

PESQUISA EM ARTES CÊNICAS - A POSSIBILIDADE DO NOVO: a experiência do V&C*

Silvia Davini

Professora do Departamento de Artes Cênicas da
Universidade de Brasília – UnB.

Resumo: O presente artigo relata a experiência da configuração e consolidação do Grupo de Pesquisa Vocabalidade e Cena na Universidade de Brasília, e alguns dos resultados originais emergentes da mesma, no contexto do processo de implantação dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas no Brasil. O espaço de pesquisa e produção estética e de pensamento que essa conjuntura histórica abre é entendido aqui como a possibilidade do novo, tanto no campo acadêmico como no universo da arte contemporânea.

Palavras chave: vocalidade – *performance* - pesquisa

Abstract: The present article report the experience of configuration and consolidation of the Vocabality & Scene Research Group, at the University of Brasília, regarding some of the original results emerging of it, in the context of the merging process of Post-Graduation Research Programs in Scenic Arts in Brazil. The space of research and aesthetic and thought production opened at these historical circumstances is understood here as the possibility of the new in the academic field, as well as in the universe of contemporary art.

Keywords: vobality – performance – research

Primeiras Aproximações ao Problema.

Na década de 1990, os trabalhos que propunham uma abordagem não-verbal ou alguma nova experimentação com relação à produção de voz e palavra em *performance*¹ eram recebidos

com entusiasmo. Os textos de repertório teatral pareciam ter se tornado um problema para boa parte dos atores, que resultava melhor evitar. Quando, ainda assim, um trabalho cênico baseava-se em alguma peça de autor, com frequência, os textos eram apresentados de forma fragmentada e/ou reorganizados de forma mais ou menos aleatória. Não era fácil descobrir as referências de direção a partir das quais se organizavam tais estratégias que, atendendo ao desejo de favorecer a recepção do texto, muitas vezes acabavam obstaculizando sua percepção por parte do público.

Uma crise da palavra no teatro era então registrada em diversas publicações especializadas na área. As dificuldades que os atores jovens encontravam ao abordar

* Grupo de Pesquisa “Vocabalidade e Cena”: <http://www.vocalidadecena.com>

1 A opção pelo termo *performance* permite situar o teatro em um campo conceitual mais amplo daquele definido pelos estudos teatrais, fortemente influenciados pela semiótica e pela literatura. Neste sentido, a *performance* teatral é entendida como um tipo específico de performance cultural. Assim, a atuação se afasta das noções de interpretação, para reforçar seu caráter de apresentação, de presença, de ato, de atualização, de um ‘fazer presente’; e as noções de personagem abandonam seu caráter de entidade unívoca e estável, para evidenciar-se como um conjunto fluido de papeis ou estados.

peças de repertório pareciam sugerir que a problemática da forma do texto era difícil de resolver com os recursos à disposição das novas gerações, enquanto a *performance* dos atores mais maduros tendia a soar sobrecarregada e anacrônica. Seria esse o fim de toda uma tradição teatral fundacional para a arte ocidental?

Tais sintomas pareciam indicar tanto uma falta de referência com relação à produção de voz e palavra em *performance* e à abordagem do texto teatral, quanto uma busca motivada em uma necessidade urgente de novos caminhos de enunciação em cena. Porém, essa evidente necessidade de avançar em direção a opções alternativas para a produção de voz e palavra no teatro encontrava um limite concreto nas possibilidades vocais e verbais das novas gerações de atores e na frequente ineficácia de tais propostas em cena. Quais seriam as razões dessa pouca sintonia entre atores, diretores e audiências com relação às demandas dos textos teatrais?

Uma voz audível e bem timbrada e uma *performance* verbal bem articulada e inteligível era então o melhor resultado possível em cena. Uma gestualidade vocal flexível, um fraseio sutil e variado, o domínio das dinâmicas de intensidades e timbres parecia impensável naquele momento. Tratando-se de versões de alguma peça do repertório clássico, o elevado e uniforme do volume, somado a um fraseio plano e uma articulação crepitante, saturavam a percepção da audiência em poucos minutos. A responsabilidade dessa ineficácia em *performance* sempre era do texto, nunca dos

atores ou da direção. Isto, claro, no melhor dos casos, que eram raros; já que o mais habitual em cena era ouvir vozes maltratadas, lesionadas, inclusive tratando-se de atores jovens, o que resultava em *performances* vocais muito limitadas. O que motivava a frequente incidência de patologias vocais entre os atores jovens, para os quais a saúde vocal, mais que um objetivo, deveria ser um pressuposto? Se essa situação não tinha relação com a falta de uma formação de atores capazes de resistir às tensões da cena contemporânea, em que se originava?

