabalho com você, vem te procurar por causa de um trabalho que você já fez. Eu digo que trabalho com Teatro Musical desde 2002 e só fiz dois espetáculos americanos. Eu fiz *Company*, do Sondheim, musical clássico americano, com direção do João Fonseca em uma temporada no Rio de Janeiro, e fiz, por enquanto, uma única apresentação de *A Cor Púrpura*, com direção do Tadeu Aguiar, que me preparei para fazer, fui para Salvador com a equipe que estava em turnê, para aprender o espetáculo. Eu estava pronto para entrar em cena, fiz o espetáculo no domingo, (dia 08 de março de 2020) e a partir dali eu assumiria o papel no lugar do outro ator, Sérgio Menezes, que iria sair. E aí foi surpreendentemente bom, porque eu nem estava

tão preparado, mas foi bom, deu tudo certo, é um papel grande, é o protagonista masculino, é muita coisa, muita música e muito texto, muitas coisas difíceis, tem uma cena de estupro, são coisas muito complexas, cenas onde ele grita muito, eu não sabia como é que ia funcionar aquilo. Eu tinha assistido muitas vezes, mas não sabia como é que eu ia fazer, eu não tinha visto ainda esse Wladimir em cena... mas foi bastante bom, estávamos felizes e eu iria estrear no Rio de Janeiro. Estávamos passando o som no palco do Teatro Riachuelo, no Centro do Rio, numa sexta-feira para estrear no sábado e aí veio a notícia que o Corona vírus chegou primeiro e que não ia rolar a temporada. Claro que precisávamos cancelar. Como artista a gente fica sofrendo, mas como cidadãos, sabemos que temos que fechar tudo.

Mas enfim, falei isso tudo para dizer que fiz muito pouco teatro musical estrangeiro. Acho que o teatro musical brasileiro é absolutamente fundamental. Temos que pensar sim na música brasileira. Aqui vemos muitos musicais baseados em alguma figura histórica ou artística, musicais biográficos. Então eu acho que quem está interessado nisso, tem que correr atrás de aprender música, conhecer repertório, conhecer os compositores, saber sobre eles, saber sobre a composição de cada um, sobre as obras. Acho que no Brasil isso é mais importante do que tudo. Acho a formação importante: tem que estudar canto, estudar dança, sobretudo interpretação.

Leticia Carvalho: Queria que a gente falasse um pouquinho mais sobre essa preparação, mais especificamente da técnica do *Belting*. Eu sou de uma época, não tão antiga assim (risos), deve ter sido pouco antes dos anos 2000, quando se começou a falar desta técnica aqui no Rio de Janeiro e me lembro de um workshop onde estavam todos os professores de canto da época, interessados em saber do que se tratava. Estou falando de um tempo antes de *Google*, onde era mais difícil termos acesso às informações mais recentes que existiam, tenho uma apostila xerocada deste curso. E me lembro que fiquei muito assustada, porque vi uma técnica que se baseava o tempo todo, nos seus exercícios, em fonemas da língua inglesa, em sonoridades bem específicas. E foi então, na mesma época que citamos antes, em que vários musicais da *Broadway* começaram a ser encenados aqui, e eu tinha muito nervoso porque nos momentos das músicas, que eram versões em português, eu não conseguia entender nada! Parecia que os atores e atrizes estavam cantando em inglês. Fiquei meio engasgada com essa técnica naquele momento... acabei seguindo outros caminhos, trabalhei com o Domingos Oliveira, onde nos conhecemos, e ele era o anti-musical em vários aspectos, o que foi de grande alívio para mim.

Mas enfim, é uma pergunta frequente em sala de aula sobre o que é *Belting*, se é preciso estudar *Belting* para fazer musicais... queria que você falasse um pouquinho sobre o que você pensa, qual a sua vivência nas suas experiências de processos de preparação vocal para esses musicais que você citou. Você acha que o *Belting* é mesmo a chave para cantar em musicais?

Wladimir Pinheiro: Depende do musical. Eu penso que todos os tipos de teatro estão submetidos a uma determinada estética. Não dá para chegar num musical brasileiro sobre o samba cantando como se estivesse no *New York, New York*, vai ser uma outra pegada, você vai ter que buscar outra sonoridade... o *Belting* vem de uma tradição de musical americano antiga, onde você tinha que produzir muito som, gritar e fazer um som muito metálico para você cobrir a orquestra e ser captado pelo microfone que ficava lá na frente, não existiam os microfones que a gente tem hoje, que estão cada vez menores e mais incríveis, mais sensíveis. Então era praticamente ópera, era praticamente cantar numa sala de concerto com uma grande orquestra e com um tipo de projeção que furasse aquela orquestra. Para que você conseguisse uma sonoridade que, diferentemente do canto lírico, tivesse legibilidade, que fosse compreensível - porque o canto lírico não é compreensível e faz parte da estética dele ter uma sonoridade mais arredondada, mais escura e onde a palavra não seja lá tão importante porque o que importa mesmo é a execução, a sonoridade, enfim, são mil questões. Mas para que você tivesse um som mais compreensível, buscava-se uma sonoridade bem aberta e muito forte. Então você tem grandes expoentes do teatro musical norte-americano, como Ethel Merman⁹, e você vê os vídeos e não entende como ela conseguia gritar tanto, são sons muito fortes, muito potentes e com uma voz muito metálica, muito na frente. O tempo foi passando, essa sonoridade permaneceu como uma estética específica do teatro musical americano só que houve um desenvolvimento tecnológico. Ao mesmo tempo que também começou a pulverizar o gênero, espetáculos em salas menores, uma microfonação bem melhor... e esses recursos da colocação vocal não eram mais necessários, principalmente do ponto de vista da projeção, do volume de som. Mas por outro lado, a estética vocal, aquela sonoridade já estava estabelecida, fazendo parte do estilo cantar daquela forma e aquele tipo de som fazia falta. E aí então que os pesquisadores começaram a querer entender: como é isso? Como isso acontece? E muita coisa

⁹ Ethel Merman (Nova Iorque, 1908-1984) foi uma atriz e cantora norte-americana. Conhecida principalmente pela voz potente e por seus papéis no teatro musical, ela chegou a ser considerada “a indiscutível primeira dama dos musicais”.

já mudou de quando se começou a falar em *Belting* - deste período das palestras que você falou - para agora. Ainda se busca esse jeito mais aberto de cantar, mas acho que muitas das coisas que são feitas aqui, já são mais adaptadas para nossa sonoridade. Me incomoda muitíssimo a desqualificação das vogais e consoantes. Acho que não faz sentido descaracterizar um idioma em prol do seu canto. Pelo contrário, acho que você tem que dizer. Se o objetivo desse tipo de canto é justamente favorecer o que está sendo dito, eu acho que é absurdo você descaracterizar isso em prol de uma realidade que não é sua. Eu acho errado.

Leticia Carvalho: Eu acho importante o que a gente está falando sobre o fazer musical exigir uma preparação física, vocal, de resistência - geralmente são espetáculos longos, com mais de uma sessão por dia, temporadas longas e que exigem do corpo uma saúde no sentido mais amplo. Mas penso que estamos querendo apontar que nenhuma técnica deve ficar maior do que o que você foi fazer lá: estar a serviço de um texto, de uma dramaturgia. Acho que às vezes fica um limite tênue, quando a pessoa investe demais numa preparação que é física (incluindo a voz aí também).

Wladimir Pinheiro: Exatamente.

Leticia Carvalho: Wlad, você acha que tem um preconceito acadêmico em relação aos musicais?

Wladimir Pinheiro: Acho. E não entendo bem por que. O Teatro Musical traz muitas possibilidades técnicas, muitas possibilidades artísticas, é uma forma de teatro que envolve muita coisa, não só para quem está em cena mas envolve muitas áreas de criação artística. São equipes muito grandes em geral, centenas de pessoas trabalhando para que as coisas aconteçam. Do ponto de vista artístico acho bastante importante muita gente trabalhando junta, do ponto de vista de mercado acho que deve-se considerar a importância desse gênero pois é um mercado grande e que sustenta muita gente. Acho que isso é muito importante. Mas eu acho que há sim, um preconceito acadêmico, talvez justamente por essas questões de ter vindo de fora, das peças que são remontagens, que são visões de brasileiros de coisas que já foram montadas fora, que foram criadas fora (do país). E realmente isso existe, de fato. Tem espetáculos que são muito fora da nossa realidade, a cortina abre e a atriz no meio do palco

fala: “John, prepare o trenó!”(risos). Tudo bem, do ponto de vista de que é uma obra de arte, você contextualizando isso e entendendo que isso faz parte de um recorte de determinado lugar... da mesma forma que você monta *A Gaivota*, *As três irmãs*... espetáculos que foram feitos para públicos específicos de outros lugares. E você monta aqui ajustando ou não para nossa realidade daqui. Eu acho que com o musical seria a mesma coisa... eu acho que do ponto de vista artístico há grandes obras.

Leticia Carvalho: Talvez a gente ainda conheça pouco sobre o grande leque que deve haver, pode ser. Gostaria de deixar registrado que na UNIRIO temos um projeto de extensão belíssimo, coordenado pelo professor Rubens Lima Junior. São processos muito sérios, muitos profissionais envolvidos, muita dedicação.

Wladimir Pinheiro: Sim! E desse projeto do professor Rubens tem muita gente que está no mercado hoje em dia, muita gente que veio desse projeto. Preparadíssimos.

Leticia Carvalho: Antes de encerrarmos, eu gostaria que pudéssemos falar um pouco mais do nosso ponto em comum, onde a gente se conheceu, que foi o espetáculo *Cabaré Filosófico*, do Domingos Oliveira, na montagem de 2002. Eu tenho a minha história, do que foi para mim, depois de tantas aulas de canto, formação musical com todos os ‘certos’ e ‘errados’ que aprendemos e aí de repente a gente cai naquela loucura, naquela coisa maravilhosa que era aquela sala de ensaio do Domingos, aquele anti-musical, como já falamos aqui. Tenho a lembrança de num ensaio em que eu cantava uma música da peça e o Domingos me dizia: “Tita, canta menos, fala melhor essa canção”. E eu pensava: o que é isso, meu deus? Socorro (risos). Mas isso foi definidor para mim, na minha pesquisa, no que hoje eu penso sobre o canto em cena. E eu queria saber como foi para você, que teve essa como sua primeira experiência no teatro, você que vinha de uma formação erudita. E se isso foi definidor (ou não) para o que veio depois.

Wladimir Pinheiro: O *Cabaré Filosófico* foi onde tudo começou. Eu estudava na *Escola Villa-Lobos*¹⁰, fazia curso de orquestração e arranjo e me metia em tudo. Se tinha que acompanhar alguém eu ia lá e acompanhava, tinha os festivais da escola e eu compunha, formava um grupo e ganhava o festival enfim... procurava estar sempre atuando. Tinha um café lá na escola onde você tinha sempre contato com os professores. Então se você escrevia alguma coisa para fagote, você ia ao café e levava para o professor de fagote que estava lá. Aí ele pegava o fagote e tocava o que você escreveu! Cheguei a ter experiências minhas de escrita para quartetos de cordas, os professores tocando! Experiência fenomenal, foi muito bacana! Então como eu me metia em tudo, o diretor - que era o Zé Maria Braga na época - me convidou para ir à casa de um diretor amigo dele que gostava muito de cantar e que queria alguém que o acompanhasse. Lá fui eu e quando cheguei era o Domingos. Fiquei trabalhando com ele durante 7 meses: eu ia à casa dele, umas duas vezes por semana, tocava com ele e ele me dava o cheque, era meu *job*. Um belo dia o Domingos falou: “quero remontar um espetáculo que eu faço sempre, que é o *Cabaré Filosófico*, e estou sem pianista porque o pianista que trabalhava sempre comigo virou ator. Aliás, isso é uma coisa que acontece sempre comigo, todo músico que trabalha comigo vira ator, se prepara”. Aí eu falei vamos lá!! E o processo foi acontecendo. Trabalhei com pessoas que hoje são amigos queridos e, a partir desse espetáculo, veio o convite do Paulo Betti para fazer *A Canção Brasileira* e a partir dali vieram todos os outros espetáculos. Minha mãe dizia que o Domingos era meu pai! Que ele não era só meu padrinho de teatro (risos).

Leticia Carvalho: E aquele canto do Wlad que chegou lá, que ainda tinha algo mais erudito, e a concepção do Domingos de cantar o mínimo possível? Você lembra que ele dizia que não entendia porque a gente estendia a nota, se a palavra já tinha acabado? Porque primeiro você só tocava com ele e depois você começou a cantar com ele também. Tocar com ele já era bastante peculiar...

¹⁰ A *Escola de Música Villa-Lobos* é uma instituição de ensino de música oficial do estado do Rio de Janeiro, subordinada à *Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro* - FUNARJ, órgão da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa - SECEC-RJ.

Wladimir Pinheiro: Eu custei a entender! Ele colocava a partitura na minha frente, ele tinha coleções de partituras. Aí eu começava a tocar o que estava escrito. Aí ele vinha num outro andamento, aquela coisa meio falando, meio desrespeitando a métrica... eu custei a entender isso, a criar um meio termo entre o que estava escrito e o que eu estava escutando ele fazer, eu custei a entender. Mas quando eu entendi, eu falei: ok! Isso é o Domingos! A partitura é importante para você se situar e entender o que o compositor quer, mas por outro lado você tem que entender também o que ele quer e como ele quer.

