UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTIFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:
https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/31547

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:
©2020 by UnB/CEN. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo
CEP 13083-970 – Campinas SP
Fone: (19) 3521-6493
http://www.repositorio.unicamp.br

Relacionalidade Vocal: espaço, performance e atenção

Renata Mendonça Sanchez [i]
Gina Maria Monge Aguilar [ii]
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas/SP, Brasil [iii]

Resumo - Relacionalidade Vocal: espaço, performance e atenção

No presente artigo busco, a partir de uma elaboração reflexiva, revisitar modos de atuação vocal cênica. Para tanto, aproximarei brevemente conceitos estudados por pesquisadoras e pesquisadores como direcionalidade do som (Lignelli, 2011), espacialização vocal (Maletta, 2014), autoapresentação, autoexposição (Arendt, 2018), performance (Butler, 2003), atenção (Bosi, 2003) e coragem da verdade (Foucault, 2011). Tais conceitos foram tramados ao longo do texto a fim de subsidiar os argumentos, intencionando a provocação de leitoras e leitores na busca por caminhos plurais da espacialização vocal em cena.
Palavras-chave: Relacionalidade, Voz, Espaço, Performance, Atenção.

Abstract - Vocal Relationality: space, performance and attention

In this article I investigated, through a reflective elaboration, modes of scenic vocal performance. For this, I introduced concepts such as direction of sound (Lignelli, 2011), vocal spatialization (Maletta, 2014), self-presentation, self-exposure (Arendt, 2018), performance (Butler, 2003), attention (Bosi, 2003) and the courage of truth (Foucault, 2011). Such concepts were developed throughout the text in order to support the arguments who intends to provoke readers for the search by the plural paths of vocal spatialization on the scene.
Keywords: Relationality, Voice, Space, Performance, Attention.

Vocalidade e Espaço

Tramar reflexões sobre a vocalidade na atuação cênica pode nos apontar caminhos que redimensionem espaços e tempos. Não é tarefa simples olhar mais de perto as tramas que parametrizam essa prática de criação, mesmo compreendendo que cada um dos elementos que serão apresentados neste artigo materializam os seus argumentos. São, justamente, esses parâmetros e ideias que permitirão a partilha de reflexões que venho construindo ao logo dos últimos anos de pesquisa sobre atuação vocal cênica.

Convido a leitora e o leitor a compreender as palavras aqui registradas como uma espécie de vocabulário, cultivado ao longo de uma pesquisa de mestrado[1] na Universidade Estadual de Campinas, entre os anos 2018 e 2020.

Diversos pesquisadores do som, há muito, referenciam seus estudos em parâmetros básicos como espaço e tempo. Farei um breve empréstimo dessa compreensão para adentrar o debate aqui proposto. Anuncio, antecipadamente, que pretendo tatear, com essa entrada, imersões reflexivas sobre o tema específico da corporeidade vocal[2]. Como exemplo, o professor, ator e pesquisador Cesar Lignelli (2011) compreende que *direcionalidade* pode ser considerada um desses parâmetros do som, cabendo-lhe uma relação direta com o espaço. A lógica de tal parâmetro pressupõe o entendimento de que movimentos sonoros são produzidos a partir de pontos determinados do espaço, o que nos leva, assim, a compreender que um som é produzido em um lugar e será relacional na medida em que haja um ouvido que o recebe, ou seja, que se encontra em outro específico ponto no espaço para apreendê-lo. O autor afirma ainda que, "historicamente, é de grande importância para a sobrevivência das espécies saber se algo está produzindo ruído ou se movimentando, em nossa direção ou para longe de nós" (Lignelli, 2011, p. 211). Logo podemos concluir que perceber de onde vem o som reverberado no espaço faz parte da manutenção da própria vida.

1 Pesquisa denominada "Princípios potencializadores da vocalidade: máscara em movimento", com orientação da Prof.ª Dr.ª Gina Maria Monge Aguilar, entre os anos 2018 e 2020 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - Unicamp. No período de escrita deste artigo, em situação de isolamento sanitário por conta da Covid-19, reagendamos a defesa de mestrado *online* para Julho de 2020.

