



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DANIEL MAGALHÃES DE ANDRADE LIMA

**A VIDA GESTUAL DAS VOZES:
dublagem e performance na cultura audiovisual**

Recife
2023

DANIEL MAGALHÃES DE ANDRADE LIMA

**A VIDA GESTUAL DAS VOZES:
dublagem e performance na cultura audiovisual**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Thiago Soares

Recife

2023

L732v Lima, Daniel Magalhães de Andrade
A vida gestual das vozes: dublagem e performance na cultura
audiovisual / Daniel Magalhães de Andrade Lima. – Recife, 2023.
266f.: il.

Sob orientação de Thiago Soares.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
2023.

Inclui referências.

1. Cultura audiovisual. 2. Corpo. 3. Performance. 4. Voz. 5. Gesto.
6. Teoria Queer. I. Soares, Thiago (Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2023-41)

DANIEL MAGALHÃES DE ANDRADE LIMA

**A VIDA GESTUAL DAS VOZES:
dublagem e performance na cultura audiovisual**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação

Aprovada em: 14/03/2023.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Thiago Soares (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Ângela Freire Prysthon (Examinadora interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Jeder Silveira Janotti Júnior (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Christine Greiner (Examinadora externa)
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Professora Doutora Gabriela Machado Ramos de Almeida (Examinadora externa)
Escola Superior de Propaganda e Marketing

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Thiago Soares, que me acompanhou e orientou desde muito antes do doutorado ser um caminho possível. Que deu corda às minhas inquietações e fez da academia um lugar de encontros e trabalho, mas também de satisfazer desejos. Obrigado por fazer caminhos.

Agradeço a Ângela Prysthon, Jeder Janotti, Gabriela Almeida e Christine Greiner pela leitura atenciosa, pela crítica, pela inspiração e pelas trocas. Agradeço a Rodrigo Carreiro e Jorge Cardoso Filho pela disposição e leitura; pelo interesse e pelos encontros.

Agradeço a Freya Jarman e Haekyung Um por me acolherem e abrirem caminhos; pela generosidade.

Agradeço aos professores que acompanharam minha formação; a Ângela Prysthon, Cristina Teixeira, Jeder Janotti e Thiago Soares, que tanto me inspiraram ao longo dos anos. Aos professores que passei a conhecer no doutorado, Rodrigo Carreiro, Afonso da Silva Júnior e Izabela Domingues, que acolheram e incentivaram minhas questões.

Agradeço a Cristina Teixeira e Nina Velasco por me introduzirem à pesquisa, por abrirem horizontes de interesse que eu nem sabia ter.

Agradeço aos funcionários da secretaria do PPGCOM, em especial Roberta Bacelar e José Carlos Gomes da Silva, que viabilizaram os cursos e resolveram quebra-cabeças administrativos.

Agradeço a Cesar Castanha, Suzana Mateus, Mário Rolim e Alan Campos por compartilharem as angústias e alegrias da vida acadêmica; que mesmo nos tensos períodos de isolamento, estavam a um áudio, a um vídeo ou a um jogo de distância.

Agradeço aos colegas do GruPop por fazerem da academia uma experiência coletiva.

Agradeço a Amy Skjerseth e Simran Singh pelo apoio inusitado.

Agradeço a Hygor Gonçalves por dividir a mesa, a casa e as aventuras; por compartilhar a vida; a Magnólia e Noite Antônia por estarem sempre junto.

Agradeço à minha família, Luiza, Marina, Roberto e Vera, por moverem moinhos; pelo apoio incondicional.

Agradeço a CAPES por garantir o financiamento da pesquisa e da minha formação por meio de bolsa DS; por viabilizar a pesquisa no exterior pelo programa PDSE; por sustentar trabalho e sonhos.

“Em algumas noites, Ayr's pede-me que leia para ele poesia, especialmente da sua maior paixão, Keats. Cochicha os versos enquanto eu os recito, *como se sua voz se apoiasse na minha.*” (MITCHELL, 2016, p. 67, grifo meu).

RESUMO

Desde que as tecnologias de captura e reprodução da imagem e do som foram desenvolvidas, a possibilidade de articular vozes e gestos foi empregada diversamente. A dublagem, dispositivo que opera a partir de tal possibilidade, atravessa variados produtos audiovisuais, sendo operada no cinema desde o começo dos filmes falados, mas também em videocliques, performances cotidianas em plataformas de redes sociais e tradições da performance ao vivo. Reconhecendo que as articulações midiáticas de vozes e gestos agenciam problemas de corpo, questiona-se: que procedimentos são operacionalizados na construção dos corpos audiovisíveis? Como a interação com vozes age nas formações dos corpos nas culturas audiovisuais? O que dublagens podem nos revelar sobre as formações dos corpos pelas tecnologias playback?. Com tal problemática, a tese objetiva debater as normatividades de “corpo” e de “sujeito” inscritas nos arranjos performáticos das tecnologias audiovisuais, atravessando perspectivas sobre raça, gênero e outros demarcadores. Seguindo dublagens, convocam-se diferentes produções audiovisuais para conduzir a investigação a partir do cruzamento de tradições teóricas que atravessam cinema, música, teatro, dentre outros. Portanto, estando inserida nos Estudos de Performance na Comunicação, a pesquisa destrincha o papel das tecnologias midiáticas e das mídias audiovisuais na construção das performances, enfatizando os fluxos comunicacionais que atravessam produtos audiovisuais e cotidiano a partir de práticas de escuta e espetatorialidade. Em adição, a tese se dedica particularmente ao estudo da voz e agencia uma revisão extensiva de teorias sobre vozes midiáticas. O debate sobre voz ainda é pouco explorado na Comunicação e nos seus estudos da performance, de forma que se objetiva contribuir para o campo também ao propor maneiras de abordar a vocalidade consonantemente a compreensões e práticas contemporâneas de corpo. Por fim, ressalta-se que o estudo da dublagem é importante para entender fenômenos atuais, dado que as construções de corpo do cinema musical, as performances dos videocliques, os lip-syncs de drags queens, vídeos de plataformas digitais, dentre outras práticas dubladas, reúnem técnicas e tecnologias que se informam mutuamente. Nesse sentido, a tese postula a dublagem como um epicentro para o qual as tecnologias audiovisuais convergem de tal maneira que, investigando dublagens, podemos destrinchar problemas específicos de construção de corpo com os quais convivemos e a partir dos quais nos informamos corporal e subjetivamente.

Palavras-chave: cultura audiovisual; corpo; performance; voz; gesto; Teoria Queer.

ABSTRACT

Ever since image and sound technologies were developed, the possibility of assembling different voices and gestures has been used in many ways. Dubbing and lip-syncing – apparatuses that operate through playback – cross various audiovisual products. Such apparatuses, after all, have been operated in cinema since the beginning of talkies, as well as in music videos, everyday performances on social media platforms, and in some traditions of live performance. Acknowledging that the mediatic assemblages of voices and gestures summon bodily problems, this thesis inquires: what procedures are operationalized in the construction of audiovisual bodies? How does the interaction with voices act on the production of bodies in audiovisual cultures? What dubbing and lip-syncing can reveal about bodily production through the employment of playback technologies? Following such questions, this thesis aims to discuss normative notions of 'body' and 'subject' that are inscribed in the varied performative arrangements of audiovisual technologies, intersecting perspectives on race, gender, and other markers. In this process, different audiovisual productions are summoned to conduct the investigation by intersecting theoretical traditions that cross cinema, music, and theater, among others. Therefore, being part of Performance Studies in Communication, this research unravels the role of mediatic technologies in audiovisual performances, emphasizing the communicational flows that connect audiovisual products to everyday life through practices of spectatorship and listening. Moreover, this thesis dedicates itself to the study of voice, undertaking an extensive review of theories about mediatic voices. Debates on voice are still little explored in Communication Studies. Therefore, this research aims to contribute to the field by also proposing approaches to vocality that resonate with contemporary understandings of bodies and performances. Finally, this thesis emphasizes that the study of dubbing and lip-syncing is crucial to the understanding of contemporary phenomena. The reason for this is that bodily productions in movie musicals, music video performances, drag queens' lip-sync performances, and vernacular videos on digital platforms, among other dubbed/lip-synced practices, bring together body techniques and mediatic technologies that mutually inform each other. In this sense, this thesis postulates dubbing/lip-syncing as an epicenter to which audiovisual technologies converge in such a way that, by investigating such arrangements of playback technologies, we can unravel specific issues of body production that inform ourselves bodily and subjectively.

Keywords: audiovisual culture; body; performance; voice; gesture; Queer Theory.

SUMÁRIO

1	NOTAS PRELIMINARES	12
1.1	MOMENTOS DUBLADOS	12
1.2	A JORNADA	14
1.3	DESEJOS	16
2	COMEÇOS	17
2.1	UMA INVESTIGAÇÃO COMEÇA COM PISTAS	18
2.1.1	Um pequeno inventário de cenas	18
2.1.2	Problemas de corpo nas tecnologias playback	19
2.1.3	Esta é uma tese que desconfia do “Corpo”	25
2.1.4	Performance é dinâmica comunicacional	28
2.1.5	Dizer “voz” conjura um corpo	32
2.1.6	Investigar gestos nos faz pensar o corpo <i>como</i> performance	38
2.1.7	Enquadrar tecnologias é também investigar onde as regulações falham	45
2.1.8	Partida	50
3	DERIVA	51
3.1	LÍNGUA, GARGANTA, GLOTE, BOCA, MICROFONE, FONE, PIXEL, OUVIDO: CENAS PARA PRESSIONAR O CORPO NA VOZ	52
3.1.1	Cenas de escuta	54
3.1.2	Primeira cena – tentativas de procurar a volúpia sonora do corpo vocal	56
3.1.3	Segunda cena – da voz da cantora à voz da atriz (devaneios pelo grão mais fino da voz)	62
3.1.4	Terceira cena – a voz não revela um corpo	72
4	CAMINHOS	82

4.1	DUBLAGEM COMO TECNOLOGIA DE DISTINÇÃO: MUSICAIS HOLLYWOODIANOS E A FEITURA DOS CORPOS AUDIOVISÍVEIS	83
4.1.1	A vez em que Jorge Luis Borges se espantou com a voz de Aldonza Lorenzo	83
4.1.2	A dublagem como estratégia de construção do corpo fílmico	85
4.1.2.1	<i>O estranho caso de Marni Nixon, a cantora que tinha muitos, muitos rostos</i>	85
4.1.2.2	<i>As dinâmicas comerciais da dublagem do cinema musical</i>	91
4.1.2.3	<i>Regulações espaciais das vozes fílmicas</i>	99
4.1.3	Dublando em favor das hierarquias sociais	105
4.1.3.1	<i>Localizando o racismo no uso da dublagem fílmica</i>	105
4.1.3.2	<i>Vozes operísticas em contextos populares</i>	114
4.1.3.3	<i>Dublando-produzindo dissonância</i>	123
4.1.4	Ouvir pelas brechas: as vozes nas encruzilhadas dos gestos	132
4.2	DUBLAGEM COMO RELATO DE SI: VIDEOCLIPES DA ERA DIGITAL E AS RELAÇÕES VOZ-GESTO	144
4.2.1	Pode a dublagem falar do “eu”?	144
4.2.2	Os videoclipes da era digital	148
4.2.2.1	<i>O que pode um videoclipe?</i>	148
4.2.2.2	<i>A vida midiática dos artistas</i>	153
4.2.2.3	<i>Relatos audiovisíveis de si</i>	158
4.2.3	A relação voz-gesto no videoclipe	164
4.2.3.1	<i>O investimento autobiográfico de Beyoncé (a dublagem como desempenho do dispositivo audiovisual)</i>	164

4.2.3.2	<i>Políticas da intimidade de Clarice Falcão (a reivindicação da voz como performance de autoria)</i>	171
4.2.3.3	<i>Janelle Monáe e os espólios de uma guerra fria (considerações sobre a dublagem em colapso)</i>	179
4.2.4	Dublando um relato de si	186
4.3	DUBLAGEM COMO TÉCNICA DE ESCUTA DISSIDENTE: A ARTE DRAG DO ESCUTAR E O INEVITÁVEL REVIRAMENTO DOS ARQUIVOS MIDIÁTICOS	193
4.3.1	O dia em que a voz de Whitney foi abocanhada por uma drag queen tcheca	193
4.3.2	Máquinas que “cantem” por nós	198
4.3.2.1	<i>A voz da mulher</i>	198
4.3.2.2	<i>A dublagem como técnica dissidente de escuta</i>	206
4.3.2.3	<i>Todo lip-sync é meio drag</i>	209
4.3.3	Notas sobre as práticas do reviramento	215
4.3.3.1	<i>O gesto de apropriação do aficionado</i>	215
4.3.3.2	<i>A gestualidade do escutar</i>	219
4.3.3.3	<i>Vocigrafias</i>	223
4.3.3.4	<i>Fazer lip-sync é reenquadrar vozes</i>	228
4.3.4	Partilhando espaços queer	233
5	FINS	238
5.1	COISAS QUE AS DUBLAGENS NOS CONTAM SOBRE PERFORMANCE E MÍDIA	239
5.1.1	Transbordamentos audiovisuais (seguindo as migalhas que deixei pelos caminhos)	239

5.1.2	O que a dublagem faz (as pistas que deixo para investigar dublagens)	246
5.1.3	As trocas gestuais (uma pista para pensar performance na Comunicação)	249
6	PÓS-ESCRITO	256
	REFERÊNCIAS	257

1 NOTAS PRELIMINARES

Esta tese se dedica a investigar articulações entre vozes e gestos na cultura midiática, atravessando cenas do cinema, da música e do cotidiano a partir de enquadramentos de atos dublados. Estudando tais atos de dublagem, estou reunindo pistas sobre como abordar as dinâmicas audiovisuais da performance e sobre os fluxos gestuais entre diferentes meios performáticos, como filmes, videocliques e performances de palco.

Por atos dublados, interesse-me pelas dinâmicas diversas pelas quais gestos e vozes são agrupados a partir das tecnologias de captura, processamento e reprodução da imagem e do som. Nesse sentido, tomo dublagens a partir de seus usos diversos na mídia e em relação a produtos performáticos, referindo-me aos processos pelos quais corpos e vozes se articulam diversamente: ora dublar envolve incorporar vozes gravadas, ora envolve vocalizar outros corpos (ou gestos e imagens de outros corpos); muitas vezes envolve os dois simultaneamente. Pelas dublagens, assim, as vozes encorpam e os sujeitos se abrem a outros, novos, gestos.

De fato, nos usos do termo “dublagem”, podemos compreender uma grande variedade de práticas: (a) performances cênicas, como fazem declaradamente *drag queens* e secretamente artistas da música; (b) técnicas do cinema e da TV em que faixas de áudio são agrupadas a faixas de vídeo; (c) maneiras de traduzir produtos audiovisuais para outros idiomas, a partir da atuação de dubladores profissionais; (d) modos de consumir músicas, abocanhando as vozes que emergem das caixas de som; (e) maneiras de performar a si mesmo em sites de redes sociais, a partir de plataformas como TikTok e Instragram Reels; dentre várias outras possibilidades. Algumas das práticas abarcadas pelo termo “dublagem” possuem outros nomes específicos (como fazer *playback*, *karaokê*, *lip sync*, *Automated Dialog Replacement*), referindo-se a determinadas tradições técnicas de diferentes meios, mas que ainda podem ser compreendidas – e frequentemente são reconhecidas – enquanto dubladas. Na minha operação, então, as dublagens, em seus procedimentos plurais, funcionam como um lugar privilegiado para compreender como corpos são feitos por dinâmicas audiovisuais, no contato com gestos e vozes midiáticas.

1.1 MOMENTOS DUBLADOS

Passei, então, a colecionar dublagens, destacando algumas performances frutíferas para meu desenvolvimento teórico e analítico – uma tarefa árdua já que, no período de elaboração da tese, quase todos os materiais audiovisuais e grande parte das performances in loco que

experienciei atuavam de alguma forma por procedimentos de dublagens. Isso acabou me mostrando que a dublagem (que a princípio me parecia uma maneira estrita de lidar com vozes em performances) é uma estratégia performática e audiovisual extensamente difundida nas operações midiáticas. Dublagens, afinal, são operadas no dia-a-dia do cinema e dos sites de redes sociais, povoando videoclipes e vídeos vernaculares, mas também performances ao vivo e cotidianas, da drag queen no palco ao amante de música que dubla ao som de uma cantora a quem escuta por um fone de ouvido.

Nesse processo, colecionar dublagens envolveu me debruçar sobre um conjunto de momentos musicais a partir dos quais dublagens aparecem. Na esteira de Amy Herzog (2010), compreendo que momentos musicais das performances, quando estamos nos referindo a arquivos de vídeo, operam por um modo próprio que atua por alterações nas lógicas temporais de filmes, criando momentos em que “movimentos dentro do quadro não são orientados para a ação, mas para a visualização da trajetória da canção; andar se torna dançar; e objetos e pessoas se tornam um só na complexa coreografia composicional” (HERZOG, 2010, p. 07, tradução minha¹). Nesse sentido, momentos musicais de filmes – e ela inclui no seu escopo vídeos musicais que estão para além do cinema, como os presentes em algumas radiolas de ficha – ajudam a investigar as operações afetivas que emergem pelos aspectos performáticos do vídeo. O canto, as coreografias, a dança, dentre outros modos performáticos associados aos momentos musicais, afinal, agenciam conjuntos heterogêneos de tecnologias de vídeo e som e de técnicas e estilismos que formam o canto, o dançar e outros modos de apresentação. Nesse sentido, momentos musicais são especialmente propícios para investigar tradições performáticas dos diferentes meios audiovisuais.

Se Herzog estava interessada nas dinâmicas videográficas dos momentos musicais, subverto sua operação para focar nos momentos dublados, levando em conta tanto os meios audiovisuais quanto a performance ao vivo. Assim, momentos musicais facilitam a investigação da dublagem por destacarem os artifícios midiáticos e performáticos que atuam nas construções dos corpos por dinâmicas audiovisuais. Momentos dublados, afinal, bagunçam e reorganizam vozes e gestos, articulando cenas de escuta, noções hegemônicas que operam na feitura dos corpos e tradições performáticas de gesto e voz gestadas em contato com a mídia. Os momentos musicais dublados, assim, nos dizem muitas coisas sobre os corpos que o cinema pretende construir, sobre como artistas da música se articulam com seus próprios vocais pré-gravados e sobre as cenas de escuta que drag queens montam ao dublarem as canções de divas pop, por

¹ Movements within the frame are not oriented toward action but toward visualizing the trajectory of the song; walking becomes dancing, and objects and people become one in a complex compositional choreography.

exemplo. Colecionar momentos dublados é então uma forma de investigar quais procedimentos de construção de corpo operam a partir das tecnologias playback, que permitem a gravação e reprodução da voz – e sua articulação complexa com faixas de imagem e práticas diversas de escuta.

1.2 A JORNADA

Para dar conta do caráter exploratório da investigação, a tese é apresentada em diferentes partes. Cada uma das partes reúne ensaios que abordam diferentes dimensões das performances midiáticas. Assim, enquanto os capítulos podem ser lidos em qualquer ordem e seguem certa organização horizontal, as partes foram escritas de maneira progressiva, de modo que elas também possuem um argumento verticalizado que é processualmente desenvolvido.

A parte “Partida”, apresenta de maneira mais detida o que tenho entendido como *dublagem* e constrói as bases teóricas que sustentam toda a minha investigação, postulando a noção de *trocac gestuais*, que se refere aos modos pelos quais a gestualidade é construída a partir de como nos informamos a nível corporal com outros sujeitos e com as informações midiáticas. Assim, a primeira parte introduz a pesquisa e a localiza em relação aos campos teóricos com os quais eu dialogo. É, portanto, uma introdução que mapeia a extensão do que tomo por dublagem, introduzindo discussões sobre vozes e gestos e argumentando que, por meio da minha investigação, estou fomentando pistas para investigar aspectos das performances midiáticas amplamente.

A parte seguinte, que se chama “Deriva”, mapeia o campo dos estudos de voz com finalidade de debater como a noção de voz e os seus usos em diferentes estudos apontam para problemas que operam nas concepções de *corpo*. Nesse sentido, compreende-se que abordar os estudos de voz e suas contribuições específicas para o estudo do corpo é importante pois, nos estudos das performances midiáticas, há uma notável proeminência das tradições de estudos de imagem. Para conduzir a discussão, toma-se como ponto de partida o conceito de *Grão da Voz*, de Roland Barthes, e percorre-se algumas das suas apropriações por autores de diferentes áreas. Seguindo tal conceito, busco identificar os modos pelos quais o interesse na voz tem sido conduzido por acadêmicos, ressaltando o compromisso da tese em desconfiar de noções normativas sobre o “corpo”.

A parte “Caminhos” é dedicada a mapear e debater diferentes práticas de dublagem na cultura midiática. Nesse sentido, ela apresenta três acessos diferentes que abordam meios distintos (o cinema, o videoclipe e a performance cênica), pressionando-os para investigar que

processos de construção de corpo são operados pela dublagem. Sem desejo de esgotar o que a dublagem produz em cada um desses meios, cada caminho revela um ponto de acesso possível para discutir as formações dos corpos audiovisíveis. O primeiro capítulo dessa parte, “Dublagem como tecnologia de distinção: musicais hollywoodianos e a feitura dos corpos audiovisíveis”, reúne um conjunto de performances de cinema em que cantores tiveram suas vozes atribuídas a atores famosos. Nesse processo, discute-se *processos de formação do corpo audiovisual*, mas mais especialmente como tais dublagens nos mostram como os corpos no cinema de Hollywood foram muitas vezes construídos para organizar técnicas vocais e gestuais em função da diferença racial, de gênero, classe e nação. Assim, a dublagem aparece como um processo de construção de corpo normativo, que corre o risco, porém, de fragilizar tais corpos na medida em que as dublagens são expostas.

O capítulo seguinte, “Dublagem como relato de si: videocliques da era digital e as relações voz-gesto”, discute como videocliques em plataformas digitais, que fazem parte de uma cultura da conectividade, empregam a dublagem como maneira de reinscrever as vozes gravadas nos corpos dos cantores. Nesse sentido, a dublagem aparece como um mecanismo de expressão de si, a partir do debate sobre *o relatar a si mesmo*, conectando vídeos específicos com narrativas biográficas mais amplas – o que ressoa em outras práticas de dublagem em plataformas digitais. Por fim, o capítulo “Dublagem como técnica de escuta dissidente: a arte drag do escutar e o inevitável reviramento dos arquivos hegemônicos” se volta para a prática cênica de dublagem das drag queens para refletir sobre os *processos de desidentificação* que se dão pelo escutar e seus potenciais de *fabulação* que fomentam a reorganização de si. Nesse sentido, a dublagem aparece como uma maneira de partilhar modos pessoais de escuta, costurando particularidades da prática cênica drag com processos desviantes de formação de sujeito. Em adição, tal capítulo também destaca os modos como gestos midiáticos constroem fluxos com o cotidiano, dado que dublagens drag comumente lidam com gestos espalhados pelas mídias audiovisuais.

A última parte, “Fins”, reúne as considerações finais da tese, costurando as questões levantadas em cada um dos capítulos e, especialmente, expondo as relações entre as diferentes práticas de dublagem abordadas anteriormente. Nesse processo, pondera-se sobre como as dublagens ressaltam as negociações entre cotidiano, processos de sujeição e construções de corpos das mídias audiovisíveis. Por fim, a proposta conceitual das *trocas gestuais* é revisitada e oferecida como uma última pista para investigar os trânsitos de corporeidades promovidos pelas performances midiáticas, articulando tanto dimensões visíveis quanto audíveis da performance.

1.3 DESEJOS

Com as quatro partes, desejo colaborar para os estudos da performance na cultura midiática ao reunir pistas que ajudam a compreender os desempenhos audiovisuais das mídias e os aspectos audiovisuais das performances – lançando-me nos complexos esquemas pelos quais os corpos são feitos, disputados e atualizados em nossas constantes e inescapáveis experiências com a mídia. A atenção especial aos estudos da voz tenta realizar um desejo duplo: o de estimular os debates sobre aspectos sonoros das performances, mas também o de abordar problemas de corpo que os campos dos estudos de voz ajudam a localizar. Indo além, frequentemente destaco maneiras dissidentes de se relacionar com os arquivos midiáticos. Com isso, desejo nutrir modos de pressionar normatividades que operam nas construções dos corpos (olhando e escutando pelas brechas dos materiais hegemônicos da mídia) enquanto dou vazão para meus próprios desejos dissidentes, desenvolvidos nas trocas constantes com as performances que chegam a mim por regimes de alta visibilidade (e audibilidade).

2 COMEÇOS

Figura 1: Em *A Pequena Sereia* (Dir. Ron Clements e John Musker, 1989), a voz de Ariel aparece como uma esfera luminosa e uma chave para a sua identidade, mas que pode atravessar espaços e materiais, como a água e o ar, e animar outros corpos – ou ser possuída por eles.



Fonte: Captura de tela do filme

2.1 UMA INVESTIGAÇÃO COMEÇA COM PISTAS

2.1.1 Um pequeno inventário de cenas

Em 2014, a cantora pop Britney Spears surpreendeu fãs ao dublar por engano, enquanto fingia cantar ao vivo, a voz da cantora australiana Sia² – desde o início dos anos 2000, aponta-se amplamente o uso de materiais sonoros gravados nos shows ao vivo de Britney. O vídeo que circulou não dura mais que um minuto em suas versões mais longas e parece ter sido filmado por um fã. Nele, podemos ver uma Britney Spears parecer cantar para um microfone, desfilando impávida por uma grande passarela de seu palco, enquanto uma miscelânea de vozes explode pelas caixas de som. A voz cheia e potente de Sia – a compositora da canção *Perfume*, performada por Britney na ocasião – se destaca entre as demais. Em um post no Facebook, o jornalista Schneider Carpeggiani comentaria o evento como sendo “o momento mais sublime do vazio descarnado, da tela sem tinta e da personalidade em branco que é britney spears, ou melhor, do que você pode ser ao ser britney”, em uma associação que compreende sua “falta” de voz com um misto de fascínio e espanto³.

No filme *A Forma da Água* (Dir. Guillermo Del Toro, 2018), podemos ver e ouvir a voz da soprano Renée Fleming habitar a imagem da atriz Sally Hawkins num dos apogeus dramáticos da obra. Na cena, a personagem emudecida de Hawkins, que é uma espectadora ávida de cinema musical, ganha voz pelo material vocal de Fleming, dançando de maneira alusiva a musicais da primeira metade do século XX, como *O Pícolino* (dir. Mark Sandrich, 1935). Assim, ela incorpora os gestos convencionais do gênero musical hollywoodiano. Um procedimento similar de dublagem se repete no filme *Bel Canto* (Dir. Paul Witz, 2018), em que a voz de Fleming migra para o corpo da atriz Julianne Moore, modulando agudos potentes bem diferentes dos sons aveludados e cheios que empregou em *A Forma da Água*. O uso de sua voz agora é empenhado em construir o canto da diva de ópera a qual Julianne Moore dá imagem. De maneira dissonante do longo histórico de dublagem no cinema estadunidense, a voz de Fleming – ela mesma uma das mais celebradas primadonnas da ópera – é amplamente creditada já nos trailers do filme.

² Mais informações sobre o acontecimento podem ser encontrados em matérias do jornalismo de cultura pop, como no link: <http://portalpopline.com.br/britney-spears-e-acusada-de-dublar-e-usar-vocais-de-sia-durante-show-em-las-vegas/>. Acesso em: 12/02/2021

³ <https://web.facebook.com/schneider.carpeggiani/posts/10152273409555509>, acesso em 12/02/2021.

Desde 2009, espectadores podem assistir, no programa *RuPaul's Drag Race* (originalmente da *LOGO TV*, desde 2017 no *VH1* e distribuído para o Brasil pela Netflix), *drag queens* disputarem, dublando vozes majoritariamente de cantoras femininas, o título de vencedora do programa. Em cada combate de *lip sync* – como denominam a performance de incorporação de vozes gravadas por meio de gestos de sincronia labial –, o talento das *drag queens* é posto em questão, incorporando novas dimensões às suas personagens à medida que performam as canções. Desse modo, elas reformulam uma prática cênica das boates para o mundo televisivo do *reality*.

Em festas voltadas ao público LGBT no Recife, sujeitos diversos dançam e incorporam sonoridades e vozes da música pop anglófona, latina e, por vezes, coreana – talvez mastigando idiomas que eles não falam, mas dublam e cantam. Enquanto vocalizam ou abocanham as vozes que explodem das caixas de som, eles possivelmente flertam, adoram as músicas e realizam gestos difundidos pelos materiais audiovisuais da música pop, em atos em que a escuta se vincula à produção e projeção de certas gestualidades.

Se, de maneira pouco usual, inicio este trabalho com um inventário de momentos fadado à insuficiência, é porque acredito que um panorama de tal tipo pode deslocar a atenção de um *evento específico* em direção ao que ele nos mostra das relações que o compõem. Em cada um dos casos, emerge uma prática recorrente dos produtos audiovisuais e das nossas fruições com eles: a articulação entre materiais vocais gravados, alterados, mixados, e os gestos de outros – e dos nossos – corpos. O meu pequeno inventário, afinal, aponta para como as vozes são produzidas na cultura midiática – atravessando performances corporais, tecnologias diversas de captura, processamento e reprodução de som e imagem, e diferentes ritos de escuta. Destaca, ainda, alguns dos muitos procedimentos pelos quais vozes fazem aparecer gestos visíveis e pelos quais tais gestos reivindicam vozes, enfatizando dinâmicas audiovisuais da performance, mas também o próprio desempenho das mídias audiovisuais. Cada uma das cenas abre espaços em que são levantadas questões sobre os corpos e seus estados; sobre como são vistos, ouvidos, percebidos, transmitidos e confundidos; sobre os corpos e como se formam.

2.1.2 Problemas de corpo nas tecnologias playback

Estando interessado em problemas da formação do corpo por meios audiovisuais, como o meu breve inventário demonstra, precisei ficar atento também às – frequentemente pouco exploradas – dimensões sonoras das performances. Foi, afinal, ao me aproximar dos estudos sobre vozes que passei a perceber como uma investigação sonora é importante não só para

compreender as dinâmicas audiovisuais da mídia como também para repensar problemas da própria noção de “corpo”. Como argumenta o pesquisador estadunidense Brandon Labelle (2014), os sons “agitam as fronteiras das coisas, como uma força de contínua partida e propagação, para desestabilizar uma forma estável de ‘origem’” (2014, p. VIII, tradução de minha), de maneira que estudar sons pode nos fornecer “um meio para uma prática expandida e criativa de pensamento crítico” (ibid. tradução minha). Nessa compreensão, a voz aparece então como “um corpo texturizado pela força da emoção, sexualidade, anseio, intelecto, e linguagem, e trabalha vocalmente para negociar e explorar as trocas intrínsecas para ser um sujeito” (ibid. p. 05). Assim, Labelle argumenta que, mesmo que não seja identificável ou facilmente inteligível, um som, ao ser reconhecido ou produzido como vocal, promete um sujeito. Uma voz, assim, convida um ouvinte a reconhecer e projetar um alguém, e nos leva para o próprio processo pelo qual o corpo é feito por articulações com regulações sociais.

Se a voz promete um corpo – e, por suposição, um sujeito –, as possíveis articulações entre diferentes vozes e pessoas ressaltam o potencial de bricolagem das tecnologias audiovisuais. Afinal, como argumenta Rick Altman (1980) em seu texto sobre o cinema enquanto ventriloquismo, sons e imagens são capturados por diferentes aparelhos, processados por distintos processos (seja em softwares ou em mesas de som e edição), submetidos a diferentes tradições de encenação e reproduzidos por tecnologias diversas (como alto-falantes e telas de cinema). Nesse sentido, grande parte das performances audiovisuais aparece pelo que poderíamos compreender como “tecnologias playback”, que abarcam o processo de gravar ou reproduzir separadamente vozes e imagens, englobando a possibilidade de tratar vozes e gestos visíveis como instâncias dissociáveis. Nesse sentido, a voz da soprano Renée Fleming só pode se juntar à dança de Sally Hawkings, por exemplo, porque o cinema falado é um meio que depende do manejo de tecnologias playback. De maneira semelhante, Britney Spears só pode dublar a voz de Sia – ou até mesmo a sua própria voz – porque as tecnologias playback são fundamentais para suas performances musicais. Analogamente, drag queens só podem mastigar as vozes que escutamos por caixas de som porque as vozes podem ser gravadas e reproduzidas, mas também porque temos extensa familiaridade com a possibilidade de escutá-las e incorporá-las.

Nesse sentido, o inventário de cenas que trago para apresentar meu problema foi composto especificamente porque, ao me interessar pelas existências midiáticas dos corpos, estou interessando também em como as articulações com vozes a partir das tecnologias playback muitas vezes ajudam a reposicionar as noções sobre o que é um corpo e, assim, a encontrar novos problemas nessa categoria. Nesse sentido, nenhuma das cenas que trago ao

início deste texto poderia ser descrita se não levássemos em conta as dinâmicas audiovisuais que as compõem, somando gestos visíveis, imagens, vozes, processos de escuta e tecnologias midiáticas diversas. Durante minha investigação, várias outras cenas do tipo passaram a habitar minhas experiências e, apesar de reconhecer pontos em comum entre elas, cada uma traz problemas específicos, referentes ao contexto em que ocorrem e aos corpos e sujeitos que projetam. Estou buscando destacar, assim, as dinâmicas audiovisuais de performances variadas que empregam as tecnologias playback, tendo em foco filmes, shows, peças *in loco*, videoclipes e mesmo maneiras privadas de escutar músicas. Nessas performances, sons que podemos reconhecer como vocais são produzidos e articulados nas construções de sujeito. Muitos desses atos realizados a partir das tecnologias playback – como os que trago no sucinto inventário que abre este texto – podem ser reconhecidos a partir da ampla valise da dublagem. É com base nessa discussão, visando dar conta de pensar as possíveis produções corpóreas que estão em ação em processos como esses, que delinee o seguinte problema: que procedimentos são operacionalizados na construção dos corpos audiovisíveis? Como a interação com vozes age nas formações dos corpos nas culturas audiovisuais? O que dublagens podem nos revelar sobre as formações dos corpos pelas tecnologias playback?

Evidentemente, uma questão extensa como a que proponho, enquanto é instigante, está fadada a não ser plenamente respondida. Não há empreendimento teórico ou analítico, afinal, que possa esgotá-la (e seria no mínimo curioso que tal objetivo fosse proposto). Entretanto, enquanto componho um problema grande demais para ser contemplado, ele também é suficientemente instigante para mobilizar uma pesquisa que – como aponta meu precário inventário – visa se espalhar por casos talvez excessivamente dispersos, mas cujas investigações ajudam a agrupar pistas para compreender dinâmicas audiovisuais das performances. Nesse sentido, para conduzir a minha questão, enquadro um conjunto de performances dubladas por reconhecer que a dublagem – esse modo de compreender performances que se dão pelas teorias playback – acentua procedimentos de construção corpórea que atuam amplamente nas culturas midiáticas.

Na pandemia de COVID-19, por exemplo, as operações audiovisuais que são sustentadas pelas tecnologias playback foram extensamente difundidas a partir da digitalização das interações sociais. Em conversas por videochamadas, por exemplo, nossos microfones e câmeras podem ser abertos e fechados de maneira dissociada, e áudios frequentemente escapam das imagens e se distorcem revelando sua autonomia. Em plataformas como o TikTok, o YouTube e o Instagram, a difusão de áudios para serem dublados são centrais nas performances que emergem nas redes, de modo que músicas são frequentemente performadas por pessoas que

não as cantam, em conjunto com áudios oriundos de filmes, séries de TV, novelas e dos próprios sons gravados pelos usuários. Por vezes, são gestados vídeos de *deepfake*, em que, a partir de manipulação digital, celebridades e figuras políticas são animadas a dizer coisas que de fato não foram ditas por elas. Assim, fugindo das nossas bocas ou passeando por diferentes gestos orofaciais, as vozes nos confundem e frequentemente aparecem nas maneiras como passamos a conhecer diferentes sujeitos (a performance vocal que escuto foi feita pela pessoa que vejo pela tela quando gravava o vídeo? Essa “voz” é dessa pessoa?).

Mas a nossa familiaridade com essas dublagens extensamente difundidas, bem como o pouco espanto que temos com as autonomias entre microfones e câmeras, só é possível na medida em que procedimentos audiovisuais de formação de corpo estão já há muito tempo sendo gestados. Nos produtos audiovisuais, como dito, gestos audíveis e visíveis são formados por dispositivos diferentes. Assim, as dinâmicas de dublagem em que determinadas performances vocais são atribuídas às imagens de outros atores estão presentes desde o começo do cinema sonoro – de fato, iniciam-se em *O Cantor de Jazz* (Dir. Alan Crosland, 1927), notoriamente tomado como o primeiro filme a apresentar falas e músicas “sincronizadas” com os gestos visíveis na imagem. Nesse contexto, por exemplo, dinâmicas racistas da performance fílmica gestadas nas primeiras dublagens do cinema hollywoodiano são frequentemente reanimadas e atualizadas em performances midiáticas contemporâneas, como nas recorrentes performances cômicas de celebridades fazendo *lip-sync* na TV – como aborda Jennifer O’meara (2021b) em seu estudo. As associações entre performances vocais e gestuais são tão centrais nas dinâmicas audiovisuais da mídia que Jamie Baron, Jennifer Fleeger e Shannon Lerner (2021) introduzem seu livro sobre “ventriloquismo midiático” afirmando que se a princípio os atos vocais que temos performado recentemente nas mídias audiovisíveis podem parecer estranhos, “um olhar cuidadoso na história da mídia nos mostra que estivemos treinando para isso o tempo todo” (s.p., tradução minha). É uma parte de tal história – ou uma maneira de acessar tal história – que pretendo visitar quando proponho minha questão. Enquanto estudos anglófonos, porém, tem investigado as tecnologias playback a partir da discussão sobre “ventriloquismo” – que abordo mais à frente –, meu desejo de enquadrar os problemas audiovisuais da performance gira em torno da noção propriamente brasileira de dublagem.

Em geral, estudos sobre dublagem tomam o termo de maneira mais restrita do que a que proponho. A maior parte dos estudos sobre dublagem no Brasil, afinal, se volta para a prática profissional que traduz filmes falados em línguas estrangeiras para o português brasileiro, atenta a como as traduções de idioma precisam se adequar aos gestos labiais dos atores que não falam português. Em estudos como “A tradução de referências culturais na dublagem de *Everybody*

Hates Chris para o português brasileiro”, de Gregório Oliveira (2017), por exemplo, discussões sobre como a tradução atua como mediação cultural são conduzidas, fornecendo materiais que refletem sobre os fluxos assimétricos de produtos culturais entre os Estados Unidos e o Brasil. Em trabalhos como “Processos de criação em dublagem”, de Robson Wodevotzky e Norval Baitello (2020), a dublagem é encarada especificamente como uma “substituição de diálogos da faixa sonora original pela voz de atores (dubladores) em outro idioma, que pretendem sincronizar o novo som na imagem pré-existente sem que haja alteração na construção de sentido da obra” (p. 173), sendo abordada principalmente a partir de teorias da atuação. Outros trabalhos, como o de Tiago Pereira (2017), que discute o processo de dublagem do filme *Django Livre* (dir. Tarantino, 2012), tocam diretamente em problemas culturais e identitários que se desenham nos processos de tradução. No caso de Pereira, interessado em pensar a tradução em seus aspectos acústicos, excedendo o semântico, as problematizações se desenham principalmente em torno de tensões raciais que não são “traduzidas” na versão brasileira. Enquanto esses estudos ressaltam aspectos específicos da dublagem de tradução fílmicas, eles trazem discussões importantes para pensar problemas que se dão nos processos tradutórios e de mediação cultural – abordando como a dublagem afeta a experiência estética com obras que originalmente foram produzidos em outros idiomas.

De maneira complementar e menos restrita às questões idiomáticas e tradutórias, outros grupos de trabalhos abordam a dublagem enquanto técnica cinematográfica de construção da banda sonora. Exemplo disso é o artigo de Rodrigo Carreiro e Suzana Miranda (2015), que discorre como o uso de dublagem ajudou a criar o efeito de horror no corpo da personagem protagonista de *O Exorcista* (1973, dir. William Friedkin), criando uma base pioneira para o que entenderíamos como a “voz do demônio”. A dissertação de Fernanda Nascimento (2014), que trabalha e mapeia a dublagem como maneira de configurar diálogos e vozes na pós-produção do audiovisual brasileiro, também se interessa pelo uso da dublagem em estúdio na formação dos corpos cinematográficos.

Enquanto todas essas pesquisas me informam e me ajudam a elucidar partes das questões sobre tecnologias playback pelas quais me interesso nesta tese, meu empreendimento deseja tomar a dublagem de maneira mais ampla – como o inventário de cenas apresentado no início do texto indica. Ao questionar como a dublagem enfatiza e produz problemas das formações de sujeito e corpo por diferentes dinâmicas audiovisíveis, afinal, estou interessado mais especificamente em como práticas passíveis de serem reconhecidas como dubladas podem ajudar a abordar processos comunicacionais pelos quais os corpos tanto aparecem quanto são feitos amplamente nas culturas midiáticas.

Interessando-me pelos espaços vocais nos quais grande parte das dublagens ocorre – e instauram –, minha investigação se orienta centralmente por uma atenção especial às vozes. Para meu espanto, em algumas definições de dicionário sobre o vocábulo “dublagem”, porém, o termo “voz” sequer aparece⁴. Um ponto de conexão entre diferentes concepções de dublagem, de toda forma, parece residir em certa noção de “duplicidade”: uma boca que reivindica um desempenho vocal, um som que reivindica ser a voz de outra boca, um corpo *dublé* que se confunde ao do ator – e frequentemente é acoplado à sua voz –, ou uma língua que invade um filme, traduzindo-o. A relação com um duplo alude à própria etimologia do termo dublagem, que se diz ter origem na noção de duplicação na língua francesa (NASCIMENTO, 2014). Em minha trajetória, a noção de duplo, de fato, sempre esteve em jogo em como entendo dublagens de maneiras relacionais. Todavia, encarar dublagens por seus aspectos produtivos, para mim, é um procedimento de romper hierarquias entre original e duplicata, fonte e projeção. Esse movimento muitas vezes confronta algumas concepções que a metáfora do ventriloquismo tão recorrentemente constrói e que um apego à ideia de “duplo” pode reafirmar. Meu inventário, afinal, que me ajuda a identificar o meu problema, destaca as maneiras como as vocalidades são reivindicadas e produzidas também por sujeitos que não vocalizam em seus atos, como as *drag queens* e a diva pop no palco. Isso demanda que reconheçamos o caráter agente das vozes e dos sujeitos que as produzem – levando em conta os dubladores que “dão” voz a atores – mas também como as performances de sincronia labial são produtivas e jogam com as vozes, modulando-as a partir da gestualidade.

Interessa-me, nesse sentido, enfatizar como dublagens tomam vozes como materiais manipuláveis, passeando e constituindo diferentes sujeitos, enquanto agenciam e produzem corporeidades. Dublar vozes, afinal, envolve – seja no palco, nas operações do cinema e de outras mídias, na gravação em estúdio etc. – necessariamente interagir com regimes de corpo por modalidades relacionais das vozes e por tecnologias que formam tanto voz quanto corpo, quanto sujeito. Assim, estou interessado em como dublagens – em suas multiplicidades performáticas, por diferentes mídias – nos revelam algo sobre os fluxos entre vozes,

⁴ No dicionário Michaellis, a dublagem pode se referir a quatro fenômenos: a primeira, empregada comumente no cinema e na TV, alude a “gravar os diálogos ou partes cantadas previamente filmadas ou gravadas, em sincronia com os movimentos labiais das personagens”. A segunda, ainda no universo da técnica audiovisual, descreve o processo de “substituir os diálogos ou as partes cantadas de um filme ou programa por outros em uma língua diferente” – uma prática que povoa amplamente a cultura audiovisual brasileira, atravessando os fluxos culturais assimétricos entre nós e países anglófanos. A terceira definição do Michaellis aponta para o “simular, por mímica, a interpretação do cantor, anteriormente gravada, utilizando-se um playback”. A última nem sequer envolve procedimentos vocais: se dubla quando se substitui “um ator em cenas perigosas ou de nudez”. Voz, assim, aparece apenas tacitamente em três das quatro definições, a partir de desempenhos do canto e da fala.

corporeidades e performances. Portanto, interesse-me por como “dublar” é um verbo que pode simultaneamente ser conjugado em referência ao sujeito que vocaliza e ao que incorpora outras vozes. A dublagem, afinal, é a ação feita pelo sujeito que modula a própria voz enquanto a grava por um microfone, mas também a ação feita pelo sujeito que dobra uma voz que emana das caixas de som, reivindicando-a pelos gestos. “Dublagem” pode se referir, ainda, ao processo de pós-produção audiovisual que acopla diferentes faixas imagéticas e sonoras, fazendo corporeidades pela articulação de gestos da imagem e da voz. Em todos esses casos, as hierarquias entre visualidade e audibilidade são bagunçadas e as agências dos sujeitos envolvidos são tensionadas diversamente.

Desse modo, opto por investigar performances dubladas por compreender a dublagem enquanto uma prática de formação de corpo que destaca o próprio corpo enquanto um fenômeno comunicacional, de tal maneira que, investigando dublagens, estou recolhendo pistas sobre processos de formação corpórea que excedem o dublar. Quero dizer, os problemas que trago se fizeram primeiramente perceptíveis ao compilar performances dubladas, apesar de não se restringirem a elas, e é atravessando-as que eles são também mais densamente desenvolvidos. Falar de dublagem aqui, é, então, falar também de corpo.

2.1.3 Esta é uma tese que desconfia do “Corpo”

O corpo, como aborda Christine Greiner (2013), é um conceito – sempre muito disputado – que, em geral, opera para estabilizar uma série de experiências muito diversas. Dentre os autores que se dedicaram a investigar o corpo enquanto um fenômeno que não existe a priori, tomando-o como uma operação de saber mais do que como uma verdade incontestável, Michel Foucault foi certamente um dos mais empenhados. Em sua obra, ele demonstra especificamente como diferentes discursos científicos, estéticos e práticas sociais – especialmente na modernidade europeia – configuram noções sobre corpo que são atravessadas pelas articulações entre saber e poder, produzindo as próprias concepções sobre o que é e pode um corpo. Nesse sentido, precisamos ter em mente que

o corpo não é somente uma coleção de órgãos arranjados segundo leis da anatomia e da fisiologia. É, em primeiro lugar, uma estrutura simbólica, superfície de projeção passível de unir as mais variadas formas culturais. Em outras palavras, o conhecimento biomédico, conhecimento oficial das sociedades ocidentais, é uma representação do corpo entre outras, eficaz para as práticas que sustenta. (LE BRETON, 2012, p. 29).

Nesse fluxo, como também argumenta Greiner (2013), todas as produções – sejam das ciências biológicas, linguísticas ou outras, dos campos dos estudos da arte e da cultura e oriundas de pensadores não-ocidentais – lidam com diferentes teorizações sobre corpo. Nesse panorama, cada conceituação, mais do que explicar os fenômenos do mundo, ilumina de diferentes modos a discussão sobre o que é um corpo, propondo ou possibilitando diferentes linhas de ações. Grande parte dos estudos euromodernos, por exemplo, tem se dedicado historicamente a estudar corpos a partir de anatomizações que pensam o corpo a partir de funções de sistemas interligados, como sendo detentor de uma máquina interior e orgânica, que funciona de maneira autorregulada, em que a pele parece ser um envelope tanto da subjetividade quanto desse sistema biológico protegido do mundo, como diagnostica criticamente Nikolas Rose (2001). Enquanto se desenha um dentro e um fora, o próprio corpo, como categoria, parece ser estanque – noção que muitas teorias desafiam e que os estudos de voz, especificamente, muitas vezes confrontam. Estamos lidando, então, com construções do “corpo” enquanto um conceito, construído e disputado em determinados contextos, que articula discursos e práticas, atravessado por experiências sensíveis.