Leticia Carvalho: Muito legal você dizer isso porque a gente está brincando aqui a partir do Domingos, que teve esse papel para a gente, mas acho que tem muito a ver com uma característica sua, que é essa percepção do que está entre a partitura e o que o diretor está querendo. Nós tivemos essa vivência com o Domingos que tinha uma concepção muito particular sobre o cantar, havia muito entre a partitura e o que ele queria, cantar era se divertir... adoro uma frase dele que era: “pensar não é agir, falar só é agir se alguém te escuta, cantar é agir mesmo que ninguém te escute”. E isso era um lema para ele, ele adorava cantar e pronto! Ele dizia que quando queria cantar, montava um espetáculo para que ele pudesse cantar. Mas enfim, muito bacana ouvir de você que a canção não está colada na partitura e também não está apenas no desejo da encenação. E estamos falando justamente isso: não há uma só forma dessa partitura ganhar corpos, vozes, o palco.

Referências

Bate-Papo Café Sonoro - #6 “Teatro Musical” com Wladimir Pinheiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E9A-FpraeAE>

Entrevista recebida em 02/10/2021 e aprovada em 22/10/2021.

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

ⁱ Leticia Carvalho - Leticia Carvalho é cantora, atriz e pesquisadora da voz, do canto e da cena. Professora do Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO, coordena o projeto de Extensão Polifonia e é também doutoranda do Programa de Pós-graduação da mesma instituição. leticia-carvalho@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9006498635375667>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8355-8979>

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



Vozes *Queer*: Tecnologias, Vocalidades e a Falha Musical

Daiane Dordeteⁱ, Mayra Montenegroⁱⁱ, Alexandra de Meloⁱⁱⁱ,
Cae Beck^{iv}, Leonardo Manschein^v, Luiza Gutierrez^{vi}
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil^{vii}

Resumo - Vozes *Queer*: Tecnologias, Vocalidades e a Falha Musical

O livro *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw*, da professora de música da Universidade de Liverpool Freya Jarman-Ivens, apresenta a ideia de que toda voz tem potencialidade *queer* e trata do terceiro espaço que a voz abre entre emissor e ouvinte, que seria um espaço *queer*. A autora aborda essas questões através do estudo de caso das vozes das cantoras Karen Carpenter, Maria Callas e Diamanda Galás. A partir desses casos, ela aborda questões de queeridade, técnicas vocais, identificação e estranhamento, discutindo como as vozes destas artistas constroem espaços de fuga do sistema cisheteropatriarcal no contexto da produção musical e vocal.

Palavras-chave: Vocalidade. *Queer*. Estudo de caso. Tecnologia. Terceiro espaço.

Abstract - *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw*

The book *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw*, from the music teacher of Liverpool University Freya Jarman-Ivens, presents the idea that every voice has queer potential and discusses the third space that it opens between speaker and listener, which would be a queer space. The author addresses these issues through case studies of the voices of the singers Karen Carpenter, Maria Callas and Diamanda Galás. From these cases, she addresses the issues of queerness, vocal techniques, identification and strangeness, discussing how these artists's voices create scaping spaces of the cisheteropatriarchal sistem on musical and vocal production context.

Keywords: Vocalities. *Queer*. Case studies. Technologies. Third space.

Resumen - Voces *Queer*: Tecnologías, Vocalidades y el Defecto Musical

El libro *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw*, escrito por la profesora de música de la Universidad de Liverpool Freya Jarman-Ivens, presenta la idea de que cada voz tiene un potencial *queer* y analiza el tercer espacio que está abierto entre elle hablante y elle oyente, que sería un espacio *queer*. El autor aborda estos temas a través del estudio de caso de las voces de las cantantes Karen Carpenter, Maria Callas y Diamanda Galás. A partir de estos casos aborda los temas de queerity, técnicas vocales, identificación y extrañamiento, discutiendo cómo las voces de estos artistas construyen espacios para escapar del sistema cisheteropatriarcal en el contexto de la producción musical y vocal.

Palabras clave: Vocalidad. *Queer*. Estudios de caso. Tecnología. Tercero espacio.

Introdução

Os entrelaçamentos entre Estudos de Gênero, Teoria *Queer*, Teoria Crítica Feminista e Práticas e Pedagogias da Voz em Performance têm ganhado mais espaço nas pesquisas sobre voz nas artes neste século, permanecendo ainda como um campo de pesquisa a ser desenvolvido, sobretudo na área das artes cênicas. No caso brasileiro, podemos citar a tese de doutorado *Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance*¹, defendido pela professora Daiane Dordete Steckert Jacobs no Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC² em 2015 como uma obra precursora nestes estudos.

Neste contexto, o livro *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, de Freya Jarman-Ivens, publicado na Inglaterra em 2011 e ainda não traduzido para português, traz uma potente contribuição para refletirmos sobre a vocalidade fora do binarismo logocêntrico e cisheteronormativo que engendra lugares e qualidades específicas para as vozes de homens e mulheres.

Esta resenha foi escrita pelos³ participantes do grupo de estudos ligado ao Projeto de Pesquisa *Vocalidades Performativas no Teatro Narrativo Feminista*, coordenado pela Profa. Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs (UDESC), a partir da tradução integral⁴ da obra para leitura, análise e síntese. Nesta resenha são abordadas as principais ideias que Jarman-Ivens apresenta no livro, de forma a tornar o conteúdo mais acessível e colaborar com novas pesquisas neste campo.

Para contextualizar as ideias da autora, precisamos inicialmente nos debruçar na definição de Freya para o termo *queer*. A princípio, a autora aborda o sentido mais conhecido da palavra, se referindo a Foucault ao dizer que:

¹ No prelo para publicação pela Editora Hucitec em 2021-2022 com o título *Voz, Gênero e Performance*.

² Universidade do Estado de Santa Catarina.

³ É utilizada a linguagem neutra no texto em palavras que se referem a conjuntos de pessoas de diversos gêneros ou a pessoas de gênero desconhecido. Nesse caso, podem ser utilizados os artigos “us” ou “es” como representantes da linguagem neutra, ao invés de “os” ou “as”. A linguagem neutra é uma das demandas de pessoas trans que visam quebrar com a binariedade de gênero da língua portuguesa e, assim, torná-la inclusiva a todos os corpos. Mais informações disponíveis em: <https://jornal.usp.br/atualidades/linguagem-neutra-pode-ser-considerada-movimento-social-e-parte-da-evolucao-da-lingua/> - acesso em: 25/11/2021.

⁴ Tradução realizada pelos então bolsistas de Iniciação Científica Cae Beck e Sara Obst.

Ao invés disso, na base da teoria *queer* da ancestralidade foucaultiana, nós podemos entender *queer* como um sistema (apesar de um sistema peculiarmente não-sistemático) de interrogar as estruturas da sexualidade como uma expressão de relações de poder e identidade. *Queer* é um modo de articular a noção de que identidades, incluindo e talvez especialmente identidade sexuais, não são naturais mas construídas, não são fixas mas negociadas. Como um verbo, *queer* nos permite facilmente apreciar esse senso de negociação e construção⁵ (Jarman-Ivens, 2011, p. 16).

Em seguida, a autora acrescenta que *queer* por si só não é apenas sobre identidade e que os espaços *queers* abertos pela voz, que é intrinsecamente ligada com o eu, são o principal assunto deste livro. De acordo com Jarman-Ivens, o que é interessante na ontologia da voz é a sua capacidade absoluta de desligar o significante da forma da onda vocal com o significante da identidade da pessoa que produz a voz, no sentido de deixar aberta a possibilidade para muitas identidades de gênero, pelo menos até que o ouvinte confira uma identidade à voz que é produzida. Esta característica da voz é o que ela chama de “terceiro espaço” entre locutore e ouvinte e o que, de acordo com a mesma, é particularmente interessante para a emergência do *queer*. Sendo assim, “são nesses paradoxos, nessas contradições, nessa terra de ninguém que é o ‘terceiro espaço’ que a presente jornada começa - a busca pela voz *queer*, pelo *queer* na voz”⁶ (Jarman-Ivens, 2011, p. 4).

⁵ Tradução livre do seguinte trecho: “Rather, on the basis of queer theory’s Foucauldian ancestry, we can understand queer as a system (albeit a peculiarly unsystematic one) of interrogating structures of sexuality as one expression of power and identity relations. Queer is one way of articulating the notion that identities, including and perhaps particularly sexual identities, are not natural but constructed, not fixed but negotiated. As a verb, “to queer” allows us easily to appreciate this sense of negotiation and construction” (Jarman-Ivens, 2011, p. 16).

⁶ Tradução livre do seguinte trecho: “It is in these paradoxes, these contradictions, this no man’s land of a ‘third space’ that the present journey begins - the search for the queer voice, for queer in the voice” (Jarman-Ivens, 2011, p. 4).

Capítulo 1 - Introdução: Voz, *Queer*, Tecnologias

Foi a voz de Alison Stramp dos The Tallis Scholars cantando *Miserere de Allegri* em 1980 que promoveu a primeira experiência musical catártica em Jarman-Ivens. Anos depois, essa experiência resultaria no livro *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw*. A obra tem como assunto principal o que a voz pode ocasionar para e nas pessoas e os espaços *queer* que dela podem surgir no processo de identificação/anti-identificação (pois, nessa obra, a abordagem para *queer* é mais na perspectiva teórica do que de identidade de gênero). A autora explica que a criação de um “terceiro espaço” entre o locutor e ouvinte é a característica central da voz, enquanto a identificação contra ou com a voz por parte do ouvinte faz dela um lugar propício para emergir o *queer*. Além disso, como bem coloca Jarman-Ivens, a voz cria uma ilusão de identidade e individualidade, mesmo sabendo que o que eu ouço enquanto produzo minha voz é completamente diferente do que outros ouvem quando falo.

Jarman-Ivens define a voz como material e, ao mesmo tempo, imaterial, ressonante, particular e específica. Esse olhar para a materialidade corporal da voz facilita o entendimento e nos localiza no *queer* que da voz aflora. Essa é a linha que a autora escolhe para ser terreno de exploração de vozes reais, materiais e de artistas muito conhecidas: Karen Carpenter, Maria Callas e Diamanda Galás⁷. Entretanto, a voz imaterial também faz parte do campo de exploração da autora. Ela possui um potencial abstrato que chega nos lugares mais profundos das estruturas psicológicas do ser humano, tornando a voz dona de funções que não têm a ver com a sua materialidade. O conceito de “grão da voz” de Barthes⁸ também é importante para essa pesquisa diante do aspecto corporal da voz que o texto apresenta, mas é evidente que a autora evoca a teoria de Barthes com suas críticas à dicotomia dos conceitos de *feno-canção* e *geno-canção* (sobre os quais falaremos mais à frente) e a premissa de que existiria algo extra cultural na voz. Ainda assim, para Jarman-Ivens é fundamental reconhecer objetos sônicos

⁷ A playlist do livro *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw*, com as músicas que a autora cita ao longo da obra, está disponível em: <https://www.youtube.com/user/queervoicesbook>. Acesso em: 25/11/2021.

⁸ “O ‘grão’ é o corpo na voz enquanto ele canta, a mão enquanto ela escreve, o braço enquanto ele performa. Se eu percebo o ‘grão’ em uma obra musical conecto esse ‘grão’ a um valor teórico (a emergência do texto no trabalho), eu inevitavelmente desenvolvo um novo esquema de avaliação que vai certamente ser individual - eu estou determinado a ouvir a minha relação com o corpo do homem ou da mulher que canta ou toca e essa relação é erótica - mas de jeito algum ‘subjativa’ (não é o ‘sujeito’ psicológico em mim que está escutando; o prazer climático esperado não vai reforçar - expressar - esse sujeito mas, ao contrário, vai perdê-lo)” (Barthes, 2012, p. 509).

que são distintos e dessa forma não assimilados como outros objetos. Ela nos conduz para a premissa de que podemos pensar que o que temos não é uma ação vocal extra cultural, mas sim uma ação vocal que não foi assimilada, ou seja, uma não-assimilação.

Desta forma, Jarman-Ivens propõe ao longo do livro discutir as relações do grão de vozes específicas, que permitem “[...] significados *queer* para serem derivados, espaços *queer* para serem sentidos”⁹ (Jarman-Ivens, 2011, p. 7). Jarman-Ivens evoca outras teorias para pensar o *corpo-vocálico*, a voz como objeto e a noção de perigo da voz, pois ela pode se soltar do corpo de sua própria criadora, extrapolando seus próprios limites.

Após apresentar e discorrer sobre as perspectivas da voz que irá utilizar na sua pesquisa, a autora começa a entrar mais precisamente no mundo *queer*, desde o mais profundo significado da palavra até suas constituições como algo além e distinto da narrativa normativa de gênero: *queer* vai além de gênero. A autora articula a forma de ler a voz como um fenômeno *queer* através de um “terceiro espaço” entre locutore e ouvinte. Sendo assim, ela fala que a voz opera como uma mediadora entre corpo e linguagem, que são espaços engendrados.

Para Freya, no encontro entre o *queer* e a voz, a palavra *queer* não é utilizada para designar pessoas que não se identificam com a cisheteronormatividade (seu uso mais comum na atualidade). Na época em que a autora escreveu este livro, o termo era mais utilizado para se referir à homossexualidade, mais comumente a masculina. Nesta obra, de forma mais abrangente, a autora enfatiza que é precisamente para a invenção ou construção da própria noção de sexualidade e a sua relação com a identidade que está sendo chamada a atenção pela palavra *queer*. Para ela, *queer* encontra sua formação fora das narrativas dominantes de subjetividades, construindo possibilidades sem negar nenhum sujeito e, se essa narrativa em algum momento virar normativa, deixa de ser *queer*.