2 Pode parecer repetitivo o uso de "corporeidade vocal" entre artistas, pesquisadoras e pesquisadores já familiarizados com os estudos da voz na atuação. Seu emprego compreende uma concepção mais geral que desenvolvo ao longo do texto. No entanto, se olharmos para as produções vocais na atualidade perceberemos que os processos de mediação e de redimensionamento corpóreo por meio de dispositivos tecnológicos podem nos convidar, talvez em um próximo artigo, a refletir sobre as transformações que a própria corporeidade experiencia nos dias de hoje.

Para seguirmos, proponho nos atentarmos às condições determinantes da movimentação sonora pelo espaço. Lignelli complementa dizendo que a *direcionalidade* também se produzirá de acordo com as características desse espaço, pois estas interferem concretamente no deslocamento do som. Diz ele:

> Dificilmente uma onda de som não é alterada pelas características do espaço em que se encontra. Essas alterações são influenciadas pela temperatura, dimensões, características e quantidade dos materiais que definem e compõem esse espaço. Seja o som de pratos que se chocam, ou de portas que batem, o que ouvimos, em grande medida, é a reverberação dos pratos e das portas no espaço (Lignelli, 2011, p. 215).

Se a temperatura, as dimensões e a qualidade material de um espaço afetam a reverberação do som, conforme nos apresenta o autor, poderemos imaginar que o movimento do som, no contato com corpos singulares, também sofrerá modificações. A forma desse corpo receptor, que também ocupa o espaço, afetará o movimento das ondas sonoras, assim como suas reverberações no próprio corpo. Para isso, proponho acordar brevemente o entendimento de que a materialidade de um corpo, assim como do espaço físico externo, é uma via de propagação do som. Com isso, o som poderá chegar até o corpo delineando, pela vibração, o espaço do próprio corpo. Temos aqui um som externo que ao tocar o corpo pode auxiliá-lo na delimitação do interior e exterior da própria corporeidade.

A recepção de um som externo, enquanto vibração que ativa a corporeidade em suas dimensões internas e externas poderia levar-nos ao exercício de delimitação espacial do próprio corpo. Com isso, podemos compreender que a percepção desse contorno corpóreo por vias da fisicalidade do som - objetivamente percebida com a direcionalidade - permitiria ao sujeito da atuação vincular-se concretamente com sua condição relacional. Em outras palavras, a corporeidade pode ser percebida na relação entre o externo e o interno, entre percepções físicas e subjetivas do som, entre o Eu e o Outro. Confrontamos parâmetros pessoais aos elementos concretos e aparentes, redimensionando os acontecimentos no corpo, em sua relação com o som no espaço.

O corpo que recebe o som externo em sua própria matéria possui características singulares que o conformam e ao mesmo tempo o ativam[3] no processo da percepção. As características fisiológicas, assim como os hábitos construídos ao longo de nossas vidas, ou as

3 O termo Ativar aparecerá em distintos momentos do texto. Ele será empregado a partir do pensamento de Judith Butler (2018) ao afirmar que os mesmos processos que nos formam enquanto sujeitos produzem condições de interiorização das experiências, resultando nos modos de produção de nossas ações. Diante disso, os mesmos códigos que nos assujeitam também nos ativam.

próteses acopladas aos nossos corpos, materializam – igualmente – o contato que teremos com o som que nos chega. O ouvido como órgão de apreensão do mundo, assim como a pele, os olhos, o nariz nos conectam às externalidades produzidas a nossa volta, assim como aos processos singulares de subjetivação[4]. Se essa dimensão sonora de recepção é apreendida particularmente, podemos compreender que a produção sensível desse corpo, na forma de vocalização, também se transformará. Nesse mesmo sentido, a produção corpórea vocal se espacializará de acordo com suas condições de "temperatura, dimensões, características e qualidades" dessa matéria particular no espaço. Considerando esses elementos, podemos concluir que nossa materialidade corpórea dimensiona aquilo que produzimos vocalmente. Com a vibração de nossas carnes internas é espacializada também uma individualidade, própria ao sujeito da ação na cena, aquele que atua.