As pesquisas a respeito da configuração de sentidos em cena a partir da produção de voz e palavra, som e música na *performance* teatral contemporânea, que hoje se concentram no âmbito do Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena, encontram um ponto de origem nessas perguntas, que foram se tornando explícitas durante o período de cinco anos, entre 1990 e 1995, quando comecei a trabalhar na Universidade de Brasília (UnB). Porém, elas foram gestando-se ao longo dos anos em que teve lugar meu próprio processo de formação e treinamento, a partir da década de 1970, e minha experiência profissional em *performance* nas cidades de Buenos Aires e Nova York, quando pude entrar em contacto com diversas abordagens vigentes hoje na formação e produção musical e teatral.

Na década de 1990, o número de cursos de graduação em Artes Cênicas no Brasil não chegava à dezena e os programas de pós-graduação na área eram ainda mais escassos. O que me levou a optar por

estabelecer um espaço de formação e pesquisa na Universidade foi a possibilidade de desenvolver um trabalho artístico e conceitual em um ambiente relativamente afastado das pautas de mercado. Regulador da indústria cultural, a lógica de mercado tem, em boa medida, absorvido em seus contornos o universo da arte. Como veremos mais adiante, propiciando o diálogo *entre* as disciplinas que o espaço acadêmico abriga em seu entorno, o atual desenvolvimento da pesquisa e da pós-graduação em Artes Cênicas no sistema universitário brasileiro fala favoravelmente dessa minha opção.

Desde sua criação, em 1989, estudantes e professores do Departamento de Artes Cênicas da UNB declaravam, de forma unânime, que a preparação vocal é uma instância primordial e iniludível na formação de atores. Porém, o espaço destinado aos assuntos vinculados à voz nos Planos de Estudo dos cursos de Artes Cênicas era muito restrito. De fato, o curso de Licenciatura em Educação Artística, com Habilitação em Artes Cênicas (turno diurno) que oferecíamos então, incluía 06 (seis) créditos obrigatórios na área de Voz em *Performance*, enquanto que, no turno noturno, os créditos obrigatórios eram 08 (oito), e no Bacharelado em Interpretação Teatral essa oferta se restringia a 04 (quatro) créditos; tudo isto sobre um total de 228 créditos, no caso das Licenciaturas, e 196 créditos, no Bacharelado.

A falta de profissionais atuando nesse campo específico, assim como o escasso e desatualizado material bibliográfico disponível sobre o tema, eram as razões apresentadas

quando se questionava essa parca presença da preparação vocal na formação de atores e professores de Artes Cênicas. Quais seriam os determinantes de semelhante falta de profissionais, de produção e de visibilidade na formação de atores em uma área considerada por todos tão significativa?

Nesse contexto, a mesma necessidade de uma preparação vocal que estudantes, docentes e atores proclamavam em Brasília, parecia nutrida por sua escassa presença na formação e produção teatral contemporânea. Percebi então que o interesse manifesto e a satisfação dos estudantes ante a possibilidade de trabalhar sobre suas vozes assumia uma forma peculiar de ansiedade a partir do momento em que se aproximavam as atividades de preparação vocal. No início, entendi essa ‘ansiedade’ como um sintoma da necessidade de treinamento. Porém, os esperados sinais de alívio desse estado de ânimo difuso durante o processo de preparação vocal resultaram mínimos. Isto me pareceu sugerir que essa ‘ansiedade vocal’ devia se apoiar em outras instâncias, para além das já apontadas restrições no campo da preparação e produção teatrais.

Não resultava fácil para os estudantes de teatro perceber e localizar suas vozes ou compreender seus comportamentos. Se para uma cultura orientada visualmente o que não é visível não existe, poderíamos inferir que, pertencendo à esfera do acústico, a voz e a palavra proferida teriam visto debilitada sua presença em *performance*. Certamente, a acelerada evolução tecnológica

no campo das comunicações no século xx, e sua incidência nos modos de percepção e representação, contribuíram com esta problemática, expandindo os limites da questão ao sugerir que os papéis da literatura, dos meios de comunicação de massas e das tecnologias audiovisuais na sociedade contemporânea eram cruciais para entender a situação instalada no campo da voz e da palavra em *performance*. Começava a ficar clara a necessidade de um marco conceitual apropriado e bem definido para tratar a questão.