Na pesquisa de Jarman-Ivens, as vozes escolhidas não são incompatíveis com o corpo dos quais elas emanam de acordo com uma lógica de classificação guiada pelo gênero. Seu interesse é no “terceiro espaço” entre corpos e fronteiras do corpo e linguagem, “[...] outro sentido no qual a voz detém potencial *queer* em sua estadia na intersecção de duas facetas

⁹ Tradução livre do seguinte trecho: “queer meanings to be derived, queer spaces to be felt” (Jarman-Ivens, 2011, p. 7).

interligadas da voz: é sem gênero, e é performativa”¹⁰ (Jarman-Ivens, 2011, p. 18). É um fato para a autora a impossibilidade de definir por completo a voz em relação a gênero e desta forma a voz já apresenta seu potencial *queer*. Ao citar Joke Dame, ela nos atrai ainda mais para sua linha de raciocínio. Dame fala que é possível separar a ligação entre sexo, tom de voz e timbre e, dessa forma, ela vai resistindo ao modelo estável atribuído à heterossexualidade (e podemos acrescentar a cisnormatividade) e foca nas incompatibilidades entre gênero, sexo e desejo evocadas pelo *queer*.

A autora delimita as tecnologias externas e internas observadas e utilizadas na sua pesquisa. As tecnologias externas seriam aquelas desenvolvidas por pessoas, como técnicas de gravação e seus processos, dentre eles: mixagem, efeitos de coro, *overdubbing*, eco, ressonância, *delay*, proximidade do microfone e da boca, etc. Já as tecnologias internas seriam aquelas do trabalho sobre o grão da voz, como sugerido por Barthes, evocando a necessidade de um treinamento da voz, reconhecendo dessa forma o processo biotecnológico fundamental à própria produção de vocalidade. Essas tecnologias apresentadas se articulam aos sistemas de tecnologias de Foucault sendo elas: 1- tecnologias de produção; 2- tecnologias de sistemas de sinais; 3- tecnologias de poder; 4- tecnologias do eu. Às três tecnologias materiais concebidas por Foucault, Freya adicionou a tecnologia de poder, que ela acredita tornar central o potencial *queer* que emerge da voz.

O que Jarman-Ivens compartilha conosco é a discussão indispensável sobre a voz como parte crucial do *queer* da música. O livro, como bem coloca a autora, é político, assim como todo ato *queer*.

¹⁰ Tradução livre do trecho: “Along with its operation in a ‘third space’ in between bodies and at the borders of the body and language, another sense in which the voice holds queer potential is in its lying at the intersection of two interlinked facets of the voice: it is genderless, and it is performative” (Jarman-Ivens, 2011, p. 18).

Capítulo 2 - Identificação: Nós vamos à ópera comer vozes

O segundo capítulo do livro aborda a personificação, a imitação que artistas fazem de celebridades ou figuras da política, geralmente como sátira, em tom de crítica social. A autora também cita a imitação de cantories em uma competição. Para ambas as situações, ela menciona programas de televisão estadunidenses voltados para a arte da personificação. Ela também traça paralelos entre a personificação e o ventriloquismo. Utilizando a personificação como base, ela aprofunda o tema falando da identificação com e contra vozes e de como nesse fenômeno pode emergir uma queeridade¹¹ da voz.

A autora inicia discorrendo sobre os seguintes temas: quem ouve está inserido de corpo e alma na própria estrutura do que ouve; um corpo é produzido pela voz quando é ouvido, porque o ouvinte sempre vai atribuir uma fonte àquela voz; e a produção da voz acontece dentro do corpo, mas rompe as fronteiras de dentro e fora. Para ela, a identificação serve tanto para afirmar o ser quanto para ameaçá-lo e esse processo de crise pode ser muito *queer*. Jarman-Ivens traz o conceito de *objeto-voz*, da psicanálise Lacaniana, para tratar da voz ainda sem significado, como objeto pulsional, objeto de desejo, incluído na dinâmica dos processos de subjetivação. Um local de perda e luto, do desejo de conclusão ou recuperação. É isso que pode facilitar o processo de identificação, pois estaríamos buscando reviver e ritualizar a perda.

Para Lacan, o *estágio do espelho* é formador da função *eu*. O conceito usa o espelho como uma metáfora da identificação de si. Porém, a construção de nossa própria subjetividade, em nível inconsciente, requer não apenas se ver e ser visto, mas também se ouvir falar e ser ouvido. Assim, o conceito de *espelho acústico* complementa essa ideia. Proposto por Guy Rosolato e utilizado por Kaja Silverman em sua discussão sobre a voz feminina no cinema, esse conceito descreve como se dá o desenvolvimento do ser através da imitação dos sons. Ouvimos e queremos reproduzir aquela voz com a qual nos identificamos, mas sabemos que a voz do outro não é a nossa. Nessa distinção, reconhecemos o ser do outro e também o nosso ser. Não nos identificamos apenas com a voz, mas contra a voz. Ao nos identificarmos com a

¹¹ Tradução que julgamos mais adequada para a palavra *queering*, que a autora usa como o substantivo que se refere ao ato de ser *queer*. Jarman-Ivens descreve *queering* como uma prática contínua e a usa nos seguintes contextos: “a queering of the moment”, “any act of queering is political”.

voz do outro há um desejo de consumir esta voz e de ouvir a si mesma, de ser o criador daquela voz. Esse lugar de tensão é, para a autora, a identificação vocal.

A autora cita alguns estudos que identificam a voz como outorgante e reveladora da identidade. A voz e o ser estão intimamente conectados na imaginação cultural. Freud descreve o Eu Ideal (ego ideal) como um mecanismo de defesa que funciona como substituto do narcisismo da infância, utilizado para manter uma ilusão de perfeição. Assim, quando ouvimos nossas vozes gravadas, essa ilusão é perturbada e o narcisismo desmorona. No processo de identificação, o ouvinte pode procurar a voz do outro como seu *alter ego*, construindo o *estranho* (o outro), incorporando esse *estranho* ao eu e imediatamente o considerando estrangeiro novamente.

A autora seleciona momentos musicais em que ela percebeu vivenciar os processos sobre os quais reflete. Muitos desses momentos apresentam algo inesperado ou utilizam a voz de forma não usual ou nos limites da vocalidade. Em alguns momentos, ela viaja na fantasia de ser a produtora daquelas vozes, sem a ameaça ao seu ego ideal. Em outros momentos, há prazer e desconforto ao mesmo tempo. Através da tecnologia das gravações, ela pode reviver esses momentos em repetição e privacidade, ritualizando o momento de perda que Lacan identifica no *objeto-voz*. Jarman-Ivens considera que esses momentos de afeição para quem ouve são *geno-momentos*, baseando-se no conceito de *geno-canção* de Barthes: o volume da voz, o espaço em que germinam as significações, sua materialidade, suas falhas ou ameaça de fracasso que se espreita atrás de um momento de aparente perfeição (em oposição à *feno-canção*, que diz respeito a tudo o que está a serviço da comunicação, a estrutura da linguagem, o significado, a representação, a técnica, a racionalidade).

Para Jarman-Ives, esse rompimento de limites e fronteiras, a flexibilidade e os múltiplos gêneros que vêm à tona na identificação fazem parte do potencial *queer*. Assim, para ela, todas as vozes apresentam potencial *queer*, mas potenciais *queer* também podem ser construídos.

De acordo com a autora, no disfarce ou máscara da personificação vocal há um contraste, pois a voz, que culturalmente é considerada como reveladora do *eu*, pode sugerir apenas um eu performativo. A voz do personificador é uma máscara tanto quanto é a voz de quem se está personificando. A personificação tem uma relação com o ventriloquismo, como dois lados de uma mesma moeda. No ventriloquismo, se projeta a voz de alguém em outro

espaço ou objeto. Na personificação, é preciso parecer o objeto do qual a voz é projetada. Uma voz não natural aparece, e questiona mais uma vez a voz como identidade do ser.

A voz se estende além dos limites do corpo e, entre esse corpo e a pessoa ouvinte, produz um terceiro espaço, descrito pela autora como o espaço *queer*. Na própria natureza da voz, ainda que familiar, há algo desconhecido. No ventriloquismo, este *estranho* é ampliado pelo fato de expor a voz de um lugar desconhecido. A personificação, apesar de trazer de volta algo familiar, promove uma quebra que faz com que o ouvinte precise se perguntar de quem é o grão vocal que o personificador está fazendo, interferindo na crença de que voz e eu são inseparáveis.

A autora aponta a personificação como uma cadeia baudrillardiana de simulacros. Para Baudrillard, simulação não é ilusão, mas a maneira pela qual o mundo é compreendido, sendo a mediação do real o único modo de percepção do real. Na personificação, essa relação de simulacro se dá entre o personificador, a ideia (mediada) da pessoa personificada e a pessoa “real” por trás da ideia. No espaço entre a ideia de voz original e a voz do personificador surge um espaço como um corpo vocálico imaginado que novamente é sempre apagado no ato da personificação.

Voltamos então ao título do capítulo: *ir à ópera comer vozes* (retirado de Wayne Koestenbaum), em uma matriz *queer* de voz, identificação, desejo e fetichização. Identificação com e contra a voz como central para o desenvolvimento subjetivo. A imitação é parte chave do processo de aprendizagem, tem a ver com relações de poder e também com a subversão, por isso muito utilizada no humor. Para a autora, o potencial subversivo da personificação é *queer* em vários aspectos por envolver uma fusão de *eus* e assim ter o potencial para fundir *eus* de gêneros múltiplos; abarcar momentos de fracasso e falha vocal; problematizar a questão da voz natural e da relação entre a voz com o *eu*.

Capítulo 3 - Karen Carpenter: O quadrado mais desafiador da América

Jarman-Ivens inicia o capítulo nos contando sobre quando revelou a seu pai e sua mãe que gostava de música fácil de ouvir, para a decepção de ambos. Ela percebeu que havia um julgamento de valor entre música popular e música erudita, bem como entre determinados gêneros musicais, grupos e compositoras(es) dentro da música popular. Anos mais tarde, em um encontro acadêmico de música popular, ela constata sua percepção, notando quais artistas eram pouco ou jamais citados nos trabalhos apresentados. E dentre tais artistas, nenhuma mulher.

A autora analisa a trajetória do dueto The Carpenters, e traz o foco para Karen Carpenter. Ela analisa a construção do *queer* dentro da obra do dueto. *Queer* para a autora, como já foi pontuado nos capítulos anteriores, não necessariamente tem relação com gênero, mas com o espaço entre os corpos, entre voz e linguagem, sendo transpassadas por tecnologias internas e externas.

Jarman-Ivens trata também dos requisitos da indústria musical de sua época, quais músicas eram consideradas fáceis de ouvir, o que era considerado como música “boa” ou “ruim” nos anos 1970 e as bandas que eram superestimadas e o porquê disto. Sobre esses temas, ela utiliza reflexões de Adorno, como os conceitos de uniformização e pseudo individualização. Valorizava-se na época, por exemplo, garotos brancos fazendo o que era considerado um rock “autêntico”, politizado, em uma estética “crua” e não virtuosa tecnicamente. Assim, The Carpenters ocupava um lugar de escanteio, pois não seriam refinados para uma consideração intelectual nem politizados para fazer parte do movimento de contracultura. No entanto, a música popular pertenceria sempre a sistemas de produção de massa, por mais que discursos e ideologias queiram proteger a sua “aura”.

Em alguns momentos, o foco de Jarman-Ivens está na relação de gênero na música popular, particularmente sobre a dominação masculina nessa área e as noções equivocadas de masculinidade. Ela traz colocações de especialistas da área do *rock'n'roll* envolvendo sexualidade, sobre o que se pensava ser o “jeito certo” e o “jeito feminino” de se fazer música, e o pensamento da época que a decadência do rock seria resultado de um processo de “feminização” desse gênero musical. A autora traça paralelos importantes sobre como a música que seria considerada boa, inventiva, criativa, original e com discurso correto seria

uma música considerada masculina, enquanto a música anti-liberdade, rígida, copiada, fácil de ouvir e sem muita inovação seria uma música dita feminina.

Para a autora, características sônicas da obra do The Carpenters, como orquestrações exuberantes, *overdubbing* e valores de produção limpos, constroem espaços *queer*. A ridicularização do dueto seria baseada em uma lógica de gênero e por essa razão sua música faria parte de um processo de meta-queeridade: “a música dos Carpenters participa de um processo de meta-queeridade, tirando poder político do musicalmente masculino e reconstruindo a base de como poder musical-político pode ser atribuído e manejado”¹² (Jarman-Ivens, 2011, p. 68).

No subcapítulo intitulado *Domando o Grão*, Jarman-Ivens traça relações entre música e linguagem e se debruça no conceito de Barthes, sobre esse espaço que ele denomina “o grão da voz”, mencionado nos capítulos anteriores. Em muitas escolhas feitas pelos The Carpenters, há a intenção de dominar o grão de forma minuciosa, através de tecnologias externas ou internas. Dentre elas, algumas são postas de forma mais concreta como, por exemplo: a intensa utilização de *overdubbing*, as cópias quase exatas de suas versões gravadas em suas apresentações ao vivo, a escolha de Karen como a principal voz do dueto e a tendência de usar harmonias vocais muito próximas.

A voz de Karen era descrita como “natural”, “pura” ou “não contaminada”, pois sua voz não teria sido treinada formalmente. Para Wayne Koestenbaum, uma voz treinada seria despersonalizada e revelaria mais a história de seu treinamento do que de si mesma. Porém, Karen obteve algum treinamento cantando no coral da universidade. Para a autora, a voz de Karen também conta uma história de treinamento cultural que influenciou seu estilo. Koestenbaum também afirma que uma voz natural seria uma ficção, e assim era a chamada voz natural de Karen: cultivada e performada tanto quanto uma voz formalmente treinada. Ela performava essa voz como um conceito, revelando suas tecnologias internas de poder.