Retornando à relação entre a corporeidade da voz e o espaço, a pesquisadora e professora Della Monica, com seus estudos documentados pelo professor Ernani Maletta em língua portuguesa, dimensiona o espaço de vocalização como: espaço físico visível, espaço físico possível, espaço relacional e espaço lógico-projetivo (Maletta, 2014). Sendo o primeiro considerado espaço concreto no qual atuamos, desde que se possa percorrê-lo com olhar. O segundo, também como espaço concreto mas que não pode ser percebido, momentaneamente, com a visão, e sim com a memória. Enquanto os terceiro e quarto, que nos interessam especificamente para esse debate, são espaços não concretos. Tratam-se de espaços atualizados pelo encontro; considerando que sua relacionalidade,

> [...] existe na medida em que estabelecemos uma relação de comunicação com o nosso interlocutor, incluindo-o como participante do discurso que estabelecemos e agindo de forma que a comunicação seja a mais efetiva possível, isto é, que o nosso interlocutor perceba com clareza o que queremos comunicar;[Também relacional, o] Espaço lógico-projetivo [...] se refere à construção do discurso verbal, musical ou coreográfico, envolvendo a lógica interna daquilo que se pretende comunicar (Della Monica e Maletta, 2013, p.69-71) (Maletta, 2014, p. 45).

Quando Della Monica propõe ressignificarmos a produção da vocalidade a partir de sua espacialização, refuta o termo Projeção da Voz, ainda utilizado por artistas e formadores pouco familiarizados com tais estudos na cena. Ou seja, a pesquisadora propõe um deslocamento da percepção sobre a vocalidade afastando-nos da ideia de projeção, ligada ao esforço e ao direcionamento, para compreender a relacionalidade entre voz e espaço como espacialização vocal. Sua concepção nos leva a dimensionar uma compreensão da vocalidade,

4 Estudos sobre processos de subjetivação podem ser encontrados em obras de Judith Butler (2017; 2018; 2019).

que se produz na relação da voz com o espaço. Permite-nos imaginar a possibilidade de ampliação expressiva da vocalidade, partindo de sua condição relacional. Nesse sentido, a espacialização da vocalidade se torna uma relação do corpo com várias dimensões do espaço, em busca dos mais variados interlocutores. Com essa mudança dos impulsos ou dos objetivos é possível reconhecer, para essa autora, diversos ganhos no som vocal, tanto em aspectos sonoros quanto na presença e comunicação cênica.

Tratando de aprofundar as qualidades específicas do espaço relacional, a pesquisadora o desdobra nas dimensões íntima, privada, pública e mítica, sendo, respectivamente,

> - íntima - quando há grande proximidade física entre emissor e pouquíssimos interlocutores. Não se pretende incluir outros. Nesse caso, a ação vocal se limita a espaços restritos;
> - privada - a ação vocal é direcionada a um grupo um pouco maior de interlocutores, que ocorre geralmente nas reuniões familiares, profissionais ou de amigos. O espaço relacional da voz se amplia e consequentemente, provoca um aumento de extensão e de intensidade corporais;
> - pública - a ação vocal é direcionada a grandes grupos, própria das salas de aula, auditórios, plateias teatrais, assembleias e comícios. O espaço vocal cresce consideravelmente e, como consequência, utilizam-se grandes extensões e intensidades;
> - mítica - refere-se 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).

Na dimensão mítica da espacialização vocal relacional, proposta nesse fragmento, a voz é impulsionada pela interpelação, ela reage em resposta a algo ou alguém. Por isso, quando atuamos, antes mesmo da separação dos lábios, antes de abocanharmos o espaço, acomodamos nossas percepções às complexidades contextuais - incluso espaciais -, ao mesmo tempo em que a desmontamos, para reorganizá-la na concretização do fenômeno cênico. Lidar com as circunstâncias compostas no espaço e no tempo do encontro trama o sujeito da ação cênica a uma busca sensível de compreensão das linhas e tensões reveladas na performance da corporeidade vocal disponibilizada em cena.