Eventos especializados como o *Giving Voice*², oferecem exemplos de até que ponto a falta de uma definição conceitual adequada para abordar a produção de voz e palavra na *performance* teatral contemporânea resulta em ‘desvios’ temáticos que acabam situando as vocalidades fora da cena teatral, considerando-a da perspectiva de sua ‘arqueologia’ e do seu desenvolvimento na experiência de culturas ancestrais. A relação estabelecida entre a voz em *performance* e diversas práticas arcaicas, tais como o canto ritual ou étnico, pareciam indicar que o teatro não era um campo possível para a produção de vocalidades que, por sua vez, pareciam ser percebidas como uma instância sem projeção na cultura contemporânea. Assim, um evento internacional de grandes proporções, praticamente o único dedicado à voz em *performance* partiu, em sua primeira edição,

do teatro, e acabou aproximando-se ao perfil da etnomusicologia, confirmando mais uma vez a problemática que comecei a perceber inicialmente no Brasil.

Em *Cartografías de la Voz en el Teatro Contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo xx* (2007), exploro, histórica e conceitualmente, a problemática da produção de vocalidades na *performance* teatral contemporânea. O estudo de caso dessa pesquisa situou-se nos últimos cinco anos do século xx, considerando o teatro produzido nos circuitos teatrais oficial³ e *off Corrientes*⁴ da cidade de Buenos Aires, e a formação de atores em duas das mais importantes escolas de teatro da cidade: a então *Escuela Nacional de Artes Dramático* (pública), e a *Escuela Teatral de Buenos Aires* (privada). A tradição britânica, pioneira na área da formação vocal de atores, serviu de referência para o trabalho de campo de desenvolvi em 1998 e 1999 e ilustra de forma acabada a problemática aqui exposta (DAVINI, 2007).

Em suas publicações, algumas preparadoras vocais de atores em língua inglesa, de ampla trajetória profissional, tendem a definir seu trabalho como essencialmente prático. Em conseqüência, seus livros consistem em um repertório de exercícios e conselhos, somados a algumas linhas de leitura de textos teatrais, geralmente shakespearianos, sem um desenvolvimento

2 Encontro internacional organizado no país de Gales na segunda metade da década de 1990 pelo *Centre for Performance Research*.

3 Integrado pelas dez salas teatrais vinculadas aos governos nacional e municipal.

4 Salas teatrais independentes do circuito comercial (de *Corrientes*) situado ao longo da Avenida homônima.

conceitual considerável sobre o tema, que sirva de marco de referência. Os exercícios são concebidos como ferramentas para aperfeiçoar a produção de voz, e a reprodução de certos estilos de atuação vinculados, em primeiro lugar, ao teatro inglês renascentista. Porém, a prática cuidadosa dos exercícios propostos não asseguraria necessariamente ao leitor resultados eficazes. De fato, a qualidade protéica e efêmera da voz e da palavra proferida aponta uma eficácia pragmática que excede a prescrição de exercícios formulados sem um diagnóstico dos corpos que, mais tarde, os realizarão.

O escasso desenvolvimento conceitual nos livros dedicados à preparação vocal de atores atravessa também muitas das publicações vinculadas à prática cênica. Em consequência, um termo amplamente significado em um universo de referência dado é freqüentemente aplicado em outro contexto, sem a intermediação de uma reformulação adequada do mesmo. No desejo de outorgar-lhe entidade conceitual, defino a voz como uma produção do corpo capaz de gerar sentidos complexos, controláveis em cena, colocando-a assim na mesma categoria do que entendemos por movimento. Porém, dando lugar à possibilidade da palavra, à qual excede, a voz comporta maior definição de sentidos do que o movimento. Paralelamente, esta definição restaura a potência produtiva da voz e da palavra e supera a abordagem hegemônica, na música e no teatro, que reconhece a voz como 'instrumento' de atores e cantores, e que chamo de 'visão instrumental' (DAVINI, 2008).