As maneiras como o corpo é descrito, nesse sentido, se articulam com suas possibilidades de ação, como foi extensamente demonstrado por Foucault (2020) ao abordar como a emergência da noção de sexualidade atuou na construção de subjetividades a partir de diferentes práticas sociais no século XIX europeu, e como a própria “alma” se construiu na modernidade europeia a partir de uma vinculação entre práticas e discursos que “docilizavam” sujeitos (FOUCAULT, 1987). Para além de pensar linhas diretas entre saberes e práticas, é importante se demarcar, como enfaticamente propõe Greiner (2013), que teorizar é também uma experiência corpórea e que, a contragosto das cisões modernas entre mente e corpo, pensar é um ato que engloba todo o sistema sensório-motor. Bebendo de fontes muito diversas – a partir dos estudos que ela aborda como “indisciplinados” –, a teoria de Greiner ajuda, então, a pensar o corpo como um sistema em trânsito, radicalmente processual e em constante atualização, em que a comunicação é não só uma ação, mas um fundamento: uma premissa para a existência do corpo. A partir de nossas capacidades cognitivas e sensíveis, afinal, somos capazes de categorizar nossas próprias atividades corpóreas, construindo conceitos – imagens mentais, sensíveis e mapeamentos motores (não necessariamente visuais) – que se reorganizam o tempo inteiro. Estamos incessantemente nos transformando em função da relação com os espaços, transitando entre estados corporais (as corporeidades) e recategorizando nossas experiências sensíveis, enquanto nos organizamos em relação às noções de corpo que circulam socialmente.

Nesse esquema, como sugere Greiner, informação e comunicação, dois termos-chave dos estudos em Comunicação, precisam ser repensadas a nível corpóreo. Informação, afinal, pode dizer respeito a qualquer troca entre determinado corpo e ambiente e se constitui pela relação, não antecedendo a troca. Uma informação, então, não é algo armazenável e reproduzível, mas um dado sensível que *enforma* um corpo. Comunicação, em concordância, se refere ao processo próprio a partir do qual a informação se vincula, circula e se incorpora, designando desde a troca de um ser com determinado espaço às trocas simbólicas entre meios de comunicação massivos e sujeitos, por exemplo. Assim, a comunicação é o que permite que nos informemos (sensível e simbolicamente) e, portanto, é um princípio básico da formação do corpo. Em suma,

algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção do corpo recipiente. O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (GREINER e KATZ apud GREINER, 2013)

Indo além, quando estamos lidando com corpos por uma cultura midiática, precisamos ter em foco que estamos abordando corpos que são forjados nos contatos com as tecnologias midiáticas, construindo-se processualmente em relação a elas. Marcando agenciamentos de materiais audiovisuais diversos (seja pelos recursos digitais de montagem nas tecnologias de vídeo ou em atos solitários de dublagem, ao se mastigar a voz de uma canção), os atos que tenho enquadrado como dublados muitas vezes se articulam a noções hegemônicas sobre corpo. Como argumentou Amy Skjerseth (2022), afinal, criando uma genealogia dos primeiros autômatos falantes e revisando os primeiros cinemas falados, a história de como as tecnologias playback foram gestadas nas mídias audiovisuais é também a história de “operadores brancos e patriarcais que usaram tecnologias de reprodução do som para construir ícones da feminilidade ideal e de um Outro obediente” (p. 03, tradução minha). Nesse processo, as tecnologias playback foram muitas vezes empregadas para consolidar a noção normativa de que o corpo é coerente, fechado e estável. Ao mesmo tempo, esses mesmos atos – e outros usos das tecnologias playback – enquanto podem reificar perspectivas hegemônicas sobre corpo, também frisam os próprios processos contingentes pelos quais corpos se fazem. Assim, meu interesse por dublagens se desenha a partir de um reconhecimento de que, ao abordar tal

fenômeno, estou discutindo o corpo em seus processos de feitura pelas tecnologias playback, de forma que dublagens são momentos oportunos para mapear trânsitos comunicacionais que atuam na constante construção de corpos a partir das dinâmicas audiovisuais.

Evidentemente, a maneira como compreendo dublagens – sem desejo de restringir os usos plurais que o termo pode ter – atravessa a noção de performance, e é porque reconheço dublagens *enquanto* performances que consigo postular o meu problema. É a partir da noção de performance, portanto, que compreendo e operacionalizo os atos midiáticos, voltando-me para corpos em ação, mas preocupado especialmente com as condições que possibilitam a emergência de cada performance. Tomo o termo a partir de um amálgama de textos que trabalham performances em diferentes dimensões: vocais, gestuais, coreográficas, cotidianas e por variadas tecnologias midiáticas e meios. Baseio-me, porém, centralmente no trabalho de Diana Taylor (2013), que, apesar de não abordar especificamente questões vocais e sonoras, traz propostas de investigação que informam a própria maneira como compreendo as vozes e performances em geral.

2.1.4 Performance é dinâmica comunicacional

Para Taylor, a performance constitui uma episteme – um modo de conhecer e transmitir conhecimento –, ao passo que aparece também como uma epistemologia, colocando sob pressão as tradições que abordam memória exclusivamente a partir da palavra dita e escrita e dos materiais de arquivos. Assim, performance é um termo que carrega um sentido mnemônico, participando dos sistemas pelos quais se formam as memórias culturais e pessoais e levando em conta esquemas de troca, que conectam materiais, lugares, sociedades e pessoas pelo que Taylor chama de *atos de transferência*. Nesse sentido, a autora, como Greiner, parece estar preocupada com uma compreensão do corpo que o toma a partir dos seus potenciais mnemônicos, mas sem perder de vista o caráter de fluxo e de constante transformação tanto da memória quanto do corpo. Assim, seu “investimento particular nos estudos de performance deriva menos daquilo que ela é do que daquilo que ela nos permite *fazer*” (TAYLOR, 2013, p. 45), de maneira que, ao encarar performances como atos pelos quais o conhecimento é produzido e transferido, Taylor também está ampliando o que entende por conhecimento e discutindo os próprios processos de construção de saber. Sua teoria, assim, compreende performances também a partir dos seus potenciais comunicacionais.

Atravessando termos como *ação*, *teatralidade*, *espetáculo* e *desempenho*, a autora pensa performance como um conceito que abarca atos tanto a partir de seus processos de construção,

repetição e ensaio quanto a partir dos eventos supostamente mais espontâneos – mas que são sustentados por práticas reiterativas socialmente difundidas. Podemos compreender, assim, como consideraram Adriana Amaral, Thiago Soares e Beatriz Polivanov (2018), que

os desafios dos estudos de performance na Comunicação contemplam a superação do binarismo (realidade versus ficção) nos agenciamentos dos corpos, uma vez que a textura das experiências contemporâneas diz respeito à existência de espaços simbólicos e autorreferenciais que nos oferecem possibilidades de subjetivação, capacidades imaginativas e o reconhecimento da própria experiência com a mídia como algo a ser debatido e questionado (p. 76).

Preocupada com como ritos, papéis sociais, processos de construção do *eu*, formulações de raça, gênero e identidades e com como os roteiros coloniais são desempenhados, Taylor postula como nossos atos são construídos a partir das memórias de arquivos que produzimos e consumimos. Em soma, os atos também são formulados em relação aos comportamentos que, por reincidência e transmissão, transferimos e transformamos, pela esfera de memória incorporada, a qual nomeia “repertório”. Assim, o que é comumente tomado como arquivo é composto por materiais supostamente mais duradouros – abraçados por ideologias que os compreendem em relação a longas distâncias de tempo e espaço, como se eles fossem capazes de carregar conhecimento para longe de suas fontes. Arquivo, como lembra a autora, também se refere a “começo, o primeiro lugar, o governo” (TAYLOR, 2013, p. 49), de modo que, tomar materiais enquanto arquivos envolve localizá-los dentro de certa dinâmica de poder e legitimidade. O repertório, por sua vez, se refere às práticas de memória incorporada, que são vistas como não-reproduzíveis ou como efêmeras. O repertório aparece, então, como um inventário móvel de práticas, conhecimentos e memórias que faz parte de nossas dinâmicas cotidianas e, inclusive, atua pelos modos a partir dos quais nos relacionamos com arquivos, os incorporamos e os atualizamos. As vozes gravadas, por exemplo, formam alguns dos arquivos essenciais que são agenciados pelas dublagens e, em performances dubladas, o potencial performático dos arquivos se torna especialmente evidenciado.

O trunfo da argumentação de Taylor parece ser, como argumenta Kiri Miller (2017) em seu trabalho sobre pedagogias coreográficas de jogos de videogame, desestabilizar a própria noção de arquivo. Ela compreende, afinal, que materiais só são constituídos enquanto arquivos a partir de atos performáticos que o tomam e o experienciam como tal. Essa maneira de enquadrar o conhecimento parece beber de várias práticas inquisitivas sobre a memória, como o trabalho da brasileira Leda Martins (2003), para quem as discussões sobre performance ajudam a compreender e reconhecer as construções de saberes que circulam oral e gestualmente por comunidades negras no Brasil. Martins, afinal, interessada nas práticas orais como uma

forma de escrita performática, frisa os processos culturais complexos que se dão nos ritos performáticos vinculados à diáspora africana, e, assim, demarca dinâmicas de construção de saber que se contrapõem a práticas hegemônicas (e brancas) da disciplina histórica. Como Martins, ao lidar com o repertório como uma espécie de arquivo extremamente instável, movente e contagioso, que não é armazenável, Taylor desestabiliza as categorias “arquivo” e “repertório” enquanto as nomeia, apontando para como se cruzam nas performances, de modo que arquivos midiáticos, por exemplo, passam por frequentes processos cotidianos de incorporação. Indo além, como argumentam Jeder Janotti e André Alcântara (2018), pensar performances midiáticas é lidar com performances como “um efeito de presença, como algo que se apresenta sem uma perspectiva representativa que suponha uma postulação ontológica do ser que re-presenta, do ‘sujeito por trás da máscara’” (p. 32). A performance envolve, então, investigar também arquivos midiáticos que são desde já marcados por conjuntos de aparições performáticas que se alargam pelas superfícies de telas, caixas de som e interfaces digitais, construindo corpos e sujeitos nas materialidades das mídias e nos contatos com elas, sem que nenhuma possa ser mais “real” ou “genuína” do que a outra.

É importante compreender, nesse contexto, que discutir performances no campo da Comunicação não envolve apenas debater os corpos em ação que aparecem nas telas e caixas de som por uma perspectiva representacional. Juliana Gutmann (2021) é especialmente enfática ao compreender performances como uma “possibilidade de apreensão analítica do audiovisual em rede” (GUTMANN, 2021, p. 79). Em sua proposta, a pesquisadora frisa, por exemplo, como materiais supostamente arquivais – como vídeos no YouTube – aparecem enquanto práticas incorporadas na medida em que são reativados a partir das interações por repertórios plurais. Assim, pensar performance envolve necessariamente, em sua perspectiva, compreender “os processos de interação que esses corpos e suas incorporações acionam” (Ibid. p. 88); *likes*, comentários, compartilhamentos e outras maneiras de engajamento, então, se tornam marcas do corpo impressas nas interfaces dinâmicas das plataformas digitais. Performances midiáticas, portanto, se constituem por arquivos espalhados desde sempre *enquanto* práticas corpóreas e repertoriais.

Nesse sentido, demarco que, enquanto performances se propagam a partir de diferentes meios, enquadrar fenômenos como performances demanda uma mobilização de discussões sobre cada maneira específica de *aparecer*. Em sua discussão historicista sobre como tradições vocais foram desenvolvidas a partir dos contatos com diferentes tecnologias de áudio, Jacob Smith (2008) postula inclusive que “um benefício de tomar performances como um objeto de estudo é que, traçando performances através de diferentes mídias, as particularidades e

protocolos de cada meio particular podem se tornar mais nítidos” (p. 10, tradução minha)⁵. Assim, localizadas sempre *in situ*, performances estão constantemente revelando algo sobre os espaços, meios e contextos nos quais emergem – sejam performances artísticas, assumidamente encenadas, ou performances cotidianas, incluindo os atos de fruição. De toda forma, ambas as dimensões estão conectadas pelo ciclo de interações que condicionam a própria existência da performance.

Nesse sentido, performance, esse termo marcado por certa intraduzibilidade, “conota, simultaneamente, um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo” (TAYLOR, 2013, p. 44), que articula os diferentes atos que participam na produção desta tese. Baseando-me em tal saberes, compreendo que a performance opera como uma base epistêmica do meu empreendimento, de modo que minhas escutas, fruições, leituras, maneiras de ver e ouvir, frequentar concertos, festas e realizar investigações por telas, fones de ouvido ou em lugares públicos, são também práticas performáticas, que marcam os encontros indissociáveis entre as performances que enquadro e as que vivo. Assim, existem atos de transferência que agem nas minhas investigações e nos encontros estéticos que conduzem a pesquisa. De certa forma, partindo de investigações de fenômenos que são também sensíveis, compreendo que o ato de escritura opera aqui para reorganizar produtivamente as experiências e os arquivos que já estão dispostos midiaticamente.

Ao pensar dublagens e atos que podem ser enfrentados enquanto dublados a partir da chave da performance e com um interesse nas formações de corpo, o que pretendo, portanto, é especificamente apontar para como arquivos performáticos diversos – vozes, músicas, vídeos, filmes, cinemas, roupas, coreografias etc. – interagem entre si e se relacionam com práticas corporais artísticas e/ou cotidianas. Interessa-me pensar como as tecnologias midiáticas e as relações entre práticas corporais e arquivos variados, enfim, atuam nos modos pelos quais as pessoas aparecem e se fazem corporalmente.

O inventário que trouxe para introduzir este texto está cheio de conexões que nos fazem perceber as dublagens como performances em que atos de transferência se fazem especialmente notáveis. As dublagens das drag queens de *RuPaul’s Drag Race* precisam lidar com o que as músicas e vozes cantadas lhes oferecem em termos de arquivo, articulando-se a toda uma cultura audiovisual e musical que as informa corporalmente. O mesmo acontece nas festas LGBT, em que, ao dublar e performar canções pop, arquivos de gestos midiáticos são

⁵ one benefit of taking performance as an object of study is that, in tracing performances across different media, the particularities and protocols of a particular medium can come into sharper focus.

incorporados enquanto também influenciam as práticas *drag*. Indo adiante, tanto em festas quanto em atos de *lip-sync*, os corpos imagéticos e sonoros de divas pop são agenciados, criando bases para performances que se vinculam a eles. Em *A Forma da Água*, a performance de Sally Hawkins com a voz de Renée Fleming – que já mira desde sempre a existência enquanto arquivo – traz práticas do musical hollywoodiano, mas também se associa diversamente a outras performances de sincronia labial que se desenvolveram no cinema e além. A própria voz de Fleming se modula diferentemente para a ópera e para o canto popular, lidando com distintas tradições vocais e midiáticas dos gêneros musicais; e as relações podem continuar sendo traçadas de maneiras diversas, desde que reconheçamos performances como atos marcados por trocas corpóreas de conhecimento. Tais articulações apontam para como as maneiras pelas quais os sujeitos aparecem estão vinculadas a fluxos comunicacionais que produzem o próprio corpo. Neste processo, estudos sobre vozes, gestos e tecnologias aparecem como pistas que nos ajudam a apreender o corpo em seus trânsitos.

2.1.5 Dizer “voz” conjura um corpo

“Minha voz vai e vem. Para você, ela vem de mim. Para mim, ela sai de mim. Entre esses ‘vindo de’ e ‘indo para’ estão todos os problemas e espantos da voz dissociada” (CONNOR, 2000, p. 3, tradução minha), é o que escreve o inglês Steven Connor para abrir a introdução de seu livro sobre a história cultural do ventriloquismo. Evidentemente preocupado com as vozes que, de maneira inquietante, não parecem sair dos sujeitos a partir dos quais se projetam, o autor circunscreve seu problema em torno da dissociação da voz de uma suposta fonte que associaríamos visualmente ao som vocal.

Provavelmente nem todos os problemas da voz “dissociada” – em si uma noção que já compreende a voz como atrelada à certa noção de corpo – estão concentrados nos espaços “entre os corpos”, mas certamente grande parte dos problemas sobre vozes se desenham em tais “espaços vocais”, como denomina o próprio Connor. De fato, a maior parte dos teóricos que se dedicaram a problematizar vozes voltou suas inquietações para a questão. A musicóloga Freya Jarman (2011), por exemplo, que atualiza o trabalho de Connor, o chama de “terceiro espaço”: um topos relacional que vincula escuta e projeção vocal, criando oportunidades de identificação e *desidentificação* com as vozes. Tal terceiro espaço abre possibilidades para o estranhamento de concepções normativas sobre o que é corpo e sexualidade, já que, por ele, o som vocal se abre ao potencial de possuir múltiplas identidades, “ao menos até o momento em que a

identidade é conferida sobre o produtor da voz pelo ouvinte” (JARMAN, 2011, p. 03, tradução minha).

A filósofa italiana Adriana Cavarero (2011), por sua vez, se interessa especialmente pela relação política que uma atenção às vozes poderia dar à filosofia ocidental. Isso acontece porque o político, como as vozes, se dá pelos “entres”, revelando a condição plural da própria organização social e frisando, em sua compreensão, o caráter único de cada ser capaz de vocalizar. Assim, Cavarero volta sua atenção para o “dizer”, para o aspecto comunicativo e audível da voz, que excede a palavra, expressando especificamente as relações entre os seres. Para a australiana Norie Neumark (2017), uma estudiosa e artista que trabalha também a partir de Cavarero, a voz é então um meio, cujas materialidades se transformam pelos diferentes ambientes e dispositivos técnicos. Assim, as vozes seguem conectando sujeitos, de modo que um som, ao ser reconhecido como vocal, oferece sempre um convite para ser seguido, instaurando esquemas de alteridade por diferentes tecnologias e espaços. A questão é que todos esses autores apresentam, ainda que distintamente, argumentos que se interseccionam no que diz respeito a como a voz constrói relações *entre* sujeitos.

Se tantos pesquisadores se voltaram – ao pensar voz – para uma investigação teórica dos espaços em que as vozes se formam, é porque as vozes parecem exercer uma série de funções mediadoras. Enquanto ela é desde sempre comunicativa, como nos lembra Cavarero (2011), tornando comunal a existência acústica de cada ser para além das palavras às quais pode se dirigir, ela também expressa, transmite, modula e produz afetos (NEUMARK, 2017). Nesse sentido, a voz promove a comunicação entre humanos, mas também entre humanos e não-humanos – incluindo coisas, trechos e outros seres. No caso mais específico das pessoas, as vozes marcam os encontros entre uma esfera do “vocalico” – da voz enquanto som que constitui corpo – e do “semântico”.

O que Connor (2000) pretende abordar em seu livro sobre ventriloquismo é especificamente esses potenciais das vozes e dos discursos sobre elas de revelarem as relações entre diferentes pessoas, poderes e esferas da linguagem. Ele migra entre discursos míticos e espirituais, psiquiátricos e médicos, do teatro e da mídia, saltando entre diferentes casos por milênios de história europeia, seguindo maneiras variadas pelas quais vozes pareciam surgir “do nada”, animando objetos inanimados ou aludindo a dimensões sobrenaturais. A dissociação a que Connor se refere direciona-se especificamente ao potencial vocal de se distanciar de sua *fonte*. A voz assim, para ele, enquanto é um “eu mesmo”, também constitui um objeto parcial; algo que é experienciado para além do sujeito que performa voz, de maneira possivelmente cindida do corpo. De certa forma, então, Connor expande problemas comumente levantados em

relação às tecnologias playback e, de maneira genealógica, busca os investigar a partir de fenômenos que antecedem as tecnologias midiáticas.

Nesse panorama, a articulação dupla da voz, de ser projetada ao passo que “carrega” consigo um corpo, é referida por Neumark (2010b) como “o paradoxo da voz”, e faz parte de como experienciamos vozes *in loco* e, especialmente, a partir das mediações de dispositivos técnicos, digitais, midiáticos, diversos. Apesar de muitos autores abordarem a voz como algo que se projeta e catapulta, é importante frisar que o espaço da mediação é o próprio espaço da voz. Formando-se como vibração pelos ossos, cavidades, peles, órgãos, superfícies e ambientes, um som vocal é feito no próprio espaço e se produz, assim, à medida que se propaga. Nina Sun Eidsheim (2015), por exemplo, argumenta que se entendermos a voz não apenas enquanto um fenômeno sônico, mas acima de tudo vibratório, a própria noção de corpo se expande, já que as superfícies dos sujeitos – assim como o espaço entre eles – são ambos materiais de propagação vocal. O “entre” e o “em”, o “dentro” e o “fora”, então, se confundem. Nesse esquema, estabelecer que um som é vocal depende de um reconhecimento que posicione tal som mutável a partir de uma categoria de “corpo”. Assim, investigar vozes acaba por ser, necessariamente, debater esquemas de inteligibilidade da escuta, bem como os atores humanos e não-humanos que configuram o escutar. Frequentemente, como propõe Eidsheim (2019) ao debater o racismo que opera no reconhecimento da categoria “voz”, os parâmetros que temos para identificar um som enquanto vocal recorrem conceitualmente a noções de corpo que são imbricadas a teorias raciais e de gênero normativas.

Nesse contexto, é notável o esforço de Connor para se referir à categoria “voz” e à ideia de “fonte”, suprimindo a tentadora afirmação que poderia pôr em oposição voz e corpo (“a voz do boneco de madeira não emana do seu corpo”, poderíamos pensar). Ao realizar tal gesto, o autor parece evitar se engajar com uma concepção de corpo que o entenderia prioritariamente na esfera do visual e perigosamente enquanto algo estável e isolado do mundo social. (A voz também é corpo). O próprio Connor demonstra que ao longo da história europeia – foco de sua investigação – o corpo foi escrito de maneiras muito diversas, ora como um sistema fechado, ora como uma dinâmica aberta e suscetível às influências externas, de modo que tal diversidade de abordagens também provocou experiências muito plurais em como se escuta e se produz vozes. Sua concepção do espaço da voz, o “espaço vocal”, assim, volta-o especificamente para “os caminhos nos quais diferentes concepções da voz e dos seus poderes estão ligadas historicamente a diferentes concepções sobre a forma, medida e suscetibilidade do corpo, junto com suas articulações dinâmicas com seus ambientes sociais e físicos” (CONNOR, 2000, p. 12, tradução minha). Ao propor tal conceito, o autor está interessado em pensar que parte do espaço

vocal atua na construção de corpos e concepções sobre um “corpo vocálico”, uma abordagem que é pertinente para pensar o ventriloquismo (foco de seu interesse) mas também a dublagem.

Em seus estudos, o fenômeno do ventriloquismo compreende diferentes práticas: é o que transforma uma jovem no oráculo de Delphi na Grécia antiga, o que anima um boneco para que seja um ser falante nos 1800 da Inglaterra e o que converte uma caixa de som qualquer em um portal para o mundo dos espíritos no começo do século XX europeu. Nesse sentido, enquanto todas as cenas de dublagem que trouxe até então poderiam ser investigadas prontamente pela valise do ventriloquismo de Connor, compreendê-las de tal forma envolveria enquadrá-las de uma maneira específica, prezando por reconhecer a agência da voz sobre sua contraparte (o corpo vocálico, tomado como uma projeção do sujeito que faz a voz). Assim, o ventriloquismo constrói um modelo teórico hierárquico que a noção de “dublagem” pode inverter ou questionar.

O que proponho ao pensar performances dubladas, então, envolve o fortalecimento de alternativas para a própria noção de ventriloquismo enquanto maneira de compreender articulações entre “vozes” e “corpos”. Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que muitas das noções sobre ventriloquismo são importantes para pensar as construções diversas de sujeitos em uma cultura midiática. Connor compreende, por exemplo, que seu estudo contribui na investigação sobre como as capacidades sensoriais se constituem culturalmente, já que as diferentes modulações entre visão e audição estão em jogo em como sociedades distintas pela história compreendem os fenômenos que ele acessa pela chave do ventriloquismo – desenvolvimento que interessa amplamente entendimentos audiovisuais sobre performances. O que está em jogo na argumentação de Connor é, assim, como cada teoria sobre voz – ao reconhecer alguns sons como vocais – postula diferentes concepções do que é um corpo. Nesse esquema, muitas das concepções que sustentam nossas experiências com vozes estão alinhadas a noções normativas que compreendem a voz como um produto de um corpo fechado, catapultada de dentro para fora. A voz, assim, comumente aparece como uma categoria ideológica, que sustenta uma noção do corpo enquanto um sistema envelopado e individual; estanque.

O que compreendo é que os problemas ideológicos da voz se dão na medida que a própria noção de “voz”, enquanto uma categoria que designa certos sons e não outros, aparece enquanto algo dado, enquanto uma substância que, ainda que seja modulável e culturalmente formada, tende a ser encarada como um aspecto supostamente natural da corporeidade. Jarman (2011), por exemplo, postula que existe um aspecto performativo na própria concepção de “voz”, que, ao ser definida como tal, passa a ser compreendida enquanto uma marca estável de

uma suposta natureza inerente, indicando como a própria atribuição de determinados sons enquanto sons vocais é performativa por atender a certa ordem normativa. O problema então é que a própria noção de “voz”, assim como a de “corpo”, parece operar para estabilizar uma série de eventos sonoros e corporais muito mais confusos e pouco coerentes do que pode parecer a princípio. A voz, então, em estudos preocupados com o corpo enquanto um sistema em constante fluxo, não pode ser tomada como dada, e precisa indicar um conjunto de esforços performativos que constitui a própria voz.

O que pretendo mostrar com este breve panorama é que as vozes sempre se dão por dinâmicas relacionais e que, os modos como são compreendidas, já propõem saberes sobre o corpo. Indo além, as vozes que atuam nas dublagens são vozes comumente dirigidas a aparelhos sonoros e outros espaços, modulando-se para eles e por eles, e que são reivindicadas, em diferentes dimensões de performances, nas construções de corpos e sujeitos. De fato, ao discutirmos dublagem, assim como nas discussões sobre ventriloquismo, as relações entre vozes, sujeitos e corpos – enquanto conceitos socialmente agenciados – estão sempre em questão. O trabalho de Alan Mangabeira Mascarenhas (2016) sobre a dublagem de Britney Spears, por exemplo, ajuda a acentuar o potencial da dublagem para repensar categorias de “corpo” e “sujeito”. Mascarenhas, afinal, recorre às noções foucaultianas de heterotopia e de corpo utópico (FOUCAULT, 2013),

pensando utopia enquanto espaço de potência acionado por uma nostalgia de um passado que se faz presente por simulação. São operações que projetam o corpo em outro espaço, em contraespaços, uma utopia situada entre contestações místicas e reais que nesse outro lugar forma um espaço heterotópico (MASCARENHAS, 2016, p. 85).

A voz de Britney em seus shows in loco é comumente dublada direto dos arquivos publicados em seus álbuns, em que vocais são extensivamente manipulados pelas tecnologias digitais e, por vezes, são utilizados vocais de outras cantoras não-creditadas – como alegoriza o seu “erro” ao dublar a voz de Sia. Mascarenhas pensa, então, a construção de relações que se dão entre a Britney que dubla no palco (com perucas, figurinos, maquiagens, jogos de luz, imagens de telão e coreografias), a Britney dublada da voz (feita de material digital, performance vocal, caixas de som e mais) e o próprio espaço do show que envolve o público. Esse movimento de agregar teoricamente a voz das caixas de som, a artista no palco e o público é feito a partir de duas noções foucaultianas que estão intimamente ligadas à espacialidade e às suas possibilidades imaginadas e especulativas. No argumento do autor, construído antes da

ampla circulação das polêmicas em torno da curatela da cantora⁶, as utopias e heterotopias de Britney se formam no encontro dublado que conjuram seu corpo a partir da nostalgia, que forja – no espaço da dublagem – o corpo da diva pop como uma espécie de “lar” para seu fandom. Essa dinâmica, poderíamos pensar, é colocada em risco na medida que a voz de Sia emerge acidentalmente quando deveria se reconhecer uma voz de Britney. O que a dublagem parece colocar sempre em jogo assim – em suas dinâmicas audiovisuais por diferentes meios e mesmo in loco – é o próprio espaço relacional nos quais os corpos se fazem (e que as vozes, como argumentado, ajudam a instaurar). Assim, dublagens frequentemente nos lembram, por exemplo, que o que que reconhecemos como “o corpo de Britney” envolve uma série de relações que excedem o que normativamente se reconheceria como “um corpo”.

Figura 2: Britney Spears reitera os gestos de sua juventude enquanto “canta” ao vivo, dublando suas gravações antigas.



Fonte: Rolling Stone⁷

⁶ Amplos debates têm sido realizados em torno da situação legal de Britney Spears, que tem sua vida financeira e pessoal juridicamente gestada por terceiros, por conta de seu histórico de instabilidade psiquiátrica. Em 2021, com o lançamento do documentário *Framing Britney Spears: A vida de uma estrela* (Dir. Samantha Starks, 2021), a curatela a qual Britney está submetida tem sido amplamente questionada a partir de relatos de trabalho forçado, o que pode ajudar a reposicionar o modo como suas performances dubladas são vistas por seus fãs – não mais a partir da nostalgia, mas como uma marca do trabalho forçado e de sua falta de “voz”.

⁷ <https://www.rollingstone.com/music/music-news/britney-spears-on-lip-sync-accusations-it-really-pisses-me-off-195589/>. Acesso em: 08/11/2021

2.1.6 Investigar gestos nos faz pensar o corpo *como* performance

Enquanto investigava as articulações performáticas com as tecnologias playback, a discussão sobre voz se tornou norteadora para sofisticar a maneira como compreendo as performances enquanto atos de transferência. Quando Taylor (2013) propõe a sua discussão, ela se interessa especialmente por como dramas sociais se desenvolvem e por como a memória cultural se desenrola ao longo de processos prolongados de trocas entre performances. Em geral, ela não se orienta para dissertar sobre as pequenas trocas que se dão em cada ato específico, que seriam importantes para se pensar o corpo em atualização. Isso é, “os atos de transferência” de Taylor não são descritos nos termos de cada gesto, som, olhar, mudança de postura e deslocamento que constituem as performances, mas sim em termos biográficos, em formações nacionais e amplos fluxos urbanos. Enquanto as duas maneiras de descrever performances são complementares, a investigação de vozes acabou me fazendo cada vez mais interessado nos pequenos movimentos de cada ato e em como eles se articulam aos processos mnemônicos mais prolongados. As escutas de vozes nos levam precisamente aos sons enquanto eles ocorrem, enquanto penetram nossos ouvidos e tocam nossas peles, levando-nos para as sutis mudanças sonoras, para as falhas e ruídos das caixas de som e para as sílabas que se engasgam. Assim, as vozes nos transportam para um nível de descrição interessante para abordar os pequenos esforços corporais que ocorrem em cada ato específico. A partir daí – e tentando fugir de uma possível dicotomia problemática entre uma noção de “voz” e uma de “corpo” – não demorei para que acabasse por abordar o aspecto gestual das performances, que nos ajuda a pensar os estados dos corpos em cada ato que desempenham.

Para investigar gestos, recorro principalmente à tradição desenvolvida pelo francês Hubert Godard (2003). Seus estudos, que costuram práticas artísticas e terapêuticas e produção teórica, empregam a categoria do “gesto” para pensar as trocas éticas, políticas e estéticas que se dão em performances tendo em mente diferentes economias do movimento. Ele demonstra que as maneiras como nos portamos já são formuladas a partir de como percebemos os ambientes, de como somos informados pelos nossos sentidos e por nossas formações sociais, de modo que “a relação ao peso, à gravidade, já contém um humor, um projeto sobre o mundo” (GODARD, 2003, p. 13).

Compreendendo as posturas como aspectos da gestualidade, ele postula o gesto como o movimento que se dá a partir das nossas capacidades sensório-motoras e das nossas maneiras de agir em constante transformação no mundo. Interessa-o, por exemplo, como um mesmo signo gestual, um mesmo movimento codificado, é performado de maneira diferente de pessoa

para pessoa, de cultura para cultura ou mesmo quando uma pessoa performa o “mesmo” movimento em dois momentos de seu dia. Como elucida sua colega Isabelle Launay, em entrevista publicada pela coreógrafa e pesquisadora brasileira Dani Lima (2013),

um gesto é um sistema, e tal sistema se organiza em torno de um modo de sentir e de perceber particulares. Existe, portanto, um saber sentir, um saber perceber. Um espectador ativo quando olha alguém se movimentar vê, de fato, uma figura, mas o que ele percebe é primeiramente uma forma de ser, ou, mais precisamente, uma forma de organizar seu maquinário sensorial, uma forma de olhar, de se endereçar, uma forma de tocar, uma forma de ocupar o espaço, de estar no espaço, de se colocar. (LAUNAY apud LIMA, 2013, p. 106-107)

Dessa maneira, tal perspectiva de gesto desconfia da noção de corpo enquanto um sistema fechado e imutável, e o pensa por relações com ambientes, seres, tecnologias e culturas – aproximando-se das discussões que tenho trazido sobre vozes e, especialmente, de como Christine Greiner (2013) discute corpo. Ao compreender gestos como sistemas – que partem das posturas, mas também transformam nossas disposições diante dos outros –, Launay precisamente lembra que “o corpo é apenas uma abstração teórica que mascara todo o processo de construção de uma singularidade sensível. Portanto, falar de gesto e não de corpo é enfatizar a construção do sensível” (LAUNAY apud LIMA, 2013, p. 108). Nesse sentido, poderíamos pensar, como reivindica Agamben (2008, p. 13), que o gesto é “comunicação de uma comunicabilidade”, aparecendo como uma categoria que ajuda a lidar com os processos expressivos e comunicacionais do corpo em ação.

Tal aspecto medial, na perspectiva de Godard, é o que parece garantir certas maneiras de transmissão gestual, compondo o que o autor denomina de mitologias do corpo. As mitologias se inscrevem na postura

e, reciprocamente, a atitude corporal dos indivíduos serve de veículo para essa mitologia. Determinadas representações do corpo que surgem em todas as telas de televisão e de cinema participam na constituição dessa mitologia. A arquitetura, o urbanismo, as visões do espaço e o ambiente no qual o indivíduo evolui exercerão influências determinantes em seu comportamento gestual. (GODARD, 2008, p. 21).

De certa forma, esse modelo de transmissão gestual frisa um aspecto específico dos atos de transferência pensados por Taylor (2013), que diz respeito às maneiras pelas quais aprendemos gestos e arranjos corporais por diferentes meios e a como eles, assim, podem passar a compor nossas performances. Erin Brannigan (2011), que dedica seu trabalho ao estudo dos filmes de dança, aborda, a partir de Godard e de Agamben, uma noção específica de *troca gestual* que busca dar conta das relações midiáticas entre gesto e espetatorialidade e contribui para o que compreendo que a dublagem pode nos oferecer enquanto tema de estudo.

Em sua abordagem, mais do que “representações de corpo”, os gestos fílmicos são produzidos por “movimentos constituídos pela câmera, luz, edição, objetos, design, e também pelos gestos de espectadorialidade e de análise” (BRANNIGAN, 2011, p. 173, tradução minha)⁸. As sensações de movimento dos cinemas em associação a como corpos se constituem por operações fílmicas, assim, em sua teoria, são centrais para pensar como fruímos com filmes por esquemas de trocas gestuais, que se referem a como “existem conhecimentos corpóreos e experiências que são tanto dadas quanto recebidas no encontro estético” (ibid., p. 189, tradução minha)⁹.

A discussão de Brannigan, em prosseguimento, destaca o aspecto da teoria de Godard que diz respeito a como gestos são regulados, censurados, criados, inventados e articulados em relação a diferentes forças tecnológicas e sociais, encarando o gesto fílmico como um sistema complexo que envolve diferentes dimensões das operações do cinema. De certa forma, a autora, então, ressoa com estudos como os de Steven Shaviro (2006), que aponta para como os corpos fílmicos são elaborados no encontro estético, a partir de operações técnicas de montagem em que as materialidades da mídia e suas tecnologias confluem na construção do próprio cinema como um corpo afetivo. Assim, formas estéticas se confundem com modos afetivos, e as trocas gestuais se referem às sensações que nos informam corporalmente enquanto fruímos com filmes por relações entre gestos fílmicos e da espectadora.

Em *A Forma da Água*, por exemplo, é notável que o momento apoteótico em que a personagem de Sally Hawkins encena um grande número musical aparece narrativamente como fruto de sua paixão por filmes do gênero, tendo em vista como o ato de assisti-los a informa gestualmente. No filme, a personagem muda de Hawkins está sempre performando pequenos gestos dançados, que marcam sua posição afetiva com os filmes que assiste. Ela se associa por completo à gestualidade do cinema musical, entretanto, quando seus gestos visíveis se combinam aos gestos audíveis de Renée Fleming, que agencia, em sua performance, as tradições vocais embelezadas do meio do século XX estadunidense. Seu corpo é constituído, assim, por uma bricolagem em que a dublagem – este procedimento usado normativamente no cinema musical de Hollywood para construir corpos de acordo com regulações estéticas e sociais – abre um espaço de fabulação performática.

⁸ “Gestures are not limited to movements of the body but include movements constituted by the camera, light, editing, objects, design, and also the gestures of spectatorship and analysis”

⁹ “one allows for the fact that there are *corporeal* knowledges and experiences that are both given and received in the aesthetic encounter”

Figura 3: Ao dublar a voz de Fleming, a personagem de Hawkins abre um espaço em que emerge a gestualidade do filme musical, alegorizando as trocas gestuais entre produtos audiovisuais e espectadora.



Fonte: Captura de tela do filme A Forma da Água

Compreendo, afinal, que as escritas e debates sobre gestos – tomados enquanto fenômenos relacionais – ajudam a complementar argumentações como a de Gutmann, que é enfática ao afirmar que “a apreensão da performance, como dimensão de análise audiovisual, não pode se reduzir à atuação do *performer*, a análise de seus movimentos, gestualidades, vestimentas, etc., e nem à duração de um determinado vídeo.” (GUTMANN, 2021, p. 89). As trocas gestuais, talvez de maneira imprevisível por Gutmann, acontecem no encontro estético e revelam como as análises dos gestos de um performer “na tela” são também marcações de processos interativos. Assim, “analisar um gesto” envolve sempre um ato de troca que não se limita a falar sobre um corpo que está “lá”, na tela, pois revela também algo sobre o próprio encontro estético. Indo além, as trocas gestuais, se compreendidas de maneira estendida, também conceituam como os gestos se proliferam por diferentes mídias, meios e cotidianos, de maneira não linear e transformando-se no processo. Assim, um gesto é um ato que parte de um estado de corpo, mas que também modula um estado de corpo e o projeta adiante; de maneira semelhante ao que Neumark (2017) afirma ao abordar que vozes são produtivas afetivamente, viajando pelas mídias e agenciando sujeitos em seus encontros.

Nesse sentido, um gesto, enquanto algo que revela e produz certos sistemas comunicativos de organização e formação corporal, precisa ser pensado em vinculação aos diferentes meios pelos quais se propaga. Lucia Ruprecht (2019) demonstra, por exemplo, que

pensar um “imaginário gestual” envolve lidar com uma concepção de gesto que é desde sempre pautada na relação com as mídias e em seus potenciais de transmissão gestual desde o momento em que o gesto entra em ênfase nas práticas do cinema, das artes da cena e dos discursos médicos e filosóficos no começo do século XX europeu. Ao investigar as vinculações entre a medicina de Tourette, os projetos coreográficos da bailarina Isadora Duncan, as teorias fílmicas de Bela Balasz, as práticas cênicas de Rudolf Nureyev e os escritos de Aby Warburg e Sigmund Freud, por exemplo, Ruprecht aponta que os gestos modernos já foram desenvolvidos a partir das relações moventes entre arquivos e práticas repertoriais. Se tomarmos o começo dos anos 1900 – foco da autora –, em que diferentes teorias e práticas colocavam os gestos em xeque e disputa, perceberemos como os gestos são marcados pelo trânsito entre artes e condutas do cotidiano, de modo que um imaginário gestual

usa os arquivos da memória cultural para reproduzir momentos expressivos e significativos, combiná-los com novos movimentos, ou modificá-los por citações imprecisas. O imaginário gestual é transmitido por discursos, chega a uma paragem nas mídias de captura, e é resetado em moção pelas mídias de movimento (RUPRECHT, 2019, s.p, tradução minha).

Assim, os gestos emergem, são catalogados, modificados, produzidos, ensaiados, repetidos e mesmo interrompidos a partir de atos de transferência (para pensar com Taylor) que se fundam a partir de sociedades intermediárias, seguindo fluxos transnacionais, interagindo com esquemas de poder e saber e emergindo como eventos éticos e estéticos. O gesto, então, enquanto categoria analítica, parece revelar uma dimensão específica das performances, marcando trocas gestuais que configuram o corpo social.

Se os estudos dos gestos – em especial no cinema – parecem negligenciar grande parte dos fenômenos sonoros, e, em especial, vocais, as teorias sobre vozes costumam investir intensamente no papel da gestualidade para a produção vocal. As ausências do som são tão comuns em estudos gestuais que Godard (2003) chega a insinuar que o gesto e a voz são instâncias separadas, e Brannigan (2011), mesmo ao abordar o cinema musical, estranhamente não se refere a sons, o que acaba enfatizando a ideia de que o gesto estaria fora da esfera sonora. Em contrapartida, autoras das artes da cena, como Regina Miranda (2008) e Daiane Jacobs (2015), também abordam movimentos a partir de como se articulam a contextos sociais, compreendendo corpos a partir de seus estados em trânsito, mas trabalhando os gestos vocais e os visíveis de maneira mais articulada, demonstrando que a enunciação vocal envolve um investimento de movimentos e que não é simplesmente algo que se somaria aos gestos. Labelle (2014), em seu estudo da voz, também aborda a gestualidade, voltando-se especificamente para

a boca, discutindo-a em termos *coreográficos*. Em sua pesquisa ele compreende os movimentos orais (*mouthing*) como modos de recepção da audibilidade, já que eles desempenham papéis miméticos que se dão pelas nossas experiências com outros sons e vozes – fazendo da produção vocal um empreendimento gestual.

Em consonância, Connor desenvolve a relação entre gestualidade, enunciação vocal e escuta, relacionando a performance vocal a uma sensação de movimento que se dá corporalmente na percepção do si mesmo. Ele afirma, por exemplo, que “até pessoas profundamente surdas podem desenvolver uma sensação proprioceptiva das suas vozes como auditivamente pertencentes a elas, através da transmissão de suas vibrações pelos ossos do crânio” (CONNOR, 2000, p. 05, tradução minha¹⁰). Abordando especificamente a relação entre escuta e gesto, ele postula:

Quando escutamos uma canção que gostamos, achamos difícil não cantar junto, buscando pegá-las para nossos próprios corpos, espelhando e prolongando seus prazeres auditivos com os prazeres táteis e proprioceptivos associados. Talvez nós não possamos aproveitar o som da voz sem o som ter começado a oferecer a perspectiva desse auto-carinho quase tátil. Nem estão os prazeres da voz confinados aos reais processos de produção vocal, já que o exercício da voz anima o corpo todo, em particular a cabeça, mãos, e braços, mas também, em proporção, e de acordo com as circunstâncias, porções do corpo mais removidas dos centros de consciência e produção da fala, em um tenro trabalho gestual. (CONNOR, 2000, p. 10, tradução minha¹¹)

Podemos compreender, assim, que a voz não só é formada por empreendimentos gestuais como a escuta é também informada pelas trocas gestuais. Nossas gestualidades, afinal, são informadas por nossas capacidades sensíveis, abarcando os gestos que vemos, mas também os que ouvimos¹². Jarman (2011), em sua leitura de Connor, por exemplo, enfatiza

¹⁰ Even profoundly deaf people may have a proprioceptive sensation of their voice as audibly belonging to them, through the transmission of its vibrations across the bones of the skull.

¹¹ When we hear a song that we enjoy, we find it hard not to sing along, seeking to take it into our own bodies, mirroring and protracting its auditory pleasure with the associated tactile and proprioceptive pleasures. Perhaps we cannot enjoy the sound of a voice without the sound having begun to offer the prospect of this quasi-tactile self-caress. Nor are the pleasures of the voice confined to the actual processes of voice production. For the exercise of the voice animates the whole body, in particular the head, hands, and arms, but also, in proportion, and according to circumstance, portions of the body more removed from the centres of consciousness and speech production, in a tender labour of gesture.

¹² Para além dos cruzamentos teóricos, devo grande parte dessa postulação ao meu processo de pesquisa para a monografia de conclusão da Especialização em Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento da Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro. No trabalho (ANDRADE LIMA, 2020b), eu experimentei em sessões um a um com voluntários abordando especificamente as relações proprioceptivas entre audição, produção sonora e movimentação, visando refletir sobre como os processos gestuais são transmitidos e produzidos também sonoramente. As produções vocais, assim, tanto nos modulam em termos de movimento quanto a própria escuta também o faz, nos dando feedbacks incessantes sobre nossas relações com ambientes. Boa parte das bases teóricas que me permitiram tal exploração estão publicadas em artigo (ANDRADE LIMA, 2020a).

especificamente as maneiras como o autor destaca que a voz, ao implicar um corpo, também *fornece* um corpo – o que, para ela, não se refere apenas à criação de um corpo secundário, mas às próprias sensações que são despertadas em quem escuta e ao papel que a voz exerce sobre a própria concepção de “corpo”. Assim, voz e gesto não são duas esferas separadas da formação corporal e operam mais por uma relação de dueto do que como uma dicotomia rígida. Nesse sentido, existe uma dimensão gestual que opera na voz (e, na verdade, a faz), de modo que podemos pensar vocais como conjuntos de gestos – gestos vocais.

Percebo, diante de tais esquemas gestuais, que os ambientes da cultura pop, em que se inscrevem grande parte das performances dubladas que me interessam, são especialmente pertinentes para pensar os atos de transferência que operam na gestualidade. Isso porque, como argumenta Thiago Soares (2013), o pop “estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante (2013, p. 02)”. Em sua leitura, a relação com a mídia na cultura pop atravessa as fabulações do cotidiano, as maneiras como compreendemos a nós mesmos e os espaços que atravessamos. Lidar com um popular midiático, então, envolve pensar processos culturais hegemônicos que se formulam em relação a produtos midiáticos e suas articulações a uma tessitura do cotidiano. Interessa-me investigar, assim, como essa relação se constrói também a partir de uma gestualidade que opera nos atos de transferência – as trocas gestuais.

As articulações gestuais entre cotidiano e uma cultura pop se fazem bastante notáveis, por exemplo, nas pesquisas desenvolvidas por Suzana Mateus (2020), que tem trabalhado a partir da noção de “sensibilidades diva”. As sensibilidades a que se refere atravessam diferentes meios – como o cinema, videoclipes, shows – e designam “um determinado arranjo sensível e subjetivo que caracterizaria esses momentos artísticos que se querem marcantes” (MATEUS, 2020, p. 44). Em sua discussão sobre Carmen Miranda, por exemplo, a constituição do corpo diva de Carmen depende de diversos fatores, que englobam inclusive as próprias operações estilísticas de seus filmes musicais. Com isso, Mateus busca “esgarçar a própria noção de diva que costumeiramente se tem – como algo mais ou menos fixo e que obedece a certos requisitos” (Ibid. p. 51), enquadrando performances que aparecem, então, a partir de um acionamento efêmero de tais sensibilidades. Nesse sentido, a diva parece ser um agenciamento sensível que aparece em determinadas performances, comumente se associando ao que Mateus denomina “arraso”, termo nativo das comunidades LGBTQIA+ que a autora compreende expandir certa noção de virtuosismo para englobar outros parâmetros valorativos do popular.