Autoapresentação, Autoexposição e Performatividade

Para Hannah Arendt (2018) as aparências se atualizam na forma como tornamos algo aparente, quer dizer, cabe a esse campo a manipulação, a composição de jogos de ilusão e por vezes a fraude. Por isso, a filósofa diferencia *autoapresentação* de *autoexposição*, destacando que, na primeira, o sujeito atua ativamente sobre o que apresenta, reverberando aquilo que será intencionalmente exibido. Já a autoexposição, não se tratando exatamente de uma escolha, exibe características intransponíveis de um sujeito. Um exemplo possível de autoexposição, para melhor compreensão, seria a vocalidade, que é única em cada indivíduo, mas pode se tornar expressivamente plural (ou autoapresentação) na medida em que é disponibilizada em meio aos códigos e regras de um contexto relacional, em performance. Em outras palavras, quando exposta à percepção do Outro – na relacionalidade – a vocalidade se complexifica ao envolver-se com os conjuntos de regras atualizados em performance, pois ganha extensões que vão além de uma corporeidade interna e singular.

Concluindo essa ideia, a vocalidade ganharia, na performatividade, qualidades por vezes da autoapresentação e ao mesmo tempo de autoexposição. Podemos concordar, portanto, que o sujeito da atuação vocal cênica, transitando constantemente entre a autoexposição e a autoapresentação, pode tornar consciente para si tais movimentos na atualização espacial e corpórea performativa.

Nossas ações vocais em cena, a partir desse modo de pensar, dão forma a uma constante recombinação das intenções expressivas. Não gostaria de propor, no entanto, a tentativa do absoluto controle do sujeito da ação vocal, pois devemos considerar que a partilha da vocalidade - em um território da relacionalidade - se propõe à abertura das diversas leituras performativas[5] Assumir o trânsito entre autoexposição e autoapresentação, diferentemente da ilusão do controle, nos permitiria lidar - como sujeitos da ação vocal - com o campo das incertezas. Atuamos na possibilidade de que o desejado expressivamente possa ou não vir a ser e, portanto, somos confrontados pelo caráter atual[6] da relacionalidade.

Autoapresentação e autoexposição, retornando aos jogos de ilusão, com os quais também lidamos nas dinâmicas da atuação cênica, podem ser aproximadas do pensamento

5 Contribuições sobre performatividade da recepção podem ser encontradas em estudos de Paul Zumthor (2007).
6 Sobre as relações entre o Atual e o Virtual ver, *O que é o virtual?*, de Pierre Lévy (1996).

derridiano, conforme aponta Butler (2003). Diferentemente de Arendt, Judith Butler emprega o termo *Performatividade* para se referir às combinações tornadas aparentes por meio de ações.

> [...] segundo a compreensão da identificação como fantasia ou incorporação posta em ato, é claro que essa coerência é desejada, anelada, idealizada, e que essa idealização é um efeito da significação corporal. Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos (Butler, 2003, p. 194).

Desse modo, a autora destaca aspectos relevantes da performatividade, recontextualizando-a tempo e espacialmente no emprego da ação. Ao assumirmos atos e gestos que compõem uma performatividade, sustentamos – na corporeidade – a tentativa de uma coerência que oferece sugestões àquele que se depara com uma vocalidade espacializada. Esse entendimento aponta, reaproximando a atuação vocal cênica, caminhos para uma vocalização relacional.

Na medida em que a produção vocal na contemporaneidade é compreendida como múltipla (Sarrazac, 2013), gostaria de pensar sobre as responsabilidades específicas dos sujeitos da atuação vocal cênica. Desse modo, passaremos a compreender atrizes e atores como agentes[7], em meio às responsabilidades daquilo que será publicizado cenicamente. Dito isso, o que está em jogo na relacionalidade cênica são nossas materialidades corpóreas; logo exigimos agência sobre essa condição.