A voz e a palavra se dão em cena no cerne do que defino como a Dimensão Acústica da Cena, universo de interação das esferas da Voz e da Palavra, da Música e do Entorno Acústico. Pensar a Dimensão Acústica no teatro nos leva a pensar a economia 'auditivo/vocal/verbal' no contexto do entorno acústico de um modo geral. O efeito da crescente saturação do ambiente acústico nos contextos urbanos e a incidência do desenvolvimento tecnológico sobre o corpo humano colocam a necessidade de detectar a impregnação entre as esferas da *performance* social e teatral.

Estamos constantemente rodeados por um entorno acústico, que nos ambientes urbanos contemporâneos, tem se tornado saturado. Com a finalidade de aliviar nossa percepção do trabalho constante imposto aos nossos ouvidos, nosso espectro auditivo foi se encolhendo. A sobrecarga acústica instalada hoje nos espaços urbanos impregna nossa percepção do som. Murray Schafer ressalta que sons de intensidade média, tais como a voz humana, tendem a ser dos mais afetados nessa situação (Schafer, 1991).

As características da propagação do som fazem da audição, de alguma forma, uma atividade sensorial reflexa, estabelecendo-a em um espectro de percepção de 360°, concretizado em diversos planos, fixos e móveis, campo este muito mais amplo que o da percepção visual. Por outro lado, a distância inexistente entre quem atua e sua própria voz, por um lado, e as peculiaridades da percepção auditiva, por outro, definem a voz como onipresente e, portanto, óbvia,

• **Silvia Davini**

sendo paradoxalmente essas características as responsáveis pela fragilidade e o esgotamento da produção e da percepção da voz e a palavra em *performance* hoje.

A extraordinária presença da voz e da palavra na cena e na vida profissional e cotidiana tem naturalizado a percepção de quem atua ao ponto de tornar difícil o discernimento entre sua *performance* e sua produção vocal. Essa peculiar combinação de onipresença/obviedade/naturalização estimula a citada 'ansiedade' com relação à produção de voz e palavra, acentuando simultaneamente sua difícil apreensão enquanto objeto. Sintetizando: é possível detectar alguns fatores que podem nutrir essa ansiedade vocal. A falta de profissionais, de bibliografia e de uma discussão conceitual sobre o assunto surge de forma evidente em um primeiro momento. A influência do paradigma literário e da mídia sobre os estilos vocais humanos, e a saturação do entorno acústico urbano, a primeira vista não tão evidentes, resultam significativos em um segundo momento.

Assim, o que então surgiu com clareza foi que essa 'ansiedade vocal' era um sintoma da mistura de 'invisibilidade/obviedade/naturalização' da voz, instalada na cultura urbana contemporânea que, como resultado, determina também a vocalidade dos atores hoje. Porém, é a partir da consideração da voz como objeto libidinal que se estabelece uma mudança de paradigma com relação ao fenômeno que identifiquei como 'ansiedade vocal'.

A contribuição da psicanálise veio assim a iluminar outros aspectos cruciais das vocalidades, abrindo uma projeção da temática da sexualidade a partir da voz, mesmo que sem chegar a atingir sua dimensão de produção corporal, sua materialidade e sua singularidade. De fato, é através da pragmática de John L. Austin, retomada pelos estudos da *performance* e por Deleuze e Guattari, que voz e palavra abandonaram seu caráter exclusivamente representacional e simbólico para ganhar status de ato (Deleuze e Guattari, 1988).

A Definição de um Marco Histórico, Conceitual e Metodológico.

O conceito de *vocalidade* formulado por Paul Zumthor resultou um ponto de partida para nossa abordagem da produção vocal na *performance* teatral contemporânea. Zumthor define a vocalidade com relação à poesia medieval, como "a historicidade de uma voz, em outras palavras, seu uso" (Zumthor, 1993, p. 21). Assim, o termo vocalidade refere-se às múltiplas formas de produção de voz e palavra implementadas por um grupo humano específico em uma contingência social e histórica dada. Substituindo o verbo 'uso' por 'produção' superamos os resquícios da 'visão instrumental' na definição de Zumthor, tornando-a 'produtiva'. Isto nos permite situar os atores, (geralmente citados no masculino/singular), como entidades sociais, históricas e sexualmente definidas.