Em um videoensaio de Mateus e Livia Pereira (2021), evidencia-se que tal noção de arraso se articula com o que poderíamos compreender a partir das teorias do gesto: elas se referem a como sensibilidades diva são evocadas por drags em dublagens e por cantoras femininas, mas também por não-artistas nas pistas de dança. Nesse esquema, “as pistas de dança parecem proporcionar a possibilidade de reinvenção dos corpos que nelas atuam” (MATEUS e PEREIRA, 2021) e diversas posturas e gestos (como o bate-cabelo, o desfilado, o tirar e colocar de óculos) “sustentam as vinculações entre os corpos de divas, de drags e do público em geral, numa dinâmica de teatralidade roteirizada, onde as referências se cruzam de maneira tal a ponto de se tornar difícil identificar onde essas práticas se iniciaram” (Ibid). Podemos inferir que as sensibilidades diva são evocadas e atualizadas na medida em que trocas gestuais se dão entre cinemas, telas de vídeo, canções e escutas, de modo que gestos são constantemente produzidos e atualizados em relação às dinâmicas midiáticas, sendo gestados também nas operações dos meios audiovisuais.

Diante de tal discussão, é importante que reconheçamos as dublagens como cenas especificamente interessantes para pensar as trocas gestuais que são realizadas a partir da citação e reiteração de gestos. Isso porque há, em grande parte das dublagens, um acionamento de experiências oriundas de diferentes arquivos e práticas corporais que constituem regimes de corpo específicos. Dublar uma canção, por exemplo, faz aparecer frequentemente repertórios gestuais que se articulam com certas comunidades, gêneros musicais ou produtos midiáticos. Nesse sentido, e seguindo a noção de “sensibilidades diva” propostas por Mateus, considero importante frisar que a abordagem que traço para pensar performances dubladas envolve também um investimento recorrente na “diva”. Durante a tese, afinal, atravesso performances do cinema musical hollywoodiano, dos videocliques pop e de drag queens; performances que, ainda que contraditórias entre si, são constituintes de sensibilidades “diva” e, assim, marcam as relações entre regimes de alta-visibilidade (e audibilidade) e o cotidiano.

2.1.7 Enquadrar tecnologias é também investigar onde as regulações falham

Enquanto abordo as contribuições das teorias sobre vozes e do gesto para pensar o corpo enquanto um fenômeno comunicacional, destaco como muitas dessas discussões já compreendem vocais e gestualidades em articulação às tecnologias midiáticas. Assim, enquanto estudos do cinema e trabalhos sobre as vozes midiáticas tomam o corpo já de maneira indissociável dos seus usos midiáticos, eles demarcam que tecnologias fazem parte das próprias formações corporais.

Nesse sentido, assim como Brannigan (2011) e Godard (2003) reconhecem que a formação gestual é pautada pela vinculação a tecnologias cinematográficas e arquitetônicas, muitas das autoras que debatem vozes também frisam a importância de compreender a formação vocal em relação aos dispositivos tecnológicos. Neumark (2010a) enfatiza especificamente como “um foco na mediação eletrônica corre o risco de mascarar outras/desde sempre mediações presentes, como a maneira pela qual a voz é mediada culturalmente por técnicas” (tradução minha)¹³, demarcando tais regulações. Seu interesse atravessa o que Marcel Mauss (2017) denominou como “técnicas de corpo”, em uma discussão frequentemente retomada ao se pensar as maneiras pelas quais marcadores comumente reconhecidos como inatos ou biológicos – como gênero, sexo e mesmo aspectos raciais ou de castas – são construídos socialmente de maneira específica por operações de treino, educação e performance. Na argumentação de Neumark, então, a técnica “oferece uma maneira de pensar sobre voz em relação a corpos e espaços e cultura; a técnica é onde subjetividade, tecnologia e cultura se interseccionam” (2010^a, tradução minha)¹⁴.

Inspirado por tal reflexão e sem desejo de resolver as possíveis cisões entre tecnologias e técnicas, recorro à teoria de Jarman (2011), que pensa especificamente como as vozes (e assim os corpos) são desde sempre atravessadas por tecnologias de sujeição que tomam parte nos processos de formação corporal, transmitindo técnicas. A autora, de maneira foucaultiana, compreende tecnologias especificamente enquanto conjuntos de técnicas que se aplicam na construção de subjetividades e identidades, e se interessa mais especificamente pelas tecnologias de poder, “que determinam a conduta dos indivíduos e os submetem a certos fins ou dominação, objetivando o sujeito” (FOUCAULT, 2004, p. 323). Jarman se preocupa, assim, com as interações entre (a) as tecnologias externas analógicas e digitais de captura, produção e reprodução de voz, com (b) as tecnologias fisiológicas e psicológicas “internas” (as incorporações das técnicas vocais, dos modos vocais, da constituição dos órgãos e das cavidades do corpo etc.) e com (c) as tecnologias de poder amplamente. Nesse sentido, mesmo as vozes produzidas socialmente como “naturais” – as vozes que se querem naturais – são forjadas a partir de técnicas, estilismos performáticos e articulações com tecnologias, e nenhuma voz pode ser simplesmente “natural”. Assim, o próprio ato de consumir vozes nos faz precisar lidar com algumas tecnologias que agem na produção vocal e frequentemente nos leva

¹³ A focus on electronic mediation can risk masking other always/already present mediations, such as the way that the voice is mediated culturally, through techniques,

¹⁴ Technique thus offers a way to think about voice in relation to bodies and spaces and culture; technique is where subjectivity, technology, and culture intersect.

a ter dificuldades de assimilar determinadas vocalidades que, na escuta, operam de maneira a desafiar concepções essencialistas sobre voz.

Evidentemente, o uso de Jarman da noção de tecnologias interage com os usos que os arcabouços da teoria queer fazem do termo para além das vozes. Paul Preciado (2017), por exemplo, se dedica a pensar uma “tecnologia de sexo”, que visa desmontar os binarismos entre natureza e cultura, compreendendo especificamente o caráter produtivo das técnicas (e não só repressivo), postulando como diferentes discursos, usos de prótese, imagens e processos disciplinares formam o corpo sexual. Se tomarmos o corpo que dubla como um corpo desde já fundado em acoplagens prostéticas a partir das vinculações a tecnologias de imagem e som, podemos perceber, por exemplo, como muitos usos da dublagem fazem usos também de tecnologias sexuais na medida em que produzem corpos por perspectivas de gênero. Fornecendo bases para os pensamentos de Preciado e de Jarman, Teresa de Lauretis (1987), ao postular suas “tecnologias de gênero”, realiza uma operação consonante. Ela se interessa por desmontar discursos que partem da diferença sexual como sendo natural e rejeita qualquer ideal homogeneizante do sujeito “mulher”, pensando como o gênero é feito por operações de demarcação de diferenças, que se dão por engendramentos constantes. Não à toa seu livro sobre o tema se volta para ensaios sobre cinema e sobre as tecnologias cinematográficas: mais do que abordar “representações” de corpos, ela demonstra como o cinema e suas tecnologias criam espaços interpelativos que fazem parte da constituição das experiências imbuídas em construções de gênero.

Dentre todos esses trabalhos, o que o trabalho de Jarman demonstra é que as tecnologias que tomam parte na produção vocal – e, por assimilação, na produção de corpos – se fazem sensíveis e são percebidas também no encontro estético. Jarman se dedica a ouvir vozes de diferentes cantoras, as inquirindo sobre as tecnologias que se fazem escutáveis, buscando momentos musicais em que espaços queer são abertos, o que é facilitado pela exposição audível das tecnologias. Nesse processo, ela descreve vozes detalhadamente, preocupada de maneira específica – como eu – com os aspectos sensíveis das vozes e dos corpos, com como eles são percebidos e criados no momento da escuta. Assim, ela perpassa, por exemplo, como a figura da produção na mesa de som emerge na voz que atribuímos a Karen Carpenter, e como as “falhas” (na perspectiva tradicional da ópera) do canto de Maria Callas revelam as forças de gênero que atuam em sua voz, deslocando-a de classificações vocais tradicionais.

A busca por momentos *queer* que se fazem audíveis, nesse sentido, estrutura um interesse metodológico. O queer, afinal, não é unicamente um sinônimo de desvios de normas de gênero e sexualidade e, assim, não se dirige diretamente a determinados sujeitos: queer é

uma prática de dissidência (um processo, um ato) pela qual normas, corporeidades e características se expõem como processos, fazendo-se estranhas e inquietantes e se relacionando com os esquemas de interpelação pelos quais sujeitos se formam. Na perspectiva de Jarman, então, “dizer eu não sou queer” é, de certa forma, dizer, na verdade, “eu não estou sendo queer”, ou “eu não ajo queer” (2011, p. 17, tradução minha). Discutir pelas dissidências, assim, envolve trazer para o diálogo identidades sexuais, compreendendo amplamente que todas as identidades – incluindo as hegemônicas – demandam manutenção e que, portanto, não são fixas.

Evidentemente, esse interesse dissidente de investigar performances hegemônicas com atenção aos seus momentos de “falha” se articula com a teoria da performatividade¹⁵ de Judith Butler (2019, 2018a, 2018b, 2017a, 2017b, 2017c, 2015 e 1991). Butler compreende que o gênero – e o processo de formação de sujeito mais amplamente – é constituído a partir de uma série de esforços performativos que negociam as regulações nos processos de sujeição. Nesse sentido, a autora se interessa por como os esforços performativos que produzem o gênero (e outras normatividades) estão abertas às “falhas”. Falhar, em sua teoria, envolve reconhecer que

¹⁵ Em sua teoria, Butler realiza uma leitura da obra do linguista J. L. Austin (1990), em torno do que o autor compreende enquanto “performativo”. A noção, que não se refere a um adjetivo de performances e não visa qualificar atos enquanto performáticos, diz respeito a um aspecto de determinados enunciados e discursos que, ao serem proferidos, têm o poder de realizar eventos – são então atos de fala que executam um fazer. Exemplos de atos performativos comumente circulam em torno de aspectos jurídicos e legais, como a voz do sacerdote que enuncia um casamento ou do policial que dá “voz de prisão”. Nesse sentido, ainda que estejamos nos referindo comumente a atos de enunciação vocal, “o discurso ‘age’ não porque a intenção do sujeito é efetiva, mas porque o ato discursivo depende de certas convenções sociais que dão eficácia ao ato” (BUTLER, 2017c, p. 173, tradução minha)¹⁵. Em geral, a teoria sobre o performativo fala mais sobre certos ordens discursivos do que sobre a enunciação vocal em si. Quando Butler pensa uma performatividade de gênero, porém, criando uma noção derivada do conceito de performativo, ela está se referindo a um processo social prolongado e mimético a partir do qual o sujeito se produz expressivamente em articulação com um sistema normativo, produzindo, enquanto age, o próprio sujeito que pretendia expressar. Assim, ao invés de pensar o gênero e o sexo como uma condição inerente, ela aponta para ele enquanto um aspecto da sujeição – que envolve tanto se tornar sujeito quanto estar sujeito a determinadas forças. Nesse sentido, “ao reconhecer um gênero, uma pessoa reconhece a trajetória de determinado esforço para viver um ideal regulado, um ideal cuja corporificação completa sem dúvida sacrificaria alguma dimensão da vida criatural” (BUTLER, 2018a, p. 46). Tal esforço, então, é sempre instável e inacabado e, mesmo que não seja simplesmente voluntário, depende de um engajamento, uma negociação, com o próprio aparato que condiciona os esquemas de inteligibilidade pelos quais sujeitos aparecem e são feitos. Em tal processo, existe um paradoxo em que “o sujeito que resiste a tais normas é habilitado, quando não produzido, pelas mesmas normas” (BUTLER, 2019, p. 35). Assim, o processo de sujeição mantido a partir de uma performatividade é o que garante as possibilidades de aparecimento e reconhecimento enquanto sujeito, um processo que, na teoria butleriana, é concebido a partir de uma perspectiva atenta para o funcionamento do gênero enquanto um sistema normativo que se impõe a todos os processos de subjetivação, compreendidos pela sujeição e pelo assujeitamento. Nesse percurso, precisamos reconhecer que a noção de performatividade e de performance não são coincidentes. Enquanto tanto Taylor (2013) quanto Butler (2019) já diferiram as duas noções, os dois conceitos são articuláveis ao compreenderem por tradições teóricas diferentes comportamentos sociais. Se Butler, afinal, a partir dos estudos da retórica, se preocupa com as condições de produção do sujeito, Taylor, a partir das artes da cena, se interessa nos atos de transferência do conhecimento incorporado. Butler (2017c), em estudos recentes, porém, tem argumentado em favor da importância de reavaliar os seus próprios escritos iniciais sobre performance, compreendendo que a performance, assim como a teoria da performatividade, também se importa com “as condições sociais e de infraestrutura que a suportam” (p.180, tradução minha).

a “coerência” ou a “estabilidade” do sujeito e do corpo, bem como a própria noção de “gênero”, que se querem naturais, são, na verdade, frutos de esforços reiterativos e prolongados. A falha que aparece nos processos de formação do sujeito e do seu corpo, então, são “problemas de gênero” que evidenciam a fragilidade tanto do “Corpo” quanto do gênero. Nesse sentido, as falhas marcam a instabilidade do corpo e dos ideais regulatórios que operam na produção do sujeito (a coerência, a noção de interioridade, a ideia de substância, o próprio gênero, a “natureza”).

Considero importante frisar o papel da “falha”, tanto na teoria de Butler quanto de Jarman, pois se as dublagens que investigo me levam a me debruçar especialmente sobre as normatividades de corporeidades hegemônicas, é por uma atenção à falha que consigo compreender os potenciais de dissidência que operam nas formações de corpo. Afinal, se as tecnologias playback operam na produção de corpos – muitas vezes assimilando-se a noções normativas – são as possíveis falhas que elas ressaltam que também podem desfazer os corpos que pretendem produzir. Indo além, compreendo que investigar trocas gestuais e os espaços vocais com uma atenção a seus esforços performáticos e tecnológicos nos ajuda a melhor compreender as interações entre estética e economias de poder.

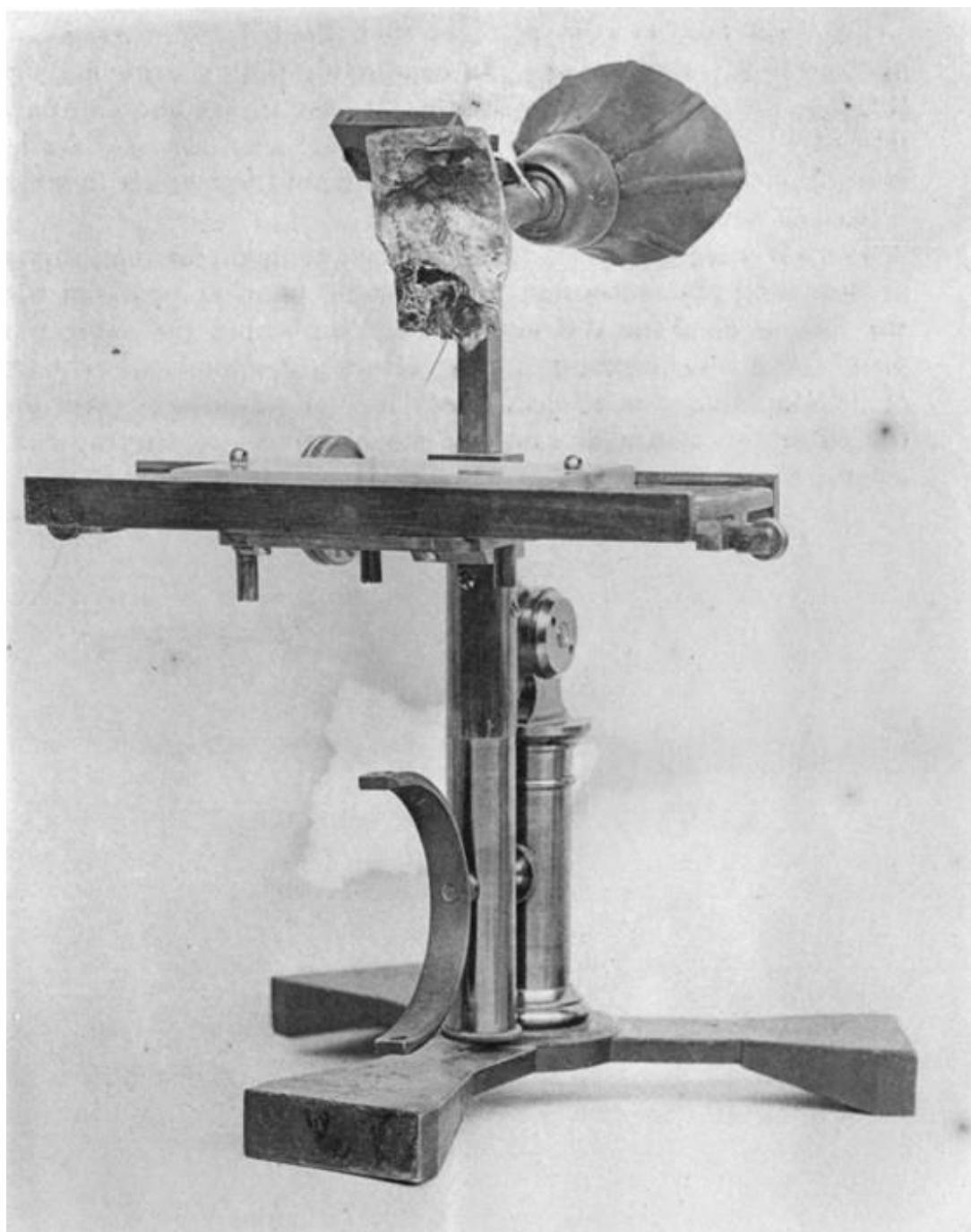
Eis então uma hipótese: a dublagem, como procedimento técnico (de corpo e de mídia), confunde as tecnologias de sujeição e as midiáticas – sublinhando que elas não estão distintas. Nesse sentido, enquanto toda performance no audiovisual, de certa maneira, realoca sons a imagens de corpos e vice-versa, investigar performances reconhecidamente dubladas permite uma exploração detalhada das tecnologias de produção de corpos/sujeitos, destacando os problemas sociais e subjetivos que se fazem pelas suas articulações. Minha investigação se dá tendo em mente as trocas sensíveis entre performances audiovisuais (filmes, videocliques e produtos audiovisuais) e performances cotidianas, entre as quais não se pode traçar uma relação linear de causalidade e efeito, mas que se inter cruzam a partir de determinadas práticas de corpo e dos encontros estéticos, reverberando umas nas outras. Ao investigar dublagens, estou propondo, então, pistas que visam ressoar em práticas performáticas que excedem o dublar e que se dão amplamente no contato com a mídia. Na minha operação, as dublagens funcionam como um lugar oportuno para compreender como corpos se fazem por mais que carne; sendo feitos, dentre outras coisas, por gestos cujos fundamentos são as trocas, por vozes que destacam o corpo como fenômeno relacional e por tecnologias que operam sujeitos enquanto abrem espaços em que suas falhas são expostas.

2.1.8 Partida

Com meu percurso, intensamente voltado para problematizar as relações entre vozes e mídias a partir de como são trabalhadas em diferentes performances dubladas, acredito poder contribuir para a importância dos estudos de performance em diferentes instâncias audiovisuais – atravessando práticas do cinema, da música, das artes cênicas e do cotidiano digital. Cada performance dublada nos leva a lidar com diferentes campos teóricos, abordando discussões sobre corpo e voz em cada um dos meios, e muitas vezes colocando tais eixos teóricos sob pressão. Carregando minhas pistas teóricas – que são, na verdade, articulações por vezes improváveis entre uma variedade de autores –, renuncio o apoio de uma teoria central e basilar, permitindo que a investigação seja reformulada a cada novo caminho que tomo. Em cada um dos casos investigados – bem como nos levantamentos teóricos feitos – vozes são dobradas diversamente e produzem consigo os sujeitos com quem se articulam, abrindo espaços em que tecnologias se fazem visíveis e audíveis, em que gestos aparecem a partir de seus trânsitos e em que a voz não pertence nem a um nem a outro sujeito. As vozes, assim, se espalham em algum espaço compartilhado – sempre tenso, disputado e volátil – nos quais gestos são gestados e trocados, tecnologias agem produtivamente e os corpos aparecem e são feitos.

3 DERIVA

Figura 4: Foto do fonautógrafo de orelha humana, de Bell e Blake, de 1874. O aparelho marca o fim dos aparelhos sonoros que mimetizavam a boca e o começo dos aparelhos de captura sonora feitos à imagem e semelhança do ouvido.



Fonte: Science Museum Group Journal¹⁶.

¹⁶ <http://journal.sciencemuseum.ac.uk/browse/issue-12/writing-sound-with-a-human-ear/>. Acesso em: 07/09/2022.

3.1 LÍNGUA, GARGANTA, GLOTE, BOCA, MICROFONE, FONE, PIXEL, OUVIDO: CENAS PARA PRESSIONAR O CORPO NA VOZ

O ano é 1999 e um jovem garoto de 7 anos assiste *A Pequena Sereia* (Dir. Ron Clements e John Musker, 1989) em um bairro da zona norte do Recife. Pela fita cassete, ele rebobina o filme repetidamente para rever o momento em que Ariel, a protagonista do título, cede sua voz para que possa ter pernas para que encontre, emudecida, o príncipe humano Eric. Todos os sons vocais, especialmente cantados, de Ariel – referidos no desenho como “a sua voz” – são importantes para a narrativa porque é pela escuta de tais sons que o príncipe Eric seria capaz de reconhecê-la. Assim, o conjunto de sons heterogêneos denominado como “a voz de Ariel” é a chave para a revelação da sua identidade.

Na cena de minha obsessão, Ariel produz de maneira ascensional um canto de “ahhhhs”, em um vocalise de notas maciamente ligadas, que saem de tons médios – próximos à voz falada da protagonista – e sobem para tons agudos, próprio do canto formalmente treinado. Enquanto o timbre de Ariel se modula para performar os agudos, distanciando-se de sua voz falada e produzindo mais vibrato, os seus sons se tornam cada vez mais etéreos, o que é enfatizado pelo uso extensivo de reverberação no design de som. Nesse momento, sua voz deixa de ser sua, convertendo-se em uma esfera luminosa que se desloca da boca da sereia e flutua pelo espaço subaquático em direção às mãos da vilã Úrsula. Enquanto a esfera deixa o corpo de Ariel, a voz da sereia ganha autonomia – e, nesse mundo de fantasia, uma voz pode sim deixar por completo o corpo que supostamente a produz e ainda assim continuar ressoando, cantando e ascendendo. Como um objeto autônomo, a voz de sereia deixa Ariel, mas ainda carrega todos os traços de sua formação vocal e pessoal: o timbre, os estilismos, o sotaque, o canto. Enquanto a voz passeia inalterável da sereia para Úrsula, ela também é remontada precariamente por minha voz infantil. De maneira mais insuficiente do que as caixas de som da TV que estouravam nos tons mais agudos, eu tentava incorporar fielmente o seu canto, organizando minhas próprias capacidades vocais para adaptar aquela voz em mim por meio de um tenso, porém emancipador, trabalho gestual.

Paradoxalmente, enquanto *A Pequena Sereia* trata a voz de Ariel como um produto estável, autônomo e coeso – a chave para revelação da sua verdadeira identidade – o próprio filme é feito por uma série de procedimentos que tomam os fenômenos vocais de modo bem menos estável. Na versão dublada em português brasileiro, “a voz” de Ariel é, na verdade, fruto da combinação de performances faladas da dubladora Marisa Leal e de vocais cantados de Gabriela Ferreira. Na produção, a voz da sereia é encarada de maneira tão passível à bricolagem

que, mantendo-se as falas de Leal, o filme teve todas as partes cantadas dubladas novamente por Kiara Sasso em 1998, esticando ainda mais as possibilidades do que “a voz de Ariel” poderia ser. Ainda assim, ao assistir a *A Pequena Sereia*, acredito, quase que em um devaneio, que “a voz de Ariel” é de fato a chave para o seu reconhecimento e torço para que ela a recupere. Assim, Ariel me faz acreditar em uma série de tropos normativos sobre voz e – por analogia – sobre o corpo, enquanto também revela que tanto voz quanto corpo são bem mais instáveis do que eu achava ser.

Evidentemente, só acredito que a voz de Ariel é um índice da sua interioridade porque um conjunto de saberes e práticas (que excedem o filme) sustentam essa concepção. Wayne Koestenbaum (1991) se refere diretamente a como as concepções sobre vozes – e talvez a própria categoria “voz” – agenciam um conjunto de saberes desenvolvidos no contexto do século XIX europeu que solidificam o que ele chama de “problemas ideológicos da voz”. Tal contexto é notavelmente o mesmo que Michel Foucault (2020) definiu a partir de um interesse na sexualidade como forma de iluminar um interior constitutivo diante da medicalização de diversos aspectos da vida social, o que se espraia para como Koestenbaum compreende discussões vocais. Indo além, como observado por Nina Sun Eidsheim (2019), é nesse contexto que o racismo científico passou a sustentar de maneira mais evidente os estudos sobre voz e pedagogia vocal, de modo que muitas das normatividades que operam em torno dos problemas de gênero nas práticas vocais também sustentam práticas e saberes racistas.

Em sua análise de manuais de canto e dos primeiros estudos médicos sobre o cantar, Koestenbaum demonstra como a ideia de que a voz é original e reveladora da identidade, amplamente defendidas em tais discursividades, ajudou a fomentar bases, por exemplo, para noções de que a liberação da voz (ou a tomada da voz, no caso das minorias sociais), tanto de maneira figurada quanto literal, representaria uma espécie de expressão direta das subjetividades. A voz então, tratada como um índice da interioridade e da psique, tende a tomar identidades como essenciais ao equacionar características estilísticas com atributos supostamente inerentes da raça e do gênero, atribuídos aos sujeitos na medida em que eles são submetidos a ideias racistas e normativas. Ressoando com a discussão de Koestenbaum, Freya Jarman (2011) se refere especificamente a como uma ideologia da voz natural – que a autora desmonta a partir do debate sobre tecnologias de poder – parece ser atrelada a duas outras ideologias poderosas (implicadas pelo trabalho do autor): a de que a voz seria um significante do interior do falante e que seria uma espécie de impressão digital sônica. Nesse contexto, tomar vozes como um empreendimento teórico demanda que lidemos frequentemente com as concepções normativas que sustentam a “voz” enquanto uma categoria discursiva. Tiro um

tempo, então, para debater criticamente como a escuta é projetada nos estudos sobre voz enquanto reflito sobre minhas próprias práticas de fruição.

3.1.1 Cenas de escuta

Desde que iniciei o processo de tese, duas cenas – dentre várias outras – se repetem no meu cotidiano. Na primeira delas, de frente para uma tela, normalmente a de um computador, fecho os olhos para ouvir uma voz que toca os meus ouvidos. Tais sons me atingem às vezes por um fone, outras por alto-falantes, e emanam de um filme, álbum ou videoclipe que reproduz digitalmente. Tendo a ouvir atentamente, esquadrinhando todos os pequenos movimentos que reconheço nos sons. Escuto como sobem e descem por diferentes tons, como se aproximam ou se afastam de mim nas modulações de volume, como formam palavras, consoantes e vogais e como mudam de textura. Minha atenção se volta especialmente para as vozes – para como os sons desenham gestos vocais. Ainda que eu frequentemente feche meus olhos ou encare o horizonte na busca por aguçar o foco auditivo, os esforços performáticos que escuto estão comumente postos em articulação aos gestos que se presentificam na minha tela. Assim, fechando os olhos para ouvir, em algum momento volto a abri-los para que possa ver a articulação audiovisual em processo de feitura. Essas escutas se vinculam a outras – memórias de festas dançantes, aulas de voz, teclado e teatro, escutas em salas de dança, e além. Em minhas investigações assim, ainda que a escuta não seja o todo da minha fruição, ela estabelece um papel central em como busco os corpos audiovisíveis.

Em outra cena reiterada, percorro corredores, salas de aula, auditórios em congressos e ambientes virtuais de reunião. Enquanto converso sobre alguma dimensão do meu trabalho – o interesse nas dublagens de Hollywood, o desejo de escutar vozes de maneira queer ou um investimento nos estudos sobre voz – algum interlocutor se lembra de um texto que pode me ajudar: “O Grão da Voz, de Roland Barthes”, sugere. O texto já é um velho conhecido e, por conta das sugestões reiteradas, o revisito com frequência. A sugestão recorrente sempre faz algum sentido. Enquanto outro autor francês, Paul Zumthor (2007), também é frequentemente mencionado nas discussões sobre vozes no Brasil a partir de seus debates sobre oralidade e performance, a teoria de Barthes (1990) comumente tomou o lugar do debate sobre “o corpo na voz”. Assim, o seu conceito de grão parece ter se tornado um ponto de parada inescapável para quem deseja discutir problemas de corporeidades vocais.

Retorno às minhas cenas privadas de escuta. Enquanto autores como Zumthor ou Leda Martins (2003) teorizam vozes a partir de memórias, por exemplo, dos poetas de rua e tradições

orais populares, Barthes parece criar seu texto a partir de uma cena, a princípio, próxima da minha. A sua leitura do grão da voz prevê um tipo de audição inquisitiva e privada que inadvertidamente reenceno em minha casa quando questiono as vozes sobre seus gestos na pesquisa para a tese – e por isso o texto me interessa.

“O grão da voz” foi publicado originalmente por Roland Barthes em francês em 1972, em um dossiê sobre música e psicanálise do periódico francês *Musique en Jeu*. O texto foi traduzido para o inglês pela primeira vez em 1977 e, como argumenta a musicóloga francesa Catherine Rudent (2020), “ao se tornar ‘the grain of the voice’, à expressão *grain de la voix* foi dada uma extraordinária concessão de vida: ela é mencionada em inúmeras publicações, nos estudos de música popular e geralmente quando se falando da voz cantada” (RUDENT, 2020, tradução minha)¹⁷. No Brasil, o texto faz parte do livro “O Óbvio e O Obtuso”, publicado em português em 1990. Misturando noções sobre prazer, escuta, voz, produção de significado e corpo, o conceito do grão é reapropriado de muitas maneiras – como argumenta Rudent ao mencionar com criticidade a “extraordinária concessão de vida” que foi dada ao conceito. Desinteressado em ser fiel a Barthes, interessa-me especificamente o caráter inventivo de cada uma das apropriações de seu conceito.

Como extensamente debatido por Steven Connor (2000), cada concepção de voz se associa a determinadas noções sobre corpo, de tal modo que as experiências com vozes – e as próprias concepções do que é uma voz – se orientam a partir de tais saberes. Nesse sentido, cada uma das reapropriações do texto barthesiano constrói novos projetos corporais, por vezes reificando ou confrontando as normatividades a partir das quais compreendemos tanto voz quanto corpo. Com tal problemática em mente, este capítulo se dedica a mapear as anatomias específicas de corpo que estão em jogo nas discussões sobre voz, que, ainda que de maneira pouco focada, acabam prevendo cenas de escuta e atravessando processos de reconhecimento, especulação e fabulação. Tal movimento é feito a partir da premissa de que, mais do que especulações teóricas, cada uma das teorias agencia práticas e saberes que sustentam atos de escuta e produção vocal e que, assim, participam das produções de sujeito.

Partir do grão da voz, entretanto, não significa tomá-lo como conceito central para a pesquisa ou como uma base metódica do meu escutar. Faço-o, afinal, por dois principais motivos. Primeiramente, revisitar o grão e mapear alguns dos seus trânsitos e atualizações ajuda a avançar o debate sobre o corpo na voz, compilando e traduzindo autores que para além de

¹⁷ By becoming the “grain of the voice”, the expression *grain de la voix* was given an extraordinary lease of life: it is mentioned in countless publications, in popular music studies and more generally when talking about the singing voice.

trabalharemos com o “grão” (ou “le grain”) também leram Barthes a partir do “grain of the voice”. Esse compromisso ajuda a mostrar como as discussões sobre corpo, voz e escuta se transformam enquanto viajam pelo globo e por diferentes tradições teóricas, tempos históricos e campos de saber. Em segundo lugar, ao pressionar o corpo na voz a partir do grão, desejo refletir sobre meus próprios protocolos de escuta, sobre o que me interessa quando escuto a vozes. Seguindo os passos de Yvon Bonenfant, a escuta que abordo é aquela que

se torna o ato de prestar atenção somática intensa para as maneiras que os nossos corpos engajam com os estímulos sônicos ao redor deles, a fim de decidir para quais emanadores dos sons vocais devemos gesticular, quais deles querer e buscar, e em quais banhos de som nadar (BONENFANT, 2010, p. 78, tradução minha¹⁸).

Debater os trânsitos teóricos do grão é, portanto, também atravessar os emanadores que têm interessado a diferentes autores no escutar. Nesse sentido, busco refletir sobre as cenas de escuta que são agenciadas pela teoria do grão – não para tomá-las como modelo, mas para as abrir em função de novas possibilidades. Tomando o grão da voz como ponto de partida, então, envolvo-me com como os contatos com as discussões barthesianas constroem diásporas de pensamento que ajudam a mapear as discussões sobre corpo nos escritos sobre voz, revelando como diferentes maneiras de ouvir e teorizar disputam distintas concepções sobre o que é e pode um corpo.

3.1.2 Primeira cena – tentativas de procurar a volúpia sonora do corpo vocal

Procuro no Youtube performances cantadas do barítono suíço Charles Panzera e do alemão Dietrich Fischer-Dieskau, tentando recriar o que imagino das escutas de Roland Barthes que o levaram a escrever “O grão da voz”. Sem domínio do alemão e do francês, idiomas principais dos cantos dos dois barítonos, me esforço para reconhecer o que Barthes descreve de cada um deles. De Fischer-Dieskau, o semiólogo francês diz conseguir ouvir apenas os pulmões, “nunca a língua, a glote, os dentes, o septo, o nariz” (BARTHES, 1990, P. 240). Já no caso de Panzera – cuja voz é, para Barthes, bem mais excitante – a arte está “nas letras” (Ibid.), em como o suíço trabalha a dicção no francês, em como ele diferencia os sons de *é* e *è*, em como ele “prolongava seus *r* para além das normas de um cantor – sem renegar essas normas” (BARTHES, 1990, p. 241). Tal fonética, postula Barthes, ajuda a conter “as tentativas de

¹⁸ “Listening becomes the act of paying intense somatic attention to the ways that our bodies engage with the sonic stimuli around them, in order to decide which emanators of vocal sound to gesture toward, which of these to want and to seek, and in which baths of sound to swim”.

redução expressiva exercidas por toda uma cultura sobre o poema e sua melodia” (BARTHES, 1990, p. 241, grifo do autor).

Pressionando minhas mãos contra os meus fones de ouvido, tento reconhecer as diferenças estilísticas entre os dois cantores – que cantam majoritariamente em línguas diferentes, em décadas distintas e por tecnologias sonoras variadas. No YouTube, comentários em inglês, francês e espanhol elogiam suas boas dicções. O que escuto é o canto impostado de Fischer-Dieskau, dentro das tradições que reconheço a partir do virtuosismo da ópera, com um vibrato consistente, um esforço para amenizar as mudanças de timbre das transições entre graves e agudos e um uso extensivo de notas longas a partir do virtuoso controle respiratório. De Panzera, ouço a materialidade distinta do gramofone do qual os áudios foram digitalizados, e sua voz mais declamatória, porém macia, parece-me ter sido captada a partir de um uso mais intimista de tecnologias sonoras, de modo que sua voz parece ressoar diretamente para os meus ouvidos. De frente para o computador, modulando o volume para ressaltar alguns momentos vocais, imagino Barthes sentado em uma sala de leitura a ouvir os dois cantores, provavelmente em vitrolas que reproduziam discos de vinil – uma escuta muito distante da minha. O que procuro é o “grão” que o semiólogo francês dizia ser abundante na voz de Panzera e uma lacuna da voz de Fischer-Dieskau. Sem domínio do francês e do alemão, sem intimidade com a obra de Schubert ou Schumann, adaptado a tecnologias digitais e fones, e acostumado com os gêneros populares anglófonos e latino-americanos do século XXI, temo não ter o “ouvido” para ouvir como Barthes. Em algum espaço entre as vozes dos dois cantores, e entre a minha escuta e a do semiólogo francês, estaria – espero – a chave para compreender o grão da voz.

Em seu texto, preocupado especificamente com a voz cantada, Barthes encontra o grão a partir da divisão não só entre os barítonos Fischer-Dieskau e Panzera, mas também entre o *geno-canto* e o *feno-canto*, termos que cria a partir dos conceitos de *feno-texto* e *geno-texto* de Júlia Kristeva. As duas esferas surgem para Barthes como uma maneira de resolver um problema valorativo da música e das tradições críticas sobre a voz cantada, que recorreriam demasiadamente ao “adjetivo”, o qual Barthes compreende que seria “a categoria linguística mais pobre” (BARTHES, 1990, p. 237). Parte de sua preocupação, assim, se dá diante de um reconhecimento do panorama predicativo da crítica e da valoração musical, que, ao adjetivar, qualificaria o cantor a partir dos sentidos construídos culturalmente, operando um conjunto de valores que se dão pelo simbólico. Na proposta de Barthes, o *feno-canto* compreende “tudo aquilo que, na execução, está a serviço da comunicação, da representação, da expressão: tudo aquilo que comumente se fala, e que forma a malha dos valores culturais” (BARTHES, 1990, p. 239). Assim, enquadram-se nele as convenções de gênero musical, as regras fonéticas do

canto, os estilismos de cada período histórico, técnicas vocais codificadas e os maneirismos vinculados à interpretação de determinados compositores. O canto de Fischer-Dieskau, por exemplo, é, para Barthes, irrepreensível se tomado diante de um panorama do feno-canto. Enquanto o cantor respeitaria as estruturas semânticas exigidas no canto lírico, porém, nada em sua voz “seduz, nada leva ao gozo” (BARTHES, 2012, p. 240).

Figura 5: O barítono Charles Fischer-Dieskau modula seus sons arredondados ao cantar *An Die Musik*, de Schubert.



Fonte: Captura de tela de vídeo canal Medici Tv¹⁹.

Já na esfera do geno-canto, Barthes se move pelas lacunas do que, segundo ele, normalmente se discute ao se abordar voz. Pelo geno-canto, então, poderíamos reconhecer “essa extremidade (ou esse fundo) da produção em que a melodia trabalha realmente a língua – não a língua que diz, mas a volúpia de seus sons-significantes, de suas letras: explora o trabalho de língua e a ele se identifica” (BARTHES, 1990, p. 240). Faz parte do geno-canto, assim, uma palavra que Barthes diz não podermos subestimar: a dicção. Não é à toa, então, que o fascínio de Barthes pelo canto de Panzera se dê por uma escuta especialmente atenta a como o cantor suíço joga com seu francês, valorizando vogais e amenizando as consoantes. A admiração de Barthes por Panzera era tanta que, além de ter sido seu aluno no estudo do canto, o semiólogo o considerava um performer exemplar da língua francesa, lamentando nostalgicamente que o

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bZZqZTKoFcM>. Acesso em: 09/11/2021.

cantor tenha interrompido sua carreira antes da era do LP – como demonstra Jonathan Dunsby (2013) ao se empenhar a reconstituir o grão barthesiano.

Enquanto, nos escritos do semiólogo, o feno-canto se associa aos significados, o geno-canto lida com o extrapolar do sentido, com o que Barthes se refere como sendo a *jouissance*. Tal gozo nomeia uma dimensão erótica e prazerosa que, no contexto do Grão da Voz, atuando dentro da música, da linguagem e dos sons vocais, nos dispara para fora do significado da palavra e nos leva para o lugar de produção do *metal fônico*. Um dos trunfos de Panzera, nos diz Barthes, está precisamente em como (ao invés de nos deixar ouvir sua respiração) ele consegue cortar as palavras de maneira especialmente prazerosa – ouço Panzera novamente e, apesar do esforço, não consigo escutar tal aspecto da voz do barítono.

Em sua leitura do Grão da Voz, Thiago Soares (2014) observa como a noção de *jouissance*, ou o “gozo”, se distancia do conceito de *plaisir* (prazer) nos escritos barthesianos. Para o autor, enquanto o prazer se refere à “continuidade de um engajamento, na permanência de um sensível que envolve o fruidor na instância enunciativa” (SOARES, 2014, p. 22), o clímax barthesiano leva para a ordem da “dissipação, do gozo, mas, sobretudo (...) da descontinuidade, do acaso, de um engajamento intenso, porém efêmero na enunciação” (Ibid.). Nesse sentido, o interesse de Barthes no geno-canto parece se relacionar com sua tendência de se guiar por “profanações do(s) texto(s) em derivas não previstas”, como argumenta Soares (2014, p. 22). Assim, o gozo não está simplesmente na voz do barítono, mas na escuta do semiólogo. Encontrar um gozo na voz é algo tão pessoal que, em sua tradução para o inglês, Philip Thody converteu “*Le Grain de La Voix*” como “*The Texture of his Voice*”, imaginando que o ensaio de Barthes não é sobre o Grão da Voz, mas especificamente sobre o Grão da Voz de Panzera (DUNSBY, 2013).

Seguindo os autores, compreendo que o metal fônico referido por Barthes só pode ser encontrado a partir da deriva imprevista que se dá pela escuta. Entretanto, tal metal da voz não se refere ao corpo amplamente, pois o limita às partes específicas do corpo que seriam responsáveis pela reivindicação do prazer vocal. Na perspectiva barthesiana, e aí se encontra parte da sua frustração com o canto de Fischer-Dieskau, “o pulmão, órgão tolo (...), incha-se, mas é incapaz de ereção: é na garganta, espaço em que o metal fônico adquire consistência e se recorta, é na máscara que explode o significante, fazendo brotar, não a alma, mas o gozo” (BARTHES, 1990, P. 240). Assim, o geno-canto se associa ao aspecto de produção dos significantes sonoros; do francês, a *signifiante*. Tal conceito, para Barthes, parece ser escorregadio, mas, como lembra a islandesa Liv Hausken (2001), está associado ao processo de produção sensual do sentido, referindo-se à esfera do significante, não do significado – a

contragosto do que muitas das traduções para o inglês sugerem ao traduzir *signifiance* para *significance*. Assim, o geno-canto se escreve no próprio processo pelo qual os significantes sonoros são vocalmente elaborados a partir da produção do *metal fônico*.

Em suma, opondo Fischer-Dieskau e Panzera, Barthes constrói duas dimensões polarizadas que se ancoram em duas abordagens vocais pelas quais a linguagem musical se constrói. O feno-canto se liga aos estilismos, convenções genéricas e privilegia os significados – e, poderíamos inferir, instaura um esquema valorativo ligado ao adjetivo. Já sua contraparte, o geno-canto, se associa à projeção da fisicalidade e da materialidade do corpo ao performar a língua, que se localiza mais na garganta, na glote, nos dentes e na própria língua do que nos pulmões, projetando uma maneira de vocalizar consoantes, vogais e fonemas que seria mais carnal do que aérea. É em tal contexto que o autor sugere o termo “grão da voz”, que se refere, assim, a determinada anatomia da boca e da garganta que pode ser reconhecida na escuta do geno-canto, marcando o que Barthes concebe como o encontro entre a linguagem e o corpo. O grão é, afinal, o corpo que escreve a música, no sentido de que o geno-canto também se produziria como uma linguagem musical; é, talvez, “a materialidade do corpo falando sua língua materna” (BARTHES, 1990. P. 239), um corpo que Barthes diferencia da alma, própria do feno-canto.

É precisamente tal ênfase ao corpo que age no momento da enunciação que é frequentemente retomada nas teorias de outros autores, iluminando discussões de maneiras distintas – o grão da voz, afinal, é comumente lido como o corpo que emerge na escuta de vozes. Muitas pesquisas, como a de Simone Luci Pereira, compreendem que a discussão barthesiana valoriza o papel do corpo nos atos comunicativos, “procurando desvendar como ocorre a escuta da voz, tomando-a em sua especificidade, não vinculada exclusiva e necessariamente ao significado verbal” (PEREIRA, 2012, p. 02). Por outro lado, pesquisadoras como Catherine Rudent (2020) frisam que a discussão sobre materialidade corporal desenvolvida por Barthes se refere especificamente à materialidade da língua idiomática, e o corpo assim estaria limitadamente circunscrito enquanto um fenômeno linguístico. De toda forma, como diagnostica criticamente a filósofa italiana Adriana Cavarero, “o grão da voz concerne, sobretudo, ao modo como, por meio da volúpia da emissão sonora, a voz trabalha com a língua” (CAVARERO, 2011, p. 30). Tal grão, fruto de um corpo imaginado no momento da escuta de palavras cantadas, esbarra na “cavidade oral, lugar erótico por excelência” (ibid).

A vinculação entre o grão e a cavidade oral se dá por conta de como, na concepção de Barthes, o grão toma o lugar do membro enquanto performa, referindo-se a todo o aparelho fonador que emergiria na ação de cantar ao produzir significantes vocais. A dicotomia que

Barthes instaura entre os cantores Panzera e Fischer-Dieskau, nesse sentido, enfatiza o grão da voz como uma maneira de valorar performances musicais. Em seus termos, Barthes escreve que, compreendendo o grão em uma música e atribuindo a tal grão um valor teórico, ele confere um novo esquema de avaliação que certamente será individual, pois depende do gozo, mas que de modo algum é subjetivo. Isso porque, em sua concepção, não é o sujeito psicológico – produzido a partir das regências e subordinações linguísticas – que escuta, mas o indivíduo em sua fisicalidade que, no momento idealizado de gozo barthesiano, se perderia do próprio processo de sujeição. Uma dimensão corporal, assim, se projetaria na performance da língua, decupando palavras e seus sentidos em usos carnavais de consoantes, vogais e sílabas, destacando um gozo que se dá na dicção. A teoria barthesiana, em suma, projeta concepções específicas sobre a anatomia do corpo que interessaria ao prazer na escuta, postulando questões sobre as subjetividades e valorações musicais que se vinculam a tal noção.

Um dos problemas centrais dessa concepção, inclusive, parece se encontrar especificamente em como o autor projeta as noções de corpo e sujeito. Primeiramente, em relação ao corpo, podemos observar que, ao atribuir o geno-canto à “materialidade” do corpo e o feno-canto à determinada ideia de alma, Barthes entra em uma dicotomia própria da separação entre corpo e interioridade. Cavarero (2011), provavelmente uma das críticas mais enfáticas à discussão do grão da voz, se refere especificamente à questão e realiza uma argumentação contundente ao texto do autor. Em sua crítica, a filósofa observa como, para Barthes, a tarefa da voz é funcionar como “ramal entre corpo e palavra” (CAVARERO, 2011, p. 30). Assim, por mais que Cavarero compreenda que Barthes se preocupa em pensar a voz em sua materialidade sonora, ela chama atenção para como ele ainda se vincula de maneira muito estrita aos seus valores da significação, não rompendo com a lógica que percorre as discussões sobre voz desde as origens gregas da filosofia ocidental, que se interessa pela voz apenas na medida em que ela se dirige à palavra. Em segundo lugar, Cavarero aponta que Barthes compreende que o grão se liga à voz no corpo ou ao corpo na voz, mas que ele trabalha tanto *voz* quanto *corpo* como conceitos genéricos, tratados como “categorias de gozo despersonalizante em que, juntamente com o sujeito e o indivíduo, dissolve-se a unicidade encarnada (aliás, nunca assumida como tema) de qualquer existente concreto” (CAVARERO, 2011, p. 31).