É pertinente que não nos esqueçamos das complexas tramas com as quais nos envolvemos ao tomarmos essa ideia de performatividade como agência sobre a ação vocal cênica. Esta decisão, de assumir tais responsabilidades, considera a corporeidade que se atualiza nesse fenômeno como sujeita. Ela tanto será subjetivada por um conjunto de regras (Butler, 2018) da relacionalidade quanto ativada - se assim desejarmos - pelo exercício de conscientização dos elementos que compõem um contexto, dentro dos respectivos limites do sujeito.

A prática de responsabilização por aquilo que reproduzimos em nossas performances passam, nas pesquisas da atualidade, por uma revisão. Autoras e autores das mais diversas áreas do conhecimento passam a discutir, tanto em suas práticas quanto reflexões, elementos

7 Termo empregado a partir dos estudos de Judith Butler (2018).

como raça, classe e gênero. Nesse caminho, desejosa de uma prática autocrítica dos modelos vocais que ainda venho reproduzindo na atuação cênica, convido leitoras e leitores a um mergulho nesse redimensionamento de nosso fazer.

Uma urgência que nos cabe

Para Frantz Fanon (2008), existe grande importância em reconhecermos o corpo como território de luta. Tal reconhecimento pode nos impulsionar a tatear, na atuação cênica, brechas para realizarmos ações simples, mas ao mesmo tempo radicais. Como exemplo, compreendo o trânsito entre autoapresentação e autoexposição na atuação vocal cênica como um constante relato de si (Butler, 2018). Em outras palavras, ao contarmos quem somos permitimo-nos existir diante do Outro. Existir, portanto, a partir do que pretendemos aparentar logo dá a atuação vocal qualidades de agência, pois a corporeidade será um caminho para nos repensarmos na relacionalidade.

Para levarmos mais adiante a tentativa de repensar a atuação vocal, poderíamos questionar as violências que ainda reproduzimos ao performar branquitude, patriarcado e saberes hegemônicos. Exausto dos lugares dados ao autor, médico negro martinicano que viveu na França, ele nos diz:

> Mas eles iam ver! Eu já os tinha prevenido... A escravidão? Não se falava mais disso, era uma lembrança ruim. A pretensa inferioridade? Uma pilhéria da qual era melhor rir. Eu aceitava esquecer tudo, com a condição de que o mundo não me escondesse mais suas entranhas. Tinha de testar meus incisivos. Eu os sentia robustos. E depois... Como assim? Quando então eu tinha todos os motivos para odiar, detestar, rejeitavam-me? Quando então devia ser adulado, solicitado, recusavam qualquer reconhecimento? Desde que era possível livrar-me de um *complexo inato*, decidi me afirmar como Negro. Uma vez que o outro hesitava em me reconhecer, só havia uma solução: fazer-me conhecer (Fanon, 2008, pp. 107-108).

Dessa forma, a corporeidade vocal, como agente das próprias produções, viria como exercício de autodefinição. Se não o fazemos como sujeitos da atuação vocal cênica, provavelmente o farão por nós. E por isso me pergunto: o que pretendemos espacializar na atuação vocal cênica? Acredito que compreender o significado do que expomos ou representamos em cena nos exigirá uma boa dose de atenção. Esse princípio poderá reger a busca por outros modos de fazer, permitindo-nos repensar a forma como nos contamos diante do Outro. Nos caberia, portanto, deixar de normalizar os conjuntos de verdades hegemônicos, desmontando a reprodução desapercebida do nosso olhar fixado a uma situação fechada.

Abandonaríamos o que nos foi colocado como condição, para jogarmos com os códigos tornados maleáveis na atualidade.

Aponto aqui apenas um caminho que se construirá particularmente em cada sujeito da ação vocal. Alerto, no entanto, que o desejo de mudança exige Atenção constante, além de engajamento em não aceitarmos a amputação e o encolhimento das corporeidades plurais. O movimento também necessita acontecer de forma corresponsável, por parte dos sujeitos envolvidos nas diversas instâncias de uma produção cênica. Não basta que o sujeito da ação vocal se conte e se defina ao Outro, é preciso que o Outro/ouvido crie espaços internos em si para escutar com o princípio da Atenção.