A autora compara essa pureza vocal com a castidade imposta às mulheres para serem consideradas dignas de respeito, aptas ao casamento. A afinação precisa de Karen e sua performance de voz pura seria uma rejeição do grão natural de Barthes e da geno-canção, uma voz que não seria marcadora de sua identidade.

¹² Tradução livre de: “the Carpenters’ music participates in a meta-queering process, wrestling political power from the musically masculine and reconstructing the basis of how musico-political power may be assigned and wielded” (Jarman-Ivens, 2011, p. 68).

Junto das tecnologias internas da própria cantora, com um nível avançado de controle sobre elas, estão as tecnologias externas e o uso excessivo de *overdubbing*. Esse recurso é utilizado tanto para modificar a voz individual de Karen como para criar múltiplas harmonias vocais cantadas por Karen e Richard. Tais vocais eram repetidos com perfeição e suas vozes juntas causavam a estranheza de um clone, um *Doppelgänger*, confundindo a distinção entre um Eu e um Outro. Ambas as vozes, masculina e feminina, eram fundidas em uma união *queer*.

O uso do *overdubbing* e as densas texturas harmônicas fazem com que a feno-canção esteja em primeiro plano na obra do dueto The Carpenters, e a geno-canção seja controlada. A feno-canção é tudo o que está a serviço da comunicação e tudo o que forma o tecido dos valores culturais. Já na geno-canção estaria o estado pré-traumático descrito por Freud, lugar de integridade do ser. No grão da voz estaria a lembrança da fragmentação do ser, o desejo pelo retorno à integridade, o *objeto voz* de Lacan, a voz que é som antes da linguagem. Para Lacan, o grão se quebraria com a cultura, pois a cultura seria pós-traumática.

A autora fala da feno-canção como um fetiche, trazendo uma longa explanação sobre conceitos Freudianos de castração, repressão e complexo de Édipo. A feno-canção trabalharia dentro da cultura pós-traumática, como como uma defesa e negação do trauma. A autora aborda pontos de intersecção entre o *estranho*, o *queer* e o fetiche, como a tentativa de resolver o medo da castração.

As tecnologias externas usadas pelos Carpenters tentam construir esse feno-espço fetichista, sugerindo uma ilusão. Esse fetiche é também desincorporado, pois disciplina o grão e desestabiliza o local do corpo. Além disso, é um fetiche que trabalha em oposição à sexualização.

Ao final deste capítulo, Jarman-Ivens passeia pelo campo tecnológico dos ciborgues e da simulação e traz a definição de “organismo cibernético” feita por Featherstone e Burrows. O ciborgue seria um híbrido entre humano e máquina, cujas partes máquina seriam suplementos para realçar o potencial de poder do corpo. No ciborgue não há o estado pré-traumático, pois não há unidade original. Ele desconstrói os limites entre organismo e tecnologia, entre natureza e cultura, e propõe um novo conceito de corpo como fronteira e não uma parte fixa da natureza. Por outro lado, o ciborgue pode ser ele mesmo um agente de ruptura, um trauma intermediário, uma figura *queer* nos lembrando constantemente do trauma, um geno-processo mediado pelo feno-processo.

Apesar da dupla The Carpenters encontrar formas de driblar as tecnologias externas para que suas vozes parecessem mais “reais”, como respirações entre frases musicais propositalmente mais audíveis, a autora afirma que a figura do ciborgue permeia sua obra. U ouvinte deseja ouvir a voz de Karen antes da manipulação tecnológica e *overdubbing*.

Jarman-Ives trata as vozes ciborgues dos Carpenters tanto como perversão como defesa contra a perversão. Elas despertam a imaginação de um corpo irreal, numa fusão andrógina, mas também imitam corpos “humanos”. A voz “não corrompida” de Karen é jogada contra a “sintética”, o grão é encoberto pela tecnologia. A voz é, assim, desincorporada, tornando-se um objeto, um corpo imaginado.

À primeira vista (ou audição), a música dos Carpenters parece conformista e quadrada. Mas, para a autora, as características sônicas citadas abrem espaços *queer*, pois perturbam a “naturalidade” do corpo, confunde pontos de identificação e convida a um espaço de fetiche, além de estarem longe das lógicas entendidas como masculinas. Por tais razões, ela os considera, citando Hoerburger, “os quadrados mais desafiadores da América”.

Capítulo 4 - Maria Callas: Ótima intérprete, vocalista disfuncional

Jarman-Ivens nos conta que a primeira vez que se tornou consciente da voz de Maria Callas (mesmo que já tivesse a ouvido previamente sem ter prestado muita atenção), foi através de um desafio. Nessa ocasião, ela achou a voz grave em alguns momentos e estridente em outros e alguns problemas de afinação e a variabilidade do timbre da voz a perturbaram. Ela perguntou então: como uma voz com inconsistências e falhas técnicas tão perceptíveis conseguiu ocupar uma posição tão significativa na história da ópera?

A autora observa que o que tem sempre estado em disputa sobre Callas não é sua popularidade, mas sua habilidade vocal. Segundo ela, desde o começo de sua carreira, a voz de Callas foi criticada - o que já foi reconhecido pela própria cantora, em entrevista para Revista Time. Jarman-Ivens fala que o consenso crítico acerca de Callas foi que sua voz continha diversas falhas, mas que seu senso de interpretação e seu talento dramático eram excepcionais. Sendo assim, ela argumenta que seu fracasso em conquistar a perfeição vocal pode ser relevado a favor das conquistas dramáticas, e pode até ser discutido que tal fracasso é uma relação necessária a favor do drama e da emoção vocal. A autora conclui, então, que o elemento crucial para a análise da voz de Callas é o imperfeito, a falha, pois eles oferecem seus próprios exemplos de lugares que espaços *queer* abrem na voz.

As principais áreas da voz de Callas que Jarman-Ivens observou serem alvo de críticas são afinação, quebras de registro e qualidade tonal. Ela aponta que, apesar de Callas ser criticada desde o início de sua carreira, é notado um declínio em sua voz durante o período de alguns anos e o ponto de virada é apontado como o ano de 1954, quando a intérprete sofreu uma grande perda de peso.

A autora aponta que a voz de Callas foi descrita por diversos teóricos como “três vozes”, e ela concorda ao dizer que a cantora era incapaz de misturar as três e, por isso, deixava aparente as quebras em seus registros. Jarman-Ivens considera essas “três vozes separadas” importantes para entender como uma voz *queer* funcionaria. Ela nos conta que a voz no contexto operístico é enquadrada de forma engendrada na separação peito/garganta/cabeça. Koestenbaum afirma que a quebra entre esses registros seria o lugar dentro da voz onde a quebra entre masculino e feminino ocorreria.

A autora observa que ao escutarmos as quebras entre os registros, são reveladas as tecnologias internas de produção vocal, e nesses momentos é interrompida a ilusão de que esta voz operística é uma voz “natural”. Ela diz que o *belcanto*, no qual é grandemente promovida a noção de que a voz não deve revelar seu próprio treinamento, é responsável pela ideologia da voz “natural” (apesar da voz ser submetida a intenso treinamento para chegar perto do que seria o ideal). Segundo Jarman-Ivens, nas quebras e variabilidade de tom, a voz de Callas abre o terceiro espaço da voz *queer*. Os momentos mais corpóreos da existência da voz (as quebras de registro) em que o potencial de identificação *queer* é aberto.

Jarman-Ivens observa que depois de uma divisão básica de acordo com a extensão (onde Callas é identificada como soprano), a voz é categorizada em uma subdivisão de acordo com seu peso e cor, e essas *Fächer* são consideradas mais ou menos adequadas para papéis específicos dentro do repertório operístico. Ela diz, porém, que Callas é conhecida por sua habilidade de cruzar limites de *Fach*. A autora nos conta que Callas interpretou o papel de Elvira em *Puritani* no mesmo período em que fazia Brünnhilde em *Die Walküre*, papéis esses que eram extremamente diferentes (o primeiro sendo para uma soprano super-dramática e o segundo adequado à voz de coloratura lírica). É observado então pela autora que Callas era altamente versátil, fato defendido pela própria cantora, que dizia que era uma responsabilidade das intérpretes mirar em tal versatilidade.

Esse cruzar entre *Fächers* é entendido por Jarman-Ivens como um transpassar categorias de gênero. Ela observa que ao recusar categorização vocal, a voz de Callas se torna um lugar para a performance de múltiplas feminilidades, trazendo à tona a noção de gênero como performativo.

A autora define as tecnologias de poder na obra de Maria Callas como essenciais para situar o lugar da mulher na ópera. Para isso, ela foca inicialmente nas táticas de compositores homens em consideração a personagens femininas. A composição musical é entendida pela autora como uma tecnologia de poder. Ela aponta que a música pode ser entendida como um lugar onde as relações de poder operam e através do qual as relações de poder são constituídas, um lugar onde são feitos investimentos ideológicos e produzidas ideologias.

Jarman-Ivens recorre às pesquisadoras Catherine Clément e Susan McClary para argumentar que a ópera investe fortemente no projeto de “desfazer” as mulheres (Clément observa que suas narrativas frequentemente terminam em morte) e que as composições

representam as mulheres como excessivas e, frequentemente, loucas. Ela apresenta também o pensamento de Carolyn Abbate, que propõe que a intérprete usurpe a voz autoral, ao observar que o compositor depende da voz das mulheres para sua manifestação.

A própria Callas, segundo a autora, falava sobre como o papel das intérpretes era o de “servir” à música, e que elas deveriam se submeter à estrutura do *belcanto* e se tornarem o papel, exatamente como está escrito. Porém, ela também nota que, nesse caso, as próprias falhas vocais podem ser vistas como participantes em uma resistência contra as ideologias masculinistas em ação na narrativa e na partitura. Jarman-Ivens lembra que as falhas vocais revelam o processo de treinamento operacional, ao se voltarem contra ele, e demonstram como este é um processo de performatividade de gênero. Além disso, ela sugere que esses momentos de “fracasso” vocal da parte de Callas podem ser entendidos como parte de uma resistência ao trabalho de policiamento de gênero que as composições tentam submetê-la. Não que Callas gostasse do fracasso, pelo contrário: a autora observa que sua tendência perfeccionista era evidente, mas também que ela conhecia claramente a tensão inerente entre expressão dramática e perfeição vocal. Neste sentido, a autora observa que *belcanto* e verossimilhança estão em conflito desde o início, pois a ideia operística da perfeição vocal está em desacordo com a realidade da alta emoção.

Jarman-Ivens finaliza este argumento ao dizer que não precisamos ler as falhas técnicas de Callas como atos deliberados de resistência ou romantizá-los como escorregões resultantes de intensa expressão emocional para dizer que sua voz permite uma lógica que resiste à tecnologia do poder compositivo de gênero/engendrado.

O último tópico da autora em relação a Maria Callas é o lugar do peso nas questões que envolvem perfeição/fracasso vocal. Ela aponta que existe uma crença de que o corpo gordo daria maior apoio à voz, ajudando a produção vocal, e que esse discurso estava firmemente estabelecido em torno da ópera na época, apesar de não haver provas científicas. A autora cita diversos teóricos que ligam o gordo ao *queer*, dentre eles Wayne Koestenbaum que sugere que ambos os corpos (gordo e *queer*) são sobrecarregados com o processo de “significar demais”.

Este espaço de gordo-*queer* leva a autora ao caso da perda de peso de Callas e sua possível relação com a qualidade de sua voz. Ela afirma que não se pode concluir definitivamente que o declínio vocal de Callas teve algo a ver com sua perda de peso, mas que

suas falhas vocais no final da carreira coincidem com o processo de emagrecimento. Jarman-Ivens sugere, então, que as falhas da voz da Callas mais magra podem ser consideradas remanescentes audíveis do processo de disciplina corporal.

Jarman-Ivens considera que o desejo pelo corpo gordo é um desejo *queer* e identificar-se com a voz é uma identificação potencialmente *queer*. Ela aponta, então, que permitir que a voz forneça um corpo gordo aos ouvidos do ouvinte o coloca em uma posição duplamente *queer*, identificando-se com o corpo/voz gordo. A autora finaliza o capítulo dizendo que Callas nos oferece um lugar onde a identificação e o desejo se reúnem em torno de falhas técnicas, onde “falha” é definida de acordo com a lógica específica do *belcanto* e do processo de treinamento operístico, um lugar carregado com a política da relação compositor-performer e do corpo gordo.

Capítulo 5 - Diamanda Galás: Uma longa cena maluca

No último capítulo, Jarman-Ives aborda a intrigante figura de Diamanda Galás e todo o potencial *queer* despertado por ela e pelo público ouvinte. A autora relata que colocava em suas aulas trechos de obras de Galás e observava todo o desconforto que os alunos demonstravam nas cadeiras. Destaca como o uso das tecnologias internas e externas da cantora, junto de toda sua capacidade corpórea-vocal, conseguia formar uma figura monstruosa e curiosamente atraente. A autora cita também que Diamanda não considera que está “performando”, mas sim apresentando sua própria criação. Ela nos conta que no trabalho de Galás é perceptível uma figura muito semelhante ao monstro, ao *estranho*, a algo que incomoda. O uso das tecnologias externas e internas, do lamento, da linguagem e das instabilidades vocais mostram que a artista por trás desse “monstro”, na verdade, sabe muito bem o que está fazendo, até porque seu corpo é o puro reflexo das vozes que canta. Jarman-Ivens faz questão de dizer que essa figura monstruosa não necessariamente significa algo negativo, mas sim um tipo de monstro que representa a própria instabilidade. Ela usa a quebra de barreiras e a ruptura das fronteiras sociais como um exemplo da figura do monstro (e do *queer*, sendo este um dos principais elos entre um e outro). Muitas vezes, em suas obras, Galás provoca uma inquietação ao utilizar as tecnologias para transformar sua voz em várias, colocando em questão a fronteira imaterial do masculino/feminino e a própria ruptura dessa ideia.