De fato, enquanto o autor menciona o jogo de Panzera com a dicção, ele nos diz muito pouco sobre como percebe os caminhos vocálicos do cantor. Interessa-o os “r”s e “e”s, mas não todo o empreendimento gestual que configura a voz do barítono. Essa falta de atenção ao vocálico para além do jogo do idioma é, em parte, o que torna o texto do autor tão pouco acessível para mim. “Como eu, que não domino o francês como o semiólogo, posso tentar

remontar a sua escuta se os parâmetros que o interessam em Panzera atuam dentro do idioma?”, pergunto-me. Nos escritos barthesianos, assim, a materialidade vocal que poderia ser um convite para pensar as especificidades de cada estado dos corpos em ação se torna, segundo Cavarero, um operador para pensar os rompimentos com a semântica de maneira dicotômica, sem se aprofundar no aspecto corpóreo da própria linguagem. Barthes, ao tentar lidar com um reconhecimento do corpo, acaba por tratá-lo a partir de categorias universais (o Corpo, a Voz, o Grão, o Sujeito), construindo um projeto idealizado sobre corporeidades, em que o que estaria para fora do significado (mas ainda dentro da enunciação linguística) é prontamente posto como *inassimilável*, a partir de certo erotismo. Nesse sentido, o grão da voz, posicionado tanto como um atributo de certas vozes quanto como uma instância valorativa de escuta musical, acaba não só definindo uma maneira de performar o canto, mas se consolida enquanto um modo de escuta que articula um conjunto de saberes semióticos à valoração vocal. Ouvir pelo grão é procurar usos singulares da língua, transformando a voz em dicção e ouvindo a cavidade oral em função dos fonemas – e, de quebra, encontrar um prazer nisso.

Torno a ouvir Panzera. Imagino os seus lábios em bicos, a língua torcendo, a saliva saltando da boca quando consoantes explosivas estalam entre as vogais; uma glote se tensiona enquanto seu vibrato ágil, porém econômico se comparado com os das divas da ópera atuais, ressoa intensamente a cada sílaba. Assim, o seu francês incompreensível para mim se transforma em uma busca por um corpo que age dentro do som vocal – um corpo idealizado em função da performance da língua. Pergunto-me se essa lente não é injusta com o que a voz tem a me oferecer. Enquanto procuro o grão da voz de Panzera, me esforço para imaginar uma cavidade oral em atividade, mas, diferentemente de Barthes, não encontro o gozo descrito pelo semiólogo.

3.1.3 Segunda cena – Da voz da cantora à voz da atriz (devaneios pelo grão mais fino da voz)

Enquanto navego por vídeos e áudios do *liede* alemão e da melodia francesa – focos da discussão barthesiana – acabo escapulindo para outras vozes não previstas por Barthes. A plataforma YouTube, em um cálculo que parece levar em conta a categorização das músicas vocais de Panzera mas também meus próprios hábitos de escuta, emenda um dos áudios do barítono suíço com a voz da estadunidense Barbra Streisand. Em sua versão da canção *Autumn Leaves*, de Joseph Kosma, Barbra canta a porção introdutória da letra de *Le Feuilles Mortes* (originalmente escrita por Jacques Prévert) mas performa a maior parte da canção na versão em

inglês de Johnny Mercer. Acompanhada apenas de uma viola e aderindo ao repertório do canto popular, seu francês soa muito diferente do idioma de Panzera.

Barbra transforma fonemas de vogais em ditongos e carrega os fonemas em vibratos prolongados até que percam a vogal que o sustentavam. Enquanto a melodia da introdução da canção a leva a formar sons mais graves apenas para escalar em notas agudas que se sustentam, a voz de Barbra passa por vocais que performam uma sutil rouquidão soprosa, quase falhando ao cantar-recitar algumas palavras. Em outros momentos, a cantora transita por sons cristalinos, mas um pouco anasalados, que parecem ser sustentados cuidadosamente. Enquanto seus tons mais graves pronunciam as sílabas do francês controladamente, seus tons agudos vibram estreitamente e por vezes me fazem esquecer as palavras que a cantora canta. Como escreveu Cavarero, a voz cantada parece representar “um alegre triunfo do vocálico sobre o semântico” (2011, p. 149). Ao passar para o inglês, a tendência se repete. Barbra patina nas consoantes cantantes e se catapulta nas explosivas, modulando as vogais de maneira que, enquanto escuto, acompanho sua voz – não só enquanto som, mas enquanto um conjunto de gestos vocais. Diferentemente de Barthes, não acredito encontrar o corpo na voz (não tenho acesso pleno aos gestos da glote, dos lábios, ou da língua de Barbra) e desconfio de tal encontro, mas ainda assim me atraio por todos os pequenos movimentos que escuto no seu cantar.

De *Autmun Leaves*, migro para *The Way We Were*, um dos principais sucessos da carreira de Streisand. Sempre me obcecou o modo como a canção se inicia com um murmúrio, que performa a melodia do verso da música por meio de um som nasal que ressoa pela máscara facial. Inadvertidamente, após algumas frases musicais, tal murmúrio revela ser um “m”, ou se converte em “m” ao se ligar a uma vogal, perdendo-se em vibração: “MMMMmmmmMMMMmmmmmmMMMMMMmmmmmmMMMMMMMMmmmmmmMMm mmEEEEemory like the corners of my mIIIIiiiiIIInd”. Volto esse momento vocal diversas vezes a partir da interface do YouTube. Enquanto o repito, não consigo me conter: fabulo Barbra diante de um microfone, que capta o seu íntimo murmúrio até que sua boca se abra pelas palavras da canção. Mais do que encontrar o grão, há um modo de ouvir – uma maneira de procurar os gestos na voz de Barbra – que parece moldar a minha escuta quando busco o grão.

Como eu, vários outros autores que seguiram Barthes migraram as escutas do grão para outras manifestações vocais, do *liede* alemão e da melodia francesa para a música popular anglófona e além. Nesse processo, a ideia de encontrar “um corpo” na voz parece depender do reconhecimento de que a voz seria um meio passível de investigação detalhada enquanto ela é tomada a partir de uma cultura de captura, processamento e reprodução técnica dos sons vocais. Em outras palavras, quando escutamos vozes a partir da valise do “grão” estamos normalmente

nos apoiando em tecnologias midiáticas para dirigir a atenção a vozes gravadas (de que outra forma, afinal, eu poderia me perder nos vocais de Streisand?). Tal imbricação com tecnologias parece ter enfatizado, em algumas discussões, o potencial do grão de refinar a escuta que se dirige a tais aparelhos sonoros.

O estadunidense Jacob Smith (2008), ao estudar como diferentes tradições performáticas foram desenvolvidas a partir dos contatos com tecnologias sonoras específicas, impactando escutas e técnicas de vocalização, aborda diretamente o que se refere como “*a finer grain of the voice*”, ou “um grão mais fino da voz” (SMITH, 2008, p. 79, tradução minha). O termo joga com o grão da voz mas também com a ideia de grã-fino, já que as tradições vocais às quais o autor se refere estão profundamente imbricadas na valoração de vozes a partir de noções sobre classe e raça. Em seu livro, *a finer grain of the voice* conduz sua investigação em torno da “habilidade de tecnologias sonoras de captura de reproduzir nuances da performance vocal que não seriam audíveis para uma audiência de teatro” (SMITH, 2008, p. 82, tradução minha)²⁰. Assim, ele reconhece, já na base de sua teoria, a importância dos dispositivos de captura sonora na elaboração do que Barthes se referiu a partir do grão. Com isso, Smith leva em conta os vários sons que se tornaram uma parte central das práticas do canto associadas aos dispositivos de gravação – a exemplo dos sussurros, rouquidões e murmúrios que escuto na voz de Streisand e que se dirigem a um microfone e, por extensão, aos meus ouvidos.

Nesse processo, apesar de apenas referenciar Barthes diretamente em breves momentos, o termo grão é recorrente no texto de Smith. Enquanto Barthes traz seu próprio vocabulário semiótico para abordar voz, Smith tenta negociar o grão com outros termos espalhados pela musicologia, de forma que o grão passa a se referir tanto ao “timbre” quanto às questões de *inflexão*, que abarcam as variações de volume e altura tonal (a gradação entre graves e agudos). Curiosamente, o termo “timbre” é frequentemente utilizado para se referir a tudo aquilo que não abarca o volume e o tom de um som. Como demarca criticamente Nina Sun Eidsheim, o *American National Standards Institute*, por exemplo, nomeia timbre “o atributo da sensação auditória pelo qual um ouvinte pode julgar que dois sons similarmente apresentados e tendo o mesmo tom e volume são dissimilares” (ANSI apud EIDSHEIM, 2019, tradução minha).²¹ No caso de vozes, isso tende a englobar grande parte das qualidades vocais: a rouquidão, o quão “fino” ou “cheio” é um som, a nasalidade, dentre outras características. Dessa forma, o grão se

²⁰ Both of the chapters in part 2 deal with the ability of sound technologies to represent nuances of vocal performance that would not have been audible to a theater audience.

²¹ “that attribute of auditory sensation in terms of which a listener can judge that two sounds similarly presented and having the same loudness and pitch are dissimilar.”

referiria ao conjunto de empreendimentos corporais (ou gestuais) que produzem uma voz de maneira específica, compreendendo toda a inflexão vocal e timbragem.

Incluir o timbre dentro da categoria do grão pode ser um movimento ousado, dado que grande parte do vocabulário para abordar timbre recorre especificamente ao adjetivo – conjunto de termos que Barthes tão diretamente renega. Timbre, afinal, é comumente relacionado à concepção dicionarizada que atribui o termo à “qualidade acústica da voz humana, que depende das características anatômicas de cada indivíduo, como o comprimento das cordas vocais e seu grau de tensão, que faz com que a voz de cada pessoa seja única e distinguível de todas as demais” (TIMBRE, 2021). Evidentemente, tal concepção de “timbre” toma o som da voz de uma pessoa como um produto definido unicamente pelas anatomias de cada indivíduo. Assim, muitas das compreensões de timbre tomam a voz enquanto um produto essencial de uma anatomia singular. Nesse tipo de definição, perde-se de vista que as estruturas orofaciais são extremamente moduláveis e adaptáveis, ao ponto de que qualquer coerência entre diferentes sons vocais proferidos por uma mesma pessoa não pode ser conferida unicamente pelas suas capacidades anatômicas. Aquilo que faz uma voz reconhecível, afinal, depende também de aspectos relacionados às técnicas de corpo e aos estilismos de cada sujeito na produção de si mesmo – e não apenas a uma suposta essência distintiva da voz.

Ao mesmo tempo, postular o grão a partir do timbre só faz sentido se tal categoria for pensada criticamente. No caso de Smith, ele está especificamente interessado por como o timbre se transforma enquanto o som se faz pelas espacialidades da produção sonora, na medida em que as vibrações são propagadas pelas estruturas orofaciais, mas também pelos espaços pelos quais os sons viajam e se transformam, incluindo as capacidades acústicas de artefatos tecnológicos. Nesse sentido, as qualidades vocais se transformam por diferentes espaços, esforços gestuais e tecnologias. O “timbre é então uma amalgama perceptiva complexa de informação sônica, que calibra som e espaço e, ao fazê-lo, inerentemente indica a natureza subjetiva de toda percepção” (SMITH, 2008, p. 119, tradução minha)²². Desse modo, falar de timbre diz respeito a como reconhecemos sons pela escuta, de acordo com como sons se transformam na medida em que são produzidos e se propagam. Mas, além disso, discutir timbre é falar também de um aspecto sônico modulável na produção vocal, na medida em que nos sintonizamos com diferentes espaços e situações. O timbre não tem como ser simplesmente uma característica inerente e estável da voz, pois se constitui na performance, na feitura. Quando escuto cantoras como Barbra, por exemplo, e atento-me não só à sua voz como uma

²² Timbre is thus a complex perceptual amalgam of sonic information, one that calibrates sound and space and, in so doing, inherently indicates the subjective nature of all perception.

voz bela, mas enquanto um conjunto de gestos que agenciam sons roucos, finos ou cheios, cristalinos ou não, estou engajando com a ideia do timbre enquanto algo que se faz. Encarar o timbre assim nos leva de uma escuta genericamente categórica (em busca da voz bela ou feia, cristalina ou rouca, ágil ou pesada) em direção ao vislumbre da riqueza expressiva que aparece a partir da variação gestual.

Apesar da articulação entre timbre e grão da voz não estar prevista por Barthes, Smith não é o único a relacionar as duas categorias. Em sua pesquisa, também atenta ao uso de microfones e outros artefatos de captura, processamento e reprodução de som, o musicólogo Simon Frith (1996) também atribui o grão da voz a uma discussão sobre timbre. Ao invés de considerar que tal aspecto é uma contribuição sua, porém, ele afirma que Barthes “argumenta que diferentes qualidades timbrais possuem diferentes implicações corporais” (FRITH, 1996, p. 191, tradução minha)²³. Ao ler a discussão do grão em função do timbre, Frith parece acidentalmente enfatizar o modo como sua própria concepção de timbre é desde já mais alargada do que a do semiólogo francês, que não concebe o timbre necessariamente enquanto algo que é performado, característica que seria própria do grão.

A leitura do grão a partir de concepções que revisam a noção de timbre também atravessa o trabalho de Eidsheim (2019). Ela cita Barthes apenas *en passant*, mas se refere em diversos momentos ao que seria “o grão” de determinadas cantoras, como a jazzista Billie Holliday e a operística Marian Anderson. Em escritos anteriores, Eidsheim alude ao potencial do grão da voz de compreender o papel tátil do som, intercambiando modos sensórios a partir da conversão das ondas acústicas em energia cinética pelo sistema tátil (EIDSHEIM, 2015). Entretanto, nos seus usos do grão em relação ao timbre, ela se refere aos estilismos que configuram as produções vocais das cantoras a ponto dos seus grãos serem passíveis, inclusive, à imitação, frisando que tal aspecto não é uma característica essencial nem individual dos sujeitos.

Mas o que significa ler o grão da voz em função de uma discussão contemporânea sobre timbre, por vezes tomando-os enquanto sinônimos? Em geral, tal movimento teórico – por vezes pouco discutido – parece aproximar o grão de discussões contemporâneas sobre corpo e voz. Afinal de contas, ao compreenderem o timbre enquanto um traço performático vinculado ao grão, tomado como um índice da própria performance, os trabalhos de Frith, Smith e Eidsheim ajudam a conceber o grão a partir de perspectivas menos estáveis das produções corpóreas. Nesse sentido, aliando-se a concepções contemporâneas sobre “timbre”, o grão deixa

²³ The effects of “the body in the singing voice” have been explored most famously by Roland Barthes, in his essay on the “grain” of the voice, where he argues that different timbral qualities have differential bodily implications.

de ser algo que algumas vozes “possuem” e se torna o próprio modo pelo qual todas as vozes se fazem.

A discussão sobre o timbre se tornou tão profícua que alguns autores sugerem que ela possa ser uma alternativa à noção de grão. Quer dizer, enquanto Eidsheim, Smith e Frith leem o grão em função do timbre, perspectivas mais críticas a Barthes passam a sugerir o timbre como uma alternativa teórica ao grão. Exemplo disso é o modo como Yvon Bonenfant (2010) sugere que uma passagem do “grão” ao “timbre” pode ajudar a abarcar um aspecto da escuta de pessoas queer. Em sua discussão, Barthes está demasiadamente preocupado com o interior/exterior e com a metáfora da penetração (com a língua afiada, com as cavidades, com o pulmão sem ereção, com um corpo vocal que penetra o corpo que escuta). As discussões de timbre, por outro lado, tendem a enfatizar a superfície, o toque, a sensação de contato com som, o deslizar e a textura, frisando outros modelos de prazeres acústicos. No caso de escutas queer, Bonenfant defende que o timbre é um dos modos pelos quais sentimos que as vozes podem nos tocar: nos tornamos especialmente proficientes na leitura de timbres, tanto para entender como se articulam códigos normativos vocais quanto para estimular o potencial prazer do encontro com vozes dissidentes. Com tal movimento, Bonenfant acena para a importante tendência de pensar o aspecto háptico da escuta e, assim, frisa a relevância de não apenas inquirir os corpos, mas de buscar os potenciais de desvio da escuta.

De certa forma, Barthes se preocupou com a maneira como vozes são descritas: ele propõe o grão para fugir do adjetivo. Sua escrita, nesse sentido, parece se voltar para o verbo (interessa-o como Panzera patina, enrola e performa). Unir o grão ao timbre (ou trocar o grão pelo timbre) envolve, em parte, se vincular também ao adverbio. Assim, a escuta de vozes é descrita em ações cujos modos performáticos importam. Ao ouvir Barbra Streisand, por exemplo, parte do que me fascina não é exatamente como seu timbre é modulável? Ao buscar o grão em sua voz, o que encontro não é exatamente como as palavras cantadas se desmontam estreita, larga, rouca ou calmamente, de maneira quase incoerente, desenhando percursos inesperados de maneiras específicas? Não é a mudança radical de texturas entre os sons graves e agudos que me atraem?

Tomando o grão, à luz do timbre, enquanto algo que é feito – e não como um atributo inerente da voz – podemos também ficar mais atentos ao aspecto performático da voz em relação a suas tecnologias. As técnicas operísticas do século XIX, por exemplo, foram empregadas enquanto um modo vocal predominante na utilização de fonógrafos. Tal conjunto de técnicas, famoso pela imitação que preza pela potência dos sons vocais, foi desde antes das tecnologias de captura e reprodução do som desenvolvido em relação a estruturas e

tecnologias arquitetônicas. Dirigindo-se a salas de concertos e seus espaços acústicos, as tradições de timbragem da ópera já estavam vinculadas a tais ambientes. Com o surgimento das tecnologias acústicas de captura, as técnicas de canto operísticas foram adaptadas para se dirigir volumosamente ao material de cera onde se gerariam sulcos que seriam importantes para a reprodução do som. O microfone elétrico, por sua vez, passou a possibilitar outros usos do “grão da voz”, fomentando variações de inflexão e modulações de timbre que não eram possíveis em outros contextos pela falta de sensibilidade acústica dos materiais envolvidos²⁴. Nesse fluxo, o microfone agenciou tanto modos vocais mais intimistas como também agiu sobre as tradições do canto operístico, que passaram a apresentar mais dinâmicas de inflexão, por exemplo – como talvez revele a voz de Streisand ao agenciar tanto os vibratos sustentados da ópera quanto o murmúrio e o sussurro que marcam as gravações do canto popular.

Na esteira de Jonathan Sterne (2003), podemos refletir que o microfone – assim como todos os demais artefatos de gravação de som – são também tecnologias de escuta, que apresentam membranas ou diafragmas que exercem certa “função timpânica”, gerando vibrações que são registradas em diferentes meios. Para que o registro aconteça, desenvolve-se um processo de transdução, em que as vibrações acústicas se convertem em outras coisas que não aquilo que reconhecemos enquanto som. Em sua genealogia dos artefatos sonoros, Sterne demonstra como tal função timpânica foi sofisticada por Graham Bell e Clarence Blake ao produzirem um fonautógrafo, em 1874, que utilizava uma orelha humana conectada a um maquinário ligado a uma espécie de caneta. Tal fonautógrafo visava transformar sons em inscrições visuais que supostamente poderiam auxiliar a aprendizagem da fala para pessoas surdas, tendo sido elaborado por um processo fundamentado por noções capacitistas e eugenistas sobre surdez. Ao criar tal aparelho, com o intuito de gerar “máquinas que ouvissem por eles” (STERNE, 2003, p. 31, tradução minha), Bell e Blake marcaram a passagem de tecnologias acústicas que mimetizavam a boca para máquinas que mimetizavam o ouvido. Essa passagem de autômatos que imitavam a fala para dispositivos que buscavam “ouvir” fundamentou a construção dos demais mecanismos de gravação de som.

No caso de aparelhos elétricos, como os microfones, a gravação ocorre por um mecanismo de transdução em que as vibrações são convertidas em energia elétrica para que depois sejam reconvertidas em ondas sonoras, dados digitais ou gerem sulcos em superfícies midiáticas. Nesse sentido, todo artefato de gravação de reprodução de som, sendo uma

²⁴ Ainda assim, é importante se ter em mente que a difusão do microfone não é monolítica, no sentido de que, por si, não gera novas tradições vocais, consolidando-se como um dos fatores dentre vários que possibilitam transformações nos âmbitos performáticos.

tecnologia orientada para “escutar” a nós, outros seres ou outros sons do mundo, é fundamentado pelas concepções do que cada contexto histórico-social concebe enquanto “escutar”, valorizando diferentes aspectos dos sons, os quais, mais do que registrar, também produzem. Assim, o “corpo na voz” produzido pelo microfone precisa levar tanto em conta as capacidades de processamento do artefato tecnológico como também o fato de que performances vocais se modulam diferentemente em relação a cada artefato. Em outras palavras, ao cantarmos para um microfone adaptamos nossa voz a ele; em contrapartida, o que ele “escuta” de nós também se baseia em parâmetros que definem o que interessa ser escutado em vozes.

Enquanto o grão se vincula ao timbre e se torna sinônimo da performance de voz, especialmente em relação a tecnologias midiáticas, ele também tende a migrar do canto para outros modos vocais. As vozes que nos atraem nas mídias, afinal, não são apenas aquelas que cantam, mas várias outras que choram, murmuram, sussurram, gritam, falam, embargam (e, por vezes, o canto engloba todos esses modos vocais). Nos posicionando em relação a culturas acústicas que atravessam a música, mas também o cinema e outros formatos sonoros e audiovisuais, podemos ouvir com interesse várias outras vozes que nos atingem pelos aparelhos de som. Nesse sentido, não é incomum que vozes de atores, jornalistas e escritores, juntamente a vozes de cantores, passem a compor o rol de vozes com as quais temos intensa familiaridade e que constituem parte dos nossos afetos e desejos de escuta. Assim, o tipo de interesse que promove a escuta pelo grão da voz não concerne apenas à voz cantada, mas a outras vozes que, em uma cultura midiática, também se tornam objeto de investimento e investigação (pessoal ou profissional).

Para mim, é uma tarefa especialmente difícil pensar em uma voz que “encorpa” (se fazendo corpo enquanto se faz voz), por exemplo, sem lembrar da minha escuta de vozes de atrizes como Nicole Kidman, cuja presença é projetada a partir dos seus vocais dinâmicos, que, entre sussurros e sons íntimos, se modulam para carregar diferentes estados de corpo. De Kidman conheço seu canto soproso e gentil, os graves roucos de seus personagens durões, a risada aberta de suas comédias românticas e os gritos guturais dos filmes de horror. O que mais me marca, porém, são as modulações de sua voz sussurrada. Em filmes como *O Sacrifício do Cervo Sagrado* (dir. Yorgos Lanthimos, 2017), por exemplo, a atriz agencia as tradições de atuação desenvolvidas em associação a microfones, dos gritos aos murmúrios, modulando o timbre a partir de variações afetivas, remetendo às práticas de atuação do “grão” gestadas ao longo da história do cinema e do rádio.

Em uma cena específica, a vemos passar fio dental nos dentes enquanto dialoga com Colin Farrell – seu parceiro de cena, no extracampo da imagem. Entre estalos do fio dental, Kidman conversa casualmente, em frases rápidas e impostadas. Em dado momento, ela se dirige a um outro cômodo – onde o personagem de Farrel estaria – e, enquanto se afasta de nós, se aproxima dele. Sua voz se torna mais sussurrada, e apesar de a vemos distantemente, seus vocais íntimos passam a soar ainda mais próximos aos nossos ouvidos. Podemos ouvir o sopro entre frases, mas também certa aspereza enquanto sua timbragem se adapta a tons mais graves – um índice tanto da modulação da voz em função de um interlocutor mais próximo quanto de certa desarticulação da fala em função do cansaço da personagem.

Figura 6: Em *A Morte do Cervo Sagrado*, Nicole Kidman engaja com as tradições de atuação no cinema e modula sua voz por sons íntimos para atravessar mudanças de humor e interlocução.



Fonte: Captura de tela do filme.

Nesse contexto, é importante se ter em mente como os modelos de atuação vocal são impactados pelo uso extensivo de microfones de tal maneira que as convenções de atuação no melodrama hollywoodiano, por exemplo, foram desenvolvidas em vinculação a tal dispositivo. Assim, modos performáticos como o choro, o cochicho, diálogos corriqueiros, sustentados pelas modulações amplas de inflexão vocal, passaram a integrar as produções de corpo no cinema. Nesse contexto, as modulações de timbre são frequentemente encenadas enquanto índices de diferentes estados emocionais. Por um lado, afinal, se leio a rouquidão de Kidman

como índice de cansaço e intimidade (ou o vibrato de Streisand como índice do seu investimento emocional) é porque estou letrado no contexto de atuação vocal com microfones. Nesse sentido, podemos refletir sobre como aspectos da atuação fílmica estabelecem trocas gestuais com outros meios sonoros, como o rádio e a canção popular, dado que as modulações de timbre (entre sussurros, vocais íntimos, gritos, etc.) são utilizadas para implicar diferentes estados de corpo mutuamente no cantar e no falar. Nesse processo, há uma tendência a se relacionar a discussão sobre o grão da voz – e sobre o que seria um grão mais fino da voz – às performances intimistas possibilitadas pelo uso de tecnologias sensíveis de gravação do som. É o que faz, por exemplo, Steven Connor (2000) ao conceber as vozes do jazz como vozes “cheias de grão”.

Connor articula o grão da voz às qualidades timbrais, referindo-se ao conceito enquanto os “acidentes individualizantes de timbre e entonação” (p. 38, tradução minha), apresentando-o a partir das práticas dos crooners. Em sua argumentação, o microfone parece possibilitar então uma amplificação de aspectos vocais que Barthes teria associado ao grão, construindo um espaço vocálico voltado para um efeito da intimidade: “a liquidez da saliva, os sibilos e pequenos estremecimentos da respiração, os estalares da língua e dos dentes, e o estourar dos lábios. Tais vozes prometem os odores, texturas e calores de outro corpo” (CONNOR, 2000, p. 38, tradução minha)²⁵. É notável que cada um desses aspectos, que não estão necessariamente vinculados à palavra cantada (como proposto por Barthes), também poderiam se referir a performances vocais do cinema e de outros contextos relacionados às tecnologias íntimas de áudio.

Cantoras como Billie Eilish – que na canção *Bad Guy* substitui o refrão pop por uma frase sussurrada – atualizam as dinâmicas vocais dos crooners para um contexto dos microfones hipersensíveis. Ela incorpora o sussurro, mas também a deglutição e o encontro do sopro com o microfone, ao canto. Em consonância, ao ouvirmos cantos como os de Barbra Streisand, por exemplo, mas também atuações como as de Nicole Kidman, especialmente com o desenvolvimento de tecnologias sonoras mais sensíveis do que o fonógrafo que captou a voz de Panzera, tendemos a escutar fonemas, palavras e frases, mas também estalos, sons dos lábios em movimento e outros sons orais. Assim, enquanto o debate sobre o grão se espraia para além da música e se vincula cada vez mais às discussões sobre tecnologias de captura, processamento e reprodução da voz, ele nos faz ouvir os gestos que são intercambiados em diferentes meios

²⁵ The microphone makes audible and expressive a whole range of organic vocal sounds which are edited out in ordinary listening; the liquidity of the saliva, the hissings and tiny shudders of the breath, the clicking of the tongue and teeth, and popping of the lips. Such a voice promises the odours, textures, and warmth of another body.

sonoros. Em adição, tal modo de escuta também tende a, cada vez mais, se atentar aos sons orofaciais, como estalos de fio-dental, sopros e salivas – sons que colocam sob pressão aquilo que formalmente se entenderia como “voz”.

Figura 7: Billie Eilish constrói um “grão” que se dá na intimidade de seu uso de microfones.



Fonte: Enfnst Terribles²⁶.

3.1.4 Terceira cena – a voz não revela um corpo

O deslocamento da escuta do grão da voz para práticas populares do cinema e da música frisa mais uma vez como o reconhecimento do grão depende das experiências pessoais de escuta e de certa reflexividade estética. Ao discutir porque algumas vozes teriam grãos e outras não, Frith (1996) inclusive comenta como uma voz “granulosa” talvez se refira simplesmente às vozes pelas quais temos algum tipo de empatia física, consolidando o “grão” enquanto uma propriedade da escuta, e não da Voz. A sua descrição do que seria tal tipo de “empatia” é surpreendentemente pautada em um trabalho gestual. Dessa forma, ele frisa certo aspecto gestual da escuta, ressaltando como ouvir é também estabelecer trocas gestuais com as vozes:

²⁶ <https://enfntsterribles.com/concert-review-billie-eilish-sick-in-every-way-2/>. Acesso em: 09/11/2021.

A voz como expressão direta do corpo é tão importante para a forma como a ouvimos quanto para a forma como interpretamos o que ouvimos: nós podemos cantar junto, reconstruir em fantasia nossas próprias versões cantadas de músicas, de formas que não podemos fantasiar técnicas de instrumentos – não importa o quão esforçados sejamos com nossas guitarras imaginárias – porque com o cantar, nós sentimos que sabemos o que fazer. Nós também temos corpos, gargantas e estômagos e pulmões. E mesmo se não conseguimos acertar a respiração, a afinação, as durações das notas (e é por isso que nossas performances só soam bem para nós mesmos), nós ainda sentimos que entendemos o que o cantor está fazendo em princípio físico (esta é outra razão de porque a voz parece – de maneira tão diretamente expressiva – um instrumento: não é necessário esforço mental para saber como o barulho vocal foi fabricado) (FRITH, 1996, p.192, tradução nossa).²⁷

A descrição de Frith sobre o processo de ouvir vozes a partir de certa empatia física pode nos ajudar a refinar ainda mais o caráter normativo de corpo implicado na noção de grão barthesiano. Frith, afinal, desloca o grão da voz para a audição, compreendendo que o grão é uma característica não do cantor, mas sim de como o ouvinte se relaciona fisicamente com aquela voz. Ainda assim, ele parece projetar adiante a ideia de que a voz e seu grão apareceriam como uma expressão direta do corpo. Em outras palavras, ele engaja com a concepção de que seria possível “ouvir” o funcionamento do outro corpo. Tal ideia, imbricada na discussão sobre como o grão marca o encontro de um corpo com a língua, é o que parece produzir a voz enquanto uma espécie de índice do funcionamento corporal – uma noção que, como discutido, foi extensamente sofisticada durante a história da medicina e da pedagogia vocal em prol da essencialização normativa da raça e do gênero, dentre outros demarcadores.

No caso da teoria de Barthes, o grão é um índice do funcionamento corporal de certas partes da boca e da garganta ao performar especificamente palavras. Tendo em vista que o timbre, por exemplo, é uma instância tanto performática quanto perceptiva do som, que se transforma na medida que se propaga por diferentes espaços e tecnologias, já estamos percebendo que a voz só pode ser tomada enquanto um acesso direto a um corpo coeso e fixo se ela for compreendida em relação a um conjunto de saberes que animem vozes de tal maneira. Em suma, o grão da voz, enquanto um conceito, só parece capaz de descrever uma experiência de encontro com outro corpo quando as concepções sobre voz estão embebidas em discursos que imaginam a voz enquanto um acesso direto para o funcionamento corporal. Entretanto, vozes são bem mais opacas do que parecem e, assim, revelam menos do que autores como

²⁷ The voice as direct expression of the body, that is to say, is as important for the way we listen as for the way we interpret what we hear: we can sing along, reconstruct in fantasy our own sung versions of songs, in ways we can't even fantasize instrumental technique-however hard we may try with our air guitars-because with singing, *we feel we know what to do*. We have bodies too, throats and stomachs and lungs. And even if we can't get the breathing right, the pitch, the note durations (which is why our performances only sound good to us), we still feel we understand what the singer is doing in physical principle (this is another reason why the voice seems so directly expressive an instrument: it doesn't take thought to know how that vocal noise was made).

Barthes gostariam. De fato, Eidsheim (2019) vai suficientemente longe e defende que a voz revela mais sobre a escuta do que sobre a produção vocal, dado que as categorias empregadas para avaliar vozes agenciam concepções de corpo que enquadram vozes a partir de discursos muitas vezes normativos. Nesse sentido, sempre que acionamos a questão acusmática – aqueles momentos em que nos perguntamos “quem é?” ao ouvir uma voz, buscando identificar quem vocaliza a partir de características supostamente destrincháveis do som – acabamos por agenciar uma série de saberes normativos que apreendem as vozes em função de categorias essencialistas de raça, gênero e outros demarcadores. O grão da voz, assim, acaba por aparecer enquanto uma releitura da questão acusmática, que, enquanto garante a promessa de um corpo para ouvir na voz, também produz um corpo para ser ouvido.

Evidentemente, pensar o grão em função dos processos de feitura da voz envolve reconhecer que existe muito mais para se ouvir em vozes do que o corpo originalmente pensado pelo grão. Em soma, envolve pensar que tal corpo, sendo um efeito da escuta, não é simplesmente mediado pelas tecnologias midiáticas, mas gestado dentro delas. Vozes como as de Panzera, Barbra Streisand, ou mesmo de Nicole Kidman, são comumente aderidas a práticas de escuta que prezam pela atenção aos grãos mais finos da voz. Nesse sentido, estamos acostumados a ouvi-las com atenção ao uso de microfones, técnicas vocais e sons orais. Ainda assim, mesmo que tais vozes estejam intrinsecamente associadas a tecnologias midiáticas, tais tecnologias estão naturalizadas ao ponto de não gerarem estranhamento nos processos de escuta. Entretanto, outras vozes fazem emergir dimensões outras do som – e, com isso, até ajudam a reposicionar as maneiras como ouvimos as vozes mais comumente compreendidas como “cheias de grão”.

A artista Linn da Quebrada, por exemplo, é uma das vozes que me lembram frequentemente da insuficiência da escuta do grão, propondo a mim tanto o alargamento do conceito quanto sua insuficiência. Famosa pelas letras com sagazes jogos de palavra e pela performance vocal que agencia as tradições do rap, suas músicas comumente se dirigem à pista de dança – uma escuta não prevista quando comumente se pensa um “corpo” na voz – e agencia gêneros musicais como o funk e o brega-funk. Na pista de dança, a escuta enfatiza o processo de transdução que se dá no ouvir, em que sons são sentidos não só pelo tímpano, mas por toda a pele, convertendo sons em experiência tátil, com textura, peso e movimento próprio. Assim, as vozes são ouvidas por outras sensações que não as comumente investigadas nas escutas privadas dos fones de ouvido.

Na canção “Davi Sabbag * Tomara (Remix)”, a batida dançante do brega-funk se associa à dicção ágil de Linn, decupando a sua voz em sílabas ritmadas, enquanto a cantora

performa radicais modulações de timbre ao vocalizar a letra em Rap. Mudanças súbitas de abordagem vocal a levam drasticamente de vocais graves e adensados para sons estridentes e estreitos, que parecem prezar pelo não-embelezamento dos vocais, e ajudam a configurar como ouvimos seus fonemas. Além de utilizar o timbre como uma maneira de modular os humores dos gestos vocais, Linn também o emprega como instrumento de exploração das texturas de sua voz. Performando vogais a partir de modulações ruidosas ou alterando o timbre da voz enquanto estica uma palavra, por exemplo, a cantora nos convida a prestar atenção a como sua voz aparece como uma tecnologia sonora que se articula com os outros sons da música. Ao mesmo tempo, as modulações de timbre se somam à sua dicção eficiente e rápida, destacando palavras e frases e distorcendo fonemas.

Ouçõ o beat da música, as segundas vozes que harmonizam com algumas palavras, e a diferença de audibilidade de uma frase para outra que expõe as bricolagens que compõem a faixa de voz de Linn na canção. No refrão, a batida da música e a voz de Linn se unem para romper a palavra “tomara” em fragmentos de “toma” (“toma – toma – toma – tomara”), aludindo à tradição do funk de usar o verbo “tomar” como referência ao ato sexual, mas também como comando da dança. Enquanto escuto a voz de Linn, atento aos seus gestos vocais, movo minha cabeça – não só marcando o pulso dos sintetizadores, mas os caminhos da voz, que, se transformando por timbres e decupando palavras em fonemas ritmados, me convidam ao dançar.

Assim, a voz de Linn em músicas como “Tomara” está sempre em articulação às tecnologias com as quais se envolve. Ao invés de buscar mascarar a performance das tecnologias midiáticas para simular uma voz coesa, Linn explicita que sua voz é um conjunto de várias gravações diferentes, juntadas e transformadas pela pós-produção da faixa de áudio. Indo além, ela expõe a contingência da sua própria voz a partir da sua capacidade de modular o timbre (em técnicas de corpo ou de mídia) para compor a textura da canção. Cada um desses aspectos faz parte de como sua voz é feita e percebida. Em outras palavras, para discutir o grão da voz de Linn da Quebrada (se é que o grão é suficiente para pensar sua voz), precisamos compreender que sua voz está inerentemente associada a tal contexto de digitalização e que se dirige também às pistas de dança.

Evidentemente, as outras vozes que abordei até então também estão inerentemente associadas às tecnologias midiáticas – ainda que tenhamos aprendido a assimilá-las negligenciando tal aspecto. Só escuto os sons murmurados de Streisand e seus agudos delicados, por exemplo, por conta de como sua voz é tratada em relação a gravações em estúdio e microfone. De outra maneira, a voz de Nicole Kidman só consegue se aproximar dos meus

ouvidos enquanto a atriz se afasta da câmera porque existe uma dissociação entre imagem e som – com os áudios da atriz provavelmente tendo sido dublados em um estúdio após a gravação, enquanto ela via as próprias imagens. É tal dissociação, por exemplo, que garante que escutemos os sons orais do fio dental que a atriz passa entre os dentes, ou a aspereza dos sons sussurrados que ela profere distante da tela, mas intimamente pelos fones. Por fim, só sou capaz de ouvir tais vozes com atenção porque tenho dispositivos de áudio que me permitem modular o volume dos sons, bem como repetir inúmeras vezes trechos específicos.

Figura 8: Linn da Quebrada e Davi Sabbag modulam timbres e fonemas na dançante “Tomara (Remix)”



Fonte: Captura de tela do videoclipe.

Enquanto adicionamos novas camadas perceptivas ao que comumente se referiria como “grão”, também expandimos o campo pelo qual as derivas de escuta podem passear na busca pelo corpo no som. Por vezes, as escutas que se tornam mais atentas ao caráter oblíquo do grão terminam colocando a fé do “corpo na voz” em risco, afrouxando a certeza que permeia o interesse em desvendar um sujeito pela voz. Esse é o percurso traçado por Thiago Soares (2014) ao introduzir uma evocativa cena de escuta que ajuda a demarcar a importância das derivas auditivas para, inclusive, desconfiar da ideia de grão e, com tal desconfiança, inquirir a própria noção de voz.

“A canção toca. Eu ouço uma cantora brasileira. Sua voz é límpida, encorpada – qualquer adjetivo soa impreciso para descrever o que ouço. Talvez ‘encorpada’ defina a sensação que tenho ao escutar aquela voz” (SOARES, 2014, p. 20), escreve ele. Logo, a cena passa da voz para os arranjos instrumentais sobre os quais ela se sobressai, na medida em que, incerto sobre os processos pelos quais a produção da voz foi submetida, Soares passa a fabular alguém “num estúdio de gravação, ‘trabalhando’ a voz, ‘limpando-a’, ‘processando-a’ em *softwares*, num registro da gravação, dando a essa voz, digamos, um ‘tratamento’” (ibid. p., 21). Enquanto passa a se questionar sobre tais processos, Soares frisa o reconhecimento de certo grão na voz, mas, ao contrário da escrita barthesiana, que é taxativa na determinação de quais vozes teriam ou não um grão, a escrita de Soares hesita em descrever seu encontro com tal corpo na voz.

Ele escreve sobre como imagina pulmões inflados, sobre as bocas que formam fonemas, sobre os sussurros, mas, ao invés de encarar tais sons como um encontro direto com um membro que performa, ele coloca o próprio membro sob pressão. O membro que performa, afinal, se é da cantora, é também do produtor, da mesa de som, de toda a construção da faixa de áudio que reúne uma série de esforços corporais e informatizados que visam conformar o texto musical para certas convenções de gênero musical. Assim, enquanto Soares se leva por uma escuta inquisitiva instaurada pelo grão da voz, é a partir da incerteza sobre a existência de um corpo para além da faixa de áudio que ele começa a escrever sobre um grão da voz digital, o qual nomeia o “pixel da voz”.

Se ao falarmos de um pixel da voz podemos rapidamente imaginar vozes evidentemente robotizadas, marcadas pelos usos de sintetizadores como o *Vocoder*, é importante enfatizar que o grão da voz digital de Soares concerne tanto aos vocais evidentemente digitalizados quanto a outros sons, frequentemente reconhecidos enquanto “naturais”. A voz de Linn, por exemplo, aparece para mim de maneira a expor certo pixel da voz, mas isso não se dá necessariamente por um timbre digitalizado – e sim por como sua voz se assume enquanto uma faixa passível de mixagem. Isso se torna evidente na maneira como Soares atravessa o uso de três artefatos de processamento vocal: o sintetizador *Vocoder*, o *Autotune* – software de correção de afinação –, mas também o próprio microfone, que, para além de um instrumento de gravação e amplificação, é tomado como um dispositivo de processamento sonoro.

É nesse fluxo que compreendo que, enquanto Soares circunscreve a sua discussão em torno da voz digital, ao abordar a figura do produtor e o artefato do microfone, por exemplo, ele acaba abrindo espaços que nos permitem inquirir as tecnologias sonoras amplamente. Assim, ele acaba colocando o próprio “corpo na voz” sob pressão mesmo quando estamos nos

referindo às gravações vocais das obras pré-digitais – como fiz ao discutir os vocais de Streisand ou Panzera. O que estou tentando frisar, assim, é que a incerteza sobre o grão, combinada à certeza de que as vozes que escutamos são fruto “de uma lógica calcada na manipulação como uma práxis” (SOARES, 2014, p. 25), se estende para além das vozes robotizadas da música pop ou dos vocais ressaltados da cantora de MPB do século XXI, atingindo também os sons vocais de outras tecnologias acústicas. Apesar de Soares se dedicar principalmente às tecnologias da era digital, seu texto acaba por levantar problemas nas vozes de eras anteriores (a voz da cantora que escuto no teatro é potente também por causa da acústica arquitetônica do local? Os sons de ar na respiração dos crooners é produzido pelo contato do sopro com o microfone? Os beijos que escuto no cinema dos anos 40 foram produzidos por uma artista de foley que beijava sua própria mão no estúdio? É possível imaginar uma voz que não seja “processada” quando tanto voz quanto corpo se produzem nas mediações?).

Nesse sentido, é importante que reconheçamos a importância da infidelidade dos autores que trabalham com o grão da voz. Mesmo sem confrontar o grão de Barthes diretamente – como faz Cavarero (2011) –, autores como Soares, Smith, Eidsheim e Frith acabam “lendo” o grão de maneira que expande o potencial do conceito. Isso porque eles ajudam a promover usos da teoria do grão que colaboram com a compreensão de que a voz é um aspecto culturalmente construído que designa determinados modos de performar e ouvir. A pesquisa de Freya Jarman (2011) sobre vozes queer discute tal questão ao nomear especificamente os problemas das concepções sobre uma suposta materialidade do corpo que Barthes projeta em sua discussão. Um primeiro problema que Jarman nota na perspectiva barthesiana é especificamente que, ao construir a dicotomia entre geno-canto e feno-canto da maneira que o faz, Barthes acaba por elencar o grão – que supostamente revela o corpo e desfaz o sujeito – como algo extracultural. A própria compreensão do geno-canto dependeria de algo que escapa dos estilismos, das codificações e do que é assimilável na linguagem musical, de modo que o prazer do grão residiria em seu caráter não-assimilável, em gerar uma espécie de *pane no* que Barthes concebe como “sujeito”.

Assim, a autora postula que, ao invés de pensarmos o grão da voz como algo *inassimilável*, talvez seja mais produtivo que pensássemos o reconhecimento de tal metal fônico como estando *em processo de assimilação*. Isso se dá porque, se toda sonoridade pode ser assimilada, “precisamos reconhecer a existência de objetos sônicos que não são culturalmente assimilados da mesma maneira que vários outros objetos sônicos” (JARMAN, 2011, p. 06,

tradução minha)²⁸. Anteriormente debati como algumas vozes, como a de Streisand, tendem a não gerar grandes conflitos nas compreensões de corpo, enquanto outras, como a voz de Linn da Quebrada, tendem a expor tais problemas. A perspectiva de Jarman ajuda a demonstrar como aquilo que está em processo de assimilação em dado contexto histórico, pode, em outro momento, ser ouvido sem grandes conflitos.

Smith (2008), por exemplo, discute um caso em que determinados modos vocais são tomados de modos diferentes em décadas distintas. Em seu estudo, ele aborda como os cantores masculinos de jazz dos anos de 1930 instauraram certo pânico moral na crítica musical por romperem com ideais masculinos de canto, sendo tomados como efeminados. O autor se interessa especificamente por como atores metódicos de Hollywood dos anos 50, como Marlon Brando e James Dean, famosos pelo “choro na garganta” (SMITH, 2008, p. 144, tradução minha) remanescente das performances de jazzistas e das atuações melodramáticas do rádio, foram tomados, ao contrário dos crooners, como símbolos sexuais que não colocariam em risco parâmetros de masculinidade estabelecidos. Isso mostra em parte como houve uma assimilação cultural gradativa do uso intimista de microfones e dos sons vocais que se associaram a tal artefato, de modo que aspectos de difícil assimilação nas vozes dos primeiros crooners foram levados adiante pelos atores dos anos 1950 já de maneira mais assimilada.

Na teoria de Jarman, a virada epistêmica para incluir o grão enquanto uma categoria cultural é importante para pensar como o seu reconhecimento – que coloca em risco convenções homologadas a determinados valores culturais – pode abrir eventos acústicos que estranham as concepções normativas sobre corpos. Nesse sentido, gostaria de demarcar que a maior parte dos autores que abordei até então e que trazem o termo “grão”, ainda que não discutam diretamente tal aspecto epistêmico, fazem usos que já o posicionam enquanto um aspecto cultural da produção vocal, transmutando a teoria barthesiana para que se torne consonante com noções pós-estruturalistas sobre voz. Nesse sentido, se o conceito barthesiano ressoa em essencialismos que comumente povoam as compreensões sobre vozes, muitos dos usos da teoria do grão o transformam para romper com tais concepções normativas. Na teoria de Jarman, de maneira mais evidente, o grão só parece inassimilável para Barthes porque existem contextos culturais que o fazem emergir de tal forma.

A autora compreende, então, de certa forma indo contra Barthes, que a escuta de uma voz não pode *revelar* um corpo, já que “a relação corpo-voz é em *loop*, uma matriz em que

²⁸ Despite the problems concerning his implication that geno-song is extracultural, then, it is important to recognize the existence of sonic objects that are not culturally assimilated in the same way as many other sonic objects, in order to enable an informed analysis of vocal music.

corpo e voz se produzem um ao outro” (JARMAN, 2011, p. 08, tradução minha)²⁹. Na maneira como compreendo essa afirmação, ela indica duas coisas. A primeira concerne ao aspecto gestual da escuta, remetendo a como a própria audibilidade da voz produz estados de corpo. A segunda diz respeito ao papel que o reconhecimento de vozes exerce sobre a própria concepção da categoria discursiva “corpo”, de modo que uma voz não pode ser o produto de um corpo pronto, acabado. Então, ao se conceber a voz sem tomá-la simplesmente como um produto, a escuta do grão ajudaria não mais a marcar um suposto encontro entre corpo e linguagem, mas a criar espaços de inquisição sobre o próprio corpo em seus momentos de feitura vocal. Pensar o grão como “o corpo enquanto é feito” é o que as discussões que tomam o timbre enquanto um aspecto contingente também ajudam a demarcar. De maneira parecida, a discussão de Soares sobre o Pixel da Voz expande tal feitura de maneira mais contundente para abarcar os artefatos digitais, tomando a voz digital enquanto uma prática coletiva.