O que acontece no processo que vai da abordagem do texto até sua concretização

na voz e a palavra em *performance*? Quais as possibilidades que surgem desse processo em termos de criação de sentido em cena? Estes são alguns dos problemas que atravessam as pesquisas desenvolvidas hoje pelo Grupo de Pesquisa *Vocalidade e Cena*, em relação aos quais a formação dos atores tem um papel chave. Considerar a produção, reprodução e representação de voz e palavra em cena, surgiu então como uma necessidade. Abordar uma problemática como esta, evitando contrariar sua fluidez e complexidade, requer da configuração e adequação de um instrumental metodológico que permita implementar a pesquisa de acordo com as características desse universo conceptual.

O *princípio de cartografia*, aplicado à vocalidade, também se refere a uma concepção particular do corpo, próxima da retomada de Deleuze e Guattari sobre as formulações de Baruch Spinoza no tema. Desse ponto de vista, o corpo consiste em um infinito número de partículas, cuja singularidade é definida por suas relações de descanso e movimento, e por sua capacidade de afetar e ser afetadas por outros corpos. Afastado dos modos indentitários, um corpo não é definido por sua forma nem por sua hierarquia orgânica, mas por suas coordenadas, determinadas pelo que Deleuze e Guattari definem como a longitude de suas reações de descanso e movimento entre seus elementos, e a latitude de seu poder de afetar e ser afetado. Nosso trabalho aproxima-se assim do corpo humano como produtor de subjetividades, incluindo e superando as

restrições que impõe a abordagem do corpo como organismo.

A totalidade de longitudes e latitudes constitui o corpo como 'plano de consistência', sempre variável, individual e coletivo. Um corpo feito de partículas e afetos pode ser definido como um grande corpo sem órgãos. Suas coordenadas se constituem como linhas abstratas em variação contínua, e com possibilidades virtuais que se atualizam em diversos 'agenciamentos maquínicos'. Segundo Ronald Bogue, um agenciamento maquínico consiste em uma coleção de termos heterogêneos reunidos em uma reação topológica de proximidade ou vizinhança, que funcionam juntos graças à ação da linha abstrata que atravessa os termos (Bogue, 1993, p. 153).

Assim, o Grupo V&C aborda o corpo em *performance* como o primeiro palco, *lugar* de intersecção entre as dimensões visual e acústica da cena, e a voz, como um *entre/lugar* que abriga a palavra. Essa abordagem cartográfica do corpo, que se vincula com a idéia da voz como uma produção corporal com o mais alto poder de desterritorialização, se apóia em uma noção mais ampla: o rizoma. Não respondendo a qualquer modo estrutural ou gerativo, o rizoma se constitui, do meu ponto de vista, em uma opção epistemológica válida para a abordagem das vocalidades em *performance*.

O conceito de rizoma, também definido pelo princípio de cartografia, rejeita a idéia de estrutura profunda excedendo, sem eliminá-lo, o binarismo dominante na lógica clássica

ocidental e sua ordem hierárquica. Assim, o rizoma não se configura como uma simples reversão do básico dualismo dominante no pensamento ocidental moderno, senão que o contem e, assim o supera (Deleuze e Guattari 1988).

Historicamente, a formação vocal para a cena tem se apoiado nas concepções de produção e reprodução de voz e palavra vinculadas à noção do corpo enquanto organismo, determinado por modelos de identidade e, geralmente, desvinculado de seu contexto social e histórico e suas determinações em termos de sexualidade. A modulação conceitual e metodológica produzida a partir da consideração destas noções e princípios com relação ao corpo acima apresentados e, por tanto, à voz e à palavra em *performance*, é radical e marca a produção do Grupo v&c.

Mas, antes de seguir adiante, retomemos a trajetória da implantação do espaço de pesquisa em pós-graduação nas universidades brasileiras, para melhor contextualizar a experiência concreta do Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena na Universidade de Brasília.

O Processo de Implantação dos Cursos de Pós-Graduação em Artes Cênicas no Brasil e a Experiência do V&C

O primeiro curso em Artes em nível de pós-graduação no Brasil foi o Mestrado em História da Arte, implantado em 1968, no Departamento de História da USP. Cinco anos mais tarde, em 1972, foi criado o curso Mestrado em Educação Artística na ECA-

USP que, no mesmo ano, passa a sediar também o Mestrado em História da Arte. Em 1980, começa a funcionar, também na ECA-USP, o Doutorado em Educação Artística. Paralelamente, outros cursos de pós-graduação em Artes foram consolidando-se no Departamento de Artes Plásticas da USP, enquanto que algumas linhas de pesquisa em Artes Cênicas foram se definindo em outras instituições do eixo Rio / São Paulo.