A autora nos mostra que, ao lado do seu alcance e poder vocal, Diamanda é quase que uma terrorista vocal, invadindo o ouvido do público. Mesmo assim, com todas essas características consideradas como negativas, ela mostra como o “monstro”, por causa da sua incrível capacidade de fluidez corporal, também é perigosamente sedutor. Ela compara também a performance *drag* com a voz da artista, pois ambas evidenciam a forma como os gêneros são construídos e seu caráter imitativo. Ambas são *queer*, representando a ruptura de gênero.

Jarman-Ivens volta a nos contar sobre os interessantes aspectos da voz de Galás, afirmando que sua composição vocal não é tão simples, mas que é dotada de feminilidade perigosa, de mecanismos ocultos e do próprio desconhecido. Com as tecnologias externas, ela faz alterações no tom, no volume, na frequência e até multiplica sua voz.

A autora compara o trabalho dos Carpenters com o de Diamanda. Ao contrário do trabalho de Karen e Richard Carpenter que performavam unidade e consistência, Galás propositalmente demonstra os processos e mecanismos de como as ilusões são criadas. A figura do ciborgue (que também foi vista no trabalho dos Carpenters) se mostra aqui presente de uma forma ainda mais amplificada, expondo os elementos orgânicos e cibernéticos levados ao extremo, deixando difícil conseguir separar o interno do externo.

A autora destaca um recurso muito importante no trabalho de Diamanda: a glossolalia¹³. Ela representa ao mesmo tempo o sentido e o sem sentido, a crítica à figura divina e a loucura masculina aceita pela sociedade. Também evoca a noção de que linguagem, vocabulário e oratória são áreas de dominação masculina e de que mulheres seriam seres poéticos/líricos totalmente entregues à emoção. Jarman-Ivens ainda nos conta que por muito tempo se acreditava em uma histeria feminina que deveria ser imediatamente tratada. Na Grécia antiga, acreditava-se que era um mal causado pelo movimento do útero no corpo. Caso a histeria fosse diagnosticada em algum homem, ele seria estigmatizado como afeminado.

Jarman-Ivens expõe a habilidade que a cantora tem de adaptar/juntar textos genéricos variados para formar grandes obras não-convencionais e locais de resistência (com explícitos fins políticos, como seus trabalhos sobre pacientes com AIDS).

Além disso, a figura do lamento grego se mostra um ponto muito curioso em suas apresentações. Com raízes gregas, Diamanda se associa à tradição da lamentação, como forma de vingança e conexão. A autora nos conta que antigamente as lamentadoras eram mulheres responsáveis pelo manuseio do cadáver e do túmulo, além do lamento pela morte. O lamento seria um tipo de conexão que elas teriam com a pessoa falecida, muitas vezes interpretado como uma forma de traçar o destino, levantando a questão de quem na verdade está predizendo o destino de quem. Essa vocalização do falecido através das mulheres lamentadoras, por mesmo que não pareça, tem alto teor de vingança, principalmente pelo fato de antigamente se ter a ideia comum de vingar um parente traído/assassinado. Apesar dessa vingança normalmente ser atribuída como trabalho masculino, as lamentadoras igualmente, sob constante lamentação, mantinham também uma consciência vingativa por toda responsabilidade que carregavam.

¹³ Fenômeno estudado pela psiquiatria e estudos da linguagem, a glossolalia é entendida como a capacidade de falar/inventar línguas desconhecidas, frequentemente associada a transe religiosos.

Jarman-Ivens, depois da contextualização do lamento, mostra que Galás faz o uso adaptado e muito apropriado da lamentação em suas obras. A autora cita que *Defixiones*, um álbum musical da cantora, faz referência às vítimas de genocídios, assassinatos, atos de racismo e outras monstruosidades históricas (muitas vezes esquecidas). Fica evidente a crítica que a cantora constrói à ignorância humana no geral.

Por fim, Jarman-Ives elucida que todo o plano vocal é *queer*, pelo fato de quebrar e instigar a quebra das diversas identificações, algo que acaba nos revelando a possibilidade de construção e de desconstrução da voz. Diamanda Galás convida o público que a escuta a rejeitar a identificação. Ela tem o objetivo de desfamiliarizar o familiar, torná-lo estranho, tornar u ouvinte uome crítica às suas alienações. Porém, o que a autora chama de “horrores sônicos” são contrastados com momentos de técnica apurada e trazem também beleza de alguma forma, mantendo u ouvinte em um modo de identificação com e contra ela ao mesmo tempo.

A autora conclui dizendo que seu interesse é oferecer suas observações de como as operações vocais podem ser entendidas como *queer*, e nos convida a questionar e buscar possíveis potenciais e espaços *queer* em cada voz.

Considerações finais

Queer Voices, apesar de não ser uma obra muito conhecida e acessível, retrata muito bem três artistas/cantoras sob uma ótica bem diferenciada. De Karen Carpenter a Diamanda Galás, Jarman-Ives nos conta com uma certa intimidade a vida, as obras e principalmente o *queer* que cada uma dessas figuras carrega e distribui. Diamanda Galás, por exemplo, com tamanho potencial vocal, ao mesmo tempo atrai o público com sua figura monstruosa e consegue criticar a ignorância social e expor os grandes males históricos-sociais que nos acompanham. As peculiaridades de cada uma das artistas mencionadas no livro refletem a *queeridade* de suas vozes. Elas possuem algo em comum: a possibilidade de explorar todos os espaços que sua voz possa preencher, quebrando fronteiras, estereótipos, gêneros e identidades. Talvez seja esta a melhor parte: conseguir se dar conta que a voz perfeita não é a mais trabalhada, a mais delicada ou a mais comercial - a questão está em saber que sua voz pode alcançar todos os espaços almejados e todas as suas possibilidades de ser.

Como mencionado anteriormente, Jarman-Ivens entende que todas as vozes apresentam potencial *queer*, ou seja, é impossível definir por completo uma voz em relação a gênero sem a presença de um corpo físico. Além disso, seu livro aborda as diferentes estratégias internas e externas para que a voz exerça esse potencial. Com o exemplo de Karen Carpenter, a autora apresenta o *overdubbing* e sua possibilidade de sobrepor diferentes vozes, dando a ilusão de apenas um corpo cantante. Essa tecnologia também faz com que possamos escutar várias facetas da voz de Carpenter ao mesmo tempo, como que em uma única voz. Ao falar de Maria Callas, a autora foca em suas habilidades de quebra de registro e aparentes falhas vocais, passeando entre diversas classificações de voz. Tratando de Diamanda Galás, as tecnologias apresentadas são externas e internas, à medida que Galás explora a monstruosidade da voz com lamentos, gritos e glossolalias, e potencializa tudo isso com efeitos externos em sua voz. Dessa maneira, Freya Jarman-Ivens nos ensina como podemos exercer uma *queeridade* em nossa voz, convidando-nos a usar nosso corpo-voz em contínua pesquisa.

O segundo capítulo, dedicado aos processos de identificação com e contra vozes, apresenta conceitos como objeto-voz e estágio do espelho de Lacan, espelho acústico de Guy Rosolato (utilizado por Kaja Silverman), grão, feno e geno-canção de Barthes e o simulacro de

Baudrillard. Estes conceitos são costurados com as ideias de Jarman-Ivens para tratar da identificação, do desejo e fetichização de vozes, da imitação como parte essencial do processo de desenvolvimento humano. As artes da personificação e do ventriloquismo são utilizadas como exemplos desses processos e como desestabilizadoras das noções de voz natural e da voz como reveladora do eu. Elas evidenciam uma queeridade da voz, abarcando o fracasso vocal e uma fusão de eus. Tais artes proporcionam que a voz rompa limites corporais, de espaço e gênero, ocupando um espaço *queer* e demonstrando o potencial *queer* da voz.

Ao decorrer da obra, a autora combate por diversas vezes a relação da voz com a identidade do ser mas, ao que nos parece, ela realmente discorda da ideia desse ser como uma essência fixa e inefável. Por mais próximo que uma personificação consiga chegar da pessoa imitada, nunca será a pessoa de fato, assim como aspectos da voz da pessoa artista-personificadora sempre aparecerá em suas imitações. Talvez se pensarmos nesse ser como uma pessoa única no mundo, que não é mas vai sendo formada e transformada continuamente por processos biológicos, psicológicos, históricos, culturais e sociais, seu corpo-voz formaria uma unicidade inimitável. A filósofa Adriana Cavarero descreve essa unicidade no sentido de uma “vitalidade profunda do ser único que goza da sua autorrevelação por meio da emissão da voz” (Cavarero, 2011, p. 19), talvez se aproximando da definição de grão de Barthes. É interessante desorganizar tais conceitos que nos forcem a buscar uma voz única, verdadeira ou natural, que estaria escondida secretamente e que, na verdade, seria inalcançável. Podemos, porém, aguçar nossa percepção para escutar a imensa gama de nossas possibilidades vocais, que manifestam nossas construções e capacidades de ser. Talvez seja isso o que Jarman-Ives queira dizer com a queeridade da voz: “Como eu disse no início, *queer* não é uma identidade, mas resiste à estabilidade implícita na própria noção de ‘identidade’. Ao invés disso, é uma prática, uma operação contínua, que requer um comprometimento pelo escritor/ouvinte em um ato de queeridade”¹⁴ (Jarman-Ivens, 2011, p. 163).

¹⁴ Tradução livre do seguinte trecho: “As I said at the start, queer is not an identity, but resists the stability implicit in the very notion of ‘identity’. Rather, it is a practice, an ongoing operation, requiring an engagement by the reader/listener in an act of queering” (Jarman-Ivens, 2011, p. 163).

Referências

- BARTHES, R. The grain of the voice. In: STERNE, J. (Ed.). **The sound studies reader**. New York: Routledge, 2012. p. 504-510.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- JARMAN-IVENS, Freya. **Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw**. London: Palgrave MacMillan, 2011.

Resenha recebida em 30/09/2021 e aprovada em 13/12/2021.

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

ⁱ Daiane Dordete - Professora Associada IV do Departamento de Artes Cênicas da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, na área de voz/interpretação, e do Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Diretora de Extensão, Cultura e Comunidade do Centro de Artes da UDESC (gestão 2017-2021). Doutora e Mestre em Teatro pela UDESC. Bacharela em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela FAP - Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR). Foi conselheira Estadual de Cultura de Santa Catarina na representação da FECATE - Federação Catarinense de Teatro, entre os anos de 2017 e 2019. É membra do Conselho Municipal de Políticas Culturais de Florianópolis, representando a UDESC (2019-2021). É membra da Comissão de Avaliação de Incentivo à Cultura - CAIC, de Florianópolis, representando a UDESC. É membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). É atriz, diretora, dramaturga, contadora de histórias e poeta. Pesquisa nas áreas de voz, atuação, performance, teatro performativo, teatro narrativo, contação de histórias, teatro feminista, teoria crítica feminista e estudos de gênero.

daiane.jacobs@udesc.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8276622184215109>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3145-8017>

ⁱⁱ Mayra Montenegro - Atriz e cantora da Cia. Violetas de Teatro e professora de voz da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Doutoranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), orientanda da Profa. Dra. Daiane Dordete. mayra.montenegro@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4144275568126443>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8762-581X>

ⁱⁱⁱ Alexandra de Melo - Iluminadora, arte-educadora, produtora e atriz no Coletivo NEGA e no Coletivo Agemo. Estudante de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bolsista do Projeto de Pesquisa “Vocalidades Performativas no Teatro Narrativo Feminista”, sob coordenação da Profa. Dra. Daiane Dordete desde 2020. alexandragmelo@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8629631413603707>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8005-4671>

^{iv} Cae Beck - Artista da cena e iluminador. Estudante de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bolsista do Projeto de Pesquisa “Vocalidades Performativas no Teatro Narrativo Feminista”, sob coordenação da Profa. Dra. Daiane Dordete desde 2019. caebeck6@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7427696322483854>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0378-0001>

^v Leonardo Manschein - Estudante de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bolsista do Projeto de Pesquisa “Vocalidades Performativas no Teatro Narrativo Feminista”, sob coordenação da Profa. Dra. Daiane Dordete desde 2020. leonardomanschein10@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7878933831874019>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1313-9805>

^{vi} Luiza Gutierrez - Atriz em formação, professora em formação, futura pesquisadora na área da pedagogia teatral e artesã. Estudante de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bolsista do Projeto de Pesquisa “Vocalidades Performativas no Teatro Narrativo Feminista”, sob coordenação da Profa. Dra. Daiane Dordete desde 2020. luizagutierrez8@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0818361750322509>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5204-947X>

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



Daiane Dordete; Mayra Montenegro; Alexandra de Melo; Cae Beck; Leonardo Manschein; Luiza Gutierrez.

Vozes *Queer*: Tecnologias, Vocalidades e a Falha Musical.

Resenhas - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 02, nº 02, julho-dezembro/2021 - pp. 226-249.

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

Objeto técnico # 1: Gambiarra

Edith de Camargo ⁱ

Claretiano - Centro Universitário, Curitiba/PR, Brasil

Ana Cristine Wegner ⁱⁱ

Université de Poitiers - UP, Poitiers, França

Charles Feitosa ⁱⁱⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil

Shadiyah Venturi Becker ^{iv}

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

Resumo - Objeto técnico # 1: Gambiarra

A presente criação sonora é um resultado das pesquisas desenvolvidas pelo grupo de estudos Voz Aumentada (POPLAB - UNIRIO), registrado no CNPq, em torno da noção de gambiarra. Misturando falas espontâneas durante as discussões do grupo de pesquisa, leitura de trechos de obras sobre o tema, definições diversas do termo e criações sonoras, a montagem propõe um dispositivo teórico-prático para pensar a gambiarra enquanto objeto técnico e seus possíveis impactos na voz dos atores.