Ouvir vozes as inquirindo sobre seus aspectos de autoprodução a partir de alargamentos e reconfigurações do grão marca o que poderíamos compreender enquanto “escutas queer”, que destacam as tecnologias e aspectos culturais da formação vocal. O grão aparece, assim, como um aspecto das vozes que coloca em xeque suas assimilações, abrindo espaços de estranhamento e prazer. Barthes enxergava Panzera como sendo um paradigma do idioma francês. Nesse sentido, é estranho pensar que, para ele, o grão pudesse gerar um ruído, como propõem vários autores que trabalham a partir dele. Ainda assim, Barthes ouvia os significantes, o gozo erótico da garganta – em uma espécie de desejo homoerótico que fugia do prazer musical estabelecido e da avaliação musicológica. O que Jarman levanta é que, assim, o grão precisa ocupar o lugar dos sons que estão em processo de assimilação, mas que não foram ainda assimilados – é o som da garganta em uma ópera que deveria evitá-lo, o timbre estridente de Linn nos tons mais agudos, o vibrato errático nas notas sustentadas de Streisand (que parece perder os fonemas em vibração excessiva); tudo aquilo que nos faz reposicionar a nossa escuta, que abre pequenos espaços de estranhamento dos sons vocais.

É notável que, pelas leituras trazidas até então, cada uma das reapropriações do grão da voz pressiona o “Corpo”, o espremendo até que se torne algo inacabado, menos certo, mais instável e, por vezes, objeto de desconfiança. Algumas delas, em especial as propostas por Jarman, Soares e Bonenfant, ressaltam certa deriva do escutar, imaginado a escuta enquanto algo que segue um fluxo contínuo até esbarrar com certo prazer da incerteza, com um toque diferente, ou com os problemas de assimilação na voz.

²⁹ Thus, the body-voice relationship is a looped one, a matrix in which body and voice each produce the other.

Nesse sentido, é importante frisar que, ao debater como o “Corpo” pode ser pressionado pela escuta, não estou propondo maneiras de ouvir que são apenas inquisitivas, esquemáticas ou demasiadamente atentas a policiamentos. Jarman, Soares, Jacobs, Frith, Connor, Bonenfant e o próprio Barthes, afinal, repetidamente abordam os prazeres da voz – seja no ato de vocalizar, seja no ato de escutar, seja nos dois. O ouvir pode ser queer, então, como postula Daiane Jacobs, ao formar “uma escuta em devir, em formação porque nunca é fixada/fechada/finalizada; é um modo de se transformar nas transformações do mundo” (JACOBS, 2015, p. 254). Estico-me para alcançar as vozes de Streisand, Kidman e Linn da Quebrada, por exemplo, porque em parte interesse-me por como essas vozes me tocam. Nesse sentido, ouvir vozes inquirindo-as sobre como se relacionam com as normas, a partir de derivas inacabadas, é buscar um potencial de dissidência na escuta. O toque da voz é, por vezes, inesperado. Com sorte, desviante.

É nesse sentido que inquirir as vozes pode ser útil: não para reificar a crença na capacidade de escutar um corpo que apareceria pelo som (do outro lado da linha, no meu fone, na caixa de som), mas sim para pressionar as vozes, compreendendo-as enquanto atos performáticos que misturam modulações de timbres, convenções de gênero, aparelhos sonoros, estados de corpo, o prazer da escuta, e tudo aquilo que nos atrai e nos interessa nas vozes que insistimos em ouvir (e ouvir de novo, e de novo, e de novo). O potencial de pressionar as vozes só emerge se reconhecermos os limites das técnicas que empregamos para ouvir e das cenas que montamos para escutar. Nesse sentido, a categoria “voz” reúne materiais muito heterogêneos, comumente os estabilizando em função de uma ideia de interioridade incontestável do corpo; mas as vozes são muito mais instáveis do que a categoria Corpo (singular, estável e homogeneizante) prevê. As vozes, afinal, como argumenta Cavarero (2011), são sempre plurais: não apenas porque cada voz é única, mas porque somos capazes de fazer muitas vozes. Enquanto leio outros autores e seus relatos sobre suas cenas de escuta, as técnicas de escutar que emprego se alargam. Passo a escutar a língua, a garganta, a glote, a boca, o microfone, o meu fone, o pixel, o meu próprio ouvido, os timbres diferentes, a memórias dançantes que o ouvir me traz; todos esses elementos aparecem como maneiras possíveis de pressionar um “Corpo” na voz. Assim, ao contrário do que Ariel – de A Pequena Sereia – acredita, as vozes não revelam um (1) corpo, mas nos dizem muito sobre os atos pelos quais corporeidades (diversas, contingentes, imprevisíveis) são feitas.

4 CAMINHOS

Figura 9: Em Mulholland Drive (Dir. David Lynch, 2001), Rebekah Del Rio colapsa enquanto expõe o dispositivo playback que sustenta sua dublagem.



Fonte: Recorte de captura de tela do filme.

4.1 DUBLAGEM COMO TECNOLOGIA DE DISTINÇÃO: MUSICAIS HOLLYWOODIANOS E A FEITURA DOS CORPOS AUDIOVISÍVEIS

4.1.1 A vez em que Jorge Luis Borges se espantou com a voz de Aldonza Lorenzo

Em 1945, o escritor argentino Jorge Luis Borges publicou um artigo em indignação à então recém-difundida prática de dublagens como modo de tradução de filmes falados. “As possibilidades da arte de combinar não são infinitas, mas muitas vezes são espantosas” (BORGES, 1972, p. 283, tradução minha), escreveu ele referindo-se a “monstros” como as quimeras, o pássaro ti-yang, a santíssima trindade católica e as invenções dos geômetras do século XIX, que combinam elementos heterogêneos na construção de “um” ser. Prosseguindo, ele lança: “Hollywood acaba de enriquecer esse vão museu teratológico; pelo trabalho de um dispositivo maligno chamado dublagem, propõe monstros que combinam as ilustres características de Greta Garbo com a voz de Aldonza Lorenzo” (Ibid. tradução minha), tomando tal combinação como uma “anomalia fonético-visual” (ibid. tradução minha).

O texto de Borges parte de certa recusa da dublagem de tradução, que viria a se sedimentar na América Latina na segunda metade do século XX (TAÑO, 2016); recurso que já estava consolidado a partir de regulações estatais em países com governos ultranacionalistas (e fascistas) como a Itália, a Alemanha e a Espanha (SILVA, 2020). Ao mesmo tempo, Borges também tece quase acidentalmente um comentário sobre a própria operação audiovisual basilar de formação dos corpos fílmicos para além da dublagem de tradução. A sua crítica, afinal, não só engaja com a ideia de que a voz é uma característica fixa e central no reconhecimento de sujeitos – “a voz de Hepburn ou de Garbo não é contingente; é, para o mundo, um dos atributos que as definem” (BORGES, 1972, p. 283, tradução minha) – mas também parece negligenciar os complexos processos de combinação que estão desde sempre presentes nos corpos audiovisuais. Em vídeos sonoros, afinal, sons e imagens são capturados e processados por tecnologias diferentes, manipulados em diferentes âmbitos em estúdios e reproduzidos também por dispositivos distintos, articulando microfones, câmeras, softwares, formas analógicas de edição, caixas de som e telas. Frequentemente, diferentes planos imagéticos são montados em conjunto, e faixas de áudio são costuradas diversamente, construindo uma cena a partir de materiais heterogêneos que são remontados na nossa experiência.

Como argumenta Steven Shaviro (2006), afinal, mesmo quando estamos debatendo centralmente a visão em filmes, imagens não são apenas representações, mas eventos, acontecimentos que se organizam a partir de um dispositivo sensorial específico. Assim, os

corpos das atrizes não podem ser simplesmente incontinentes, já que são formados na medida em que se ancoram em nossas experiências e em como vivenciamos experiências audiovisuais com o corpo inteiro, pois “vemos imagens e ouvimos sons, mas não há substância embaixo desses acidentes. O filme é composto apenas de luzes piscantes, barulhos evanescentes e figuras insubstanciais” (SHAVIRO, 2006, p. 25, tradução minha)³⁰. Nesse sentido, o incômodo de Borges revela como a crença na incontinentência do corpo fílmico depende de certa negligência das próprias operações que o formulam, que parecem vir à tona para o escritor quando a dublagem entra em questão. É especificamente o modo com a dublagem opera fundamentalmente na construção do corpo audiovisual que este capítulo visa destrinchar.

Assim, endereço-me aos processos de formação do corpo em tecnologias fílmicas, compreendendo que a dublagem é um procedimento que tanto constrói corpo quanto o coloca em risco – como a crítica de Borges não nos deixa esquecer. Voltando-me para dublagens do cinema musical hollywoodiano, compreendo que poderei desenvolver teorias específicas sobre corpos audiovisuais, como também abordar os problemas valorativos que se vinculam ao uso de dublagem no cinema. Nesse sentido, ancoo minha discussão em torno das aparições sonoras da dubladora Marni Nixon – uma das vozes mais extensamente usadas em momentos musicais hollywoodianos da década de 1950 e 1960. Como demonstrarei, a maior parte das discussões sobre dublagens em musicais é feita para debater problemas trabalhistas e de reconhecimento de labor em Hollywood, dado que grande parte das carreiras de dubladores se deu a partir dos usos de performances vocais em filmes em que as dublagens não eram creditadas, tendo o canto das dublagens sido atribuído a outros atores e atrizes. Atravessando a discussão, considero que debater tais dublagens se faz importante também por um outro motivo: o uso de vozes dubladas frisa como concepções normativas sobre raça, gênero, nação e classe interagem frequentemente com os usos fílmicos da dublagem.

Nessa empreitada, é importante retomar a ambiguidade da crítica de Borges: enquanto o autor aborda a dublagem como um monstro espantoso, ele também a enquadra em relação a um conjunto de seres míticos, fabulosos e poderosos. A outra face da moeda do espanto parece ser também o fascínio que tais corpos impossíveis sustentam. Deparar-se com dublagens no cinema envolve necessariamente acessar as figuras de atrizes como Audrey Hepburn, Marilyn Monroe, Deborah Kerr e Natalie Wood, cujos gestos sustentam hegemonias de raça e gênero, mas também animam formas dissidentes de estar no mundo – interagindo especialmente com desejos gays, como debate David Halperin (2012) extensamente em *How to be gay*. Os corpos

³⁰ We see images and hear sounds, but there is no substance beneath these accidents. The film is composed only of flickering lights, evanescent noises, and insubstantial figures.

fílmicos, as anomalias fonético-visuais a que se refere Borges, então atuam em algum lugar entre o assombro e a adoração, fornecendo e reorganizando hierarquias entre corpos racializados, generificados e estereotipados, mas frequentemente correndo o risco de exporem os próprios artifícios que os sustentam.

4.1.2 A dublagem como estratégia de construção do corpo fílmico

4.1.2.1 O estranho caso de Marni Nixon, a cantora que tinha muitos, muitos rostos

Em 7 de dezembro de 1964, Marni Nixon fez uma de suas primeiras aparições na televisão estadunidense, compondo um quadro do programa *To Tell The Truth*. No segmento, um painel de quatro jurados precisava adivinhar qual mulher, dentre três, estaria falando a verdade – as três mulheres brancas, vestidas elegantemente e com penteados altos, dentre as quais estava Nixon, introduzem-se com vozes suaves e dicção sofisticada: ‘*My name is Marni Nixon*’. O jogo de adivinhação se dava a partir de uma bateria de perguntas dirigida às participantes, que eram inquiridas alternadamente com questões rápidas sobre detalhes da carreira de Nixon. As três se portam com elegância e falam lentamente em fonemas bem delimitados à despeito do tempo cronometrado para as respostas, aludindo ao que se esperaria da voz falada de uma cantora cujo canto é tão notoriamente virtuoso e sofisticado.

Na abertura do painel, o apresentador Bud Collyer lê um texto em primeira pessoa, em que fala por Nixon. Em voz rápida e assertiva, ele se apresenta como “uma dubladora” ou “um fantasma”, enfatizando que fez as vozes cantadas de atrizes como Janet Leigh, Margareth O’Brian, Gene Craine, Deborah Kerr e Natalie Wood, dentre “muitas outras em grandes filmes musicais”. Evidenciando a sua falta de reconhecimento, o texto indica que “milhões de fãs de filmes ouviram minha voz, mas poucos me viram” e, para finalizar, alude ao título dado pela revista Times em que Nixon é referida como “*The Ghostest with the mostest*”³¹. Como lembra a descrição do vídeo no Youtube, disponível no canal rrgomes³² – que se dedica a arquivar diferentes momentos da TV estadunidense –, é notável que Nixon era famosa enquanto a “voz das estrelas”, mas era também anônima o suficiente para se disfarçar entre duas impostoras, dado que o público conhecia apenas o seu canto.

O conflito entre notoriedade e anonimato encenado por Nixon se dá por conta de como a cantora veio à tona enquanto dubladora pela primeira vez, anos antes de sua participação no

³¹ O título forma um jogo de palavras que indica algo como “a melhor e maior fantasma”.

³² <https://www.youtube.com/watch?v=VvzccDam2Kg&t=308s>. Acesso em: 15/10/2021.

programa *To Tell The Truth*. Segundo seus próprios relatos, ela era submetida a contratos de confidencialidade e a ameaças diretas à sua carreira para que não desse entrevistas sobre suas dublagens³³, de modo que suas aparições midiáticas se tornaram minadas durante seu período de atividade nos filmes musicais. Sua atuação veio à tona, então, a partir da atriz Deborah Kerr, que revelou ter trabalhado em conjunto com Nixon na performance vocal da personagem Anna, protagonista de *O Rei e Eu* (Dir. Walter Lang, 1956). Kerr era bastante eloquente sobre sua colaboração com Nixon durante o período de divulgação e de lançamento de *O Rei e Eu* e, mesmo em entrevistas posteriores, na década de 1980, a atriz continuou a referenciar o trabalho da cantora que a dublou, como demonstra o documentário da BBC *Secret Voices of Hollywood* (dir. Guy Evans, 2013). O que produtos midiáticos que narram a história de Nixon, como o próprio documentário da BBC, enfatizam é que sua emergência pública enquanto dubladora na década de 1950 ajudou a chamar atenção para os artifícios de construção do corpo fílmico no cinema, atraindo o interesse público para uma prática fílmica que estava em jogo desde o começo do cinema falado, mas que não era amplamente divulgada.

Figura 10: Marni Nixon, de preto, aparece entre “impostoras” no programa *To Tell The Truth*, em 1964.



Fonte: Captura de tela.

³³ A questão é tocada por Nixon em seu livro autobiográfico (NIXON e COLE, 2006), bem como entrevistas como a dada à Rádio WNYC: <https://www.youtube.com/watch?v=W-lt1vAbtZs>. Acesso em: 04/11/2021

Nesse horizonte, grande parte do problema em torno da ciência da existência de cantoras como Nixon parece girar em torno da impossibilidade de saber, em seus filmes, em que momentos específicos as vozes estão sendo dubladas ou não – gerando insegurança sobre o próprio dispositivo fílmico. A incapacidade de saber quando a voz de Nixon está sendo ouvida ou não em seus filmes, afinal, é central para que reconheçamos como as vozes estão passíveis ao estranhamento e ao não reconhecimento, dado que a confusão parte da incapacidade de distinguir plenamente sons produzidos por sujeitos diferentes, bagunçando concepções essencialistas sobre vozes. Em sua participação no programa *To Tell The Truth*, por exemplo, os painelistas elogiam enfaticamente o trabalho de Nixon em *O Rei e Eu* (Dir. Walter Lang, 1956) e em *Amor, Sublime Amor* (Dir. Jerome Robbins e Robert Wise, 1961), tomando como certeza a presença de Nixon nesses filmes. Ainda assim, questionam com dúvidas a extensão de sua participação na dublagem de Audrey Hepburn em *Minha Bela Dama* (dir. George Cukor, 1964), que havia sido lançado no mesmo ano, mostrando como o reconhecimento de vozes pela audição é escorregadio. Como respondem Nixon e suas impostoras no programa, os contratos de confidencialidade a impediam de responder questões sobre esse trabalho mais recente, que, sabemos hoje, ela havia dublado quase integralmente.

A incerteza sobre a voz de Nixon se espalha para como a cantora é percebida no programa de TV: enquanto os painelistas tentam desvendar a identidade da verdadeira dubladora “fantasma”, eles parecem se guiar pela sinceridade que imaginam encontrar nas respostas das entrevistadas, mas também pelas suas qualidades vocais, buscando uma voz falada que atribuem especulativamente a Nixon. Uma tentativa de enquadrar Nixon pela voz (supostamente o atributo pela qual ela é conhecida), entretanto, não impede que ela ainda seja confundida. Ao fim, a painelistas Kitty Carlisle, por exemplo, ao justificar seu voto, comenta como a qualidade da voz falada da participante foi importante para que ela reconhecesse a verdadeira cantora, que tem uma “linda voz cantada”. Carlisle acreditava se dirigir a Nixon quando, na verdade, estava lidando com uma de suas impostoras. De maneira dissonante à painelistas, em um dos comentários mais curtidos do vídeo no Youtube, uma fã³⁴ afirma conseguir distinguir a Marni Nixon verdadeira especificamente pela qualidade de sua voz falada, nos mostrando como diferentes pessoas projetam variadas concepções sobre as performances vocais de Nixon.

De toda forma, os dois comentários – da painelistas no programa de 1964 e da fã no Youtube em 2016 – reiteram o modo como aquilo que compreendem como “a voz de Nixon” é

³⁴ “You can hear the real Marni Nixon in the quality of her speaking voice”, postou Kirsten I. Russel, recebendo mais de 60 curtidas em endosso.

tomado como um atributo supostamente distintivo e incontingente – ainda que esteja constantemente sendo confundida. Famosa em seus filmes pelo virtuosismo e pelo canto classicamente treinado, as performances vocais de Nixon têm sido retomadas como modelos de sofisticação no cinema musical, o que se acentua por como figuram nas gravações mais canônicas dos musicais em que atuou, que remetem a alguns dos compositores mais celebrados dos Estados Unidos, como o maestro Leonard Bernstein (que compôs *Amor, Sublime Amor*) e à dupla Rodgers e Hammerstein (no caso de *O Rei e Eu*). Assim, os valores estéticos atribuídos a Nixon se dão a partir de filmes que ajudam a naturalizar hierarquias sociais a partir das performances vocais que parecem ser centrais para o seu reconhecimento enquanto cantora. Mais ainda, o reconhecimento de sofisticação da sua “voz” parece estar associado intrinsecamente a imagens de atrizes notoriamente referidas a partir de certa noção de elegância, que também é construída a partir de suas aparições fílmicas e dos contextos de estrelato relacionados a elas. Tal combinação entre atrizes elegantes e a voz virtuosa de Nixon faz com que a dubladora frequentemente seja tomada como o paradigma de um esquema hollywoodiano que visava unir a “voz ideal” ao “corpo ideal”, como aborda Merrie Snell (2020) ao discutir ao assunto. Evidentemente, tanto uma voz ideal quanto um corpo ideal só podem ser tomados como tais se engendrados em contextos em que determinados atributos (sotaque, magreza, branquitude, timbres operísticos, dentre outras características) são organizados hierarquicamente de maneira normativa. Explorar o “bom canto” de Nixon, então, envolve investigar o que é tomado como cantar bem na Hollywood dos anos 50 – especialmente porque ela atuou mais extensivamente em filmes cujas vozes dos personagens são colocadas sob escrutínio social.

De toda forma, as aparições de Nixon na mídia estão tão associadas às atrizes que ela dublou que confusões entre suas imagens se tornaram comuns. Em sua discussão sobre a atuação de Nixon no programa infantil *Boomerang*, que foi exibido nas décadas de 1970 e 1980 na TV KOMO, estabelecida em Seattle, por exemplo, Jennifer Fleegeer (2021) aborda como a presença da dubladora enquanto apresentadora de TV era marcada pelas referências a seus papéis vocais mais famosos no cinema. Nos episódios, Nixon convenientemente interagiu com fantoches de ventriloquismo, aludindo ao seu próprio trabalho vocal em filmes. O programa infantil não só fazia referências frequentes ao *Rei e Eu*, em que Deborah Kerr aparece cercada de crianças, atuando como uma professora infantil, como também aludia à *Noviça Rebelde* (Dir. Robert Wise, 1965), filme estrelado pela inglesa Julie Andrews, em que Nixon assumiu o pequeno papel de Irmã Sophie frente às câmeras. Segundo Fleegeer, as confusões entre Kerr, Nixon e Andrews eram constantes e centrais para fruição que crianças estabeleciam com o

programa infantil. Tais confusões se acentuam em outros momentos da carreira de Nixon: tendo cantado a maior parte das músicas de Eliza Doolittle (interpretada por Audrey Hepburn) no filme *Minha Bela Dama*, a voz de Nixon foi frequentemente confundida com a de Julie Andrews, que originou o papel no musical da Broadway *My Fair Lady*, que antecedeu e originou o filme estrelado por Hepburn. Até hoje, comentários em recortes do filme no Youtube revelam a crença espalhada de que Andrews, e não Nixon, teria dublado Hepburn no filme³⁵. Essas confusões nos mostram como a presença de Nixon está imbricada nas aparições dessas atrizes e nos valores que as circundam.

Nesse sentido – e isso se torna evidente em sua participação no programa *To Tell The Truth* e nos comentários no Youtube que abordam sua aparição – o acesso à Marni Nixon se dá centralmente pelos momentos musicais nos filmes em que ela atuou vocalmente, especialmente naqueles em que sua voz aparece como um aspecto fundamental para a performance das atrizes protagonistas. Em parte, isso acontece por conta de como Nixon ganhou notoriedade especialmente a partir desses papeis; por outro lado, se dá também por conta de como suas atuações em tais musicais geraram debates amplos sobre o dispositivo fílmico, agenciando diferentes valores sobre autenticidade. O canal *Be Kind Rewind*³⁶, conduzido por Isabel Custodio no Youtube, ajuda a enquadrar essas discussões ao demonstrar como a presença de Nixon parece ter sido central para as disputas de valor vinculadas aos filmes em que sua participação se tornou pública. No canal, Custodio revisita as disputas de estúdios e atrizes nas campanhas do Oscar em uma série de vídeos, e Marni Nixon aparece quando as campanhas de algumas atrizes são enquadradas. Deborah Kerr e Natalie Wood (por “O Rei e Eu”, de 1956, “Amor, Sublime Amor”, de 1961, respectivamente) foram indicadas ao prêmio e perderam a disputa. Audrey Hepburn (por “Minha Bela Dama”, de 1964) não chegou sequer a ser nomeada à premiação – como notavelmente apontam Custodio no Youtube e Nixon em seu livro autobiográfico (NIXON e COLE, 2006). Em todos esses casos, as atrizes estrelaram filmes altamente premiados e celebrados pela crítica, porém debatidos à época também a partir das polêmicas em torno dos processos de dublagem, que faziam o debate público articular o recurso fílmico da dublagem a discussões sobre talento e autenticidade³⁷.

Evidentemente, tendo sido pivô das polêmicas em torno do Oscar, as dublagens de Nixon ganharam ressonância para além dos Estados Unidos. No Diário de Pernambuco, em

³⁵ Na versão cantada por Audrey Hepburn de *Just You Wait*, canção de *Minha Bela Dama*, disponível no canal *Lost Vocals*, por exemplo, a usuária Charmmy ASMR inicia uma discussão sobre o tópico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VSSHuQ23hFY&t=134s>. Acesso em 15/10/2021.

³⁶ <https://www.youtube.com/channel/UCNiolZNLiJplmCCzqk9-czQ>. Acesso em: 15/10/2021.

³⁷ Para mais profundidade nesse debate, ver o livro sobre *Lipsynch* de Merrie Snell (2020).

1964, um pequeno artigo faz referência a Marni Nixon a partir de um comentário sobre o filme *Minha Bela Dama*, referido pelo título original “*My Fair Lady*”. No texto, o jornal comenta a inserção de Audrey Hepburn na corrida pelo Oscar e frisa que ela cantou “todas as melodias com a suave voz que já exibiu em ‘*Funny Face*’ e ‘*Breakfast at Tiffany’s*’, tendo a Warner mandado dublar apenas os agudos necessários” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1964)³⁸. Nesse contexto, o jornal relembra “o mesmo tipo de gravação” que Nixon havia feito para Deborah Kerr em *O Rei e Eu* e para Natalie Wood em *Amor, Sublime Amor*. Enquanto naquele momento já se noticiava amplamente as dublagens, então, a disputa se dava em torno do quão grande haveria sido a participação de Nixon. Reconhece-se hoje que Nixon cantou os papéis quase integralmente (SIEFERT, 1995; NIXON e COLE, 2006; SNELL, 2020).

Tal embate até hoje mobiliza fãs e se atualiza pelas plataformas digitais e rememorações dos musicais de Hollywood. Canais como *Be Kind Rewind* ajudam a encenar tais disputas em torno dos valores hollywoodianos, enquanto canais como *Lost Vocals*³⁹ – que se dedica a colecionar as gravações musicais não utilizadas de atores e atrizes estadunidenses – reacendem as disputas entre fãs no Youtube e alimentam a obsessão por uma voz supostamente autêntica. Até mesmo a MGM e a Warner Studios, responsáveis pela produção de *Amor, Sublime Amor* e *Minha Bela Dama*, respectivamente, lançaram edições de colecionador de DVDs (inicialmente em 2001 e em 1998) que se endereçam diretamente a aspectos da dublagem, contendo inclusive trechos dos áudios “originais” das atrizes e comentários de Nixon sobre os filmes.

Tendo em vista o amplo panorama de debates, fabulações e difusão de arquivos que circundam as aparições de Marni Nixon, considero importante não perder de foco como as discursividades que operam a partir dos seus momentos musicais marcam encontros estéticos, como fazem ver os vídeos e comentários no Youtube, projetando problemas valorativos que se dão nas construções de tais corpos audiovisíveis. Nesse sentido, tomar o cinema musical a partir de seus momentos musicais é importante por um motivo comumente não previsto pelos autores que abordam o gênero fílmico: muitas das formas de circulação de tais filmes se dão a partir de recortes e trechos em que momentos musicais circulam por plataformas digitais, deslocando-se dos enredos e da experiência cinematográfica em que se inseriam originalmente – o que é enfatizado pelos debates que estão sendo desenvolvidos em comentários no Youtube.

Evidentemente, debates sobre cinema musical, ainda que não costumem refletir sobre suas circulações enquanto recortes digitais, também tomam para a centralidade da discussão os

³⁸ O arquivo está disponível na Hemeroteca Nacional.

³⁹ <https://www.youtube.com/user/lostvocals8>. Acesso em: 15/10/2021.

momentos musicais. Na teoria de Barry Langford (2005), por exemplo, as subcategorias de filmes musicais se organizam especificamente pelo papel que as cenas musicais estabelecem com o resto da narrativa e com o contexto diegético em que se inserem. Em soma, a partir da tradição instaurada por Richard Dyer (2002), os momentos musicais também se tornaram chave para pensar a construção de utopias sensíveis que se dão no cinema, em que a utopia passa a pertencer mais ao campo afetivo do que à organização de ideias, como frisa Angela Prysthon (2014). De certa forma, enquanto muitas das discussões sobre cinema musical se centram em debates representacionais que operam pelo enredo, frisando aspectos normativos do musical, investigações que são atentas aos momentos musicais ajudam a pensar outros problemas que emergem em tal cinema, de modo que “as ficções criativas escritas dentro do momento musical tocam narrativas culturais mais amplas e processos subjetivos que são contingentes, múltiplos e altamente adaptáveis” (HERZOG, 2010, p. 37, tradução minha). É também nos momentos musicais que as trocas gestuais parecem operar mais intensamente, animando os espaços relacionais das vozes a partir de trabalhos de trocas afetivas que estimulam espectadores, e que são restauradas enquanto gestos nas performances citacionais de outros artistas. Investigando as aparições fílmicas de Nixon, que se dão especialmente a partir de momentos musicais, abordo o potencial ambíguo pelo qual suas dublagens constroem corpos utópicos, mas ainda projetam as regulações normativas que justificam suas próprias existências.

4.1.2.2 As dinâmicas comerciais da dublagem do cinema musical

A cena costuma ser central para o acesso à performance de Marilyn Monroe: no filme *Os Homens Preferem as Loiras* (dir. Howard Hawks, 1953), Marilyn está no topo de uma escada, cercada por homens que a abordam segurando grandes corações rosas, prestes a iniciar a parte vocal da música *Diamonds Are a Girl's Best Friend* (composta por Jule Styne e letra por Leo Robin). Momentos antes, a atriz estava sendo carregada por dois homens, enquanto fugia dos outros dançarinos, em uma coreografia em plano aberto que frisa seus amplos deslocamentos pelo palco dentro do filme, subindo e descendo escadas e mudando de direção repetidamente em tentativas de escape. Quando ela é finalmente cercada após a perseguição, que é embalada por sons de uma orquestra vívida, um plano médio nos aproxima de Marilyn, enquadrando-a da cintura para cima, cercada por 10 homens que a emolduram no quadro. Em um movimento súbito, a estrela abre um leque preto que carrega em sua mão enquanto se vira diretamente para um homem que a cerca por trás e, tão logo o faz, inicia a cantar com voz suave. “noooooooooo”, sustenta em um tom grave, com olhos semicerrados, movendo os lábios

lentamente. Nesse plano que privilegia a sua interação com o grupo de homens que a cercam, Marilyn encadeia um cântico de “nãos”. O canto assume uma referência operística e demonstra agilidade e um vibrato consistente, especialmente nas notas mais altas. Inicialmente, as primeiras frases vocais, que são mais graves, se apresentam em sons aveludados; na medida em que as frases se tornam mais agudas, porém, os sons vocais se tornam mais finos e espremidos, apesar de se sustentarem por vibratos ainda virtuosos – em uma evidente mudança de timbre, que passa de sons comuns ao canto popular para uma inflexão mais comum à ópera.

Marilyn interage com os homens, fazendo cada “no” aparecer como uma negação dirigida a cada um deles por vez. No momento mais próximo de um vocalise operístico, porém, em que os sons vocais agudos formam uma frase melódica ágil, ela assume uma evidente postura altiva e estereotípica das cantoras de ópera, olhando distantemente para além dos dançarinos com os quais contracenava, expressando os esforços do cantar. Ao fim do momento, um “no” gemido, mas excessivamente agudo e imperativo, soa para mim como um grito estridente e breve, embalando uma abertura do plano; os primeiros acordes de *Diamonds Are a Girl's Best Friend* começam a tocar. A mudança musical, dos sons operísticos à canção popular, também motiva uma mudança de encenação, que se dá em termos de uso de plano e da postura de Monroe, que passa a empregar uma maior motilidade da bacia. As mudanças de plano da cena parecem satisfazer as análises de Erin Brannigan sobre o cinema musical hollywoodiano, que observa como

a fisicalidade da estrela e sua maneira particular de se mover é um foco central do filme musical, e esse foco é, claramente, mais proeminente nos números de dança em que câmera, mise en scene, e edição conspiram para situar a performer literalmente no centro do palco, onde suas habilidades poderão ser exibidas (BRANNIGAN, 2011, p. 146, tradução minha)⁴⁰

⁴⁰ As stated, the star's physicality and particular way of moving is a central focus of the musical film, and this focus is, of course, most pronounced in the dance numbers where the camera, mise en scène, and editing all conspire to place the performer literally center stage, where her skills can be showcased.

Figura 11: Marilyn Monroe incorpora gestualidades operísticas ao dublar Nixon em Os Homens Preferem as Loiras.



Fonte: Captura de tela do filme

No caso de Monroe, Brannigan é certa ao demonstrar como, mesmo não sendo comumente considerada uma estrela da dança, o excesso gestual da diva se dá a partir de uma ampla motilidade de braços e quadril, que são trabalhados em caminhadas, deslocamentos e danças pouco pirotécnicas. Tal excesso gestual se espalha frequentemente para seu rosto, dado que as aproximações permitem micro-coreografias faciais, em que “a ação coreográfica é elevada por pequenos movimentos difundidos por uma superfície corporal” (BRANNIGAN, 2010, p. 152, tradução minha).⁴¹ Em filmes como *Os Homens Preferem as Loiras*, isso parece acentuar a motilidade de suas performances de canto, que responde aos diferentes sons vocais e às tradições performáticas que eles agenciam.

Com o início da canção *Diamonds are a girl's best friend*, após a introdução operística, a performance vocal parece assumir uma nova abordagem. Enquanto os sons graves e sutilmente roucos de Marilyn soam de maneira sensual, própria do uso íntimo do microfone, momentos mais agudos são também performados. Marilyn por vezes canta em pouco volume, em um timbre que remete a algumas finalizações de frases musicais do jazz. Em outros

⁴¹ The quality of Monroe's close-ups can also be compared to micro-choreographies , where the choreographic action is taken up by small movements diffused across a corporeal surface.

momentos, canta de forma mais potente, empurrando sons vocais aos moldes de algumas performances de musicais da Broadway. Em meu computador, volto a cena várias vezes, tentando remontar as pequenas mudanças que implicam as transições das aparições vocais de Marni Nixon para os vocais de Marilyn Monroe. Sei, por conta de relatos de Nixon e produtores em outras aparições (como no documentário *Secret Voices of Hollywood* e no seu livro autobiográfico), que as frases de “no” foram dubladas pela cantora, assim como um momento final da música em que sutis notas agudas são requisitas no trecho “*Diamonds are a girl’s best friend*”. De toda forma, nos comentários do vídeo no Youtube, fãs discutem o talento vocal de Monroe e tentam discernir momentos dublados de não-dublados⁴², apontando contraditoriamente diferentes trechos da canção que não pareceriam soar como (segundo eles) Marilyn comumente soaria. Alguns comentários mostram surpresa especial ao descobrirem, junto com o fato de que a canção foi parcialmente dublada por outra cantora, que as músicas não eram cantadas no momento da gravação, como seriam em um concerto ao vivo – “então eles editaram enquanto ela estava performando? Nos anos 50?”, expõe um dos comentários⁴³ em ignorância às operações de montagem, captação e produção de som que operam no cinema.

A cena de Marilyn Monroe, com as mudanças de gestos vocais e visíveis que embalam as diferentes vozes da canção, ajuda a demarcar diferentes aspectos da performance da atriz, cruzando tradições do canto popular estadunidense com os modos como tal canto, por vezes, agencia tradições da ópera. Comumente, as referências a Nixon justificam suas dublagens por conta da suposta incapacidade por parte de certas atrizes de atingirem determinadas notas agudas – em especial quando se referindo a atrizes que são notoriamente também cantoras, como Monroe. Nesse sentido, a cena de *Os Homens Preferem As Loiras* demonstra como a maior parte das dublagens de Nixon se deu: em pequenas e pontuais partes musicais de filmes ou em papéis breves em musicais cujas protagonistas também cantavam. Por outro lado, a cena também ajuda a demonstrar que, mais do que prover determinadas notas musicais agudas, as dublagens foram usadas para atribuir características estilísticas específicas às performances, o que é ressaltado pelas mudanças coreográficas e de encenação que embalam os momentos dublados. Tal cena, então, surge a partir de um contexto que ressoa amplamente no histórico de dublagens de Hollywood.

⁴² No vídeo postado pelo canal Marilyn Monroe Video Archives, que conta com quase três milhões de visualizações, diferentes comentários abrem o debate. <https://www.youtube.com/watch?v=bfsnebJd-BI&t=189s>. Acesso em: 18/10/2021.

⁴³ O perfil Pumba responde à partycentralsales, que havia afirmado a dublagem: “really? So They edited that in while she was performing? In the 50’s?”. <https://www.youtube.com/watch?v=bfsnebJd-BI&t=189s>. Acesso em: 18/10/2021.

Desde *O Cantor de Jazz* (Dir. Alan Crosland, 1927), o primeiro filme a utilizar uma faixa de áudio sincronizada com as faixas de imagem em momentos de diálogo e música, a dublagem foi empregada como uma estratégia de construção de performances audiovisíveis. No filme, afinal, o protagonista Al Jolson canta suas próprias partes musicais, mas o ator Warner Orland, que contracenava com Jolson, dubla a performance vocal do cantor húngaro Joseph Diskay. Desde aquele momento, como explica Marsha Siefert (1995), as canções a serem usadas nas gravações dos filmes costumavam ser gravadas antecipadamente para que fossem reproduzidas e dubladas no set – quando se captava in loco diálogos e alguns efeitos sonoros. Depois, a trilha completa seria adicionada em formato óptico que poderia ser lido pelo projetor no cinema. Tal processo, a princípio, era não apenas uma escolha estética, mas uma necessidade, dado que as tecnologias de captura sonora não eram consideradas adequadas para a captura de sons musicais e da voz cantada, que diferiam em reverberação e amplificação de diálogos, por exemplo. É notável, então, que, desde esse primeiro momento do cinema sonorizado, as técnicas de sincronia possibilitavam que atores estabelecessem outras relações com as vozes cantadas que não as vinculadas diretamente à fisicalidade do ato de cantar. Isso porque tanto aqueles que dublavam as próprias vozes quanto os que dublavam vozes de outros cantores estavam, de toda forma, performando pela dublagem – informando-se gestualmente pela audibilidade dos sons vocais pré-gravados e por outras possibilidades gestuais que surgem pelo dispositivo de playback. Marilyn Monroe, por exemplo, mesmo ao performar músicas com sua própria voz, frequentemente apresenta gestos orais que se aproximam do sussurro, ainda que por vezes seus sons se tornem mais potentes, gerando dissociações entre voz e gesto visível.

A dissociação entre faixa de áudio e faixa de imagem não só permite diferentes possibilidades de sincronia entre as duas instâncias, abrindo espaços performáticos próprios do cinema, como também facilitou a comercialização autônoma de vídeos e música. Como frisa Gabriela Machado Ramos de Almeida (2017), afinal, *O Cantor de Jazz* também marca o começo do uso da canção popular no cinema, importante para os processos de popularização das músicas e para o impulsionamento de sua comercialização enquanto canções, singles, partituras e álbuns de trilha sonora. Marilyn Monroe, por exemplo, aparece comumente como cantora fonográfica a partir de álbuns que colecionam suas performances cantadas em filmes; frequentemente, o canto de Marni Nixon não é citado pelos trechos da música *Diamonds are a girl's best friend*. Os fluxos comerciais entre indústria fonográfica e cinema são importantes porque eles ressoaram, com o passar do tempo, na popularização de músicas-tema para personagens e no uso extensivo de canções de rock em filmes a partir da década de 1950, sendo um agente importante na construção do rock, por exemplo, enquanto uma cultura juvenil. Desse

modo, performances fílmicas participam nas construções das identidades dos gêneros musicais. Isso incidiu também nas culturas vinculadas ao jazz e aos musicais estadunidenses da Broadway, que tomaram certa centralidade sonora nos musicais fílmicos dos anos 1940, 1950 e 1960.

Enquanto a maioria das estrelas de musicais que atuaram entre a década de 1930 e 1940 cantavam as próprias canções, todos os principais estúdios tinham pelo menos uma estrela que era frequentemente dublada, em especial em musicais que eram centrados na dança. Apesar disso, é difícil diagnosticar com precisão uma percentagem de atores dublados por conta das faltas de registros oriundos da não-creditação dos cantores (SIEFERT, 1995). Rita Hayworth, por exemplo, umas das principais estrelas da década de 40, foi dublada em todos os filmes nos quais atuou (e por cantoras diferentes). Ainda assim, para muitos dos seus fãs, as vozes que ouviam estavam enredadas em suas imagens, gestualidade e motilidade, o que reafirma como estamos passíveis a confundir vozes e a aceitar certa instabilidade e descontinuidade dos sons vocais. Nesse período, era comum ainda que versões comerciais de algumas músicas fossem regravadas por artistas que estavam à parte das indústrias fílmicas, como maneira de expandir os lucros pelo meio do rádio, por exemplo. Essa prática é central até hoje em algumas produções, como nos filmes da Disney, que costumeiramente convida uma cantora pop para gravar a canção solo de seus filmes de princesa visando o espraio do consumo musical, estreitando as possibilidades de lucro pelo cinema em combinação à indústria fonográfica.

Ao mesmo tempo, trânsitos entre filmes e indústria musical eram comuns na Hollywood da primeira metade do século, dado que não só os filmes ajudavam a embalar a comercialização de canções como, por vezes, cantores já estabelecidos passavam a compor o quadro de estrelas fílmicas – articulando relações entre os momentos musicais do cinema e outras aparições midiáticas, musicais ou não. Assim, a produção de momentos musicais em Hollywood estava estreitamente conectada com a comercialização híbrida entre cinema e música, como demonstram as carreiras de astros do jazz como Frank Sinatra e Bing Crosby, que atuavam pelas duas indústrias, e dublagens frequentemente acompanhavam esse processo de interesse nos dois mercados. Na década de 1950, inclusive, em que Marni Nixon atuou de maneira mais enfática, o cenário de musicais estava mudando, e as dublagens passaram a ter um papel ainda mais central nos filmes musicais. Isso se deu por vários motivos. Primeiramente, o crescimento dos LPs enquanto um formato de comercialização musical se tornou importante, pois permitia o aumento do tempo de reprodução de faixas de áudio (SIEFERT, 1995; SMITH, 2008), possibilitando a comercialização de trilhas completas ao invés de canções isoladas. Em segundo lugar, o crescimento das gravações em LP acompanhou transformações nas tecnologias sonoras

e audiovisuais amplamente, dado que as gravações magnéticas permitiam a manipulação independente das faixas de áudio para o cinema, de modo que sons poderiam ser acoplados, cortados e remixados de maneira mais complexa. Se não fosse por tal tecnologia de edição, afinal, a junção borrada das vozes de Nixon e Monroe em uma mesma canção em *Os Homens Preferem as Loiras* seria impossível.

É importante se ter em mente, nesse contexto, que até meados da década de 1970 a maioria dos filmes eram mixados de forma a terem apenas um canal de som, de modo que múltiplos alto-falantes exibiam o mesmo conteúdo sonoro, como frisa Rodrigo Carreiro (2020). Isso ajudou a demarcar como muitas das escolhas dos usos de voz enfatizam o caráter verbal e semântico das vozes – o que é em parte desafiado por momentos musicais, em que a voz cantada ressalta aspectos vocálicos que excedem os valores de significação logocêntrica. Curiosamente, em seu livro de memórias, Marni Nixon (NIXON e COLE, 2006) comenta como a gravação de *O Rei e Eu* (Dir. Walter Lang, 1956), por exemplo, se beneficiou de tecnologia sonora inédita que permitia a captura de som em 6 canais estéreos. Assim, a orquestração podia ser gravada em quatro canais de áudio diferentes e o coro e as vozes das cantoras seriam capturadas em outros dois canais independentes. Evidentemente, isso garantia uma densidade sonora que garantiu remasterizações fonográficas e fílmicas posteriores. Entretanto, na época do lançamento em filme, *O Rei e Eu* ainda precisou lidar com a adaptação para apenas quatro canais de áudio e para as tecnologias presentes nas salas de exibição.

De toda forma, há comumente uma centralidade do tratamento da voz no cinema narrativo, que costura o conduzir da narrativa a partir de diálogos, mas também atravessa os usos de músicas e canções, em que vozes são priorizadas nos processos de captura e produção. Diante desse panorama, é importante se demarcar como as novas tecnologias de áudio no cinema ofereceram também novas dinâmicas técnicas de construção vocal dos momentos musicais: por vezes, atrizes no set dublavam uma faixa de áudio pré-gravada que seria depois utilizada novamente na trilha final do filme; outras vezes, as estrelas poderiam dublar seus próprios vocais que seriam posteriormente substituídos por outras versões na pós-produção, entendidas como mais comercializáveis; as faixas de áudio poderiam ser trocadas inteiramente, ou em pequenos trechos específicos, dependendo das demandas de produtores. Assim, muitas das técnicas vinculadas à articulação entre som e imagem utilizadas amplamente hoje foram sofisticadas inicialmente no contexto do musical hollywoodiano.

Esse contexto de gravação se torna ainda mais complexo quando levamos em conta que a substituição de falas e adição de sons (vocais ou não) na pós-produção do filme é uma estratégia comum até hoje tanto em filmes estadunidenses como em outros cinemas, como o

italiano, brasileiro e argentino, sendo uma técnica usual da construção da faixa de áudio (NASCIMENTO, 2014). Assim, diferentes associações entre sons e imagens, vozes e gestos visíveis, são possíveis e de fato realizadas em toda a construção fílmica. Nesse sentido, as maneiras como as performances se constroem passaram a se tornar menos esquadrinháveis na fruição, de modo que diferentes combinações de técnicas abrem possibilidades de produzir efeitos estéticos diversos, mas dificilmente são identificáveis ou mapeáveis. No caso de Nixon, a dubladora atuou notoriamente de maneiras diferentes em cada um dos filmes em que apareceu, ora gravando as canções antecipadamente à filmagem, de modo que as atrizes dublavam seus vocais, ora trabalhando a partir de um filme já gravado, adaptando seus vocais às performances visuais das atrizes.

Durante a década de 1950, enquanto filmes musicais se tornaram mais escassos do que nos anos anteriores, eles também se tornaram produções maiores e ainda mais atentas à circulação comercial dos álbuns de trilha, o que refletia sobre o uso extensivo de dublagens. Siefert (1995) reúne dados específicos que revelam, por exemplo, como essa associação era lucrativa:

O primeiro e terceiro álbum no ranking de vendas de toda a era do rock, de 1955 a 1987, incluindo álbuns de rock como *Thriller*, são os álbuns de trilha sonora de filmes de Amor, Sublime Amor e Ao Sul do Pacífico. Também alcançando o primeiro lugar estavam *O Rei e Eu*, *Gigi* e *A Noviça Rebelde*. Na verdade, das sete trilhas sonoras de filmes que alcançaram o primeiro lugar, todas, exceto *Oklahoma* e *Mary Poppins*, apresentavam vozes cantoras dubladas não-creditadas em papéis principais. Outras trilhas sonoras mais vendidas que ganharam discos de ouro (meio milhão de discos vendidos) e apresentavam vozes dubladas incluem *Flor de Lótus*, *Os Aventureiros do Ouro*, *Minha Bela Dama* e *Porgy e Bess* (SIEFERT, 1995, p. 54, tradução minha).⁴⁴

Notavelmente, os três filmes em que Marni Nixon atuou de maneira mais presente – dublando os papéis femininos protagonistas em quase toda sua extensão cantada – figuram entre alguns dos álbuns mais lucrativos de suas épocas (*O Rei e Eu*; *Amor, Sublime Amor*; e *Minha Bela Dama*). Tais gravações, que não constavam com o nome da cantora nas capas do álbum, foram extensamente atribuídas às atrizes protagonistas e são tomadas frequentemente como as versões mais canônicas desses musicais – todos eles originados na Broadway. Nesse sentido, não há dúvidas de que a associação entre filmes de alto orçamento, as trilhas dos musicais já consolidados antes mesmo de virarem filmes, as estrelas que os protagonizaram, um amplo

⁴⁴ The first- and third-ranked albums for the entire rock era from 1955-1987, including rock albums like *Thriller*, are the film sound track albums from *West Side Story* and *South Pacific*. Also reaching the top spot were *The King and I*, *Gigi*, and *The Sound of Music*. In fact, of the seven film sound tracks that reached number one, all but *Oklahoma* and *Mary Poppins* featured noncredited dubbed singing voices in major roles. Other best selling musical soundtracks that both earned gold records (over one-half million records sold) and featured dubbed singing voices include *Flower Drum Song*, *Camelot*, *Paint Your Wagon*, *My Fair Lady*, and *Porgy and Bess*.

investimento na publicidade e as performances vocais de Marni Nixon, parecia ser uma receita de sucesso. Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que as escolhas pela dublagem muitas vezes refletiam escolhas estéticas que não estavam vinculadas simplesmente a uma busca do sucesso comercial.