Quando proponho o princípio da Atenção, refiro-me ao pensamento de Simone Weil, que o compreende como processo de aguçar as faculdades da percepção a ponto de nos entregarmos "ao que é secreto, silencioso, quase invisível" (Bosi, 2003, p. 13). Nesse caso, da espacialização de vocalidades singulares, o que é "quase invisível" está diretamente tramado à historicidade de um corpo territorializado em um país colonizado e patriarcal (Freyre, 2006). Não percamos isso de vista para continuarmos esta breve reflexão.

A Atenção pode ser um caminho para nos darmos conta de quais pontos usufruímos nas relações de poder, no espaço de ensino e da atuação cênica. Desse modo, tornaremo-nos corresponsáveis pelos jogos de poder nos quais performamos. Se optarmos por saber, o que há muito já o sabem (Kilomba, 2019a), como nos posicionaremos? Como venho argumentando até aqui, os estudos que venho desenvolvendo revelam que uma via de mudanças virá no momento em que tomarmos para nós mesmos a agência de nossas responsabilidades.

Para Judith Butler (2017), a responsabilidade não poderá ser pensada individualmente, mas na relação com o Outro. Ou seja, havendo combinados e modelos que antecedem nossas práticas nas artes da cena, o nosso exercício estaria na busca por darmo-nos conta das nossas ações, que reproduzem – muitas vezes – violências. Com elas aprendemos, e nos tornamos quem somos, mas com Atenção poderemos tornar a relacionalidade um território impermanente, onde atuamos de maneira corresponsável. O esforço, nesse sentido, necessitaria ser recíproco – apesar de não ocuparmos, como sujeitos, os mesmos lugares. Butler argumenta:

> A violência não é uma punição justa que sofremos, tampouco uma vingança justa pelo que sofremos. Ela delineia uma vulnerabilidade física da qual não podemos escapar, que não podemos finalmente resolver em nome do sujeito, mas que pode ajudar a compreender que nenhum do nós está delimitado por completo, separado de todos, mas sim que estamos todos em nossa própria pele, entregues nas mãos dos

> outros, à mercê dos outros. Essa é uma situação que não escolhemos. Ela forma o horizonte de escolhas e fundamenta nossa responsabilidade. Nesse sentido, somos responsáveis por ela, pois ela cria as condições em que assumimos a responsabilidade. Não a criamos, e por isso devemos estar atentos a ela (Butler, 2017, p. 131).

A violência existe em nossos processos de formação da vocalidade, assim como quando nos dispomos à relacionalidade da espacialização vocal de si, mas ainda podemos empregar-lhe Atenção, como afirma a autora. Para isso, proponho retornarmos nossos olhares para a atuação, aproximando um breve exemplo.

A performer mexicana Lorena Wolff propõe em seus trabalhos a "reconstrução do próprio corpo como receptáculo metafórico de informação política e social codificada" (Wolff, 2009, p. 147, *tradução nossa*[8]). Ao passo que tal prática nos leva a concluir que, se a própria corporeidade vocal é espaço da ação, está implícita no convívio em determinado contexto a atualização do contar-se. Revelamo-nos em performance por meio das nossas materialidades espacializadas e não há, portanto, necessidade de concentrarmos um discurso unicamente na temática de uma obra. Compreender a performatividade da espacialização de uma corporeidade vocal é, em si, o atravessamento de elementos relacionais como raça, classe e gênero.

Tais elementos relacionais podem, por exemplo, integrar o processo de criação, tanto em aspectos da atuação singular quanto da técnica, da estética e da poética. A performer, ao narrar seu processo, conta-nos que,

> Tais obras estão baseadas em ‹‹reconstruir›› meu próprio corpo [...]. Ao concentrar-me no corpo e em suas limitações, busquei símbolos arquetípicos e metáforas que revelem nossa condição como membros de sociedades em constante crise (Wolff, 2009, p. 147, *tradução nossa*[9]).