Palavras-chave: Gambiarra. Voz aumentada. Sonoplastia. Arte Brasileira. Objetos técnicos.

Abstract - Technical Object #1: Gambiarra

The present sound piece is a result of the research around the notion of *gambiarra* developed by the Augmented Voice group (Voz Aumentada) of POPLAB-UNIRIO. Mixing spontaneous speech during the group discussions, extracts from theoretical works on the subject, diverse definitions of the term and sound creations, this sound piece proposes a reflection on the Brazilian word *gambiarra* as a technical object and its possible impacts on the actors' voices.

Keywords: Gambiarra. Augmented voice. Sound design. Brazilian art. Technical objects.

Resumen - Objeto técnico # 1: Gambiarra

La presente creación sonora es resultado de las investigaciones desarrolladas por el grupo de investigación Voz Aumentada (POPLAB - UNIRIO) en torno a la noción de *gambiarra*. Mezclando palabras espontáneas durante las discusiones del grupo, lectura de extractos de obras sobre el tema, diversas definiciones del término y creaciones sonoras, la obra propone una reflexión sobre la *gambiarra* como objeto técnico y sus posibles impactos en las voces de los actores.

Palabras clave: Gambiarra. Voz aumentada. Sonidista. Arte brasileño. Objetos técnicos.

O arquivo sonoro da criação pode ser acessado em:



<https://open.spotify.com/episode/1GjDb085Pv0Y7ownVjIQnY?si=hjkKPrsPS4WGQokvCJMQcg>



<https://anchor.fm/s/76a9fa80/podcast/rss>

Ficha Técnica

Edição, montagem e composições sonoras: Edith de Camargo

Roteiro: Ana Wegner, Charles Feitosa, Edith de Camargo e Shadiyah Becker

Com as vozes de: Ana Wegner, Charles Feitosa, Edézio Aragão, Edith de Camargo, Google Voice, Gregory Slivar, João Vitor Monteiro Novaes, Kaíke Barto, Luciana Lucena, Luzia Eleonora Rohr Balaj, Rafaella Uhiara, Raul Teixeira e Shadiyah Becker.

Referências dos arquivos sonoros

Arquivos sonoros de encontros remotos do grupo de pesquisa “Voz aumentada” (POPLAB-UNIRIO) entre abril e setembro de 2021.

Leitura de trechos de tese de doutorado:

LAMBERTI OBICI, Giuliano. **Gambarra e experimentalismo sonoro**. São Paulo: PPGMUS - Programa de Pós-graduação em Música / ECA-USP, 2014. Tese (Doutorado em musicologia), pp. 5-7.

Trechos do arquivo sonoro da entrevista:

WEGNER, Ana; UHIARA, Rafaella. **A Voz do ator em ambiente digital**: entrevista com os sonoplastas e formadores da SP Escola de Teatro Edézio Aragão, Gregory Slivar e Raul Teixeira, realizada por videoconferência em São Paulo e Paris, nos dias 16 e 23 de setembro de 2021.

Trechos das criações sonoras de Edith de Camargo, João Vitor Monteiro Novaes, Kaíke Barto, Luciana Lucena, Luzia Eleonora Rohr Balaj e Shadiyah Becker realizados durante o Seminário de Estética Avançado “A Voz Aumentada”, disciplina ofertada pelo PPGAC - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro durante o primeiro semestre de 2020 e ministrada pelos professores Ana Wegner e Charles Feitosa.

Agoniza, mas não morre [obra musical], composição de Nelson Sargento, 1978. Edith de Camargo (voz), trecho da sonoplastia da peça radiofônica PEOPLE vs PEOPLE, dirigida por Diego Marchioro, Fernando de Proença e Isabel Teixeira, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/4d3b0AwuBAqtiH6WjmXbj>, consultado em 18 de novembro de 2021.

Registro Audiovisual recebido em 01/11/2021 e aprovado em 01/12/2021.

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

ⁱ Edith de Camargo - Suíça radicada no Brasil desde 1995, educadora, música, cancionista, compositora. Pesquisadora da voz e do corpo, formando em licenciatura em música pela Claretiano - Centro Universitário. Educadora do Movimento Somático, BMCsm (BodyMindCentering) em 2014. Professora de fisiologia da voz e canto, orienta atores e cantores na pesquisa de voz e movimento, e ministra os cursos CORPO & VOZ - Anatomia experienciada, e CANÇÃO & MOVIMENTO - Corpo aumentado, com princípios do BMCsm. espacorpovoz@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2247953146762635>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5089-467X>

ⁱⁱ Ana Cristine Wegner - Doutora em Artes Cênicas (2017) pela Université Paris 8 em cotutela de tese com Universidade de São Paulo. É formada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (2003). Suas pesquisas e publicações abordam a voz nas artes cênicas em perspectivas estéticas, criativas e pedagógicas. Atualmente leciona na Université de Poitiers (como Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche). Concebeu e coorganizou o colóquio internacional "Pratiques de la voix sur scène, de l'apprentissage la performance vocale" (2015). Atuou em diversas companhias entre elas, a Companhia Silenciosa (Curitiba), da qual foi cofundadora. Tem experiência com dublagem e voz-off. Desenvolve atualmente um projeto de Novação aprovado pela CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). ana_wegner@yahoo.fr

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1934988914703055>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7670-6152>

ⁱⁱⁱ Charles Feitosa - Charles Feitosa obteve graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1986), mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1990), doutorado em Filosofia na Albert-Ludwigs Universität Freiburg / Alemanha (1995), pós-doutorado em Filosofia pela Universidade de Potsdam-Alemanha (2007) e pela Universidade de Paris VIII/França (2013). Premio Jabuti 2005 pela autoria do livro "Explicando a Filosofia com Arte". Atualmente é professor titular e pesquisador do DEFIL e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Colabora no PPGFIL/UFRJ e no Mestrado Profissional em Filosofia na UFABC. É coordenador do POP-LAB (Laboratório de Estudos em Filosofia Pop), vice-coordenador do LABOGAD (Laboratório de Preservação e Gestão de Arquivos Digitais) e do Seminário de Práticas Educativas no Curso de Pedagogia (EAD) da UNIRIO. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Estética moderna e contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: corpo, dança, imagem, cinema, performance, cultura brasileira e cultura pop. Atualmente (2021-2025) é membro colaborador do PPGF/UFRJ e do PROF-FIL (UFABC), atuando como professor, pesquisador e orientador. philo_bureau@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7975238653736340>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2554-3901>

^{iv} Shadiyah Venturi Becker - É uma artista multimídia que discute em suas obras o feminismo interseccional e a desigualdade de gênero. Formada na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (UNESP) atualmente cursa produção multimídia na Universidade Santa Cecília (UNISANTA). shadiyah.becker@unesp.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8927503430218549>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8927-4435>

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



Objeto técnico # 2: Microfone

Luciana Lucenaⁱ

Kaike Bartoⁱⁱ

Luzia Eleonora Rohr Balajⁱⁱⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil^{iv}

Resumo - Objeto técnico # 2: Microfone

Com o objetivo de suscitar discussões sobre as formas de utilização do microfone, suas relações afetivo-subjetivas e de poder, além das reverberações do mesmo nos âmbitos histórico, artístico, social e político, este objeto técnico, resultado das pesquisas desenvolvidas pelo grupo de estudos Voz Aumentada (POPLAB - UNIRIO), registrado no CNPq, entremeia a fala de três artistas-pesquisadores que narram suas experiências artísticas, profissionais e pessoais. Assim, a montagem sonora pretende contribuir para a abertura de questionamentos e reflexões sobre o uso do microfone em diferentes setores e o impacto tecnológico gerado sobre a voz humana.

Palavras-chave: Microfone. Voz aumentada. Objeto técnico. Gravação. Tecnologia.

Abstract - Technical object # 2: Microphone

With the goal of starting discussion about different ways of microphone use, its power relations, subjective-affective relations, as well as its impact in historic, artistic, social and politic scopes, this technical object is the result of research done by the study group “Voz Aumentada” (POPLAB - UNIRIO) registered in CNPq. Three researcher-artists interweave speeches by narrating their artistic, professional and personal experiences in a sound piece that aims to spark questions and reflections over microphone use in different areas and its technological impact over the human voice.

Keywords: Microphone. Enhanced voice. Technical object. Recording. Technology.

Resumen - Objeto técnico # 2: Micrófono

Con el objetivo de promover discusiones sobre las formas de uso del micrófono, sus relaciones afectivo-subjetivas y de poder, además de sus reverberaciones en el ámbito histórico, artístico, social y político, este objeto técnico, resultado de la investigación realizada por el grupo de estudio Voz aumentada (POPLAB - UNIRIO), inscrito en el CNPq, entrelaza el discurso de tres artistas-investigadores que narran sus vivencias artísticas, profesionales y personales. Así, la edición de sonido pretende contribuir a reflexiones sobre el uso del micrófono en diferentes sectores y sus impacto tecnológico en la voz humana.

Palabras clave: Micrófono. Aumento de voz. Objeto técnico. Grabación. Tecnología.

O arquivo sonoro da criação pode ser acessado em:



https://drive.google.com/drive/folders/1ruq9S6PZmW7aCPCMOkoSpNK-2P_x_7Kg?usp=sharing

Referências de arquivos sonoros (em ordem de entrada no podcast)

Habanera. Ópera Carmen [obra musical], composição de Georges Bizet, 1875. Trecho do Programa “Caminhos da Música”, Luzia Eleonora Rohr Balaj (mezzo-soprano), Berenice Bellato (apresentação), Silas Barbosa (piano), TV Mundi, março de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KzGOHmXECkA&t=37ls> - Acesso em: 1/10/2021.

Habanera. Ópera Carmen [obra musical], composição de Georges Bizet, 1875. Trecho de ópera realizada no The Royal Opera. Anna Caterina Antonacci (mezzo-soprano), coro e orquestra do The Royal Opera. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KJ_HHRJf0xg - Acesso em: 1/10/2021.

Hor che la vaga Aurora. [obra musical], composição de Vittoria Aleotti, 1593. Trecho de concerto, Noelle McMurtry (soprano), Theodore Cheek (alaúde), setembro de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VhfOyQ1_e0k&list=RDVhfOyQ1_e0k&start_radio=1 - Acesso em: 1/10/2021

Moses Andrew Jackson Good Bye [obra musical], composição de Ted Snyder, 1906. Trecho de concerto, May Irwin (voz), maio de 1907. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0RlIV5nalTQ&list=RDEMIrJdZUpXYkXeT0rq3mvYfg&start_radio=1 - Acesso em: 1/10/2021

Trecho do programa Alerta Nacional, Sikera Jr. (voz), TV A crítica, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PoeahBieKw> Acesso em: 1/10/2021

Trecho de discurso na Câmara de vereadores do Rio de Janeiro, Marielle Franco (voz), Rio de Janeiro, data 08/03/2018. Disponível em: <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/discvot.nsf/5d50d39bd976391b83256536006a2502/cd266fdef87ea5fc8325824a006d079d?OpenDocument> - Acesso em: 01/10/202

Trecho do Jornal Grande Bahia, reprodução de Marielle Franco (voz), Canal do Youtube, 2018, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5PwJHGBoxTM> - Acesso em: 01/10/2021.

Trecho de discurso em votação no Senado Brasileiro, Glauber Braga (voz), 2016, Reprodução Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/psol50/videos/644563179038653/> - Acesso em: 01/10/2021.

Referências

BUENO, Winnie de Campos. **Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro**: Uma possibilidade de leitura da obra Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment (2009) a partir das imagens de controle. Rio Grande do Sul: Programa de Pós graduação em Direito/ Universidade do Vale do Rio dos Sinos. 2019. Dissertação (Mestrado em Direito) Disponível em: <http://repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/8966/Winnie%20de%20Campos%20Bueno.pdf?sequence=1&isAllowed=y> - Acesso em 01/10/2021.

ELLIOTT, Martha. **Singing in the style: A guide to vocal performance practices**. New Haven and London: Yale University Press, 2006.

LOVETRI, Jeannete. The confusion about Belting: A personal observation. **Journal of the New York Singin Teacher's Association**. vol. 10, sept-oct, 2012.

VALERO, Julie. **A Utilização de Objetos Técnicos nas Criações Teatrais Contemporâneas**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 206-225, maio/ago. 2016. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> - Acesso em: 01/10/2021.

Registro Audiovisual recebido em 02/11/2021 e aprovado em 30/11/2021.