Diante desse contexto histórico, é importante se ter em mente que existem muitos motivos pelos quais dublagens eram realizadas. Dentre tais motivos se destacam problemas nas agendas de atores, perspectivas sobre como as vozes deveriam soar para os papéis vocais, recusas de alguns atores a cantar e diferentes expectativas sobre quais vozes seriam mais facilmente comercializáveis. Muitas vezes, tais motivos não são facilmente traçáveis ou diagnosticáveis e, quando são, comumente atravessam concepções normativas sobre gênero e fundamentam práticas racistas que configuram as aparições dos personagens. Em qualquer um dos casos, porém, as dublagens frequentemente produzem efeitos que não estão limitados às escolhas que as possibilitaram. O momento musical em que Marni Nixon dubla Marilyn Monroe, por exemplo, mostra como, para além de modelar seu timbre performativamente para que se aproximasse do timbre cantado e falado de Monroe, Nixon implementa técnicas operísticas que não estavam até então associadas à atriz, em uma manobra estilística que passa a compor a aparição fílmica da estrela de cinema e a maneira como a concebemos.

Assim, tal dublagem supera a expectativa de que Nixon iria apenas fornecer notas agudas à atriz (como ela mesma relata no documentário *Secret Voices of Hollywood* e no seu livro de memórias). Afinal, ao dublar Monroe, Nixon acaba por expandir as tradições performáticas com as quais a atriz se vincula. Nesse sentido, é importante notar, por exemplo, que os comentários sobre a dublagem de Monroe no Youtube se iniciam a partir de uma rede de discussões que elogiam a performance vocal de Monroe em tom de surpresa, o que se associa a como os vocais de Nixon são percebidos a partir do virtuosismo. Mas, para além de pensar como a dublagem pode expandir os potenciais vocais em determinadas performances, é importante compreender como tais escolhas de encenação – que envolvem modulações de timbre e agenciamentos de diferentes técnicas vocais junto a variadas tecnologias midiáticas – estão associadas às regulações e policiamentos que condicionam as aparições dos corpos.

4.1.2.3 Regulações espaciais das vozes fílmicas

Em sua abordagem para a voz de Marilyn Monroe, Marni Nixon notavelmente parte de um processo de imitação dos estilismos vocais da atriz – o que é importante para produzir certa coerência com as técnicas vocais que estamos habituados a ouvir de Monroe. Como descreve a

própria Nixon, afinal, a voz de Monroe é uma das “tessituras mais sensuais da história das telas”, de maneira a produzir um “som sexy e soproso que servia à sua persona nas telas perfeitamente” (NIXON e COLE, 2006, p. 73-74, tradução minha⁴⁵). Se comparada com suas performances vocais em *O Rei e Eu* ou *Minha Bela Dama*, Nixon emprega um timbre menos *arredondado* e uma impoção mais frágil que, enquanto preserva as referências operísticas agenciadas na cena e reforçadas pela performance gestual de Monroe, busca se aproximar dos suaves vocais da atriz. Isso é acentuado pelo uso íntimo do microfone, que, sendo pouco comum para gravações operísticas, era central para o senso de proximidade emplacado pela presença vocal de Monroe, que remetia a tradições como as dos crooners, que empregam os sons de sopro, lábios em movimento, línguas e saliva a partir do uso de tecnologias sonoras sensíveis. Em uma primeira instância, podemos perceber então como a dublagem é uma estratégia audiovisual que interage diretamente com a construção da espacialidade dos corpos fílmicos.

Em discussões teóricas sobre o som no cinema, frisa-se constantemente como aspectos acústicos são importantes para a reflexão sobre espacialidade da experiência fílmica. Mary Ann Doane (1980), por exemplo, ao discutir vozes no cinema, aborda diretamente como diferentes configurações de mixagem de som permitem diversas combinações de identificação entre o que ela chama de “o corpo”, referindo-se à imagem, e “a voz”. Em sua escrita, portanto, a espacialidade das caixas de som e a associação entre aquilo que ouvimos e o que vemos são importantes nas maneiras como nos envolvemos com os corpos dos filmes a nível espacial. Assim, ela aborda como, em alguns casos, as vozes parecem ser faladas pelas imagens que vemos na tela ou parecem vir do extracampo ou de um lugar indefinido na imagem, por exemplo. Cada uma dessas maneiras de lidar com vozes no audiovisual gera diferentes espacialidades para corpos.

Esse tipo de preocupação sobre como os sons vocais são capazes de ancorar espacialmente os corpos das imagens se espraia também para a teoria de Michel Chion (1999), que reflete sobre como “sons e vozes que perambulam pela superfície da tela, esperando um lugar para serem acoplados, pertencem ao cinema e apenas a ele” (p. 4, tradução minha)⁴⁶. Nesse contexto, Chion frisa uma espécie de vococentrismo do cinema, dado que, para os espectadores, os sons vocais se distinguiriam dos demais sons, ocupando certa centralidade na experiência fílmica, o que o leva a organizar sua teoria em torno de como as vozes estabelecem

⁴⁵ “(I) most amazingly mixed my wholesome tones with one of the sexiest tessituras in screen history: Marilyn Monroe”. Na segunda parte: “That breathy, sexy sound suited her screen persona perfectly, even if she did need a little help on the high notes”.

⁴⁶ However, sounds and voices that wander the surface of the screen, awaiting a place to attach to, belong to the cinema and to it alone.

diferentes relações com a tela. Em ambos os casos, o espaço relacional das vozes – a forma como elas acontecem em algum espaço “entre” e compartilhado – parece ser central para as possibilidades de coerência com a imagem.

Tanto Chion quanto Doane discutem riscos que aparecem quando vozes não são acopladas a uma fonte na imagem. Chion postula o *Acousmetre*, se referindo mais extensamente às vozes que ainda não foram “visualizadas”, mas cujas presenças indicam a possibilidade de uma aparição na imagem. Existe uma inquietante antecipação assim, às vezes nunca completamente satisfeita, em como essas vozes aparecem (para Chion) desincorporadas. Tais vozes podem aparecer, então, como objetos parciais: “órgãos sem corpo”, como sugeriu Slavoj Žižek⁴⁷ ao se referir às vozes que vivem autonomamente, nem mortas nem vivas, mas nos lembrando de sua emancipação constante. Por um lado, a dublagem no cinema garante que vozes providas por cantores “fantasmas”, como Marni Nixon, não apareçam como *Acousmetres*, ou órgãos sem corpo. Ao serem coladas nas vozes de atrizes, afinal, essas vozes de cantoras “fantasmas” perdem o seu potencial de inquietação. Por outro lado, como argumenta Doane, “o som carrega consigo o potencial risco de expor a homogeneidade material do meio” (1980, p. 35, tradução minha), de forma que a voz em off (ou a voz da dubladora, quando revelada) pode colocar o corpo fílmico sob escrutínio.

Nesse sentido, se acreditamos que os sons operísticos que Marilyn Monroe reivindica gestualmente estão sendo emitidos por ela (ou que, de maneira ainda mais utópica, a canção foi performada em um só *take* durante a gravação), a interação entre faixa de áudio e de imagem é obviamente central para a coesão da dublagem. Assim, a construção espacial do corpo a partir da interação entre imagem e som é o que *faz* o corpo fílmico. Ao mesmo tempo, a interação entre imagem e som, ao passo que faz o corpo, pode revelar a sua contingência. Isso é, se, por um segundo, desconfio que os agudos que escuto pertencem aos gestos orais de Monroe, o espaço do corpo fílmico se abre para fora da tela e revela algo a *mais*: caixas de som, estúdios de gravação, outras artistas. De toda forma, é também a espacialidade entre tela e caixas de som que ajuda a ressaltar um aspecto tátil da percepção acústica, que frisa uma experiência física com o filme, de forma que percebemos o cinema com o corpo inteiro como um fenômeno sensorial complexo. Assim, a maneira como a voz de Nixon se organiza espacialmente é um dos aspectos, por exemplo, a partir do qual o “corpo” de Monroe pode nos tocar – ainda que a voz não tenha sido performada por ela.

⁴⁷ O autor se refere a tal termo para falar sobre vozes no cinema no documentário *The Pervert’s Guide to Cinema* (Dir. Sophie Fiennes, 2006).

Ao mesmo tempo, as teorias do som no cinema por vezes acabam hierarquizando a experiência entre audição e visão, apontando uma preponderância de um dos sentidos. Isso se faz presente em grande parte das discussões sobre vozes fílmicas, mas especialmente no trabalho de Rick Altman (1980), que propõe que pensemos o cinema enquanto um ato de ventriloquismo. Em sua perspectiva, a ilusão da unidade entre som e imagem em filmes se dá a partir de como a trilha de som atua enquanto a experiência central que ancora a narrativa fílmica, conduzindo diálogos, falas e músicas que condicionam aquilo, e especialmente aqueles, que aparecerão na tela. Isso ressalta a estreita relação que o cinema narrativo possui com a fala, de modo que a trilha sonora está constantemente posta em relação a um roteiro verbal. Para Altman, o ato do cinema de “mostrar” o falante se apresenta enquanto um ventriloquismo na medida em que acreditamos ver aquele que ouvimos, de forma que as vozes parecem sair das bocas apresentadas na tela. Para de fato ver quem ouvimos, defende o autor, a câmera precisaria apontar para o alto-falante, e não para um ator em cena.

Abordagens como as de Altman, que colocam o som acima das imagens, correm o sério risco de produzir o som enquanto uma instância privilegiada de acesso aos fenômenos audiovisíveis, criando teorias que produzem vozes e sons ideologicamente enquanto aspectos menos mediados ou mais reveladores da experiência fílmica. Sabemos, em contraponto, que as maneiras como ouvimos e produzimos sons se ancoram em tradições próprias que, se não são as mesmas que formam a visão e a imagem, também são culturalmente formadas. Por outro lado, as discussões sobre vozes e espacialidade também ajudam a refletir sobre o papel que a sonoridade possui em como o cinema organiza corpos espacialmente para além das investigações sobre enquadramento imagético, acrescentando a dimensão sonora enquanto uma instância importante para compreender problemas de policiamento dos corpos fílmicos que se dão pela organização do sensorio.

Enquanto sons possuem aspectos representativos, as economias regulatórias ligadas à esfera acústica atravessam também centralmente a sensorialidade e os afetos, dado que existem trocas corporais que se dão no encontro estético e há gestualidades que são produzidas pelo escutar. Essas gestualidades que operam pela escuta parecem ser ressaltadas especialmente nos aspectos acústicos das vozes, nas maneiras como frases são ritmadas, diferentes qualidades vocais são acessadas e em como sons orais aparecem como um empreendimento gestual. Tais capacidades gestuais que são trocadas a partir das vozes também enfatizam os modos pelos quais o ato de assistir filmes envolve todas as nossas capacidades sensíveis, como ressalta Rodrigo Carreiro (2020) ao postular a respiração como um fator importante “na criação e modulação dos ritmos que conectam personagens e espectadores” (p. 17). Ouvir sussurros,

gritos, gemidos e ver close-ups, distanciamentos e afastamentos, planos abertos e fechados, afinal, nos informa a nível gestual. Nesse sentido, o uso espacial dos sons também se articula com os modos perceptivos da experiência estética.

Na performance de Monroe e Nixon em *Os Homens Preferem as Loiras* é notável que os vocais mais intimistas de Monroe tendem a coincidir com gestualidades e maneiras de enquadrar a atriz que reforçam um senso de proximidade. Por outro lado, os vocais de Nixon – ainda que mais íntimos que os de costume para sons operísticos – configuram gestualidades que agenciam Marilyn a assumir uma postura espacial que a dirige ao extracampo. Assim, o acesso a vocais que agenciam a ópera parece invocar uma corporeidade que, ao assumir uma postura operística, passa a estabelecer uma outra forma de ocupar o espaço cinematográfico. Nesse esquema, é importante que compreendamos que, se as associações entre sons e imagens ajudam a configurar a espacialidade dos corpos fílmicos, existem convenções que regulam essas condições de aparecimento. Tais convenções são postas em jogo durante performances dubladas.

Liz Greene (2017) é especialmente sagaz ao abordar como as escolhas acústicas se vinculam aos policiamentos que produzem as vozes femininas nos cinemas estadunidenses. No seu trabalho, ela atravessa recursos de gravação da voz cantada, gritada e falada para pensar vieses que operam nas escolhas estéticas relacionadas à construção do feminino na esfera vocal. Considero esse recorte especialmente interessante, pois ela seleciona diferentes modos vocais, que, como argumenta Norie Neumark (2010a), ajudam a enfatizar as perturbações entre significação e propriedades acústicas, demarcando transições que muitas vezes expõem descontinuidades e quebras na voz, levadas ao limite do reconhecimento. É importante argumentar, nesse sentido, que as transições entre modos vocais são responsáveis por produzir quebras estilísticas nas vozes que garantem certa imprevisibilidade das performances vocais. Em parte, é a transição do modo operístico de Nixon para o modo soproso e sussurrado de Monroe, no número musical de *Os Homens Preferem as Loiras*, que permite certa flexibilidade no reconhecimento da voz, no sentido de que, com as mudanças de modos vocais, há uma mudança estilística e sônica que alarga nossas expectativas de coerência vocal. De forma parecida e de modo mais amplo, é também a passagem da voz falada para a voz cantada que permite o uso de dubladores sem que eles causem grande estranhamento.

De toda forma, grande parte da argumentação de Greene depende da demonstração de como vocais intimistas têm sido associados à feminilidade no cinema. Tal associação entre feminilidade e intimidade se manifesta especialmente na voz cantada, em que recorrentemente homens têm os microfones posicionados à certa distância que permite a reverberação espacial

já no momento da captura enquanto mulheres são incentivadas a cantar a partir de usos muito próximos das tecnologias sonoras. Nesse sentido, os vocais femininos recorrentemente apelam à certa sensualidade que se dá por uma *falta* de reverberação – e a falta parece ser importante aqui, dado que Greene se baseia especialmente em teorias psicanalíticas em que o alcance e a potência vocal se vinculam à possibilidade de ocupar espaços e exercer poder. Em contrapartida, a autora também aponta para como o grito, por exemplo, apresenta distorções – inclusive, por vezes, distorções de frequência já no uso do microfone no momento da captura – que possibilitam outro tipo de aparição acústica que garante volume e espacialidade. Tais distorções apresentam rasuras em como as vozes de personagens são compreendidas, dado que se distanciam de vozes faladas, em que certa agradabilidade dos sons vocais comumente se associa a uma dicção considerada eficiente e a um controle do volume dos fonemas. Entretanto, os gritos também associam a voz feminina a outro problema notavelmente psicanalítico: o estereótipo misógino da histeria.

A argumentação de Greene, enquanto consistente, apresenta uma série de lacunas. Por um lado, ela não considera as regulações que incidem nas vozes femininas potentes e operísticas, que foram centrais para o cinema de Hollywood da década de 1950, agenciando modos vocais entre o grito e o canto, comumente sendo vinculadas à noção misógina da “histeria”. Por outro lado, a autora não leva em conta a racialidade enquanto uma função do gênero, negligenciando como vozes de mulheres negras no cinema estão comumente associadas ao barulho, ao riso estridente e a um vocálico que excede a função semântica da voz, incorporando dialetos estereotípicos cujas bases foram dadas pelos espetáculos racistas de ministros. De toda forma, Greene nos ajuda a pensar um regime acústico que se articula especialmente com as performances de mulheres brancas em Hollywood.

Na aparição vocal de Marni Nixon em *Os Homens Preferem as Loiras* podemos perceber especificamente como o canto operístico – principal marca de Nixon – aparecia a partir de uma ambivalência nunca facilmente resolvível no cinema. As performances vocais de Marilyn Monroe – tanto em momentos cantados quanto em falas – são marcadas pelo senso de proximidade e pela articulação com o gemido, que reforçava seu lugar estereotípico de *sex symbol*. Quando Nixon performa operisticamente se articulando com tais modos vocais e modulando um timbre associado a Monroe (e reivindicado por ela pela dublagem em que mastiga a voz sensualmente), ela parece ressaltar o potencial do canto operístico de se vincular à estridência, ao choro e ao gemido. Isso é, tais vocais operísticos certamente projetam certo virtuosismo, próprio dos processos disciplinares que se associam à cultura de erudição e treino vinculada ao canto da ópera, o que é ressaltado pelos comentários no Youtube que demonstram

surpresa ao descobrirem o potencial vocal de “Marilyn”. Porém, ao mesmo tempo, os gritos agudos de “no”, que se misturam com os sons cantados na cena, também reacendem as discursividades que têm enquadrado vozes operísticas, em especial femininas, historicamente a partir da concepção misógina da histeria, do descontrole e do excesso corpóreo – como investiga Wayne Koestenbaum (1991) em sua genealogia sobre pedagogia do canto. Nesse sentido, a modulação entre as vozes de Nixon e Marilyn, ao passo que ampliam as possibilidades gestuais e vocais de aparecimento da atriz, também ressaltam o modo como concepções generificadas sobre vozes estão enredadas nas escolhas estéticas envolvidas em processos fílmicos, costurando a sensualidade dos sons íntimos com o excesso do canto. Mas, para entrar mais a fundo em como as aparições de Nixon ajudam a destacar concepções normativas sobre vozes, é importante frisar o papel que seu canto estabeleceu em processos de distinção racial.

4.1.3 Dublando em favor das hierarquias sociais

4.1.3.1 Localizando o racismo no uso da dublagem fílmica

Em 2017, o jornalista Jackson McHenry escreveu um artigo para a revista *Vulture* em que advoga em favor da volta da dublagem nos musicais hollywoodianos. Seu argumento gira em torno de um descontentamento com as performances vocais de atrizes como Emma Stone e Emma Watson, nos filmes *La La Land* (Dir. Damien Chazelle, 2016) e *A Bela e a Fera* (Dir. Bill Condon, 2017), que, segundo o jornalista, não são excepcionais como se esperaria. Notavelmente, McHenry não cita nenhuma das contrapartes masculinas das atrizes, cujos papéis foram interpretados por atores que não eram famosos pelos seus dotes vocais, a não ser por sua crítica à performance de Russel Crowe em *Os Miseráveis* (dir. Tom Hooper, 2012). Em parte, isso parece revelar a cobrança desigual em torno do desempenho de atrizes em relação a atores, mas também frisa a centralidade valorativa que intérpretes femininas estabelecem no gênero do musical contemporâneo.

Evidentemente, McHenry parece desconhecer como procedimentos de dublagem em momentos musicais são comuns mesmo no cinema contemporâneo: a soprano operística Renne Flemming dublou Sally Hawkins e Julianne Moore em *A Forma da Água* (dir. Guillermo del Toro, 2017) e *Bel Canto* (Dir. Paul Weitz, 2018), respectivamente; para revolta dos fãs, o ator Zac Efron foi dublado por Drew Seeley em *High School Musical* (Dir. Kenny Ortega, 2006); e, na pós-produção de *Annette* (Dir. Leos Carax, 2021), a atriz francesa Marion Cotillard teve

parte de seu canto mesclado digitalmente com a da cantora de ópera Catherine Trottman. Ao mesmo tempo, o artigo do jornalista frisa especificamente o desconforto com os estilismos de voz que têm sido emplacados nos musicais hollywoodianos, em que as cantorias se aproximam dos modos vocais falados. O argumento de McHenry, então, que cita diretamente Marni Nixon como um caso bem-sucedido de dublagem, assume a preocupação da falta de créditos que marcou os processos de dublagem na história de Hollywood, mas explica que “essa é uma marca obscura de Hollywood, e não da dublagem em si” (MCHENRY, 2017, tradução minha).

Em resposta ao artigo postado na Vulture, o canal Musical Theatre Mash⁴⁸, especializado em vídeo-ensaios sobre musicais estadunidenses, lançou um vídeo⁴⁹ em que problematiza a dublagem em Hollywood a partir do seu histórico de problemas raciais. Nele, sinaliza-se como a dublagem de um cantor por um ator tem sido comum desde o começo do cinema com som síncrono, mas estabelece-se o caso jurídico dos Estados Unidos da América contra os Estúdios Paramount, em 1948, como um marco importante para entender as mudanças na dublagem. O caso, afinal, instituiu que o sistema de produção e distribuição de filmes por grandes estúdios estabelecia um problema de monopólio, o que impactou severamente os recursos de produção e expectativas de lucro de grandes musicais. A argumentação é sustentada por Marsha Siefert (1995) em seu estudo sobre dublagem no cinema hollywoodiano, que também demonstra como as mudanças materiais e produtivas da indústria impactaram a produção de musicais, que passaram a ser menos habituais. De toda forma, nos anos 1950, como discutido, a dublagem se tornou um recurso mais presente – e certamente mais debatido publicamente – como forma de contratar estrelas estabelecidas de Hollywood que mobilizassem bilheterias lucrativas e ainda garantissem a canonicidade das trilhas sonoras vinculadas aos filmes.

A partir desse contexto, no vídeo do Musical Theatre Mash, Marni Nixon aparece como um caso pivô por conta de duas dublagens que são tidas como racistas por causa da sua escalação para dar voz a personagens não-brancas. A primeira se refere ao filme *Amor, Sublime Amor* (dir. Jerome Robbins e Robert Wise, 1961), em que Nixon dubla a atriz Natalie Wood, ambas brancas, porém empregando artifícios performáticos (incluindo tintura marrom, no caso de Wood) para interpretarem a personagem porto-riquenha Maria. A segunda, por conta da sua dublagem da parte cantada da avó Fa da animação *Mulan* (dir. Tony Bancroft e Barry Cook, 1998), em que Nixon forja um sotaque estereotípico do que seria supostamente uma chinesa

⁴⁸ <https://www.youtube.com/c/MusicalTheatreMash>. Acesso em 05/11/2021.

⁴⁹ O vídeo se chama *Dubbing in Movie Musicals* e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EhnQFGouaBs&t=600s>. Acesso em 05/11/2021.

cantando em inglês. O caso abre, no vídeo-ensaio no Youtube, uma coletânea de outros casos em que atrizes e atores não-brancos – ainda que fossem conhecidos pelas boas performances vocais – foram inusitadamente dublados por cantores brancos, o que é apontado como um problema do racismo hollywoodiano que opera na escalação de elenco.

A aparição performática de Nixon em *Amor, Sublime Amor* parece ser especialmente importante para entender como as dublagens mobilizam racismo, por conta de como o filme articula narrativamente um confronto entre estadunidenses brancos de ascendência polonesa e imigrantes porto-riquenhos a partir da guerra entre as gangues fictícias *Sharks* e *Jets*. O filme, afinal, encena uma atualização da história shakespeariana de Romeu e Julieta, adaptando-a para o contexto de uma Nova Iorque periférica, em que a porto-riquenha Maria, interpretada por Natalie Wood e Marni Nixon, se apaixona por Tony, um garoto branco da gangue rival, interpretado por Richard Beymer e pelo seu dublador, o tenor James Howard Bryan. Nesse contexto, tanto Nixon (cantando) quanto Wood (em sua atuação falada) projetam um sotaque estereotípico do que seria o inglês falado por imigrantes porto-riquenhos, incorporando tradições performáticas sobre como personagens genericamente compreendidos como hispânicos supostamente soariam.

De fato, o problema apontado no vídeo do Musical Theatre Mash – do qual Nixon passou a tomar certa centralidade no debate – existe desde o começo do cinema musical estadunidense e reflete tanto problemas estéticos quanto laborais das operações fílmicas. Em seu estudo, por exemplo, Ryan Jay Friedman (2021) demonstra como filmes como *Music Hath Harms* (dir. Walter Graham, 1929) e *Check and Double Check* (Dir. Melville Brown, 1930), que fazem uso de diferentes dinâmicas de *blackface*, viabilizam tradições racistas na esfera sonora. Enquanto *Music Hath Harms* conta com um elenco negro, ele faz uso de tropos vocais racistas que foram desenvolvidos em shows de minstrelis a partir do que ficou conhecido como “dialeto negro”, em uma dinâmica em que atores negros precisam adotar estilismos desenvolvidos por comediantes brancos em performances de estereotipia racial. Em *Check and Double Check*, enquanto os protagonistas brancos em *blackface* reiteram uma ideia de negritude pautada nas perspectivas brancas de sua época, os cantores negros contratados para o filme como parte da orquestra de músicos negros de Duke Ellington foram dublados pelos *Rhythm Boys*, trio de jazzistas brancos encabeçado por Bing Crosby. O que Friedman ajuda a demonstrar em suas análises é como tais performances, inclusive vocais, ajudavam a regular as possibilidades de aparição de pessoas negras no cinema, que estavam condicionadas a aparecerem a partir de tradições performáticas que reiteravam seus lugares marginalizados. No caso específico da dublagem em *Check and Double Check*, diferentes dinâmicas passam a tomar

parte. Por um lado, as vozes dos cantores brancos seguem tradições estilísticas já difundidas entre o público branco. Por outro lado, tais performances vocais referenciam, em sotaque e técnicas, um imaginário racista sobre performances vocais de cantores negros, imitando o que seriam vozes negras de maneira estereotipada.

Figura 12: Em *Check and Double Check*, em um dos auge musicais do filme, os sons vocais oriundos da orquestra negra de Duke Ellington são dublados pelo trio de jazzistas brancos The Rhythm Boys.



Fonte: Captura de tela

Nesse esquema, é importante que notemos como o racismo não opera simplesmente a partir da designação de cantores brancos para dublar atores não-brancos. Afinal, se seguirmos a densa argumentação de Nina Eidsheim (2019) precisaremos reconhecer como aspectos de pertencimento racial não são determinantes para as qualidades vocais desenvolvidas por cada sujeito, de modo que cantores têm tido repetidamente suas etnicidades confundidas na escuta a partir da atribuição racista do que seriam características supostamente essenciais da raça. Ainda assim, precisamos reconhecer que a voz é fruto de um esforço performático, reiterado, processual e baseado nas regulações que operam pelo feedback de escuta, que constrói o timbre a partir de estilismos e técnicas contingentes. Nesse esquema, na medida em que culturas brancas desenvolveram tradições cômicas vinculadas à performance estereotipada e jocosa em torno de pessoas não-brancas, como nos shows de ministros, eles também estabeleceram parâmetros pelos quais performances de pessoas racializadas passariam a ser reconhecidas. Assim, foram criadas noções sobre autenticidade, por exemplo, que tomavam como base

imitações racistas (SMITH, 2008; FRIEDMAN, 2021). Nesse sentido, performances vocais de “imitação” racial tanto alimentam circuitos de escutas racistas quanto se alimentam delas. Nesse esquema, as concepções que sustentam tanto a “imitação racial” quanto a escuta de vozes de maneira racista tende a reforçar práticas supremacistas ao racializar técnicas vocais e as organizar de maneira hierarquizada.

Assim, o problema racial das dublagens não se faz apenas por conta de como cantores brancos assumem papéis vocais de atores negros, mas por conta de como dinâmicas racistas são reiteradas a partir dos estilismos e técnicas que fundamentam tais performances trabalhadas a partir da diferença étnica e racial, que passam a estabelecer parâmetros que regulam aparições de sujeitos racializados. A performance vocal de Marni Nixon no contexto de *Amor, Sublime Amor* não só ajuda a demonstrar isso, como também complexifica a discussão por conta de como o seu canto operístico foi frequentemente acionado enquanto um marcador de branquitude – mesmo quando ela atuava em personagens de outras etnias que não as brancas. A performance do dueto *A boy like that/I have a love*, ajuda a evidenciar esses pontos.

Na cena, Maria/Wood/Nixon entra em uma discussão com Anita, interpretada pela atriz porto-riquenha Rita Moreno, a única atriz latina dentre os protagonistas, que foi dublada pela cantora estadunidense Betty Wand na canção *A boy like that*. Na narrativa, Anita acabara de descobrir que Maria houvera transado com Tony, que assassinara Bernardo (interpretado por George Chakiris), irmão de Maria e amante de Anita. Enquanto Anita canta *A boy like that*, confrontando Maria sobre o perigo de sua relação proibida com o garoto estadunidense, Maria responde com a canção *I have a love*, em que explica resignada que está apaixonada. O momento musical se inicia, então, em um plano médio que apresenta as costas sombreadas de Maria/Wood e mostra frontalmente Anita/Moreno, que se dirige em tom gritado à protagonista, confrontando-a. Os acordes iniciais da orquestra soam agressivamente por cima da voz de Moreno, que se distorce em agudos no modo como se dirige imperativamente, em intensidade vocal. No meio do diálogo gritado, os vocais graves e aveludados de Betty Wand passam a cantar a partir da boca de Moreno, no plano que dura por toda a primeira estrofe da canção: “*A boy liike dát / Will Kill your bróDER / forget DAT boy and find anÓDER / stick to your own kliliiiind*”. Enquanto a voz de Wand soa, oscilando em termos de volume entre uma sílaba e outra, enfatizando as vogais abertas de sua versão do que seria um sotaque porto-riquenho e frisando as consoantes com dureza, Moreno gesticula enfaticamente, dirigindo-se diretamente a Wood com movimentos bruscos de boca. A cena se desenrola predominantemente com planos relativamente longos, que mostram as dinâmicas entre as duas atrizes e a atuação vívida de

Moreno, enquadrando-a entre planos médios e fechados, de modo que a atenção tende a se dirigir para seu rosto e boca, que mastiga os sons de Wand em grande motilidade facial.

Figura 13: Os graves cavernosos de Betty Wand soam pelos lábios de Rita Moreno, enquanto os planos valorizam sua performance gestual.



Fonte: Captura de tela do filme Amor, Sublime Amor.

Na cena, é notável que os gestos de Moreno são especialmente firmes, rápidos e precisos, partindo de uma postura que preza pelo direcionamento frontal, com os ombros sutilmente curvados para a frente e a cabeça posicionada um pouco adiante do tronco, enfatizando o foco de sua performance em relação à Maria/Wood. A voz de Wand, entretanto, enquanto desempenha movimentos afiados, pontuando algumas notas de maneira estridente, não acompanha precisamente os gestos ríspidos de Moreno. Em momentos específicos em que podemos ver o pescoço da atriz se contrair com veias pulsantes, a voz de Wand continua a soar sem grandes ranhuras, ainda que notavelmente a cantora tenha performado a partir de técnicas que se distanciam das tradições eruditas de canto. Wand sustenta as notas mais agudas em um som estridente, enfatizado pelas vogais abertas do seu sotaque “hispanico”, com precisão na afinação, mas sem uso de vibrato, por exemplo.

Em entrevista para a rádio NPR⁵⁰, em 2003, Rita Moreno comentou a dublagem junto à Marni Nixon, em comemoração ao lançamento do DVD de aniversário do filme. Na ocasião,

⁵⁰ Entrevista disponível em: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1236303>. Acesso em: 05/11/2021.

Moreno, que é famosa pelos seus trabalhos em musicais e pela sua formação formal de canto, diz não ter gravado ela mesma os vocais da música em específico porque ela demandava tons graves que estariam além de sua extensão. Nesse contexto, ela frisa como o sotaque encenado por Wand soa como um estereótipo “mexicano” e se dissocia das escolhas de atuação que a atriz tinha em mente – ela dizia, afinal, pretender vociferar a música como um grunhido, de forma quase não-cantada. Em suas falas cotidianas em inglês, Moreno não apresenta sotaque porto-riquenho, sendo comumente tomada como uma estadunidense nativa; apesar disso, em *Amor, Sublime Amor*, suas falas e cânticos são performados por um sotaque que marca a imigração recente da personagem Anita. Wand, entretanto, parece produzir seus sons vocais a partir de uma ideia de hispanicidade genérica, aparecendo a partir de tradições estereotípicas de encenação vocal – como se tornou comum com a população negra a partir de performances de *blackface*. Como sintetiza a pesquisadora Priscila Peña Ovalle, então,

Enquanto as expressões faciais de Moreno e sua postura exibem uma entrega raivosa e cheia de força, a interpretação vocal da cantora Betty Wand da letra amplifica demais o suposto som do corpo da Latina em detrimento da urgência emocional da música. A linguagem corporal assertiva de Moreno é então descombinada da qualidade genérica do sotaque artificial de Wand, um tipo de brown-face sonoro que chapa a intensidade da cena (OVALLE, 2011, p. 119, tradução minha)⁵¹

Nesse sentido, as diferenças de atitudes entre os gestos audíveis de Wand e os gestos visíveis de Moreno correm o risco de expor o recurso da dublagem, criando espaços de possível dissonância, ao passo que a performance vocal da dubladora também ajuda a estabilizar o estereótipo de hispanicidade a partir do qual a personagem Anita aparece.

No momento em que a voz de Nixon entra em cena, a forma como o momento musical constrói etnicidade se torna ainda mais complexa por conta das diferenças de abordagem vocal entre as duas personagens. Durante o filme, os momentos cantados de Anita são realizados predominantemente na voz de Rita Moreno, variando entre inflexões suaves e estridentes de maneira dinâmica, valorizando predominantemente os tons agudos. Em músicas como *America*, Moreno toma a primeira voz e seus sons aparecem para mim como sendo afiados e potentes, enfatizando certa característica metálica de seus sons vocais e criando uma espacialidade não-intimista a partir do que reconheço como rasgões sonoros, usos estilísticos de rouquidão e uma grande variação de timbre. Não reconheço em seu canto como Anita, por exemplo, vibratos e

⁵¹ As Moreno’s facial expressions and posturing exhibit an angry and forceful delivery, singer Betty Wand’s vocal interpretation of the lyrics overly amplifies the supposed sound of a Latina body in lieu of the emotional urgency of the song. Moreno’s assertive body language is thus mismatched with the generic quality of Wand’s artificial accent, a kind of aural brown-face that flattens the scene’s intensity

impostações operísticas. Os sons vocais de Wand em *A boy like that*, como dito, são mais graves e aveludados, mas também prezam por certa estridência nas partes mais agudas da música, sem recorrer aos sons arredondados do canto operístico enquanto ainda ressoam por alguns graves sutilmente roucos. Os sons de Nixon, na personagem Maria, entretanto, são excepcionalmente operísticos para o contexto do filme, empregando as dinâmicas de vibrato, potência vocal e limpeza de notas típicas da tradição erudita.

Em seus relatos, a dubladora comenta como ela precisou imitar o timbre e sotaque emplacado por Wood em sua interpretação de Maria, enquanto também projetava sua própria concepção sobre a personagem, o que, segundo ela mesma, envolvia cantar de maneira “muito, muito leve e não operística” (NIXON e COLE, 2006, p. 135, tradução minha). No contexto do musical, porém, se torna clara a aspiração operística da voz de Nixon, de modo que o seu relato de que a voz de Maria seria pouco operística parece funcionar mais no sentido de afrouxar algumas tradições vocais da ópera e menos no sentido de abandonar integralmente os valores líricos. É notável, nesse contexto, que o afrouxamento da técnica operística se associa, no filme, a concepções sobre a idade e a etnicidade da protagonista. Sendo jovem e porto-riquenha, afinal, concepções racistas sustentam a ideia de que Maria não poderia soar em total associação aos valores da ópera. Diferentemente das convenções clássicas, de toda forma, e de maneira comum ao musical hollywoodiano, Nixon emprega uma dicção bem articulada que, enquanto produz de maneira estereotípica a hispanicidade genérica de Maria, ainda preza pela articulação das palavras próximas do contexto falado. Mesmo em sua entrada na canção *A boy like that*, em que Maria responde ao confronto de Anita ao subitamente cantar os versos “*oh no, Anita, no! / You should no better!*”, a sua voz parece se distanciar do grito e exibe o caráter controlado e disciplinar do virtuosismo vocal a partir da precisão. Isso é, ainda que interrompendo a vocalização e os gestos de Anita/Moreno/Wand e proclamando notas excepcionalmente agudas, o canto de Nixon soa de maneira cristalina e, mesmo potente, parece evitar a estridência que é exacerbada por Betty Wand em sua performance vocal de Anita.

Nesse sentido, o confronto entre as duas personagens é marcado por uma distinção de atitude, expressada tanto pela dissonância entre os gestos agressivos e firmes de Moreno/Anita e os gestos suaves de Wood/Maria quanto pela abordagem vocal das duas personagens. A voz de Nixon soa de maneira especialmente suave e íntima nos tons mais graves, ressoando de maneira cheia e sustentada e acentuando o fluxo do fraseado melódico. Assim, mesmo assumindo uma impostação mais próxima das tradições do canto popular – com uso íntimo de microfones e em um modo vocal ligado à voz falada – a abordagem de Nixon ainda frisa o

caráter cantado da encenação, com um vibrato acentuado e prezando pelo embelezamento dos sons vocais.

Figura 14: Os gestos suaves de Wood se contrapõem à firmeza dos gestos de Moreno enquanto os sons sustentados e agudos de Nixon soam maciamente pela boca da protagonista.



Fonte: Captura de tela do filme Amor, Sublime Amor

No momento em que o seu canto cresce, com os sons orquestrais ganhando volume e a melodia vocal escalando para regiões tonais ainda mais agudas, a voz de Nixon/Maria passa a assumir um modo vocal muito mais próximo da ópera, projetando-se espacialmente e ganhando volume, com um vibrato exacerbado e assumindo as vogais mais arredondadas do canto operístico. A gestualidade de Wood é mínima e se concentra em movimentos de olhar e de boca – que performa enfaticamente os movimentos da canção –, voltando a atenção centralmente para o canto. Ao fim da cena, Anita e Maria se unem mais uma vez e, frente a frente, de mãos dadas, cantam juntas, olhando distantemente para diferentes pontos do extracampo. O momento marca uma harmonia de dueto, em que a voz de Nixon soa em tons agudos operísticos e a voz de Wand assume a faixa melódica mais grave, cheia e aveludada, ambas em sons limpos e vibratos consistentes, em inflexões comuns à ópera, mas diferenciadas por uma importante distância tonal.

Diante da cena, é notável que uma distinção de características entre as duas personagens está em jogo, desde a composição das canções e designação de papéis vocais às escolhas gestuais (vocais e visíveis) que passam a construir como as duas aparecem. Maria, na voz de

Nixon e na gestualidade tanto complexa quanto sutil de Wood, fala predominantemente por vocais intimistas, encenada a partir das tradições da mocinha hollywoodiana, e canta a partir de dinâmicas amplas, ora ocupando sonoramente espaços tal qual cantoras de ópera, ora a partir de vocais densos e reiteradamente embelezados, que me convidam a aproximar minha escuta. O que experiencio é uma constante coreografia de aproximações e afastamentos, conduzida pelos planos que fecham e abrem o rosto de Wood, enquanto a voz de Nixon me alcança ou me convida a me aproximar. De fato, as estranhas combinações de performances de Wand/Moreno e Nixon/Wood me levam a assumir modos de escuta distintos, em que as vozes são valoradas por parâmetros diferentes.

Anteriormente, debati como a presença de Nixon parece não só atender a uma demanda de determinada extensão vocal e virtuosismo, como também agencia questões estilísticas específicas. A sua performance como Maria, por sua vez, ajuda a perceber como essas questões estilísticas são marcadas pela diferença, o que ressoa tanto em debates específicos sobre tipificação vocal quanto em como a dublagem é empregada enquanto uma maneira de garantir a distinção entre personagens. Se no vídeo do Musical Theatre Mash se ressalta como há um problema na escalação de Nixon para o papel da porto-riquenha Maria, considero importante discutir que o problema não se dá apenas pela escalação da atriz e dubladora branca para uma personagem não-branca, mas por como a performance vocal marca processos hierarquizados de distinção – e isso está ligado aos valores que operam em torno do canto operístico.

4.1.3.2 Vozes operísticas em contextos populares

Em seu trabalho, Jacob Smith (2008) realiza um estudo sobre características timbrais das vozes nas culturas anglófonas que ajuda a reconhecer o aspecto distintivo que as técnicas operísticas estabelecem, tendo em vista o modo como tecnologias de gravação possibilitaram a emergência do timbre como um fator central na escuta de vozes. Para tal, o autor parte de uma distinção entre as técnicas oriundas do “bel canto”, centrais para o entendimento do canto que viria a ser reconhecido como operístico, e uma rouquidão (*rasp*) da voz, trabalhada especialmente a partir de cantores populares negros como Louis Armstrong. O bel canto se refere a um conjunto de tradições vocais, composicionais e estilísticas da ópera desenvolvidas ao longo dos séculos XVIII e XIX na Itália, marcado por óperas de compositores como Gaetano Donizetti e Gioacchino Rossini, que foram impulsionados na cultura midiática do século XX principalmente a partir da soprano Maria Callas. A genealogia de Smith demonstra como o bel canto, enquanto técnica vocal, é associado a diferentes estilos que giram em torno de

determinada noção de agradabilidade, operada por uma ideia de *arredondamento* da voz e por uma “evitação disciplinada do grito, da nasalidade, da dureza ou sons abertos” (PLEASANTS apud SMITH, 2008, p. 121, tradução minha). O autor frisa como tais aspectos se dão a partir da estética do *chiaroscuro*, em que qualidades timbrais da voz são operadas para tanto preservarem certa noção de pureza – evitando a nasalidade e a rouquidão, por exemplo – enquanto também projetam uma qualidade arredondada, às vezes referida como entubada, que se distancia da voz falada.

É importante notar que o bel canto se desenvolve em conjunto à medicalização do canto (KOESTENBAUM, 1991; STERNE, 2012; SMITH, 2008), pautado a partir de valores que costuram expectativas de gênero (JARMAN, 2011), racismo científico (EIDSHEIM, 2019) e certa noção de saúde em vinculação ao caráter disciplinar da medicina (FOUCAULT, 2020). Nesse sentido, o bel canto frisa a maneira como as técnicas operísticas ganharam status de ciência a partir dos trânsitos entre estudos fonéticos, exames laringoscópios e salas de ensaio. Isso é, o uso de estilismos bel cantistas não só foi espreado a partir das noções estéticas que o validaram, como também se deu a partir da ideia de que tais técnicas atestavam um bom funcionamento do corpo, produzindo bom estado de saúde. Isso se tornou central para as concepções de que a voz garante acesso a um estado emocional, psíquico ou físico interior, que, como argumenta Eidsheim (2019), sustenta a vinculação entre escuta e racismo, já que certas qualidades vocais indicariam também qualidades raciais essenciais, organizadas hierarquicamente.

De fato, os desdobramentos das investigações científicas sobre a voz, que costuraram práticas estéticas e discursos médicos, foram um importante fator em como as vozes são entendidas como índices raciais e generificados. Yvon Bonenfant (2010), em sua investigação sobre vozes queer, por exemplo, aborda como os desdobramentos da cultura de voz na era vitoriana britânica tiveram forte impacto na marginalização das sonoridades de grupos racializados, levando em conta um contexto em que a pedagogia vocal do canto erudito visava se distanciar dos sons associados às classes marginalizadas. Assim, o projeto colonial visava minar as possíveis trocas vocais entre grupos da elite e grupos dominados. Tal projeto envolveu construir uma categoria de dissonância que articulava sotaques e línguas do sul da África (com suas vogais nasais e abertas sendo compreendidas como não-civilizadas) com uma impressão geral sobre a “dureza” da inflexão vocal popular (que se aproximaria, para os vitorianos, mais do grito do que do canto).

Diante das discussões sobre pedagogia vocal e raça, destaco o trabalho de Smith porque ele nos mostra como a emergência da indústria fonográfica fomentou uma coexistência

comparativa entre vozes operísticas e qualidades timbrais vinculadas ao canto popular, como a rouquidão e a nasalidade. A rouquidão toma especial importância no seu trabalho por conta de como se associou a sons soprosos ou atribuídos à garganta, que tanto são comuns em cantos populares como se distanciam das técnicas tomadas como clássicas da ópera. Em geral, especialmente no começo do século XX, tais sons – e a rouquidão mais especificamente – estiveram associados a cantores negros. Nesse contexto, a rouquidão ora aparecia como um recurso estilístico e sofisticado de algumas tradições musicais, ora era associada de maneira racista à certa ideia de naturalidade, hedonismo e vício. Nesse contexto, dado que a valise do bel canto era central na validação de artistas, cantores racializados passavam por um processo de negociação constante, em que “precisavam desenvolver estilos que fizessem uso de um amplo espectro de técnicas expressivas disponíveis na tradição Afro-Americana, enquanto evitavam serem considerados ‘selvagens’ ou ‘não-sofisticados’ pelos julgamentos musicais de uma cultura branca dominante e opressiva” (SMITH, 2008, p. 136, tradução minha)⁵².

O canto de Marni Nixon, enquanto pode não ser considerado completamente assimilado às técnicas do bel canto, dado que ela emprega frequentemente vocais intimistas e sons graves associados ao modo vocal da fala, ainda parece prezar pelos valores estilísticos e elitistas que se tornaram hegemônicos com a emergência das técnicas operísticas. Assim, mesmo quando as técnicas vocais das óperas do bel canto não estão em jogo em suas performances vocais, Nixon ainda parece operar a partir dos valores de bom canto que foram associados a tais técnicas. Evidentemente, isso se acentua pela forma pela qual o canto de Nixon se dissocia, em contextos como o de Amor, Sublime Amor, do canto de outros personagens, como o de Anita/Moreno/Wand. Na cena de *A boy like that/I have a love*, isso se torna especialmente evidente pelo modo como as gestualidades de Wood e Moreno se dissociam na medida que os estilismos timbrais de Nixon e Wand também operam diferentemente pelas referências que passaram a se associar ao operístico e ao popular, respectivamente.

Nesse contexto, é importante lembrar, como articula Ovalle (2011), que as regulações em torno da aparição de mulheres latinas no cinema estadunidense estiveram recorrentemente associadas aos projetos imperialistas do país e a como ele lidou com policiamentos sobre fluxos migratórios. Ela aponta como Amor, Sublime Amor marca o crescimento da população porto-riquenha nas periferias urbanas dos anos 50 estadunidenses, o que solidifica uma fusão das culturas negras do país com as aparições de figuras latinas, amálgama do qual ambas Anita e

⁵² Black performers seeking successful careers in such a cultural context would need to develop styles that made use of a wide range of expressive techniques available in the African American tradition, while avoiding being considered “savage” or “unsophisticated” by the musical judgments of a dominant and oppressive white culture.

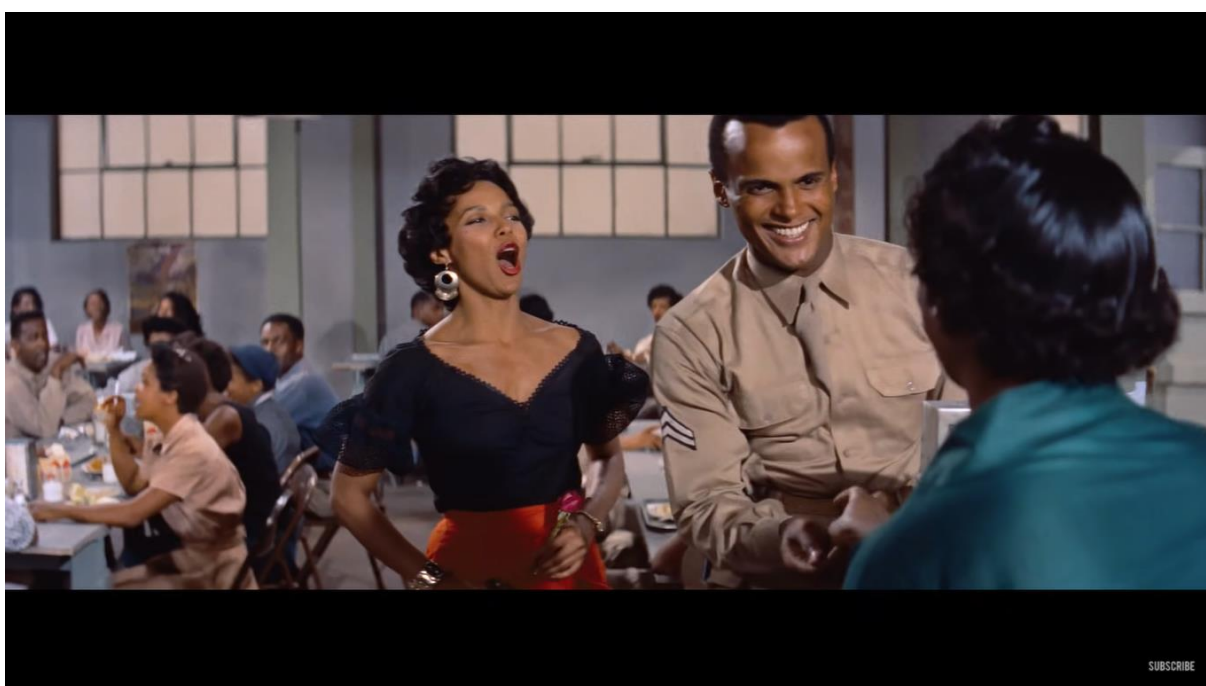
Rita Moreno são personagens centrais. Assim, muitos traços performáticos e culturais historicamente associados à população negra foram atribuídos a porto-riquenhos no filme. Nesse sentido, é importante se demarcar como o fato de Maria ser interpretada por uma atriz branca e acessar vocais (a partir da performance de Marni Nixon) distintivos em torno da branquitude ajuda a demarcar as diferenças entre ela e Anita – interpretada pela porto-riquenha Rita Moreno e produzida sonoramente em associação às culturas populares.