Desse modo, Wolff nos provoca a pensar sobre a performatividade de uma corporeidade que, ao ser espacializada, carrega em si elementos de significação. Ao tornamos o corpo performativo um "receptáculo" podemos nos tornar agentes do que desejamos expor ou apresentar. Atuar sobre a própria espacialização da corporeidade vocal nos permitiria, desse modo, reinventar um discurso sobre si na atualidade do acontecimento cênico.

A autora traz em suas performances o interesse por questões de gênero, compreendendo o corpo feminino como território da criação. Isso não quer dizer, no entanto,

8 *[...] reconstruir mi propio cuerpo como un receptáculo metafórico de información política y social codificada.*
9 *Dichas obras se han basado en «reconstruir» mi propio cuerpo [...]. Al concentrarme en el cuerpo y sus limitaciones, he buscado símbolos arquetípicos y metáforas que revelen nuestra condición como miembros de sociedades en constante crisis.*

que afirme discutir somente sobre gênero; diz ir além, tratando sobre aspectos políticos e sociais que marcam a atualidade (Wolff, 2009, p. 147). O gênero, não é um elemento solitário, pois está tramado à relacionalidade, conforme abordado anteriormente.

Considerações Finais

Partindo do ponto de vista implementado até agora, a estruturação de discursos sobre si mudaria a ordem das nossas espacializações vocais. A prática atenta de contar-se em performatividade vocal nos aproximaria do que conhecemos como relatos de si, das narrativas autobiográficas, biografias, etc.; acredito, no entanto, que podemos ir além. O sujeito que se conta por meio da própria espacialização vocal performa a si mesmo e pode, por esse motivo, distanciar-se da perigosa ideia de Universalidade[10]. Essa forma atenta de relação com a vocalidade oferece caráter particular àquilo que é espacializado, conformando processos singulares à performatividade. Assim, tornamos uma possibilidade lidar diretamente com a relacionalidade de nossas ações vocais.

Atuar sobre esse paradigma nos contextualiza em um conflito moral que existe como um jogo de disputas das perspectivas. A ação de contar-se coloca o Outro/ouvido em lugar deslocado, se regido pela Atenção. A ideia sobre o nacional, o global, o hegemônico se quebra, abrindo espaço para uma atuação vocal cênica local, singular e particular. Essa outra compreensão nos defronta com nossos processos de formação que têm, como disse anteriormente, uma historicidade colonial. É chegada a hora de enfrentarmos o amor que sentimos pela manutenção de tais relações.

Tendo em vista que a reflexão desenvolvida até aqui intenciona o abandono da ideia de uma *voz em geral*, passaremos a compreendê-la como som corpóreo singular. A unicidade da voz é discurso em si, e a filósofa Adriana Cavarero (2011) afirma a existência de uma radicalidade nessa compreensão. A vocalidade, portanto, é em si mesma a revelação do *quem* dessa espacialização sonora corporal. Ao contarmo-nos, portanto, pelo som de nossas vocalidades únicas, atualizamos tempo e espacialmente quem somos, invocando a presença do Outro. Desse modo, vinculamos ao menos duas existências singulares (Cavarero, 2011).

Cabe a nós, fazedores da vocalidade cênica, nos posicionarmos frente às produções mais recentes. Elas não nos permitem mais seguir reproduzindo modelos de vocalidade de

10 A ideia de universalidade é fortemente rebatida tanto por Fanon (2008) quanto por Kilomba (2019b).

maneira desapercebida. As cotas nas universidades, as políticas públicas deterioradas, os jovens que chegam em nossas salas de aula e os espectadores trazem demandas urgentes. Pretendo enfrentar essas transformações com coragem. Foucault, por exemplo, em suas últimas aulas[11] voltando-se para a documentação da filosofia clássica, invoca a *coragem da verdade* já praticada por Sócrates durante seu julgamento e morte.