Assim, a pós-graduação em Artes no Brasil nasce fortemente vinculada a áreas de tradição acadêmica, tais como a História e a Educação. Por então, os cursos de Artes Plásticas e Música propiciavam aproximações à produção artística em si mesma. O espaço para as Artes Cênicas se abriu uma década depois quando, em 1981, também na USP, começa a funcionar o primeiro curso de Mestrado em Artes Cênicas no país. A ele se somam o da Universidade de Campinas - UNICAMP, em 1989, e o da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, em 1991. Essas iniciativas no campo das Artes Cênicas, ainda pontuais, se considerarmos a abrangência do contexto nacional, eram precedidas em mais de duas décadas por cursos em outras áreas das Artes e abrem um espaço cuja consolidação se afirmará lentamente, até o final da década de 1990.

O campo que a implantação desses cursos abriu encontrou um impulso chave para seu atual crescimento em 1997, com a criação do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC/UFBA. Mantendo um alto

nível de produtividade acadêmica e artística o PPGAC/UFBA contribuiu decisivamente para a consolidação do espaço acadêmico de formação e pesquisa em Artes Cênicas no Brasil. Além de canalizar a demanda da região nordeste, o PPGAC/UFBA potencializou o crescimento da área, contribuindo com alternativas institucionais para titular professores em exercício em universidades de regiões que ainda não contavam com oferta de pós-graduação em Artes Cênicas.

Essas instituições pioneiras, articuladas com fundações de apoio à pesquisa e um grupo de profissionais, referentes nacionais no campo do teatro e a dança fundam, em 1998, em Salvador, Bahia a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE. No ano seguinte, o I Congresso da ABRACE, realizado na ECA/USP, propicia um primeiro relevamento da configuração da área de Artes Cênicas nas universidades brasileiras, desde a segunda metade do século XX, considerando os antecedentes dos cursos livres nas décadas de 1940 e 1950, a implantação dos cursos de graduação, a partir da década de 1960, e a criação dos cursos de pós-graduação a partir da década de 1970.

Desde então, a ABRACE vem contribuindo decisivamente com a consolidação da área, imprimindo uma nova dinâmica ao inicialmente lento processo de configuração dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas no Brasil. Podemos dizer então que a abertura do campo institucional para a pesquisa em Artes Cênicas no Brasil acontece de fato na virada do século XX para o XXI.

Esse território aberto institucionalmente é o que permite o intenso crescimento hoje da pesquisa em Artes Cênicas no Brasil. Mesmo sem poder imaginar suas proporções, foi e é o que levou, a mim e a tantos outros, a optar pela universidade como espaço para produzir conceitual, estética e metodologicamente, e para formar profissionais com perfil para desenvolver no futuro o campo que se abre hoje, a uma distância profícua dos mercados.

Em 1993, propus o primeiro projeto de pesquisa em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, em nível de Iniciação Científica: “O lugar da Oralidade no Teatro: Narrativa / Discurso”. Em 1994 publiquei o primeiro artigo sobre o tema, cuja incidência era mínima nas discussões de então. A regularidade das reuniões promovidas pela ABRACE evidenciam um aumento considerável de artigos vinculados à problemática de produção de voz e palavra em cena, chegando na última Reunião Científica, realizada na USP em 2009, a 24 artigos, o que evidencia um interesse crescente na área em questão, que promete ainda multiplicar-se.

Em 1990, fui a primeira professora na área de *Voz e Performance* do recém criado Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília⁵, e a única docente

5 O Departamento de Artes Cênicas- CEN da Universidade de Brasília foi criado em 1989, junto com o Instituto de Artes-IdA, integrando em sua estrutura os Departamentos de Artes Visuais (antigo Departamento de Desenho) e de Música, (em funcionamento desde a inauguração da UnB). Hoje, o IdA/UnB abriga também o Departamento de Desenho Industrial e o Programa de Pós-Graduação em Arte.