Um caso central para debater os agenciamentos vocais da ópera na cultura popular é o do filme *Carmen Jones* (dir. Otto Preminger, 1954), que também traz vocais operísticos e uma escalação de elenco atravessada por controvérsias raciais, fornecendo uma base comparativa para que compreendamos como os vocais de Nixon operam de maneira distintiva nos seus contextos de aparição. O filme é uma adaptação da ópera *Carmen*, do compositor francês Georges Bizet, remontando-a no contexto de uma periferia negra estadunidense, o que aparece tanto em questões sonoras de orquestração quanto na transformação do enredo e das letras das canções, adaptadas por Oscar Hammerstein II a partir de noções frequentemente apontadas como estereotípicas sobre o que seriam vivências e dialetos tipicamente negros. Comercializado como um filme inteiramente negro, *Carmen Jones* retoma a tradição de alguns dos primeiros musicais hollywoodianos, trazendo uma escalação exclusiva de atores negros, encabeçados pela atriz Dorothy Dandridge no papel de Carmen (tendo sido indicada ao Oscar de melhor atriz em 1955 pela sua performance) e Harry Belafonte no papel de Joe. Como era comum, a maior parte das vozes do filme foram dubladas e, apesar de Dandridge e Belafonte serem notoriamente bons cantores com carreiras estabelecidas, suas partes cantadas foram executadas pelos cantores de ópera Marilyn Horne e LeVern Hutcherson (JARMAN, 2018; SIEFERT, 1995; SMITH, 2003). Como demonstra Jeff Smith (2003), as dublagens se deram por um suposto desejo de adequar os vocais dos filmes às tradições operísticas que fundamentam a ópera *Carmen*, de modo que todos os dubladores do filme – a não ser por LeVern Hutcherson, um virtuoso e negro cantor de ópera – foram cantores brancos.

Marsha Siefert (1995) aponta que as dublagens de *Carmen Jones* ajudam a demonstrar como, mesmo em um musical mercantilizado como “*all-black*”, valores estilísticos vinculados às tradições operísticas pareciam importantes para a agradabilidade de plateias brancas e para o sucesso comercial do filme e de sua trilha. Tal aspecto é enfatizado por como a crítica especializada da época se referia diretamente ao nome da dubladora Marilyn Horne, elogiando sua performance vocal. A imagem de Horne, inclusive, foi altamente capitalizada na sobrevivência do filme nos anos 1980, quando a cantora já figurava como uma das principais mezzosopranos da ópera mundial. A creditação de cantores era extremamente incomum em musicais da época.

Marni Nixon, por exemplo, apesar de sua presença na mídia, não era devidamente creditada e não recebia royalties das vendas dos filmes e discos. Assim, a creditação de Marilyn Horne demonstra como a capitalização em torno das vozes operísticas de Carmen Jones foram importantes comercialmente. Curiosamente, a carreira de Horne na ópera ficou famosa por sua voz referida como cheia, densa e *escura*, de modo que sua voz gravada levou muitos ouvintes a acreditarem, baseando-se em concepções racistas, erroneamente que ela era uma cantora negra, como destaca Eidsheim (2019) ao discutir racismo na escuta.

Figura 15: Dorothy Dandridge dubla, com gestos orofaciais precisos, mas postura e andar desleixados, os sons finos de Marilyn Horne em *Carmen Jones*.



Fonte: Captura de tela do filme *Carmen Jones*

Ao mesmo tempo, em *Carmen Jones*, a performance vocal de Horne parece se *estreitar*, apresentando pouco vibrato e inflexão próxima da fala. Tais estilismos diferem dos sons encorpados que viriam a tornar sua carreira famosa anos depois, a não ser pela marcação de algumas notas musicais específicas em que a cantora agencia o timbre cheio próprio do seu canto na ópera. Smith (2003) aponta precisamente como parte do canto de Horne para o filme foi feito “de modo deliberadamente desleixado, manchando os tons ao invés de articular as ornamentações vocais das músicas” (SMITH, 2003, p. 37, tradução minha)⁵³. Em parte, essa voz tomada como mais frágil se associa a uma ideia de jovialidade que atravessa a voz de Horne

⁵³ Moreover, in certain passages in the seguidilla, Horne sings the part in a deliberately sloppy fashion, smearing tones rather than articulating the tune’s vocal ornamentations

à época da gravação, enquanto frisa o desejo de associar Dorothy Dandridge e Carmen Jones às culturas juvenis. Por outro lado, a voz fragilizada de Horne também ajuda a construir a racialidade que marca a aparição de Carmen no contexto do filme. Nesse sentido, enquanto trazia uma noção de sofisticação para a obra, o uso de voz de Horne também projetava concepções hegemônicas sobre raça e classe, que atendiam noções racistas sobre negritude. Assim,

por um lado, Carmen Jones emprega as tecnologias fílmicas de som – mais especificamente, a técnica de playback comumente associada a apresentações musicais filmadas – a fim de produzir a ilusão que vozes operísticas classicamente treinadas saem das bocas de Dorothy Dandridge, Harry Belafonte e Diahann Carroll. Por outro lado, as mesmas marcas de treinamento musical (técnica de respiração, controle do diafragma, ataque vocal e articulação) são usadas para criar a impressão de uma apresentação musical “destreinada”, alegando que não se poderia ter expectativas de que os artistas e personagens afro-americanos soassem como verdadeiros cantores de ópera (SMITH, 2003, p. 37, tradução minha)⁵⁴.

O caso de Carmen Jones, então, nos ajuda a reconhecer como, ao passo que os valores estéticos vinculados ao bel canto foram desenvolvidos em torno da ideia de disciplina e técnica, estilismos considerados populares – ainda que sejam frutos de treinos e aperfeiçoamento – ganharam certo status de naturais, reificando concepções essencialistas sobre marginalidade e raça. Eidsheim (2019) demonstra, por exemplo, como cantoras de ópera negras classicamente treinadas são comumente referidas como um “talento natural”, em um tipo de valoração que não reconhece o caráter forjado de suas vozes e que também negligencia o treino de cantoras negras da música popular. Isso se alarga para como percebemos vozes de pessoas não-brancas e para como dublagens são operacionalizadas a partir da distinção.

⁵⁴ On the one hand, Carmen Jones employs film sound technology — more specifically, the playback technique commonly associated with filmed musical performances — in order to produce the illusion that classically trained, operatic voices issue from the mouths of Dorothy Dandridge, Harry Belafonte, and Diahann Carroll. On the other hand, the same marks of musical training (breathing technique, diaphragm control, vocal attack, and articulation) are used to create the impression of “untrained” musical performance on the grounds that the African-American performers and characters could not be expected to sound like real opera singers.

Figura 16: Marilyn Horne estrela gravação da ópera Carmen junto a Royal Phillarmonic Orchestra, em gravação elogiada pelos seus vocais cheios e “escuros”.



Fonte: Imagem baixada da plataforma Amazon⁵⁵.

Diante de performances como as de Marilyn Horne em *Carmen Jones*, considero importante frisar que Nixon frequentemente canta de maneira comum a cantoras operísticas no contexto do cinema musical, mantendo certo valor de erudição enquanto flexibiliza as técnicas de ópera para dialogarem com a música popular. Isso é, ainda que dirigida ao canto popular, em *Amor, Sublime Amor*, a voz de Nixon ainda soa de maneira particularmente operística, especialmente diante das outras vozes do filme. A não ser pelo uso do seu sotaque genérico (que nos trechos mais agudos das canções não se diferencia de como reconheço cantoras italianas, por exemplo, que cantam ópera em inglês), Nixon ainda preza centralmente pelos valores do bel canto. Por um lado, isso ajuda a demarcar o caráter distintivo da personagem Maria, que é deslocada do pertencimento da sua *gangue*. Ao mesmo tempo, também parece reiterar uma tradição dos shows de ministros, que, ao fazerem *blackface*, por vezes alternavam

⁵⁵ <https://www.amazon.com/Marilyn-Carmen-original-SEALED-London/dp/B00NE2Q9VA>. Acesso em: 08/11/2021.

entre vozes ovaladas da ópera e as imitações racistas dos cânticos negros, criando uma dinâmica que reiterava a branquitude do performer comicamente (SMITH, 2008).

É importante frisar que, enquanto shows de ministros eram assumidamente cômicos e degradantes, a construção fílmica de Maria aparece em um contexto dramático que visa construir discursivamente certa noção de autenticidade em torno da construção de latinidade. Ainda assim, é importante reconhecer como as tradições performáticas oriundas do contexto da *blackface* se espriam e se transformam a partir de mudanças culturais. Nesse sentido, o fato de Nixon – com sua voz prontamente associada aos valores estéticos do bel canto – dublar a branca Natalie Wood pintada de marrom parece consolidar a distinção de Maria, enfatizando uma branquitude que excede a diegese do filme.

Tal aspecto distintivo se espria para o filme amplamente, dado que, enquanto outros personagens porto-riquenhos do filme cantam de maneira semelhante à Rita Moreno, prezando pela potência mas também pela estridência da voz, a maior parte dos personagens brancos cantam por técnicas associadas ao jazz, implementando, inclusive, a rouquidão. Nesse sentido, tanto Maria/Nixon quanto seu par romântico, Tony/Bryan, se distanciam vocalmente do contexto periférico do filme, assumindo os lugares estereotípicos do tenor e da soprano da ópera, a partir de performances que reforçam a estilização branca de suas aparições. É notável assim, que as distinções entre cantos populares e operísticos, bem como os usos hierárquicos de classificação vocal, marcam as diferenças étnicas (entre Natalie Wood e Rita Moreno), de classe (associando a marginalidade ao canto popular) e de nação (distinguindo vocais do jazz dos vocais estridentes das performances latinas).

Considero importante demarcar que, mais do que regulações que operam na esfera das “representações”, as hierarquizações entre tradições performáticas se dão também afetivamente por como lideram momentos musicais: é pelos gestos agressivos de Moreno e suaves de Wood que ritmo minha respiração, e é pelos vocais suaves de Nixon que conduzo minha escuta para perto das caixas de som. É também pelos vocais potentes de Moreno e por como ela dança expansivamente na canção *America* que recuo sutilmente em admiração. Nessas trocas gestuais entre mim e o filme, são também as regulações raciais e de gênero que conduzem as vozes e gestos por diferentes dinâmicas espaciais, criando diferenças que incidem sobre os gestos de fruição. Assim, aproximar-me e afastar-me, informando-me pelas variações de gestos midiáticos, visíveis e audíveis, envolve me articular com modo performáticos que são generificados e racializados. Tais trocas gestuais marcam os modos pelos quais racismo e machismo, por exemplo, constroem-se também a partir de orientações sensíveis. De certa forma, então, é importante notar como Amor, Sublime Amor agencia diferentes tradições vocais

que estavam em voga na indústria fonográfica, atendendo tanto a valores populares quanto eruditos sobre canto, e ativando diferentes espaços acústicos para mulheres no cinema, agenciando diferentes modos de escutar amplamente gestados e difundidos pela cultura midiática.

Com isso, não pretendo criar uma dicotomia simples entre as vozes de Moreno e Nixon ou entre Nixon e Wand, dado que em dados momentos todas elas agenciam técnicas do bel canto ou modos vocais vinculados ao canto popular. Ainda assim, o fato de Maria/Wood acessar um modo vocal extremamente agudo e predominantemente marcado pela ópera a partir da classificação vocal da soprano, enquanto Anita/Moreno/Wand passeia por diferentes estilismos associados às periferias urbanas, agenciando os modos mais operísticos a partir de tons graves, importa. Existe, afinal, uma questão de tipificação vocal conformada a tradições e valores operísticos, que preserva certa hierarquização construída tematicamente nas óperas e atualizadas pelos mercados fonográficos, cinematográficos e teatrais do século XX. Eidsheim (2019) aborda diretamente a noção de *typecasting*, ou escalação tipificada de elenco, ao discutir as trajetórias de cantoras de ópera não-brancas ao longo de diferentes períodos do século XX. Em seu estudo, a autora demonstra como os papéis vocais mais graves – mezzosopranos, contraltos, barítonos e baixos – estão geralmente associados a personagens vilanescos, dúbios, anti-heróicos ou de classes pobres. Por conta do estigma, cantores não-brancos de vozes graves são mais comumente escalados em óperas do que cantores não-brancos que são tenores ou sopranos, por exemplo. Isso demonstra como o lugar da heroína e do herói operístico, embalados por valores burgueses, são comumente ocupados por cantores brancos mesmo quando os personagens são racializados, o que reitera a diferenciação entre Maria e Anita em *Amor, Sublime Amor*. Curiosamente, em *O Rei e Eu* (dir. Walter Lang, 1956), Rita Moreno houvera interpretado o papel de Tuptim (um papel de soprano), enquanto, como Anita, precisou ter seus tons mais graves (associados à tipificação vocal da mezzosoprano) dublados por Betty Wand.

Em suas aparições midiáticas para além dos momentos musicais de filmes, a classificação vocal “soprano” marca e qualifica os dotes vocais de Marni Nixon e comumente justifica a sua escalação enquanto dubladora, de forma que é uma importante valise de valor em torno de sua performance. Em *Os Homens Preferem as Loiras*, o canto operístico de Nixon se espreme para simular a voz de Marilyn Monroe, mas ainda a carrega para os sistemas valorativos que a enaltecem pelas capacidades de soprano; em *Amor, Sublime Amor*, mesmo interpretando uma personagem porto-riquenha e forjando um sotaque estereotípico, Nixon ainda se assimila aos valores vocais que se tornaram hegemônicos pela ópera e sua distinção

racial; em ambos os casos, a dublagem aparece enquanto um recurso que garante distinção vocal. Nos outros dois principais filmes musicais de Nixon, em que a dubladora cantou quase integralmente as músicas das protagonistas, a dublagem também marca diferenças que se apoiam em concepções normativas, o que ressoa nos usos de vocais operísticos em vários outros musicais hollywoodianos.

4.1.3.3 Dublando-produzindo dissonância

Em *Minha Bela Dama* (dir. George Cukor, 1964), Audrey Hepburn, dublada por Marni Nixon, interpreta Eliza Doolittle, uma florista inglesa extremamente pobre que passa por um processo de transformação social ao ser treinada foneticamente pelo Professor Henry Higgins, interpretado por Rex Harrison. Os vocais de Hepburn no filme são provavelmente tão marcantes para a construção de Eliza Doolittle quanto os de Nixon. Em um primeiro momento, a atriz fala por sons gritados e desafinados, variando de volume intensamente, e exibindo certo descontrole emocional pela maneira como qualquer fala pode subitamente virar um choro ou um berro em que Hepburn muda drasticamente de postura e gesticula de maneira expansiva. Na medida em que Eliza passa a treinar com o Professor Higgins, a vemos diante de fonógrafos e fonautógrafos, bem como posta em relação a diversos outros aparatos fonéticos, berrando em microfones, recitando o alfabeto e tentando falar frases completas de maneira *apropriada*. No fim do processo e com o desenrolar do filme, Doolittle/Hepburn passa a exibir um sotaque inglês padronizado, o que, no contexto do filme, implica uma fala melodiosa e pouco dinâmica, contida conforme as normas de etiqueta. Enquanto suas falas em momentos prévios ao treino possuíam grande variação de timbre, a maneira de falar em adequação às normas de boa conduta vocal possuem uma espécie de coerência que não víamos antes. Nesse estranho processo de treino, adequações na fala – produzidas de acordo com regulações classistas – envolvem uma ampla reorganização gestual em conformação a valores burgueses e suas expectativas de gênero, de modo que Hepburn passa a incorporar os gestos da alta sociedade à medida em que transforma a voz. Jonathan Sterne discute a questão ao debater a peça *Pygmalion*, de George Bernard Shaw, que inspirou o musical da Broadway que foi adaptado no filme *Minha Bela Dama*, tendo em vista os trabalhos de pesquisadores do século XIX, como Melville e Graham Bell:

O fonógrafo e o laringoscópio permitem que Higgins e Doolittle tratem a fala dela como um efeito a ser modificado. Sua fala é uma questão de técnica, sua voz um instrumento a ser trabalhado. A visão de Shaw sobre mobilidade social por meio da

transformação da fala, então, faz pela audição o que Bell esperava fazer pela surdez. Uma máquina ouve pelo falante, que pode então modular sua fala até que fique perfeita. Como Bell, a aspiração por trás da fábula de Shaw é a erradicação da diferença cultural pelo aperfeiçoamento da técnica. Em *Pygmalion*, a diferença linguística é um tipo de deficiência a ser curada pela externalização (STERNE, 2012, p. 37, tradução minha)⁵⁶.

No filme, a voz de Nixon entra em cena nos momentos musicais e consolida a transformação de Hepburn a partir dos valores estéticos que foram sofisticados pelo bel canto e pela pedagogia vocal do século XIX. Mesmo nas músicas que antecedem a “transformação” de Doolittle, ou nos momentos em que Doolittle escapole para seu sotaque dissonante, Nixon ainda canta afinadamente, evitando a nasalidade e atingindo vocais operísticos especialmente nos apogeus agudos das canções. Tendo em vista o modo como os momentos musicais do filme abrem espaços que podem romper com a diegese, projetando subjetividades dos personagens (LANGFORD, 2005), a performance virtuosa de Nixon parece reforçar uma candura distintiva da personagem em relação aos outros personagens pobres do filme, que se faz presente em seu canto, mas não em sua fala. Desse modo, a dublagem produz contrastes com as falas de Hepburn nos momentos em que a florista Doolittle ainda não foi treinada, forjando um espaço interior da personagem que parece produzi-la como tendo uma sensibilidade distintiva a partir do uso de valores estéticos associados à burguesia. Assim, Minha Bela Dama se baseia fortemente em estereótipos de classe para construir o que seriam vozes *inadequadas* ou não, empregando a dublagem como um recurso que ajuda a diferenciar sons vocais, baseando-se em valores hegemônicos.

⁵⁶ The phonograph and a laryngoscope allow Higgins and Doolittle to treat her speech as an effect to be modified. Her speech is a matter of technique, her voice an instrument to be worked on. Shaw’s vision of social mobility through the transformation of speech thus does for the hearing what Bell had hoped to do for the deaf. A machine hears for the speaker, who can then modulate his or her speech until it is perfect. Like Bell, the aspiration behind Shaw’s tale is the eradication of cultural difference through the perfection of technique. In *Pygmalion*, linguistic difference is a kind of disability to be cured through externalization

Figura 17: Audrey Hepburn modula diferentes posturas e gestos enquanto seus vocais falados, gritados e chorados são enredados ao canto virtuoso de Nixon



Fonte: Montagem feita a partir de capturas de tela do filme Minha Bela Dama

Grande parte da performance vocal de Audrey Hepburn no filme, então, envolve projetar sons que poderíamos compreender como dissonantes, que são contrastados reiteradamente com os vocais que seriam adequados tanto para a fala quanto para o canto. Não à toa, um dos poucos momentos em que podemos ouvir a voz cantada de Hepburn no filme se dá na introdução da canção *Just you wait*, em que Doolittle canta de forma ameaçadora e gritada em confronto ao professor Higgins, apenas para, em um trecho seguinte, Nixon assumir os vocais embelezados de quando a personagem passa a sonhar com momentos melhores. Nesses trânsitos, o desempenho gestual de Hepburn também oscila entre gestos espalhafatosos e gestos provenientes de uma imitação estereotípica de uma dama da sociedade.

Seguindo os passos da teoria queer de Daiane Jacobs (2015 e 2017), compreendo que sons dissonantes “são aqueles não eleitos culturalmente para fazer parte da musicalidade (qualidade musical do som) e da vocalidade (qualidade vocal) das sociedades: soam como ruídos, sons desagradáveis, desafinações” (JACOBS, 2015, p. 24). Nesse sentido, a autora frisa como eles operam tanto como desorganizações dos padrões reiterativos de gênero, criando problemas de gênero (BUTLER, 2015), quanto por “desestabilização de padrões de escuta e produção vocal” (JACOBS, 2015, p. 24). De fato, no filme, as falas gritadas de Hepburn se diferenciam tanto da voz declamatória do Professor Higgins/Harrison quanto da maior parte dos vocais cantados de Nixon, estabilizando noções normativas sobre dissonância ao passo que reiteram certa misoginia no espaço acústico do cinema a partir da transição entre os vocais distorcidos dos gritos e o canto construído em estúdio.

Retomando as teorias de Mary Ann Doane (1980) e Liz Greene (2017), podemos perceber que, se a maneira como o espaço acústico dos filmes se organiza fundamenta a construção dos corpos fílmicos, os contrastes entre a voz de Nixon e as falas de Audrey ajudam a consolidar a associação entre os dialetos e sotaques marginais e a noção dissonante de “barulho”. Essa diferença entre vocais “dissonantes” de Audrey Hepburn e o canto virtuoso de Nixon acaba remetendo alegoricamente ao próprio uso da dublagem, em que vozes entendidas como dissonantes são substituídas por performances vocais que atendem às expectativas do bom canto. Não à toa, grande parte das discussões sobre dublagem no cinema frequentemente frisam o filme *Cantando Na Chuva* (Dir. Gene Kelly e Stanley Donen, 1952), que encena as dublagens em musicais da primeira década do cinema falado a partir da comicidade da voz estridente de Lina Lamont, interpretada no filme por Jean Hagen. No enredo, Lamont é uma grande estrela do cinema silencioso cuja voz *dissonante* impede a transição plena para o filme falado. Ela é então dublada secretamente pela jovem cantora Kathy Selden, interpretada por Debbie Reynolds, que passa a fornecer tanto vozes faladas quanto cantadas para Lamont. Nesse

processo, discussões sobre injustiças trabalhistas, anonimato e falta de creditação em Hollywood são levantadas, de modo que o filme é trabalhado academicamente por alegorizar problemas do labor na indústria fílmica (SIEFERT, 1995), pela forma como complexifica as relações entre imagem e som na teoria fílmica (ELSAESSER e HAGENER, 2018) e por como lida com expectativas misóginas sobre a voz feminina (GREENE, 2017).

Notavelmente, os vocais empregados por Hagen na atuação cômica da personagem Lina Lemont se assemelham ao tipo de inflexão vocal empregada por Hepburn em *Minha Bela Dama*. Hepburn performa uma caricatura do sotaque Cockney, propriamente britânico. Já Hagen produz uma voz “comicamente atroz, um exagerado e rangente resmungo nas cadências e gramática do sotaque estereotípico do Queens” (SNELL, 2020, p. 40, tradução minha⁵⁷). Entretanto, as inflexões estridentes constroem uma ponte por como a dissonância é compreendida no cinema. Afinal, o sotaque de Hagen forja um som “anasalado, de classe operária e regional” (GREENE, 2017, p. 72), que “tem sido a marca das vozes de personagens femininas em muitos filmes cômicos e tem funcionado para caracterizar a falta de respeitabilidade de uma personagem feminina” (ibid.). Nessa associação, os sotaques não-burgueses são distorcidos em função dos parâmetros de agradabilidade vocal estabelecidos no cinema. De certa forma, os vocais *dissonantes* de Hepburn, sua voz melodiosa e elegante de quando Doolittle se passa por uma dama da alta sociedade, e os vocais virtuosos de Nixon reúnem todo o espectro de modos vocais que *Cantando Na Chuva* apresenta a partir de suas dublagens diegéticas. É importante se demarcar, nesse processo, que *Cantando Na Chuva* ajuda a solidificar noções sobre dissonância, virtuosismo e agradabilidade em vozes femininas, de modo que as performances do filme se articulam com outras produções cinematográficas. Isso se torna ainda mais pertinente pelo uso que o próprio *Cantando Na Chuva* faz da dublagem para além da narrativa fílmica.

No filme, afinal, nos momentos em que a personagem Kathy está dublando as falas da personagem Lina Lamont, a própria Jean Hagen dublou Debbie Reynolds, de modo que tanto as vozes dissonantes de Lamont quanto as suas falas *corrigidas* são executadas por Hagen. Em adição, na música *Would You*, em que Kathy fornece a voz cantada para a estrela Lina Lamont no filme dentro do filme, a voz da atriz Debbie Reynolds foi substituída pelos vocais da cantora Betty Noyes. Desse modo, Debbie Reynolds canta e performa as falas da personagem Kathy na maior parte de *Cantando Na Chuva*. Entretanto, nos momentos em que Kathy está dublando a

⁵⁷ Lina's voice is comically atrocious, an exaggerated, squeaky whine issued in the cadences and grammar of a stereotyped Queens accent.

estrela Lina Lamont, a própria Debbie Reynolds foi dublada por Jean Hagen (em falas) e por Betty Noyes (no canto). Nesse estranho esquema,

a introdução da dublagem tanto como dispositivo narrativo quanto como metáfora dominante (para inautenticidade e fragmentação) aparece quase como a confissão do musical da impossibilidade de sustentar seu próprio projeto utópico, liberando um campo discursivo desonesto e solto cujas energias só podem ser contidas pelo mágico grito do palhaço que puxa a cortina [revelando a coxia] (LANGFORD, 2005, p. 104, tradução minha)⁵⁸.

Ao passo que muitas das discussões sobre esse estranho enredamento de dublagens frisam os contrastes entre projeto utópico e artifício fílmico do cinema musical (como o trecho de Langford demonstra), a troca dos vocais de Debbie Reynolds pelos de Jean Hagen e Betty Noyes também revelam alguma coisa sobre como vozes são valoradas. A partir dos arquivos que se tornaram públicos por canais como *Lost Vocals*, podemos ouvir a versão original de Reynolds para a canção *Would You*. Nela, Reynolds canta de maneira afinada, com os sons leves que podemos ouvir em suas outras canções do filme, fazendo pouco uso de vibrato e parecendo empurrar as notas mais agudas, com a voz sutilmente anasalada, em uma gramática comum à música pop da época. Nos vocais de Betty Noyes, que entraram na versão final do filme, podemos ouvir um canto mais arredondado, que, ainda que não faça uso propriamente de técnicas operísticas, obedece aos valores que se associaram ao bel canto, prezando por certa *pureza e arredondamento* dos sons vocais. Nesse sentido, é notável que o canto de Noyes ajuda a garantir o ideal de sofisticação que sustenta a dublagem na diegese, reiterando como os valores estéticos sobre vozes, mesmo nos cantos populares, comumente empregam a régua eurocentrada da erudição. Notavelmente, os números cantados por Reynolds no filme são cenas cômicas e dançantes que se diferem da sensibilidade dramática da canção *Would You*.

Assim, é importante notar como valores estéticos distintivos de vozes são importantes mesmo quando a diferenciação racial não está em jogo. Em *Minha Bela Dama*, a voz operística de Nixon parece tanto amenizar o estigma de classe de Doolittle, distinguindo-a a partir de uma sensibilidade elitista, quanto assegurar o sucesso do seu treino vocal nos momentos em que Nixon pode cantar empregando a articulação da sua voz virtuosa a partir do sofisticado sotaque britânico. Tal tipo de distinção também é empregada no filme *O Rei e Eu* (dir. Walter Lang, 1956), em que Nixon dubla Deborah Kerr no papel de Anna, uma professora britânica que viaja

⁵⁸ The introduction of dubbing as both plot device and dominating metaphor (for inauthenticity and splitting) seems almost like the musical's textual confession of the impossibility of its own utopian project, setting loose a rogue, unanchored discursive field whose energies can only be contained by the magical delivery of the clown who pulls aside the curtain.

para ensinar costumes e valores ocidentais, em 1862, para o rei do Sião Mongkut, interpretado pelo russo Yul Brynner. No filme, ambientado em grandes salões, Kerr/Anna se destaca por estar sempre vestida com vestidos vitorianos, flutuando pelos ambientes em gestos leves, porém precisos, e falando com o inglês britânico melodioso que espraia os valores do canto erudito para conversas casuais. Enquanto os personagens *orientais* – em geral interpretados por atores americanos, como a estadunidense Terry Saunders e a porto-riquenha Rita Moreno – cantam em virtuosas e semi-operísticas vozes, suas falas imitam de maneira estereotípica diferentes sotaques asiáticos, enfatizando certo aspecto metálico da voz, com variações tonais radicais, em contraste à fala embelezada de Kerr. Como em *Minha Bela Dama*, momentos cantados abrem espaços sensíveis em que certa *dissonância* da fala é regulada pelos valores da ópera, construindo cenas de alteridade que parecem apaziguar as diferenças raciais a partir das estéticas modernas do bel canto.

Enquanto todos os personagens cantam em associação aos valores vocais gestados e difundidos a partir da sofisticação das técnicas vocais operísticas na Europa moderna, a performance de Nixon ainda goza de certa distinção. Na maior parte das cenas cantadas da personagem Anna, contextos professorais estão em desenvolvimento. Exemplos disso são os momentos em que ela canta *Getting to Know You* para um grupo de crianças siamesas na sala de aula e quando ensina o rei Mongkut a dançar “como um ocidental” em *Shall We Dance*. Em qualquer um desses contextos, a maior parte das canções são performadas em um modo vocal quase falado, em que o inglês ágil e bem articulado de Nixon performa um sotaque britânico, melodioso e sutilmente anasalado, apenas para escalar em notas agudas potentes e afinadas. Assim, as falas de Kerr, o canto semi-falado de Nixon e as notas sustentadas e potentes aparecem a partir dos valores eruditos e eurocentrados. Enquanto as canções performadas por Rita Moreno no papel de Tuptim e de Terry Saunders como Lady Thiang são canções dramáticas de amor, com alto engajamento gestual-vocal a partir do melodrama, as canções de Nixon/Kerr como Anna se dão em contextos que permitem que a personagem mantenha a compostura, performando por gestualidades que obedecem às normas sociais inglesas. Assim, as cenas musicais pedagógicas de Anna assumem o papel do que Danielle Glassmeyer se referiu como sendo uma “promessa maternal do Orientalismo Sentimental”, que promete a americanos e ingleses que “suas intervenções na Ásia são benevolentes, totalmente distintas das práticas do comunismo e livres da mancha da ganância imperialista” (GLASSMEYER, 2012, p. 107, tradução minha)⁵⁹. Nesse sentido, os vocais bem articulados e contidos de Nixon, que nunca

⁵⁹ The King and I to promise Americans that their intervention in Asia is benevolent, wholly distinct from the practices of communism and free from the taint of imperialist greed.

extrapola em *O Rei e Eu* para o tipo de excesso vocal de Maria em *Amor, Sublime Amor* ou de Eliza Doolittle, em *Minha Bela Dama*, ajudam a reforçar o caráter pedagógico de suas aparições, reiterando certo roteiro colonial ao agenciar papéis performáticos que operam pela dicotomia entre selvageria e civilidade.

Dos sons operísticos, mas intimistas, de Nixon como Marilyn Monroe, passando pelos agudos potentes de Nixon como Maria/Wood e Doolittle/Hepburn, e chegando na voz propriamente vitoriana de Anna/Kerr, é notável que a dublagem foi recorrentemente empregada de modo a distinguir personagens vocalmente a partir de valores hegemônicos. Nesse sentido, os momentos musicais de filmes reforçam diferenças hierarquizadas a partir de arranjos sensíveis. A distinção a qual me refiro é, evidentemente, contingente. Assim, tal distinção depende de como cada performance vocal é desenvolvida em relação a outras performances e situações narrativas, em que gestualidades de diferentes atores e personagens são produzidas pelo dispositivo fílmico em relação umas às outras, criando momentos musicais enquanto espaços de construção de diferenças. Desta forma, nenhuma característica vocal é essencialmente distintiva, de forma que só operam em função da distinção nos contextos específicos em que são acionadas em relação a outras vozes. Isso nos ajuda a perceber como grande parte dos projetos utópicos estetizados e projetados nos momentos musicais ainda se articulam com regulações que se dão pelo sensível, de modo que tais performances só são distintivas na medida em que nossas escutas estão embebidas nos processos culturais que se dão por tais valores estéticos.

Nesse panorama, a voz de Nixon é produzida – ainda que se modulando diversamente de personagem à personagem – de modo a atualizar e projetar valores estéticos de dissonância, harmonia e sofisticação. Não é à toa, então, que, na passagem da dubladora pelo programa *To Tell The Truth*, diferentes pessoas apresentem dificuldades em reconhecer a voz falada de Nixon – mostrando a opacidade da existência vocal – ao passo que tomam como certa a ideia de que uma sofisticação excepcional seria central para seu reconhecimento. Ao mesmo tempo, em comentários que se referem às suas cenas musicais, pessoas no Youtube tanto exaltam seu canto belo, como, por vezes, o criticam pelo excesso de polidez que descaracterizaria as performances das atrizes – em mais uma confirmação de como sua aparição é frequentemente vinculada a valores hegemônicos sobre voz.

Nesse sentido, podemos compreender como os vocais de Nixon estão comumente se produzindo em associação à branquitude. Como define Priscila Elisabete da Silva, a

branquitude é uma espécie de instituição cultural que fundamenta a formação de pessoas brancas, sendo “entendida como resultado da relação colonial que legou determinada configuração às subjetividades de indivíduos e orientou lugares sociais para brancos e não brancos” (SILVA, 2017). Dessa forma, a branquitude é contextual e se dá de maneira relacional, marcando e agenciando uma herança colonial ao passo que se constrói a partir da produção de diferenças. A voz de Nixon, então, parece destacar a maneira como a dublagem foi frequentemente usada no cinema de modo a reificar a branquitude em diferentes contextos cênicos. O que proponho, em suma, é que as técnicas e valores vocais empregados nas dublagens não são essencialmente racistas, burgueses, classistas ou misóginos, mas adquirem tais valores na medida em que aparecem a partir de tradições performáticas reiterativas, dentro de contextos culturais de escuta específicos, constituídas em torno da distinção hierárquica entre sujeitos.

Assim, ao propor que a dublagem pode operar como uma tecnologia de distinção, estou levando em conta todos os conjuntos de técnicas que operam no cinema – das tecnologias dos microfones e câmeras a tecnologias de construção espacial das caixas de som e telas. Nessa junção de procedimentos, que amarram contexto produtivo e espectralidade, a dublagem reúne diferentes técnicas (de corpo, de aparelhos, dispositivos, tradições de composição, dentre outras), tendo sido operada em Hollywood na atualização de normas em um contexto de diferenciação racial, regulação de gênero, encenação de roteiros coloniais e produção de estereótipos de classe.

Anteriormente, porém, citei como momentos musicais possuíam a capacidade de não só projetar modos normativos de compreender sujeitos, mas como, contraditoriamente, também podiam sustentar desejos dissidentes de estar no mundo. Ao passo que reconheço como as dublagens podem construir corpos de maneira normativa, considero importante finalizar o capítulo apontando para o seu potencial disruptivo. Se não o fizesse, afinal, acabaria por apagar muitos dos afetos que nos mobilizam nesses encontros estéticos e que são importantes para a compreensão de como os corpos de tais filmes são *feitos*. Portanto, gostaria de apontar uma linha de fuga, que, se encontrando nos espaços “entre” que o dispositivo fílmico abre, mas também nos excessos gestuais das vozes cantadas, demarca mais intensamente como as trocas gestuais entram em jogo nos momentos musicais. Se os apontamentos que fiz ao postular a dublagem como uma tecnologia de distinção, então, mobilizam-nos a pressionar os corpos e inquiri-los sobre suas reificações normativas, os apontamentos que seguem são tanto um desenvolvimento teórico sobre a ambivalência dos momentos musicais quanto um convite para “ouvir” pelas brechas.

4.1.4 Ouvir pelas brechas: as vozes nas encruzilhadas dos gestos

Enquanto escrevo este texto, dou várias voltas nos filmes de Marni Nixon para tentar mapear os pequenos trânsitos entre as faixas de áudio das atrizes e da dubladora. Fico atento aos momentos em que os sons sutilmente enrouquecidos confundem Nixon com Hepburn, ou às cenas quando vozes um pouco fanhas me levam para os limites entre Kerr e sua dubladora. Em um vídeo de *I Could Have Danced All Night*, de Minha Bela Dama, postado no Youtube, uma fã afirma que a gravação original de Audrey poderia ser ouvida em uma das frases (em que se ouve “*Sleep, sleep, I couldn’t sleep Tonight*”)⁶⁰. Volto o momento várias vezes e comparo-o com a gravação original de Hepburn – de fato, parece-me a mesma gravação. Enquanto continuo a escutar as vozes da canção, ouvindo alguma mistura entre gravações de Hepburn e de Nixon cantando como Hepburn supostamente soaria, tento (em constante falha) diferenciar vozes que, para mim, sempre aparecem como uma só (composta por diversas performances vocais, microfones, caixas de som, cortes e gestos).

Em minha busca, passando por O Rei e Eu, Minha Bela Dama e Amor, Sublime Amor, perco-me pelos gestos e vozes das cenas e, frequentemente, pego-me retomando os instantes em que os momentos musicais emergem, em algum lugar entre a caminhada e a dança, entre a fala e o canto, no tempo próprio no qual Nixon passa a apresentar a *possibilidade de aparecer*. Às vezes, como na cena de *A boy like that/I have a love*, uma atuação vigorosa se converte em canto, em que gritos de Rita Moreno, já ritmados pela orquestra, são trocados subitamente pela voz grave de Betty Wand enquanto a atriz mantém a intensidade de atuação. Em outros momentos, como em *Getting to Know You*, a fala de Deborah Kerr passa a assumir o ritmo de declamação, apenas para que ouçamos um canto-declamatório mais agudo de Nixon, para que, então, a cena se converta gradualmente em plena cantoria e dança. Em todos os casos, a determinação entre o fim da fala e o começo do canto, bem como entre o fim dos deslocamentos em caminhadas para o começo da dança, é algo que os musicais estão frequentemente borrando e, com isso, borrando também as maneiras como compreendemos corpos fílmicos.

Erin Brannigan (2011), ao discutir a dança em filmes musicais, se refere precisamente a uma anacruse gestual (*gestural anacrusis*) que ocorre em tal cinema, nomeando especificamente os espaços transicionais entre os modos performáticos que originam o momento musical. A anacruse gestual, em sua teoria, cita diretamente o que Hubert Godard

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=hA9bEKKxTNU>. Acesso em: 03/11/2021.

(2003) nomeou de pré-movimento, referindo-se aos estímulos, desejos, ímpetos e posturas que possibilitam a emergência de um gesto. No caso do cinema musical, a anacruse gestual emerge como um espaço “entre” central, dado que esse “é o gênero fílmico que negocia com maior sucesso momentos em que modalidades performáticas coexistem: atuações dramáticas, melodramáticas, ou cômicas levam até a dança, algumas vezes ponteadas por uma canção” (BRANNIGAN, 2011, p. 141, tradução minha)⁶¹. Em sua discussão, então, tais momentos são importantes para entender tanto o cinema musical quanto a importância das suas estrelas nos filmes, já que é pelas maneiras que elas “fumam, andam, sentam, e flertam que nos levam para a dança” (ibid. p. 142, tradução minha). Até então, enquanto friso os gestos vocais e visíveis dos momentos musicais, não tenho suficientemente abordado esses espaços transicionais que, por vezes, como diz Brannigan, criam uma espécie de ansiedade ou antecipação que se sustenta por todo o filme. Tais espaços transicionais entre fala e canto e caminhada e dança são importantes também por marcar, junto com as mudanças de modos performáticos, a emergência de cantores-dubladores que aparecem apenas em tais espaços.

Alguns pontos da discussão de Brannigan são especialmente importantes para pensar performance no musical. Primeiramente, ao se referir à anacruse gestual, ela também lança a noção de *idiogesto*, uma espécie de idioleto gestual que demarca a especificidade dos corpos em cena e a familiaridade que temos com eles; o modo próprio pelo qual cada pessoa desenvolve um repertório gestual particular. Por outro lado, também demonstra como tais *idiogestos* são marcados por relações próprias com a anacruse gestual, por conta de como suas performances são conduzidas comumente por um excesso gestual que facilita as transições entre modos gestuais. Isso é, o modo como cada artista carrega os limites entre diferentes modalidades performática, transitando entre dança e caminhada, por exemplo, faz parte do *idiogesto*. De toda forma, ela demonstra como esses excessos gestuais e a própria atenção ao gesto ajudam a frisar os processos de trocas gestuais que marcam a espectralidade com o cinema, dado que, em sua teoria, a visão nos informa a nível de movimento, de modo que somos animados afetivamente pelo interesse nos gestos que vemos na tela. Assim, enquanto diferentes modalidades performáticas são gestadas, cruzadas e borradas, diferentes gestos espectraliais também são elaborados. Na medida em que a anacruse gestual se expande pelo filme, de modo que as maneiras como atrizes específicas performam de maneira entrelaçada gestos cotidianos

⁶¹ The anacrusis is central to the dancefilm musical because it is the film genre that most successfully negotiates moments where performative modalities coexist: dramatic, melodramatic, or comedic acting leads into dance, sometimes bridged by a song

e danças, o grande investimento gestual do cinema musical se faz ainda mais notável. Vendo filmes, afinal de contas, nos apaixonamos por como Audrey anda, por como Marilyn move a boca, por como Natalie Wood sorri, mas também por como dançam e dublam.

Evidentemente, Brannigan toma para análise atrizes marcadas pelo estrelato na dança – Rita Hayworth, Ginger Rogers, Liza Minelli e, de maneira menos óbvia, Marilyn Monroe. Analisando cada uma por vieses particulares, ela demonstra como a centralidade dos seus gestos no cinema são importantes para certa posição de autoria que elas exerceram, de tal forma que, por vezes, suas motilidades criam linhas de fuga em relação às regulações de enredo que condicionam de maneira machista seus modos de aparição. Assim, existem projetos próprios que emergem pelas suas presenças gestuais, de modo que muitas vezes “o corpo em movimento contradiz as ideologias que eles supostamente deveriam encenar” (BRANNIGAN, 2011, p. 154, tradução minha). Ao longo das minhas análises, tenho frisado a gestualidade de atrizes – citei a firmeza e explosividade, mas também a capacidade de minguar, de Rita Moreno, a elegância flutuante de Deborah Kerr e os gestos paródicos de Audrey Hepburn ao incorporar uma dama nos momentos em que Eliza Doolittle ainda não foi plenamente treinada. Considero que cada uma delas, mesmo quando não estão em estado de dança, carregam qualidades gestuais que permitem acessos aos seus ideogestos e que também atravessam excessos gestuais que são importantes para suas consolidações no cinema. Tais excessos do gesto ajudam, em parte, a frisar os processos coreográficos que se dão nos seus gestos mais cotidianos também.

Figura 18: Rita Hayworth e Fred Astaire dançam lado a lado, em semelhante protagonismo gestual, no filme *Bonita Como Nunca* (Dir. William Seiter, 1942).



Fonte: Site do Park Circus – An Art Alliance Company⁶²

O fato de todas essas atrizes terem sido dubladas em muitos momentos é, por vezes, tomado como uma perda de agência sobre a própria performance, como nos mostram os vídeos da youtuber *Be Kind Rewind* e o trabalho acadêmico de Merrie Snell (2020). Por outro lado, seus empreendimentos gestuais são recorrentemente tomados enquanto marcantes, sendo um dos fatores de desejo espectral que se desenvolvem em relação a seus filmes – isso inclui as maneiras como cada uma delas performam as canções, mastigando os sons das vozes; suas próprias ou de outras cantoras. Ovalle (2011), por exemplo, discute como Rita Moreno teve seu reconhecimento desenvolvido especialmente a partir de filmes como *O Rei e Eu* e *Amor, Sublime Amor*, em que suas aparições estão enquadradas a partir de noções imperialistas sobre seu corpo, mas, ao mesmo tempo, sua presença gestual no cinema é suficientemente impactante para que ela projete uma posição de sujeito que não se limita ao lugar ao qual supostamente

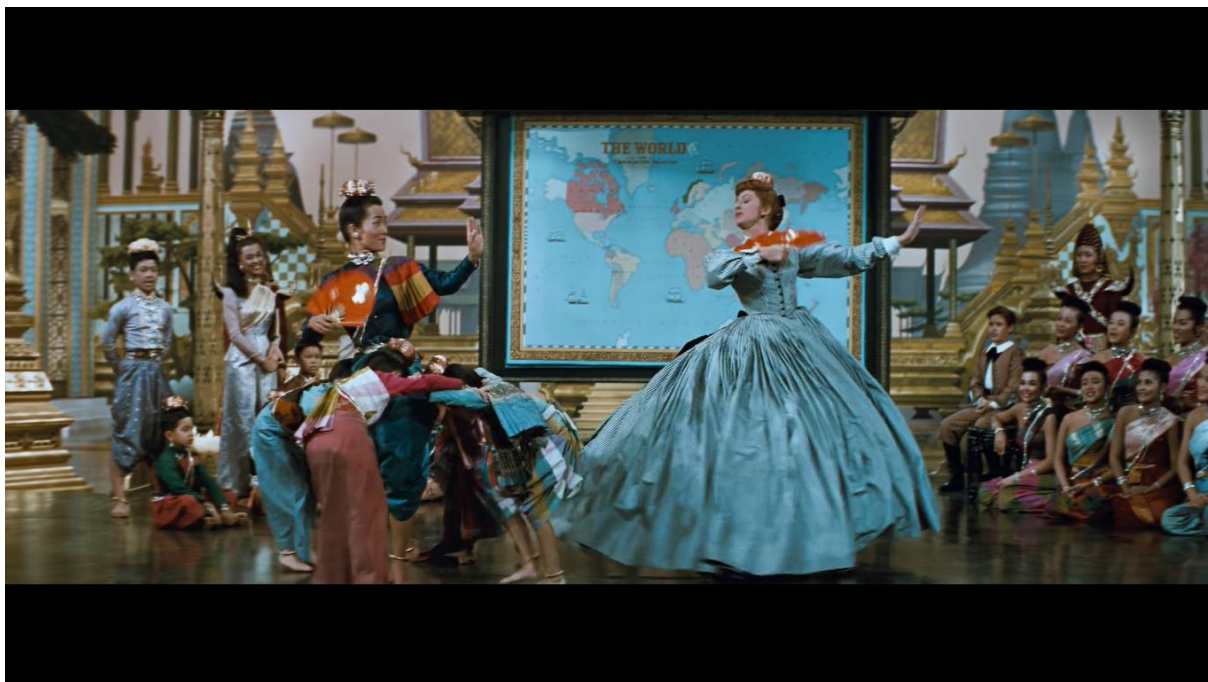
⁶² <https://www.parkcircus.com/latest/P2509-Guest-Picks:-Rita-Hayworth-Films>. Acesso em: 08/11/2021.

estaria submetida. De outra maneira, nos vídeos de Isabel Custodio no canal Be Kind Rewind⁶³ em que ela aborda Deborah Kerr e Audrey Hepburn, frisa-se um certo fascínio pela elegância dos gestos das atrizes, que reiteram suas autorias mesmo quando estão sendo dubladas. Tal elegância gestual também é um importante ponto de interesse de desejos gays (HALPERIN, 2012), que reconfiguram as gestualidades hegemônicas por engajamentos e fabulações queer. Em qualquer um dos casos, os idiogestos das atrizes cruzam momentos musicais e outras cenas, a partir de coreografias intrincadas que regulam, projetam e compõem suas aparições.