Proponho que ao atuarmos vocalmente em cena ou ao trabalharmos nas salas de aula, repensemos nossos modelos de vocalidade e verdade. Michel Foucault afirma que se nos aproximarmos mais da arte antiga da retórica, inevitavelmente, estaremos nos distanciando da *parresía*, ou seja, da coragem da verdade. A oratória, na concepção praticada na Antiguidade, segundo o filósofo, "é no fundo uma técnica que concerne à maneira de dizer as coisas mas não determina em absoluto as relações entre aquele que fala e aquilo que diz" (Foucault, 2011, p. 13).

A *parresía*, nesse sentido, se oporia absolutamente à oratória, pois à primeira prática caberia estabelecer um vínculo entre quem fala e o que é dito. Um "vínculo forte, necessário, constitutivo, mas que abre sob a forma do risco o vínculo entre aquele que fala e aquele a quem ele se endereça" (Foucault, 2011, p. 14). Nesse sentido, na atuação vocal, compreendendo como sujeitos da ação cênica atrizes e atores, nessa elaboração proponho intentarmos o exercício da *parresía.* Para isso, deixaremos de atuar vocalmente em nome do Outro, abandonaremos as vozes que não são as nossas. Definiremo-nos por nossas próprias vocalidades e em nossos nomes, sendo essencial que – nesse caso – sejam pensamento e convicção particulares sendo formulados (Foucault, 2011, p. 16). Olhemos atentamente para nossa historicidade e com Atenção nos tornaremos agentes dos jogos e regras, pois é, justamente, neste lugar que percebo podermos atuar.

11 As últimas aulas de Foucault foram publicadas, mais tarde, como obra *A Coragem da Verdade* (2011).

Referências

ARENDT, Hannah. **A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar**. Trad. de Cesar Augusto R. de Almeida, Antônio Abranches e Helena Franco Martins. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BOSI, Ecléa. **A atenção em Simone Weil**. Revista Psicologia USP, São Paulo, Universidade de São Paulo, vol. 14, nº. 01, pp.11-20, Janeiro 2003.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição.** Trad. Rogério Bettoni. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

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

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética.** Trad. Rogério Bettoni. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal.** Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983 - 1984)**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

KILOMBA, Grada. **Desobediências poéticas.** Curadoria Jochen Volz e Valéria Piccoli. Ensaio Djamila Ribeiro. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019a.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019b.

LÉVY, Pierre. **O Que é Virtual?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

LIGNELLI, César. **Sons & cenas: apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica**. Local: Programa de Pós-Graduação em Educação/ Universidade de Brasília, 2011. Tese (Doutorado em Educação).

MALETTA, Ernani de Castro. **A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Dela Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal.** Urdimento, Santa Catarina, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), vol. 1, nº. 22, pp. 39-52, Julho 2014.

SARRAZAC, Jean-Pierre; NAUGRETTE, Catherine. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WOLFF, Lorena. Cada Performance es una Historia. In: DIÉGUEZ, Ileana (org.) **Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación. Teatro mexicano - Siglo XXI.** Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Departamento de Letras. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (México), 2009. pp. 147-150.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Artigo recebido em 15/05/2020 e aprovado em 13/06/2020.

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

[i] Renata Mendonça Sanchez - atriz, professora e pesquisadora teatral. Graduada em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia (2009-2015). Mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena - Unicamp (2018-2020). renatasanchez26@gmail.com
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4744901960593678
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6302-0426

[ii] Gina Maria Monge Aguilar - é pedagoga, pesquisadora, atriz e diretora de teatro costarriquenha, residente no Brasil. Possui Doutorado e Mestrado em Pedagogia Teatral pela USP e bacharelado em Artes Dramáticas pela Universidad de Costa Rica. Atualmente é professora RDIP no Instituto de Artes da Unicamp. Atuando principalmente nas áreas de trans-formação vocal, Teatro e performance Latino-americanos e decolonialidade. ginama@unicamp.br
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2127736920624971
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7680-3297

[iii] This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.