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

ⁱ Luciana Lucena - Atriz / locutora, cantora e pesquisadora vocal. Atualmente desenvolve sua pesquisa junto ao PPGAC / UNIRIO. Suas investigações remetem a práticas corpo-vocais em poéticas decoloniais com perspectiva decolonial e anti-hegemônicas. lucdelucena@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6890065899823595>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7356-2333>

ⁱⁱ Kaïque Barto (Carlos Henrique Barto) - Ator, cantor e pesquisador. Doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC UNIRIO. Mestre em Artes da Cena pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Licenciado e bacharel em Teatro pela UFSJ. kaikebq@hotmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4876479255263110>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8456-3318>

ⁱⁱⁱ Luzia Eleonora Rohr Balaj - Cantora lírica e Educadora Musical. Mestranda pelo Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas Da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC-UNIRIO/CAPES). Bacharel em Canto pela UFRJ e Licenciada em Música pela UNIRIO. luziarohr@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5843997229886510>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8082-2968>

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



O Naufrágio: instalação cênica baseada em A Tempestade de William Shakespeare e O Marinheiro de Fernando Pessoa

Sulian VieiraⁱSilvia DaviniⁱⁱCésar LignelliⁱⁱⁱUniversidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil^{iv}

Resumo - *O Naufrágio*: instalação cênica baseada em *A Tempestade* de William Shakespeare e *O Marinheiro* de Fernando Pessoa

O Naufrágio é uma instalação cênica criada a partir de trechos de *A Tempestade* de William Shakespeare e de *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. Na direção de Silvia Davini, os temas abordados em ambos textos enfatizam o valor do sonho à existência. As personagens shakespearianas, afeitas ao sonho e à magia, assim como os heterônimos de Pessoa figuram o especular jogo de atuação aberto por Sulian Vieira. Universos sonoros, inventados por César Lignelli, seduzem ou nauseam as personagens e plateia pelos devires da cena. Agenciando artesanaria e tecnologias digitais de som e imagem - que nos permitem circular nos limites da identidade, da ficção e da memória - *O Naufrágio* tensiona morte e potência criadora.

Palavras-chave: O Naufrágio. O Marinheiro. A tempestade. Tecnologias de Som e Imagem. Multiplicidade.

Abstract - *O Naufrágio*: scenic installation created from excerpts from *The Tempest* by William Shakespeare and from *O Marinheiro* by Fernando Pessoa

O Naufrágio is a scenic installation created from excerpts from *The Tempest* by William Shakespeare and from *O Marinheiro*, by Fernando Pessoa. In the direction of Silvia Davini, the themes addressed in both texts emphasize the value of the dream to existence. The shakespearian characters, fond of dreams and magic, as well as Pessoa's heteronyms, figure in the specular acting game opened by Sulian Vieira. Sound universes, invented by César Lignelli, seduce or nauseate the characters and audience by the becomings of the scene. Assembling craftsmanship and digital technologies of sound and image - which allow us to circulate within the limits of identity, fiction and memory - *O Naufrágio* tensions death and creative power.

Keywords: O Naufrágio. The Sailor. The Tempest. Sound and Image Technologies. Multiplicity.

Resumen - *O Naufrágio*: instalación escénica creada a partir de extractos de *La Tormenta* de William Shakespeare y del *El Marinero* de Fernando Pessoa

O Naufrágio es una instalación escénica creada a partir de extractos de *La Tormenta* de William Shakespeare y del *El Marinero*, de Fernando Pessoa. En la dirección de Silvia Davini, los temas abordados en ambos textos enfatizan el valor del sueño para la existencia. Los personajes de Shakespeare, aficionados a los sueños y la magia, así como los heterónimos de Pessoa, figuran en el juego de actuación especular abierto por César Lignelli. Los universos sonoros, inventados por Sulian Vieira, seducen o provocar náuseas a los personajes y al público con los devenires de la escena. Agenciando artesanía y tecnologías digitales de sonido e imagen, que nos permiten circular dentro de los límites de la identidad, la ficción y la memoria, *O Naufrágio* tensa la muerte y el poder creativo.

Palabras clave: O Naufrágio. El Marinero. La Tormenta. Tecnologías de imagen y sonido. Multiplicidad.

O Naufrágio

os de Instalação cênica a partir de textos de Insta



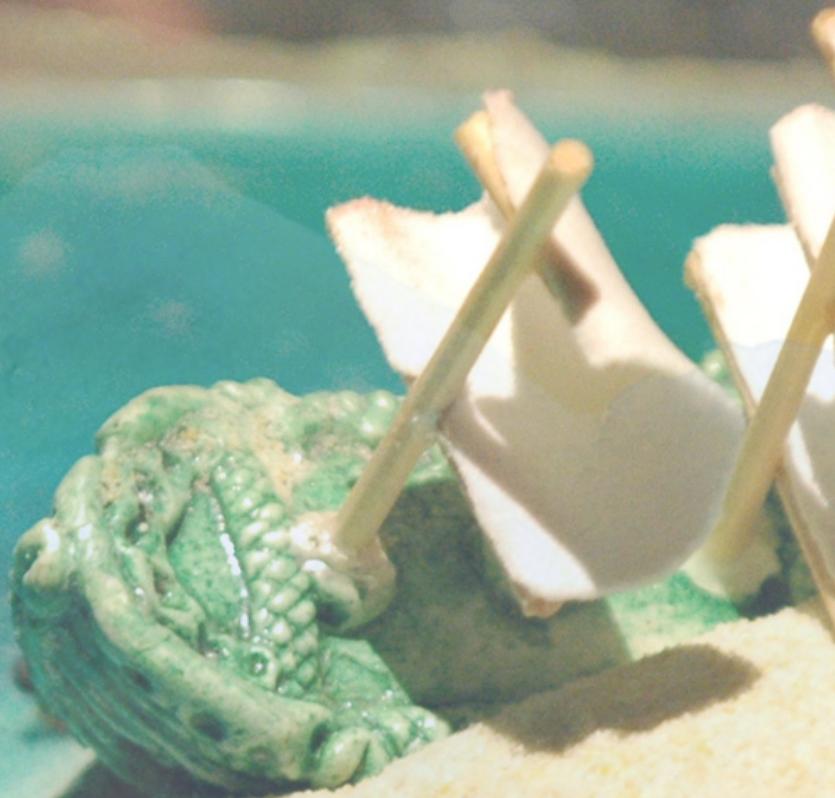
gnelli Sulian Viera Silvia Davini César Lignelli Sulian

A Instalação Cênica: O Naufrágio	261
• Espaço de potências	268
• Pequenos mundos	269
• A caráter para os devires	270
• Imagens e sonhos	271
• Luzes a invocar	272
• Sons especulares	273
Ficha Técnica.....	274
Materiais de Divulgação.....	276
Links e Mídias	277
Referências	279



Instalação cênica

O Naufrágio foi apresentado em duas temporadas locais (2006 e 2010) no Teatro Helena Barcelos do Complexo das Artes da Universidade de Brasília (UnB), patrocinadas pelo Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal (FAC-DF) e nos eventos III Seminário Voz e Cena e 100 anos de Orpheu na Embaixada de Portugal em Brasília.





Um naufrágio provocado pelos artifícios mágicos de Próspero dá início a A Tempestade, de William Shakespeare.

Este naufrágio,
invocado por
Miranda, desata
uma série de
eventos que
desafiam noções de
real,



sugerindo status de
realidade à magia, à
imaginação e ao sonho
(DAVINI, 2010).

Miranda, em completa solidão onírica, também anima um pequeno naufrágio lamentando as mortes.



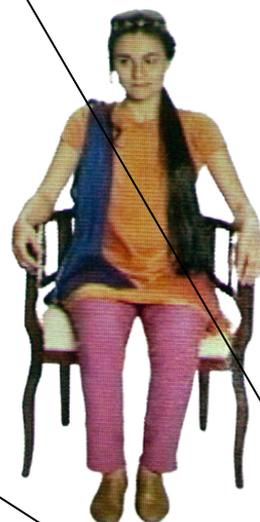


O som de uma tempestade e as vozes de Próspero e Ariel
na memória de Miranda acompanham
sua vigília e seu sonho
(DAVINI, 2010).



Abre-se espaço para um outro sonho, o d' O Marinheiro de Fernando Pessoa, trazido na nossa abordagem por três mulheres que surgem projetadas em uma das paredes/velas do cenário, todas elas com a mesma aparência de Miranda. Estáticas, elas se deslocam no tempo e no espaço, rememorando os seus passados e compartilhando um sonho que as faz perceber a existência de modo comovedor

(DAVINI, 2010).





Miranda contracenava consigo mesma e vê-se multiplicada nas imagens das outras três mulheres, que velam o 'sonho' de uma múmia que ostenta também o mesmo rosto.



Miranda assume assim a dimensão do dever dos que sonham
(DAVINI, 2010).



Essa existência múltipla
reflete-se também no
espaço cênico que, em sua
austeridade rigorosa, ressoa
em diversas dimensões nesta
instalação cênica,
paradoxalmente, ao modo
das obras barrocas
(DAVINI, 2010).

de Potências Espaço de Potências Espaço de Potências Espaço de Potências



Pequenos Mundos Pequenos Mundos Pequenos Mu

Entre cenografia e objetos de cena as miniaturas são criadas ou reveladas por Miranda ao longo da performance: o naufrágio, a cidade sonhada pelo marinheiro, a sonhadora, a caixa-mágica. Uma miniatura do próprio cenário pode ser percebida pela plateia apenas ao final da peça. Que cria um duplo das projeções na tela-velas, atualizando ainda mais o jogo de espelhos infinito proposto pela encenação.



bandodeviresRessoandodeviresRessoandodev

Como que ssobressaindo à cenografia branca que assume tons esverdeados e azuis, as caracterizações da única atriz em cena e vídeo, tem tons de rosa e laranja, assim como a múmia sonhadora. Os tecidos e o desenho do figurino, o penteado leves e suaves nos remetem às ilustrações *art-nouveau*, a evocam personagens míticas como fadas, sereias ... em outras aparições da atriz são mantidos os mesmos tons, contudo as linhas e os tecidos são casuais, fluindo seus devires entre ficção e realidade.

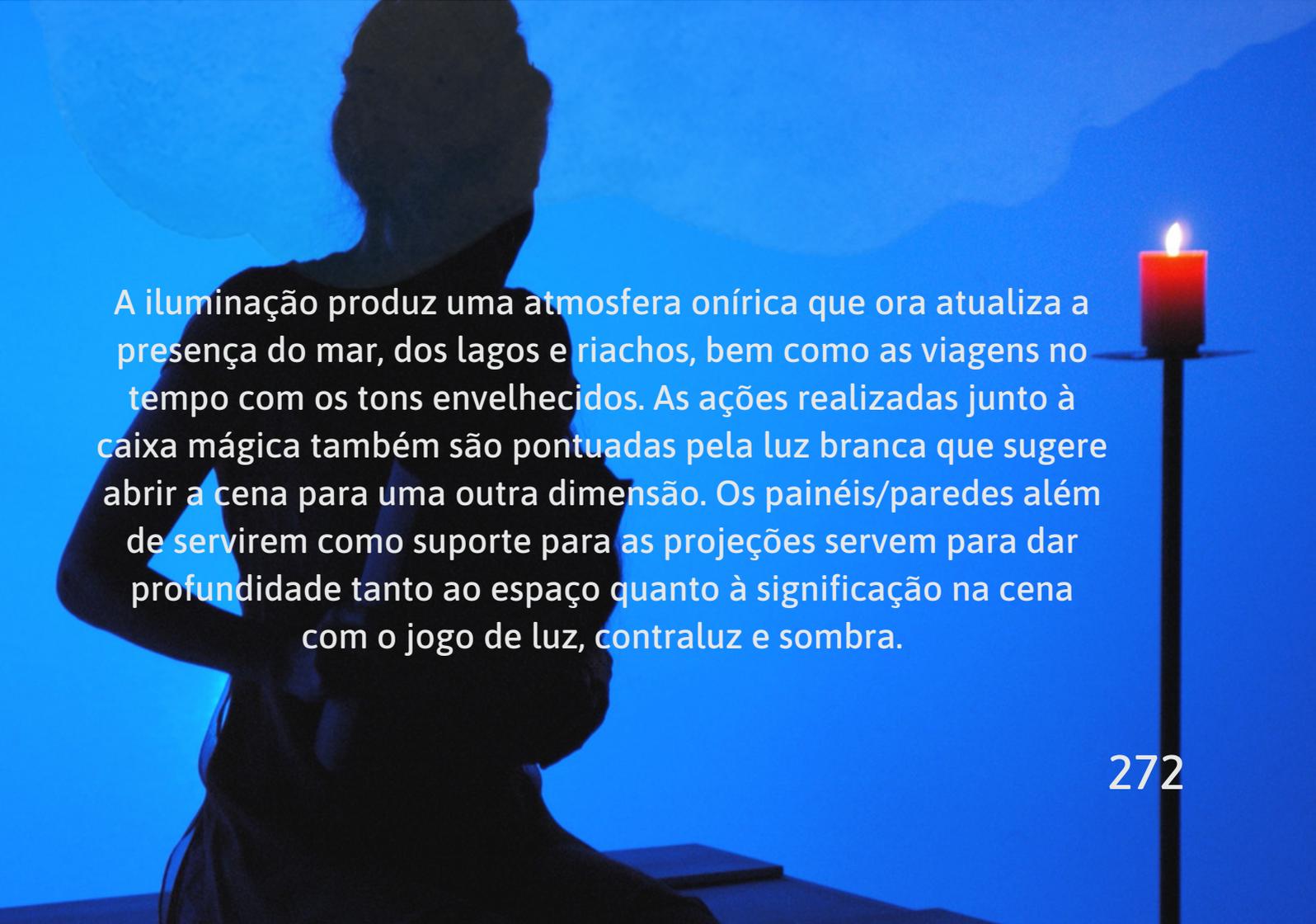
O vídeo é parte integrante da cena, como o sonho de Miranda com o qual ela contracenava de modo onisciente. Os processos que o vídeo nos permite de reprodução, de edição, de montagem e de manipulação do tempo cênico servem para ampliar, comentar ou ironizar os jogos com o tempo e o espaço que integram esta obra.