• **Silvia Davini**

nessa função durante doze anos. Em 2002, Sulian Vieira Pacheco, formada integralmente na área de *Voz e Performance* no âmbito do Grupo de Pesquisa *Vocalidade e Cena*, passou a integrar o quadro docente do CEN. Em 2003, *Vocalidade e Cena* foi cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. Em 2005, César Lignelli, então professor substituto no CEN, se integrou ao Grupo v&c e, em 2007, defendeu a primeira dissertação de Mestrado no PPG-Arte/UnB que considero completamente situada no campo conceitual e metodológico definido no v&c. Entre 2008 e 2010 César Lignelli integrou o corpo docente da Universidade Federal de Uberlândia e, no corrente 2010 assumiu como professor do quadro docente do CEN. Ainda em 2010, outro pesquisador do v&c, Fernando Martins, atualmente mestrando do PPG-Arte/UnB, vinculou-se como Professor Substituto no CEN, enquanto que Sulian Vieira e César Lignelli encontram-se em processo de doutoramento no PPG-Arte / UnB e na FE/UnB respectivamente. Aparte destes pesquisadores permanentes, o Grupo v&c é integrado por três mestrandos e três estudantes de graduação, desenvolvendo Projetos de Pesquisa de Iniciação Científica.

A dinâmica resultante na recente consolidação do Grupo v&c reflete o processo de expansão da Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas no Brasil, e não teria sido possível sem ele. Dentre os vários resultados surgidos do trabalho realizado pelo Grupo v&c nas últimas décadas podemos ressaltar o aumento de créditos oferecidos na área de *Voz em Performance* de 04 (quatro) e 06 (seis)

e 08 (oito), no caso do antigo Bacharelado em Interpretação Teatral e das Licenciaturas em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas (turno diurno e noturno) respectivamente, para 12 (doze) créditos obrigatórios e 04 (quatro) optativos no Currículo dos novos cursos de Licenciatura (turnos noturno e diurno) e Bacharelado em Teatro.

Paralelamente, desde 2008, a área de *Voz em Performance* vem oferecendo disciplinas nos cursos de Licenciatura em Teatro à distância da UnB. Para tal, são hoje seis os professores em atividade gerenciando a oferta de disciplinas e levando adiante os vários projetos de pesquisa e produção artística em andamento. Também é importante salientar o papel que vem desempenhando o Grupo v&c na formação e titulação de jovens pesquisadores.

Convergindo no Programa “O Corpo Ressoante”, a produção artística e acadêmica do Grupo v&c se organiza em torno de três grandes Linhas de Pesquisa: *Voz e Modos de Enunciação*; *A Dimensão Acústica da Cena e Subjetividade e Desejo*. Essa estruturação deixa em claro que nosso interesse começa para além do limite das patologias vocais. Uma voz capaz de responder adequadamente às demandas da cena é nosso pressuposto, não nosso objetivo. Buscamos rigor metodológico e conceitual, não rigor científico. É esse proceder que pode consolidar o lugar de nossa proposta com relação à produção de vocalidades em *performance* ao ponto de propiciar um diálogo com a ciência e não uma ‘colonização’

do discurso no campo da arte pelo discurso científico.

A definição de um Programa de Treinamento para a Produção de Voz e Movimento em *Performance*, a definição da personagem como *lugares de fala*, o trabalho sobre gêneros e estilos, a abordagem do texto teatral a partir da forma e dos seus modos de enunciação, a definição das Dimensões Visual e Acústica da Cena, e dos atores como entidades históricas, sociais e sexualmente definidas, são alguns dos pontos altos do trabalho de pesquisa do v&c.

A inclusão da produção artística no universo da pesquisa acadêmica em Artes Cênicas tem significado um grande passo em direção à consolidação de um pensamento original. Porém, creio importante ressaltar que, na atual conjuntura social e histórica, não é somente à pesquisa acadêmica que esse pensamento nutre; é a produção artística contemporânea, que está precisando potenciar um pensamento situado no cerne mesmo da práxis estética.

Artigo recebido em 06 de abril de 2010.

Aprovado em 20 de maio de 2010.

Referências Bibliográficas

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da superrmodernidade*. Campinas, SP: Papirus Editora, 1994.

BOGUE, Ronald (1989), *Deleuze and Guattari*, Londres e Nova York: Routledge, 1989.

DAVINI, Silvia A. *Cartografías de la Voz en el Teatro Contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Colección Textos y Lecturas en Ciencias Sociales, Buenos Aires: EdUNQ, 2007.

DAVINI, Silvia A. Voz e Palavra – Música e Ato. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.) *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

DELEUZE, Gilles e Félix GUATTARI. *A Thousand Plateaus - Capitalism & Schizophrenia*. London: The Athlone Press Ltd., 1988.

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A "literatura" Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.