agenseSonhosImagenseSonhosImagenseSonh

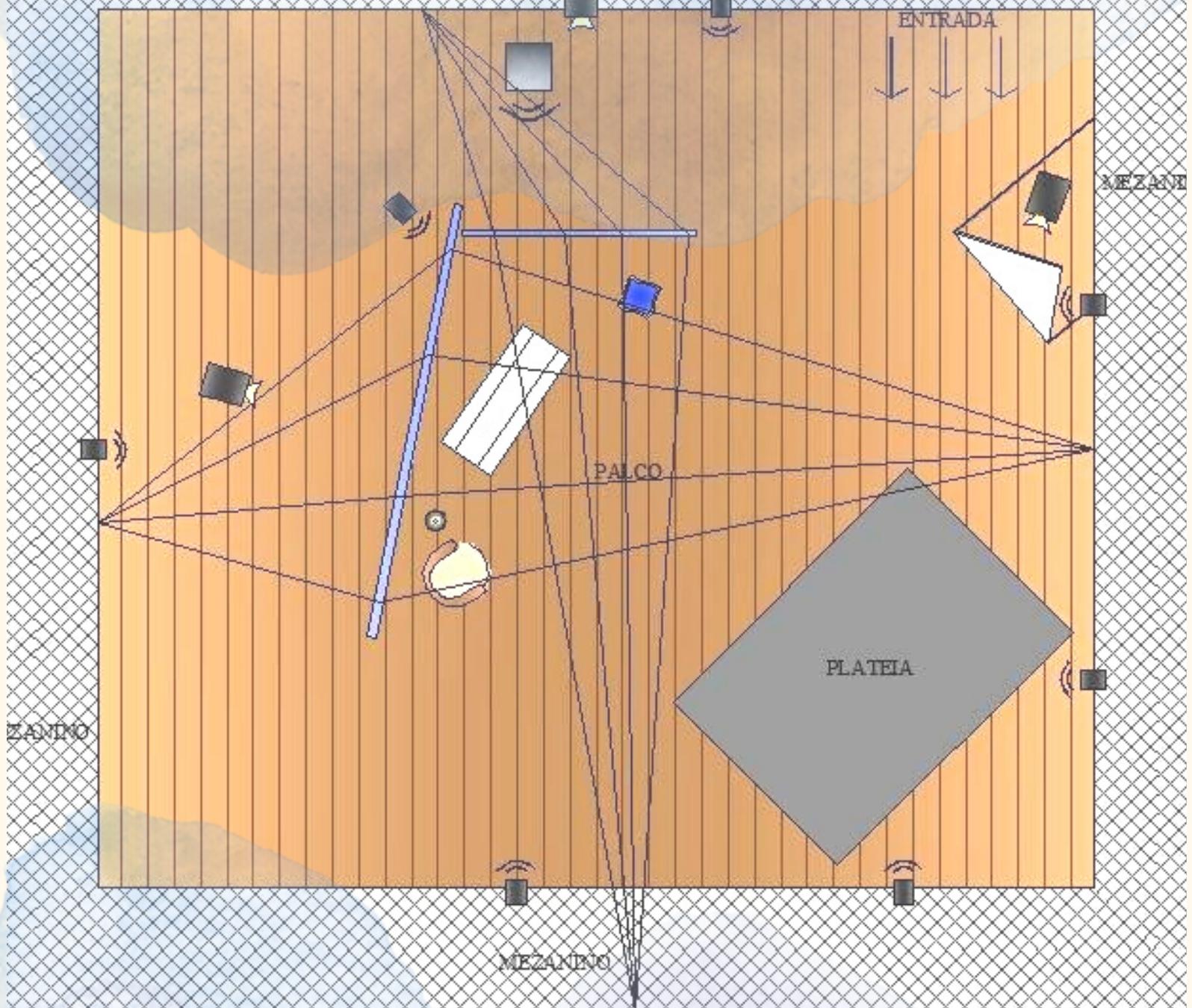
A woman with dark hair, wearing a red dress, is seated on a white rectangular platform. She is holding an open book and looking down at it. The room is dimly lit, with a single lit candle on a black stand to her left. The background is a plain, light-colored wall.

Invocar Luzes Invocar Luzes Invocar Luzes

A silhouette of a woman in a red dress is shown from behind, seated on a white rectangular platform. She is holding an open book. The room is dimly lit, with a single lit candle on a black stand to her right. The background is a plain, light-colored wall.

A iluminação produz uma atmosfera onírica que ora atualiza a presença do mar, dos lagos e riachos, bem como as viagens no tempo com os tons envelhecidos. As ações realizadas junto à caixa mágica também são pontuadas pela luz branca que sugere abrir a cena para uma outra dimensão. Os painéis/paredes além de servirem como suporte para as projeções servem para dar profundidade tanto ao espaço quanto à significação na cena com o jogo de luz, contraluz e sombra.

Sons Especulares



A utilização de um sistema de som 7.1 e suas possibilidades dinâmicas, tímbricas e direcionais associadas a softwares de edição e espacialização permitem interferir nas percepções de tempo e espaço. Mas é a distribuição específica do sistema de som 7.1 no espaço e as qualidades do percurso do som através dele que contribuem para a construção de sentido na cena.

2006

O Naufrágio - O Marinheiro de Fernando Pessoa e trechos de A
Tempestade de William Shakespeare

Apresentações: 08, 09, 10, 15, 16 e 17 de setembro de 2006.

Horários: Sextas e Sábados às 21 horas e Domingos às 20 horas.

Local: Teatro Helena Barcelos, Complexo das Artes –
Universidade de Brasília.

Entrada Franca - Classificação etária livre.

Direção: Silvia Davini

Atriz: Sulian Viera

Desenho Acústico: César Lignelli

Vozes dos Marujos: Diego Bresani, Eduardo Almeida, Glauber
Coradesqui,

Jonathan Andrade, Rodrigo Fisher.

Voz de Próspero: César Lignelli

Canção de Ariel: Silvia Davini

Iluminação: Diego Bresani

Imagens: Tiago Torres

Fotografia: Diego Bresani

Equipe de Produção: Anie Martins, Eduardo Almeida, Ellen Oléria,
Glauber Coradesqui

Ficha Técnica

2010

O Naufrágio - O Marinheiro de Fernando Pessoa e trechos de A
Tempestade de William Shakespeare

Apresentações: 30 de setembro, 01, 02, 03, 07, 08, 09, 10, 14, 15, 16
e 17 de outubro.

Horários: Quintas, Sextas e Sábados às 21 horas e
Domingos às 20 horas.

Local: Teatro Helena Barcelos, Complexo das Artes –
Universidade de Brasília.

Entrada Franca - Classificação etária livre

Concepção: Silvia Davini e Sulian Vieira

Direção: Silvia Davini

Atriz: Sulian Vieira

Vozes em off: Silvia Davini e César Lignelli

Cenografia, Figurino e Objetos de Cena: Silvia Davini e Sulian Vieira

Produção e Edição Sonora: César Lignelli

Produção e Edição de Imagens: Tiago Torres.

Operação de Som e Imagens: César Lignelli

Iluminação e Operação de Luz: Camilo Soudant.

Programação Visual: Thiago Sabino.

Fotografia: Mila Petrillo e Raysa Coe

Registro em Vídeo: Adriano Roza

Duração: 1:06'

Assessoria de Imprensa: Amanda Guerra.

Divulgação Materiais de Divulgação Materiais de

Flyer 2010

https://unbbr-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/sulian_unb_br/ERoXoXSrbMRxLot7UCBG8qPEB5S6NMuwAtypY1qOi8zBBiQ?e=1YGev7

Programa externo 2010

https://unbbr-my.sharepoint.com/:i:/g/personal/sulian_unb_br/Ef5FCdvJqMpHrDqorYxE7FgBzuXhGM-cF8WmetWzbVhiow?e=dudqAf

Programa interno 2010

https://unbbr-my.sharepoint.com/:i:/g/personal/sulian_unb_br/EYFfwLTRpUNLhkFjrJg1C8EBHRbIP-bCqfrxUEFT7PNj5g?e=hJA2rD

Vídeo de O Naufrágio

Adriano Roza - 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=-dZMZLnU7YE>

Fotos

Diego Bresani – 2006

https://unbbr-my.sharepoint.com/:f:/g/personal/sulian_unb_br/Ek61eBQAxzxGrntSwTZ7Cc4BMb5ls8ik355HkJ3nnijA?e=RFrRGT

Mila Petrillo – 2010

https://unbbr-my.sharepoint.com/:f:/g/personal/sulian_unb_br/EiC2A5-V5f5PhjUcfnKAb2ABJ8VNTKNddUGCMddjjvIBw?e=aqXBGA

Rayssa Coe – 2010

https://unbbr-my.sharepoint.com/:f:/g/personal/sulian_unb_br/EqY02yTuY9GvPmXh7xNrMABsQKPsQRm1QHb4krBwd8L6Q?e=xle4fT

Roteiro de Ações - 2010

https://unbbr-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/sulian_unb_br/EUogM6J2rxBAatghqHWehqNoBn5W6SlkQDIAqOWz8uSB3kQ?e=cljdVL

Vocalidade & Cena

<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4833380916879654>

https://www.youtube.com/results?search_query=vocalidade+e+cena

Bibliográficas

DAVINI, Silvia. O Naufrágio. Programa de Espetáculo. Brasília, 2010.

LIGNELLI, César. A produção de sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena: uma cartografia a partir dos processos de composição de Santa Croce e de O Naufrágio. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, 2007.

<https://repositorio.unb.br/handle/10482/3197> (Acesso em: 15/11/2021)

PESSOA, Fernando. O Marinheiro. SOUZA, C. (Ed). São Paulo: Babel, 2011.

SHAKESPEARE, William. A Tempestade. Teatro Completo Comédias. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

VIEIRA, Sulian; MATSUMOTO, Roberta. Potências do Corpo em Performance no Teatro Estático de Fernando Pessoa: quando palavras urdem movimentos. GUERRA, Ariane (Org.). Corpo em Performance: processos de criação. Rio de Janeiro: Synergia, 2021.

VIEIRA, Sulian. Tecnologias de som e imagem e o corpo humano na produção de sentidos em O Naufrágio. Revista VIS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arte, 17(2), 121–151, 2018.

<https://doi.org/10.26512/vis.v17i2.20644>

VIEIRA, Sulian. A questão do estilo no teatro: Abordagens de Textos Teatrais entre Tradições Estéticas Ocidentais. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte, 2013.
<https://repositorio.unb.br/handle/10482/15473> (Acesso em 15/11/2021)

VIEIRA, Sulian. O Naufrágio: memória e multiplicidade em cena. Anais do VII Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas). Porto Alegre, 2012.

VIEIRA, Sulian. Voz em Cena no Teatro Estático. Anais do IV Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas). Rio de Janeiro, 7 Letras, 2006.

Vídeográfica:

LOPES, Marcos Enrique. *A Composição do Vazio*: cinebiografia de Evaldo Coutinho. Pernambuco: África Produções, 2000.

STREHLER, G. *La Tempesta* (1977-78). Milano: La Radiotelevisione Italiana e Il Piccolo Teatro di Milano, 1981. <http://www.youtube.com/watch?v=0aKVTgV4iOs> (Acesso em: 01/10/21)

Discográfica:

MAHLER, G. 5ª Sinfonia. Orquestra Filarmônica de Berlim, KARAJAN, H.V. (Regente). Berlim: Gramophon, 1973.

EMERSON, K. *The three fates: Clothó, Lachésis e Átropos*. Royal Festival Hall Organ. Londres, 1970.

Este trabalho está licenciado com uma Creative Commons Attribution 4.0 International License.

A morte é um naufrágio, onde naufragam o navio e o mar

A morte é não sonhar

A morte é não sonhar

Evaldo Coutinho
Silvia Davini

Registro Audiovisual recebido em 24/11/2021 e aprovado em 20/12/2021.

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

ⁱ Sulian Vieira - Doutora em Arte pela Universidade de Brasília (2013), Mestra em *Applied Theatre* pela University of Manchester-RU (1999) e Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (1995). Professora Adjunto da Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília nas graduações e pós-graduação nos eixos de voz, palavra e atuação, gêneros performáticos e a questão do estilo nos processos pedagógicos e estéticos para o teatro contemporâneo. Líder do Grupo de Pesquisa *Vocalidade & Cena*. sulianvp@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8105375243972897>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6688-9402>

ⁱⁱ Silvia Davini - Ph.D em Teatro pela University of London Queen Mary College (2000) e Licenciada em Música com Especialidade em Canto pelo Conservatório Municipal de Buenos Aires (1988). Pesquisadora, cantora, atriz e encenadora. Criadora do Grupo de Pesquisa *Vocalidade & Cena*. Seu livro *Cartografias de la Voz en el Teatro Contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX* (2008), reconhecido com o XI Prêmio Teatro del Mundo, é a versão em espanhol de sua Tese de Ph. D *Voice Cartographies in Contemporary Theatrical Performance: an economy of actor's vocality on Buenos Aires stages in the 1990s*. O livro foi publicado em português em 2019 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Sua última produção teatral foi em *O Naufrágio* como diretora, em 2010. Foi professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB e pesquisadora credenciada em Mestrado e Doutorado no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UnB, até 2011, ano de seu falecimento.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0441547558844838>

ⁱⁱⁱ 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 (UnB). Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014-2015). Doutor em Educação e Comunicação, FE/UnB (2011); Mestre em Arte e Tecnologia, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000). Líder do Grupo de Pesquisa *Vocalidade & Cena*. cesarlignelli@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2723749173803350>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

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



VOZ e CENA

ISSN: 2675-4584

Universidades Parceiras:



Indexações e Redes Sociais:



Apoio Financeiro:

A Revista Voz e Cena é um periódico semestral em formato eletrônico sob a responsabilidade do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, instituído em razão dos anseios de pesquisadores e professores de voz dos cursos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), da Universidade Federal Grande Dourados (UFGD), da Universidade Federal do Acre (UFAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).