Ao afirmar que o cinema musical é amplamente coreográfico – e que os gestos de atrizes como Rita Moreno, Deborah Kerr e Audrey Hepburn fazem a coreografia se destacar mesmo em momentos não-musicais – o que pretendo é apontar para como procedimentos fílmicos e gestuais estão sendo construídos em função também da demarcação de diferenças. Isso é, as diferenças entre Anitta/Rita Moreno e Natalie Wood/Maria, por exemplo, se dão tanto pela voz quanto pela forma como as duas se organizam diferentemente espacialmente, coreografando suas relações. De maneira parecida, em *O Rei e Eu*, as distinções entre Deborah Kerr/Anna e os outros personagens se dão pela forma como os salões se transformam em salas de aula, bailes e salas de audiência, marcando diferentes formações gestuais nacionais e distintas organizações dos corpos fílmicos. Em qualquer um desses casos, tanto momentos musicais quanto não-musicais são palcos para um interesse no gesto no cinema musical, que aparecem a partir da *coreografia enquanto uma tecnologia de produção e policiamento do gesto* (LEPECKI, 2017; FOSTER, 1998 e 2011). Ao mesmo tempo, tal ênfase no gesto também nos ajuda a reconhecer seus excessos – a polidez extremamente volátil de Kerr, que anda como se valsasse em estado de dança; os braços longos e afiados de Hepburn, que cortam o ar mesmo quando ela dança suavemente; a cintura marcante de Monroe, que requebra a despeito de sua voz intimista. Cada um desses excessos gestuais expandem as encruzilhadas entre os gestos dos momentos musicais e os modos performáticos mais cotidianos, enfatizando a agência das atrizes e suas personagens. De certa forma, elas tanto executam as coreografias fílmicas quanto as compõem pelas maneiras como desenvolvem seus ideogestos.

⁶³ Custodio discute a persona de Deborah Kerr em <https://www.youtube.com/watch?v=26kzCQ6SbxE>. Acesso em: 04/11/2021; e a de Audrey Hepburn em <https://www.youtube.com/watch?v=unqQM3nuO-o&t=602s>. Acesso em: 04/11/2021.

Figura 19: Em *O Rei e Eu*, a voz polida de Nixon sonoriza o ideogesto elegante de Deborah Kerr, articulando esquemas de trocas culturais coloniais materializados por trocas coreográficas



Fonte: Captura de tela de *O Rei e Eu*.

Nesse esquema, considero importante compreender como os usos da voz – ou dos gestos vocais, como tenho abordado – também participam no excesso gestual do cinema musical, ainda que a teoria de Brannigan seja notavelmente silenciosa, mesmo ao partir da “anacruse”, uma metáfora musical. Os excessos gestuais vocais se dão, afinal, em várias frentes. Em *Minha Bela Dama*, Audrey Hepburn gesticula vigorosamente, percorrendo amplamente os planos e mudando de postura freneticamente na medida em que vocaliza a fala “destreinada” de Eliza Doolittle, que nos leva a altos e baixos súbitos, entre gritos e choros. Em *O Rei e Eu*, a polidez de Kerr se espraia para sua voz, que incorpora uma noção de sofisticação eurocentrada enquanto, em muitos momentos, parece se esforçar para não cair em dissonância enquanto a personagem Anna também luta para não se exaltar. Natalie Wood, em *Amor, Sublime Amor*, só aparece distintivamente em relação a Rita Moreno, por exemplo, por apresentar uma gestualidade econômica e comedida, acompanhada pelos seus sons vocais roucos e sussurrados, que ganham dimensão excessiva apenas com a voz volumosa de Nixon. Em cada um desses casos – dos excessos de Hepburn à economia gestual de Wood – suas vozes são centrais para as relações que estabelecemos com os momentos musicais e com as mudanças de modos gestuais, levando-nos auditivamente a um engajamento gestual com suas personas.

Como dito, Nixon entra em cena especificamente nos momentos em que a suspensão da anacruse gestual – essa encruzilhada de modos performáticos que se expande pelo filme musical

– está se consolidando. Isso é, Nixon canta pelas atrizes nos momentos em que os excessos gestuais estão já postulados enquanto dança, estabelecendo momentos musicais e revelando especialmente as coreografias orofaciais do cantar. É importante demarcar, aqui, que a performance gestual visível das atrizes, bem como as coreografias que compõem em cena, participam nas maneiras pelas quais reconhecemos as vozes de Nixon e atribuímos a elas diferentes qualidades. Considero, nesse esquema, que a transição entre os modos performáticos da fala e do canto, de fora para dentro do momento musical, é essencial para o desenvolvimento da crença de que as atrizes, e não Nixon, estão cantando. Isso porque a transição para o momento musical leva as vozes para os limites do reconhecimento e firmam uma mudança na linguagem fílmica, transformando como percebemos sons e imagens.

Ao mesmo tempo, os excessos vocais de Nixon por vezes também criam pontes com os excessos gestuais e vocais das atrizes em seus filmes. Isso se faz especialmente notável em *Minha Bela Dama*, em que os sons vocais virtuosos, afinados e agudos de Nixon criam inusitadamente pontes com os choros e gritos de Hepburn, exacerbando não mais o caráter disciplinar do seu canto, mas o excesso corporal e afetivo empreendido no ato de cantar. Em *Amor, Sublime Amor*, enquanto a voz de Wood é recatada, a voz de Nixon a leva a agudos inimagináveis, em um tipo de excesso dramático que refaz a maneira como compreendemos o corpo de Wood em sua economia gestual. Na dublagem de Monroe, os agudos operísticos de Nixon se confundem e se alternam com gemidos altos, que de certa forma consolidam um excesso sexual que aparece na motilidade de Monroe e, contraditoriamente, em suas falas sussurradas a partir das convenções de gênero do som no cinema. Por fim, em *O Rei e Eu*, enquanto a voz de Kerr se esforça para não ultrapassar o limite entre a fala e o grito, os sons de Nixon, por vezes, aproximam-se perigosamente de certo excesso vocal, frisando as tecnologias de gênero que agem na construção normativa da voz feminina (basta uma escapulida para um som mais estridente e a voz da civilizada e branca personagem Anna estaria em risco). Assim, comumente, a dublagem também permite que os corpos produzidos na tela e nas caixas de som ocupem espaços expandidos que reorganizam as regulações espaciais dos corpos.

Em todos esses casos, estou interessado em como as vozes moduladas por Nixon criam espaços que demarcam as diferenças a partir de valores distintivos e burgueses, mas também por como podem exacerbar um excesso gestual que coloca em risco as regulações, especialmente de gênero, que operam em tais valores. Nesse processo, as aparições vocais de Nixon, restritas aos momentos musicais do filme, contaminam as maneiras como compreendemos os gestos das atrizes para além deles, em processos de agenciamento mútuo. Assim, as trocas gestuais que sustentam a experiência com o filme – a maneira como me

contágio com os gestos de Hepburn, Kerr, Monroe e Wood – são atravessadas pelos corpos que percebo no dispositivo fílmico. Tais corpos são quiméricos, para retomar Borges (1972), e só existem na medida em que o cinema se constitui a partir de um conjunto de tecnologias e técnicas (e de vozes e gestos enquanto tecnologias).

Nessa argumentação, é importante que compreendamos como as vozes da dublagem – as vozes de Nixon – marcam as encruzilhadas dos gestos das atrizes de pelo menos duas maneiras: por um lado, se dão na anacruse gestual, entre caminhadas e danças, entre bocas que falam e que mastigam cânticos; por outro lado, as vozes da dublagem são também vozes que se dão em algum lugar de negociação entre os idiogestos das atrizes e os sons cantados de Nixon. Ou seja, Nixon trabalha a própria voz enquanto algo instável e modulável, voltando-se para uma estranha imitação que visa não apenas se assemelhar às vozes das atrizes, mas soar como elas supostamente soariam caso fossem capazes de cantar operisticamente. Assim, ao passo que a dubladora *imita* as vozes das atrizes, ela inventa para elas uma voz cantada, em um processo fabular que toma seus ideogestos como base.

Tal processo de imitação combina uma série de tecnologias que viabilizam diferentes processos de trocas gestuais. Em sua descrição desses processos, Nixon traz um vocabulário que ajuda a reiterar o empreendimento gestual e coreográfico do canto. Ao discutir *O Rei e Eu*, por exemplo, ela comenta como trabalhou em parceria com Deborah Kerr, ouvindo seus ensaios e tentando compreender o que ela parecia tentar fazer com a voz, fabulando os sons que a atriz não conseguia emitir. Esse processo, conta Nixon, se soma a como ela aprendeu as coreografias das cenas, imitando os gestos de Kerr nos ensaios e tirando dúvidas sobre suas escolhas gestuais – como discorre no documentário *Secret Voices of Hollywood* e em sua autobiografia. Falando especificamente da imitação vocal de Kerr, ela desenvolve: “Enquanto nós duas cantávamos [...] eu imaginava o interior de suas cordas vocais e esticava meu próprio pescoço e garganta para aquele formato enquanto formávamos as palavras e cantávamos juntas. Eu imaginava, de fato, eu mesma dentro do corpo dela para que soasse como ela” (NIXON e COLE, 2006, p. 91, tradução minha)⁶⁴. Em soma, os aparatos técnicos de gravação também participavam ativamente da sua performance. Ela relata como o microfone foi alterado pelo supervisor de som Carl Faulkner para valorizar os sons graves de sua voz e se aproximar do timbre de Kerr,

⁶⁴ As we both would sing . . . I would picture the inside of her vocal chords and stretch my own neck and throat into that shape as we formed the words and sang together. I actually imagined myself inside her body in order to sound like her.

e conta como modulava sua voz diferentemente em relação ao microfone e à cabine de som, em uma produção em que sua voz aparece desde já em associação às tecnologias midiáticas.

Figura 20: Deborah Kerr e Marni Nixon posam juntas em sua colaboração nas gravações de O Rei e Eu



Fonte: Site Interlude⁶⁵

Ainda que os relatos de Nixon não possam ser tomados como acessos plenos aos seus processos, eles ajudam a destacar como a gestualidade é um operador importante no modo como ela compreende o próprio trabalho de imitação. Anteriormente, debati como a formação vocal é um empreendimento gestual e, por vezes, coreográfico, como discorre Brandon Labelle (2014) ao questionar se a voz não seria uma tensão, um esforço para constituir um corpo, mais do que um objeto, um som desincorporado. Isso é, pensar a voz enquanto um empreendimento gestual envolve, como aborda o autor, tomá-la enquanto uma produção primária do corpo, um corpo em processo de tentar ser um sujeito, de modo que se frisa um caráter coreográfico dos processos de sujeição. Aprender fonemas, palavras, línguas, mas também modos do grito, do choro, do riso, é, afinal, incorporar e negociar intrincadas coreografias que organizam gestos orofaciais, respiratórios e do corpo como um todo de acordo com nossos contextos relacionais. A descrição de Nixon do seu processo de construção da “voz” das atrizes é especialmente interessante especificamente porque parece fazer ver como o seu processo de imitação envolve um certo reconhecimento de um ideogesto vocal – um conjunto de técnicas, estilismos, usos de microfones e empreendimentos gestuais que singularizam as vozes, e que podem ser tomadas enquanto uma partitura coreográfica passível de reprodução. Assim, de certa forma, Nixon

⁶⁵ <https://interlude.hk/life-under-the-silver-screen/>. Acesso em: 08/11/2021.

imita o que poderíamos pensar como o grão barthesiano da voz das atrizes, em um esquema, porém, em que o grão da voz é tomado como um conjunto de técnicas corporais e coreografias pessoais contingentes, produzidas a partir do uso de determinadas tecnologias de mídia.

O “problema” da imitação, nesse sentido, é que, ao passo que a voz de um sujeito se passa pela voz de outro de maneira convincente, ela coloca em risco a ideia de que a voz é única, expondo como toda voz é feita de artifícios, técnicas e estilismos. Ao cantar como Kerr, como Hepburn, como Monroe ou como Wood, Nixon vocaliza diferentemente, com grandes variações de timbre e inflexão, e ajuda a demarcar os estilismos de cada uma das atrizes, tentando construir pontes entre as suas vozes faladas e sua própria voz cantada, apaziguando as diferenças entre modos vocais. Nesse processo, trocas gestuais são gestadas entre as atrizes e as dubladoras, em um processo que destaca como seus gestos e vozes são compreendidos. Em sua imitação, Nixon enfatiza os aspectos que os fazem distintivos e ressalta quais são as chaves para os reconhecimentos do corpo de cada atriz. Em outras palavras, as imitações inventivas de Nixon parecem exaltar o alto grau de estilização das performances gestuais das atrizes, que se dão também pelos seus usos de qualidades vocais. Borges (1972), como dito, afirma que a voz de Hepburn não é contingente. Ele acredita, afinal, que a voz é um aspecto central para o reconhecimento, um produto essencial do seu corpo. Ouvindo Nixon repetidamente no papel de Hepburn, acredito que as dublagens possam apontar exatamente para o contrário ou, ao menos, para como a contingência da voz nos leva mais para um conjunto de técnicas performáticas do que para uma suposta essência da atriz.

Assim, os momentos musicais projetam utopias – utopias que se baseiam em distinções modernas e hierarquizadas entre sujeitos, sustentadas por usos e concepções normativas de vozes, coreografias e gestos. Atravessando-os, percorrendo o filme como um todo e nossas relações com eles, porém, existem espaços em que vozes se confundem, em que excessos gestuais podem se fazer audíveis e visíveis e em que não sabemos onde acaba Hepburn e começa Nixon, por exemplo. Se um gesto em falso revela a dublagem, o corpo fílmico fica subitamente em foco, aparecendo como um agenciamento de materiais heterogêneos – como o caso de Marni Nixon repetidamente fez ao aparecer publicamente na década de 1950 e continua a fazer sempre que um fã tenta discernir sua voz no YouTube.

O caso de Nixon, enfim, parece costurar as demandas da indústria fonográfica em vinculação ao mercado do cinema. Além disso, também faz aparecer as regulações de gênero e gestos que se dão acusticamente no aparato fílmico, sendo importante, ainda, na sustentação e na consolidação de valores burgueses, racistas, coloniais e modernos que foram exacerbados pelas dublagens. Nesse sentido, as vozes das dublagens hollywoodianas participam de redes de

escuta que são marcadas por um interesse frequente na diferenciação entre sujeitos a partir da atribuição de técnicas e estilismos de maneira hierarquizada. Ainda assim, o conjunto de aparições de Marni Nixon apresenta uma série de riscos – vozes que se confundem colocando em xeque suas unicidades, gestos excessivos que permitem afetos desviantes, a lembrança frequente do corpo fílmico como uma quimera, dentre outros. Cada um desses riscos pode ser tomado como um constante e reiterado convite para escutar nas brechas dos projetos normativos de Hollywood, fazendo aparecer uma escuta (e um modo de ver) que encontra prazer no desvio (ou que não possa evitá-lo).

Figura 21: Marni Nixon em retrato do fotógrafo Frank Q. Brown, em 1962.



Fonte: Acervo do Site Burned Shoes⁶⁶.

⁶⁶ <https://blog.burnedshoes.com/post/108444296706/frank-q-brown>. Acesso em: 08/11/2021.

4.2 DUBLAGEM COMO RELATO DE SI: VIDEOCLIPES DA ERA DIGITAL E AS RELAÇÕES VOZ-GESTO

4.2.1 Pode a dublagem falar do “eu”?

Em *Rager Teenager* (dir. Troye Sivan, 2020), Troye Sivan aparece na tela bem a tempo de começar a dublar casualmente. “*Hey, you! Where you been hangin’ out lately?*”⁶⁷, ele murmura, deitado em uma banheira, sua camisa levemente aberta e sua cabeça recostada preguiçosamente em uma parede, enquanto sua voz digitalizada canta por um modo vocal quase falado. Através de uma câmera estática, podemos vê-lo dublando casualmente sua própria música em meio a tédio e tristeza até que o vídeo começa a distorcer sua imagem através de um efeito de pós-produção. Ao longo das imagens, Troye brinca com o que parece ser um anel de noivado e oscila entre humores raivosos e outros, mais otimistas. Ele às vezes perde alguns dos versos vocais, lembrando-nos que não está realmente cantando, mas tristemente curtindo pela escuta sua voz pré-gravada. Em alguns momentos, ele se dirige à câmera, destacando evocativamente partes da letra por meio de sua performance de dublagem: “*why are you acting like a stranger?*”⁶⁸, ele pergunta, olhando-nos diretamente nos olhos através da tela. Ele até parece gritar em um momento específico por meio de uma imagem borrada enquanto sua voz digital (ou talvez o som de um sintetizador) chora alto ao fundo dos vocais principais da música. “Esse estranho som digital seria ouvido como um grito se Troye não tivesse o dublado dessa maneira?”, eu me pergunto.

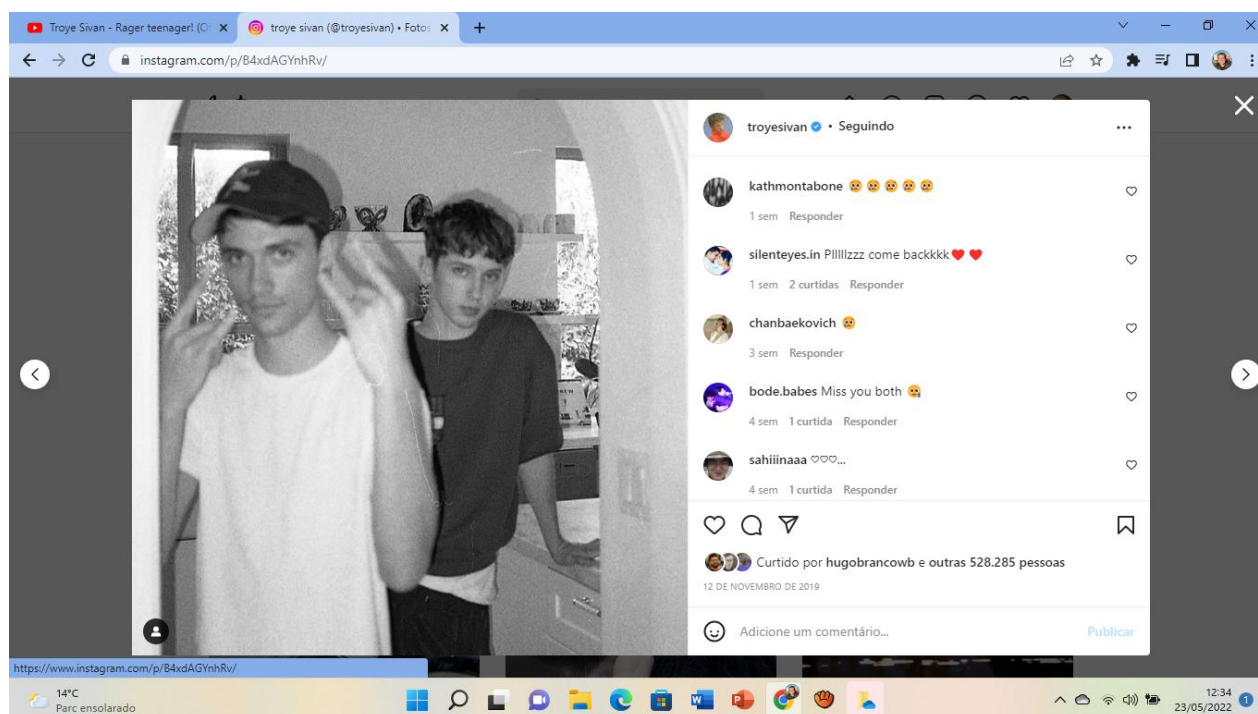
Menos de um mês antes, Troye Sivan havia lançado seu videoclipe para a música *Easy* (Dir. Troye Sivan, 2020), no qual – mais uma vez – ele aparece praticamente sozinho, dublando entristecido e sem grandes esforços a sua voz intimista. Alternando entre vocais sutis e melodias levemente anasaladas, a voz suave e grave de Troye destaca as letras de término de namoro de suas músicas. Ao mesmo tempo, suas performances em vídeo ajudam a remontar sua voz gravada em seu corpo por meio de gestos solitários, tristes e às vezes chorosos. Uma breve mudança do YouTube – a plataforma digital em que os dois vídeos foram lançados – para seu perfil no Instagram poderia rapidamente informar os seus fãs de que ele havia rompido seu relacionamento público com o namorado (o modelo Jacob Bixeman) e retornado à casa de seus pais na Austrália durante o surto de Covid-19 de 2020. Cantando sobre términos através de

⁶⁷ “Ei, você! Por onde tem andando ultimamente?”, em tradução minha.

⁶⁸ “Por que você está agindo como um estranho?”, em tradução minha.

vídeos solitários dirigidos por ele mesmo, Troye parecia encenar uma espécie de confissão ao performar um relacionamento íntimo com sua própria voz gravada. Talvez, como ele, os fãs também tenham curtido casualmente a voz do artista em uma performance privada de escuta (eu certamente o fiz). Outros podem até ter escutado, como evoca o título da canção, solitariamente uma música de término em um banheiro como um "adolescente furioso" – ou, como Troye, se sentindo como um. Nesse sentido, como em muitas outras performances em videoclipes, o fato do cantor estar atuando por meio de dublagem (e não simplesmente cantando) parece ser importante.

Figura 22: Print do Instagram de Troye Sivan.



Fonte: Captura de tela minha.

Nesse contexto, o que os vídeos de Troye Sivan ajudam a apresentar é como a dublagem em videoclipes tem sido usada como um dispositivo expressivo que às vezes projeta sentimentos de intimidade ou participa num ato que performa uma confissão. Em um primeiro momento, os vídeos de Sivan aparecem como relatos íntimos de suas próprias emoções pela forma como são esteticamente feitos, construindo sua imagem solitária por close-ups e suaves gestos orofaciais. Evidentemente, essa intimidade também tem a ver com a forma como os meios digitais impactaram os modos como experimentamos músicas. Diferentemente das tradicionais telas de cinema e televisores, podemos assistir aos vídeos de Troye Sivan em nossos aparelhos celulares, segurando seu rosto perto do nosso, acariciando a tela devido às suas tecnologias táteis e nos envolvendo com íntimas técnicas privadas de escuta agenciadas pelos

fonos de ouvido. Em geral, ao assistir Troye curtindo suas próprias músicas ou chorando enquanto dubla sua própria voz, sua performance pode aparecer como uma confissão estetizada. De certa forma, os videoclipes são, afinal, importantes produtos midiáticos que projetam os corpos dos artistas a eles associados. Como já afirmou Thiago Soares, baseando-se nas teorias audiovisuais de formação do corpo cinemático,

Se tomamos como questão central o princípio de que um videoclipe “enforma” um semblante midiático, ou seja, gera um corpo nas mídias, nada mais sintomático que reconhecer que, sendo o audiovisual, em si, um corpo, este pertence, obviamente, ao artista que o protagoniza. (SOARES, 2013, p. 18).

Por outro lado, os videoclipes de Troye Sivan só podem aparecer de fato como produtos que performam um acesso à sua intimidade por conta de como se articulam com suas outras aparições nas mídias digitais – temos acesso ao seu Instagram e às entrevistas em texto coladas pelo Twitter, mas também em vídeo no YouTube, dentre outros materiais. Em soma, estamos relativamente habituados a ver a dublagem em mídias digitais como maneiras de performar a si mesmo. Nesse sentido, a dublagem não é algo que apenas os artistas musicais fazem, mas uma prática difundida amplamente em plataformas como o TikTok e o Instagram. Atravessando essas plataformas, afinal, esbarramos com frequência em performances em que pessoas cotidianamente expressam a si mesmas enquanto incorporam vozes oriundas de contextos muitos diversos.

Dublando falas da atriz Vera Fischer nas novelas de Manuel Carlos, por exemplo, usuários podem projetar suas utopias cotidianas sobre como seria viver como uma mulher rica do Leblon enquanto parodiam seu dia-a-dia de membros da classe trabalhadora no Brasil. Alternativamente, uma mulher no TikTok lida com seu término de namoro de maneira cômica dublando a música *All By Myself*, de Celine Dion, incorporando gestos de filmes como *O Diário de Bridget Jones* (Dir. Sharon Maguire, 2001), em que a atriz Renée Zellweger protagoniza uma cena dublando a canção. Sendo ainda mais radical em sua abordagem, o perfil @lipsyncinglips_ se dedica a performar dublagens em que lábios ocupam toda a tela: não temos acesso ao rosto, mas aos lábios que, sensual e intimamente, performam as canções. O próprio Troye Sivan, em sua conta no TikTok, utiliza áudios que viralizam nas redes para construir suas narrativas. Cerca de um ano após lançar o vídeo solitário de *Rager Teenager*, prestes a desfilar para a prestigiosa marca Fenty, da diva pop Rihanna, o cantor utilizou o áudio “*took some time off to rest and now its game time*” para acentuar a narrativa de que, indo ao desfile, estaria dando uma “volta por cima”. Enquanto esses áudios viajam por diferentes bocas, eles viabilizam

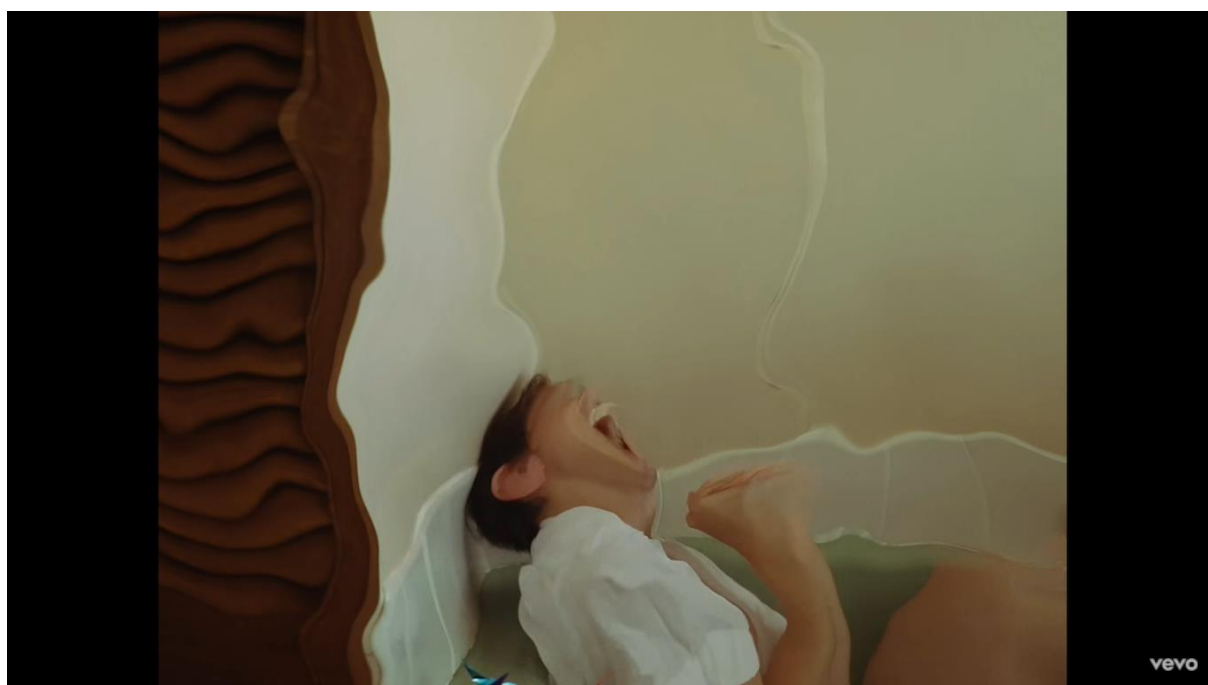
contatos que se dão entre as pessoas que utilizam as plataformas digitais, mas também fazem ver trocas gestuais entre filmes, novelas, videocliques e os vídeos vernaculares dos usuários.

Diante desse contexto, a dublagem no videoclipe participa de processos de construção de corpo, mas também de formação e projeção de subjetividades, que se articulam com um contexto mais amplo das performances digitais. Seguindo esse fluxo, este capítulo se dedica a abordar os videocliques da era digital, destacando como eles muitas vezes projetam um “Eu”. Para tanto, foco-me especialmente no papel que a dublagem desempenha na forma como o canto gravado de artistas são reinscritos em seus corpos. Entendo, afinal, que, por meio das tecnologias de playback, cantores muitas vezes podem estabelecer relações gestuais com suas vozes que não estão vinculadas aos esforços do canto. Enfatizando as relações entre gestos visíveis e vocais, interessa-me compreender como a dublagem e seus engajamentos performáticos funcionam como relatos que lidam com narrativas mais amplas de artistas. Em outras palavras, argumentarei que a dublagem pode ajudar a enfatizar os esforços performáticos dos videocliques. No entanto, ao seguir esse caminho, não pretendo descartar perspectivas que investigam como as personas dos artistas são constituídas por meio de um agenciamento de diferentes mídias e discursos. Para lidar com os gestos dos videocliques, afinal, precisamos estar atentos a como os esforços performáticos particulares de um vídeo específico podem estabelecer conexões com narrativas biográficas mais amplas – como os vídeos pós-término de namoro de Troye Sivan ajudaram a introduzir.

Partindo da teoria de Judith Butler (2017b) sobre relatos de si, Jeder Janotti e André Alcântara (2018) já discutiram como os videocliques, especialmente na era digital, funcionam como relatos por meio dos quais os sujeitos negociam as normas éticas das culturas musicais. Levando adiante seus argumentos, desejo enfatizar os aspectos audiovisuais de tais relatos. Nesse sentido, demonstrarei que a dublagem no videoclipe pode se tornar um relato de si mesmo em pelo menos dois níveis. No primeiro, todos os esforços gestuais empregados no ato de dublar já podem ser entendidos como um relato que projeta uma persona. Afinal, as formas particulares pelas quais as vozes e os gestos visíveis são reunidos podem significar coisas diferentes em cada videoclipe específico. Em um segundo nível, a forma como os videocliques são produzidos em termos de narrativas e como eles se conectam com outras performances na mídia também aparece como um relato em um sentido mais amplo. Dito de outra maneira: ao enquadrar a dublagem nos videocliques, estamos lidando com os gestos específicos de um vídeo e investigando como esses gestos estão conectados aos discursos que sustentam outras aparições midiáticas dos artistas.

Assim, este capítulo se foca especificamente na dublagem em videoclipes como uma maneira de enfatizar o esforço gestual e performativo que constrói os corpos de artistas musicais por dinâmicas audiovisíveis, levando em conta as especificidades do videoclipe enquanto meio. Entretanto, compreendendo o videoclipe como um articulador de redes mais prolongadas que englobam diferentes plataformas digitais e usos cotidianos dos sites de redes sociais, a dublagem no videoclipe respinga em outras performances de dublagem; inclusive naquelas que assisto pelo celular quando abro plataformas de vídeo enquanto descanso entre a escrita de um parágrafo e outro.

Figura 23: Troye Sivan “grita” um som sintetizado.



Fonte: Captura de tela de Rager Teenager

4.2.2 Os videoclipes da era digital

4.2.2.1 O que pode um videoclipe?

A maioria das discussões sobre videoclipes, especialmente quando se tenta um panorama histórico, destaca a importância que a MTV e outras redes de televisão musical tiveram no marketing e na estética desses produtos audiovisuais. Em seu trabalho "Music Video After MTV", por exemplo, Matthias Bonde Korsgaard (2017) critica a ideia muito difundida de que os videoclipes começaram na MTV. Para conduzir sua argumentação, ele aborda

experiências videográficas anteriores, como as do cinema silencioso, tecnologias do século XIX, filmes musicais e de animação, e os filmes contidos em jukeboxes visuais da década de 1940. Korsgaard não está sozinho em sua declaração. Thiago Soares (2013), que discute principalmente os videoclipes da era televisiva e suas ressonâncias nas obras digitais, também investiga práticas do início do século XX. Esses incluem performances de jazz gravadas da década de 1920 e outros vídeos promocionais que acompanham os lançamentos musicais nas décadas seguintes, incluindo números do cinema musical. Ambos os estudos nos ajudam a entender que os videoclipes “surgiram apenas gradualmente e como filhos de muitos precursores diferentes” (KORSGAARD, 2017, p.17, tradução minha). Em outras palavras, embora a MTV tenha ajudado a institucionalizar o que é um videoclipe e o que seria um estilo visual próprio do videoclipe, videoclipes – e experimentações musicais em meios audiovisuais – podem ser enquadrados de várias maneiras.

Tanto Korsgaard quanto Soares, no entanto, parecem concordar que a MTV ajudou a estabelecer uma forma de comercialização de singles através de meios audiovisuais e a definir o tipo de importância que os videoclipes viriam a ter na carreira dos artistas e na forma como eles se relacionam com seu público. Enquanto Korsgaard o aborda por meio de uma discussão baseada nas tradições estilísticas do audiovisual, enquadrando o papel que os videoclipes têm na estética midiática contemporânea, Soares entende os vídeos como uma extensão da performance de um artista que cria sua presença corporal na mídia. Ambos parecem seguir e desenvolver a tradição liderada pelo texto seminal de Carol Vernallis (2004), que ajudou a consolidar o videoclipe como um meio que pode ser estudado por sua estética e efeitos audiovisuais. Nesse sentido, tomar vídeos de música como um meio também requer enquadrá-los em relação a como eles remédiam outros meios – como cinema, fotografia, quadrinhos, séries de televisão, entre muitos outros – ao mesmo tempo em que são remediados por eles. Nesse esquema, os videoclipes são constantemente alterados por mídias novas e antigas, ao mesmo tempo em que os alteram de forma intercambiável.

Em geral, ao discutir videoclipes, todos esses autores estão enquadrando diferentes produtos audiovisuais – ora mais narrativos, ora mais abstratos – que performam uma canção e desenvolvem um papel no marketing e promoção dessa canção nos mercados musicais e na cultura midiática. Evidentemente, eles geralmente reconhecem que os videoclipes podem ser muitas coisas além disso, especialmente videoclipes contemporâneos da cultura digital. De toda forma, ainda que os videoclipes possam ter diferentes características formais e nem sempre funcionem em sincronia com uma música, dado que “os tecidos sonoros podem perseguir trilhas distanciáveis dos tecidos imagéticos” (SOARES, 2013, p. 77), é importante levar em

consideração que as imagens dos videoclipes sempre se articulam de alguma forma com as sonoridades das quais se originam. Nesse sentido, na maioria dos videoclipes, “a própria imagem foi musicalizada” (KORSGAARD, 2017, p. 02, tradução minha), ainda que essa musicalização não apareça de forma esperada. Nesse contexto, a dublagem é uma das muitas dinâmicas audiovisuais que ajudam a ancorar uma canção nas imagens de um vídeo, pois estabelece uma relação direta entre a voz gravada e os gestos que vemos na imagem em movimento.

Claro que, na maioria das vezes, quando nos referimos a videoclipes, estamos considerando produtos audiovisuais corporativos que foram produzidos oficialmente como videoclipes. Essa prática foi institucionalizada na era MTV. No entanto, isso é apenas uma parte de uma história maior. Outra abordagem seria enquadrar vídeos que possam ser tomados como videoclipes pela forma como são utilizados por públicos que lhes atribuem a função de um, mesmo que não necessariamente tenham sido produzidos oficialmente por um estúdio ou por um artista da música. Vernallis (2010) considera essa possibilidade abordando vídeos vernaculares, paródias, remixes, trailers de filmes e uma variedade de vídeos que podem ser tomados como videoclipes. Com isso, ela parece menos interessada em definir videoclipes e mais ocupada em investigar como diferentes clipes podem projetar, atualizar, enfatizar e superar sensibilidades que parecem se espalhar com a ascensão das plataformas digitais e suas interfaces específicas (VERNALLIS, 2010; VERNALLIS 2013). Korsgaard também segue esse exemplo ao abordar diretamente as mudanças da cultura digital no que reconhecemos como videoclipes ao montar o que ele chama de “pós-videoclipe” (2017, p. 173). Com tal termo, ele se refere a vídeos interativos, remixes, remakes, conteúdos gerados pelos usuários, entre outras possibilidades – mesmo que ele ainda pareça principalmente interessado em analisar videoclipes que estejam de alguma forma oficialmente ligados à carreira de um artista ou banda.

Enquanto as discussões de Vernallis e Korsgaard giram em torno dos efeitos estéticos ligados aos videoclipes, outros têm abordado o meio destacando o ambiente digital em que circulam. Em seu trabalho sobre videoclipes, a autora Simone Pereira de Sá (2016) percorre esse caminho para reconhecer como vídeos vernaculares ou trechos de diferentes mídias audiovisuais podem ser assistidos e compartilhados como videoclipes, e acabam promovendo um single ou engajando-se com o marketing de uma música. Essa dinâmica se acentua ainda mais em redes como o TikTok, em que dublagens de trechos de música ou coreografias vinculadas a videoclipes (oficiais ou não) se tornaram parte integral de como músicas se propagam nas redes.

Nesse sentido, embora Korsgaard e Pereira de Sá tenham abordado os produtos audiovisuais pelo tropo semelhante do “pós-videoclipe” e dos “videoclipes pós-MTV”, respectivamente, eles parecem se interessar por diferentes dimensões desses produtos. Ao se interessar em entender o videoclipe como um meio em si – ainda que esse meio seja amplamente abordado por meio de seus recursos de remediação –, Korsgaard tende a enfatizar as características estéticas dos novos formatos de videoclipes. Por outro lado, Pereira de Sá parece se engajar na tradição latino-americana dos estudos da Comunicação por estar especialmente atenta às mediações culturais ao invés de investigar apenas o meio. Isso a leva a buscar a forma como os vídeos circulam e criam conexões por meio de plataformas digitais, mais do que a analisar as características estéticas audiovisuais de cada produto. Assim, ela leva mais em conta as dinâmicas comunicativas específicas das plataformas digitais. Sua definição de “videoclipe pós-MTV” é especialmente pertinente, pois tenta abranger a heterogeneidade do que um videoclipe pode ser. Para a autora, os videoclipes pós-MTV são

um conjunto heterogêneo de produções que circula preferencialmente na plataforma do YouTube, espalhando-se por outros ambientes; e que abrange um conjunto de fragmentos áudio-visuais de origens heterogêneas que vão do vídeo do show postado por um fã, passando pela infinidade de paródias, tributos e homenagens e chegando até os vídeos “profissionais” que divulgam as novas músicas dos cantores com carreiras (mais ou menos) estabelecidas. (PEREIRA DE SÁ, 2016, p. 61)

Nesse sentido, a abordagem de Pereira de Sá destaca como as formas como esses vídeos circulam e são apropriados pelos fãs são tão importantes para sua definição como videoclipes quanto a forma como são produzidos. Da mesma maneira, as plataformas onde são compartilhados, visualizados e interagidos também são fundamentais no trabalho de Pereira de Sá. Afinal, tais plataformas sustentam as interfaces que fornecem a estrutura de interações ligadas à existência de tais vídeos. A sua investigação também mostra como alguns desses videoclipes não-oficiais e não-corporativos chegam ao topo das listas de videoclipes mais assistidos no Youtube em alguns contextos. Aliás, a autora é clara sobre como alguns gêneros musicais marginalizados no Brasil, como o funk carioca e o brega-funk, alcançaram os primeiros lugares nas listas oficiais do Youtube a partir da viralização de videoclipes vernaculares. Muitas vezes, tais vídeos circulam pelas plataformas digitais e são reproduzidos e reapropriados em outros contextos, como em memes ou performances midiáticas de outras celebridades e artistas (PEREIRA DE SÁ, 2019). Em alguns casos, essas reapropriações virais que ajudam a projetar uma música podem ser tão incomuns quanto um jogador de futebol comemorando um gol ao vivo na televisão e recriando a coreografia ligada a uma música de funk. Na cultura de vídeos curtos que se proliferou desde o surgimento do TikTok (adaptados

pelo Instagram a partir do Reels e pelo YouTube a partir da ferramenta Shorts), dublagens vernaculares também se tornaram importantes videoclipes. Dessa maneira, ao transformar a forma como os videoclipes são vivenciados e compartilhados, as plataformas digitais mudaram não apenas a forma como os videoclipes são feitos e suas características estilísticas, mas também como circulam e, às vezes, sua própria definição.

Nesse contexto, é importante considerar as propriedades arquivísticas do YouTube, que permite a circulação de produtos audiovisuais antigos e novos, reconfigurando sua vida útil. Em certo sentido, os diferentes produtos audiovisuais que podem ser tomados como precursores dos videoclipes são arquivados e constantemente revividos no YouTube de forma que acabam funcionando como videoclipes da era digital – o que reitera como os videoclipes remediaram e são remediados por outros meios. De que outra forma, afinal, momentos musicais de filmes do meio do século XX poderiam circular na plataforma YouTube à despeito das obras completas das quais se originaram?. Na plataforma, afinal, videoclipes de Beyoncé, por exemplo, podem conviver lado-a-lado com cenas musicais de filmes que a cantora toma como referência em seus trabalhos – como as cenas dançadas de Audrey Hepburn em *Cinderela em Paris* (Dir. Stanley Donen, 1957). Assim, o YouTube também reúne entrevistas, cenas de filmes e outros materiais audiovisuais que se entrelaçam com nossas experiências de ouvir música.

Diante desse panorama, é necessário considerar como as mediações que reconfiguram os videoclipes na era digital impactam a forma como tais produtos são produzidos e assistidos. É importante considerar tais mediações mesmo quando discutimos videoclipes “oficiais” ou “corporativos”. A sensação de intimidade que podemos sentir ao assistir aos videoclipes de Troye Sivan, por exemplo, parece ser destacada pela forma como esses produtos audiovisuais se inscrevem nas plataformas digitais. Passeando de plataforma em plataforma, conectamos fotos e vídeos cotidianos no Instagram, entrevistas e notícias de tabloides (repostadas e discutidas em diferentes mídias sociais) e videoclipes (exibidos integralmente no YouTube, mas com trechos e cortes espalhados por outras plataformas). Os videoclipes oficiais só podem ser considerados reveladores de uma subjetividade na medida em que se relacionam com outras aparições midiáticas em entrevistas e mídias sociais que permitem que os fãs se envolvam com narrativas sobre relacionamentos, lutas de amadurecimento e sentimentos solitários, dentre outras. Nesse contexto, é esse conjunto de materiais midiáticos que nos conecta com as subjetividades de um artista.

4.2.2.2 A vida midiática dos artistas

Diferentes autores têm discutido o potencial particular do videoclipe de construir as subjetividades de um artista. Thiago Soares, como já mencionado, postulou um “semblante midiático” que se projeta a partir da performance do videoclipe, entendendo-a como uma forma de construção do corpo do artista nas superfícies da mídia; é nesse sentido que um videoclipe pode, afinal, performar uma música. A teoria de Soares é especialmente interessante para discussões sobre dublagem, pois destaca os aspectos corporificados de como os videoclipes constroem as performances dos artistas por dinâmicas audiovisuais. Não à toa, as maneiras como artistas dublam figuram como um ponto importante de suas análises. Alternativamente, outras abordagens profícuas são aquelas que giram em torno da noção de “persona”. Philip Auslander discutiu o tema em seu trabalho em videoclipes. Por persona musical, Auslander pretende sugerir um “papel desempenhado que está em algum lugar entre uma pessoa simplesmente se comportando como ela mesma e a apresentação de um personagem fictício por um ator” (AUSLANDER, 2019, p. 91, tradução minha). Nesse processo, ele destaca como os músicos constroem personas dentro e fora das performances musicais, mencionando como as teorias performáticas de Goffman, por exemplo, “aplicam-se igualmente bem a representações ficcionais e não ficcionais” (Ibid. p. 95, tradução minha). Nesse sentido, os videoclipes forjam diferentes situações narrativas, contextos performáticos ou modos de apresentação.

A dublagem desempenha um papel importante na forma como os videoclipes podem apresentar personas. Afinal, como dito anteriormente, pensar como os cantores executam suas próprias vozes em videoclipes é investigar momentos performáticos muito prolíficos de como eles se expressam vocal e gestualmente. Nesse sentido, Auslander argumenta que a dublagem “oferece aos performers boas oportunidades para definir e ampliar suas personas” (AUSLANDER, 2019, p. 100, tradução minha). Isso é verdade quando um artista musical está tentando esconder sua dublagem e nos convencer de que está realmente cantando, mas também quando está intencionalmente deslocando suas performances gestuais de seus sons gravados por algum motivo.

De qualquer forma, precisamos reconhecer que todos os videoclipes que mostram performances de “canto” – a não ser que sejam originados de gravações de performances ao vivo – são dublados. De fato, a forma como os vídeos têm lidado com a dublagem tem sido muitas vezes inventiva e relaciona-se a muitas maneiras de abordar as vozes nos meios audiovisuais. Em alguns vídeos, como em *911* (dir. Tarsem Singh, 2020), de Lady Gaga, ou *Truth Hurts* (dir. Quinn Wilson, 2017), de Lizzo, as vozes viajam por diferentes bocas para

ênfatizar situações narrativas específicas. Nesses casos, a dublagem ajuda a criar um diálogo ou dar vida a diferentes personagens, passando de uma pessoa para outra. Em outros vídeos, como *Boy With Luv* (dir. Yong-seok Choi, 2019), do BTS com Halsey, ou *Kill This Love* (dir. Seo Hyun-Seung, 2019), do Blackpink, cada cantor dubla sua própria voz, reivindicando sua autoria vocal e ajudando o público a discernir de quem são as vozes que estamos ouvindo. Nesse contexto, ao reivindicarem suas próprias vozes, os artistas ajudam a se distinguir dos seus colegas, enfatizando seus estilismos e artifícios performáticos próprios. Às vezes, apenas algumas partes específicas da música são dubladas, destacando palavras precisas ou determinados esforços vocais. Isso acontece em gêneros variados, como em *Jugular* (dir. Felipe André Silva, 2021), da banda pernambucana de rock Guma, ou em *Vivaldi: Stabat Mater* (dir. Sebastian Panczyk, 2021) do contratenor operístico Jakub Jozef Orlinski. Em cada um desses casos, não é apenas o fato de os artistas estarem dublando que importa, mas também como as vozes são reivindicadas por meio de performances gestuais particulares e expressivas que reúnem diferentes recursos audiovisuais. Posto de outra maneira: é como seus corpos se constroem na mídia que importa quando enquadramos dublagens.

Figura 24: Em *Jugular*, de Guma, a cantora Katarina Nápoles dubla apenas um verso de toda a canção.



Fonte: Captura de tela do clipe.

Nesse panorama, é importante compreender o papel que as dublagens em videoclipes possuem em como reconhecemos as performances musicais de artistas. Ao se referir às cenas

de dublagem no cinema, Merrie Snell (2020) menciona o termo “performance ausente”, inicialmente proposto por Estella Tincknell, para abordar as músicas e vozes reunidas em tais cenas. Em seu esquema, essas vozes gravadas referem-se a performances ausentes nas quais o cantor ou intérprete vocal não está presente na imagem. Essa ausência abre vozes para outras conotações à medida que viajam pelas bocas de outras pessoas através de novos contextos. Dessa forma, quando as vozes são reencarnadas por meio da dublagem, a performance de boca reivindica a voz e a abre para novos significados, fornecendo performances visuais à voz – é o que acontece, por exemplo, no cinema musical de Hollywood, em que atores abocanham vozes de dubladores prevenindo que essas vozes apareçam como inquietantemente como órgãos sem corpo.

Quando alguém está dublando a sua própria voz pré-gravada, evidentemente o artista está visualmente presente. No entanto, a performance abre um espaço onde o artista pode reivindicar a voz gravada como sua ao mesmo tempo que lhe atribui uma nova performance gestual expressiva. Em videocliques oficiais ou corporativos, geralmente não podemos atribuir uma única performance original à voz que ouvimos, pois a gravação costuma ser um conjunto de diferentes faixas vocais bricoladas e processadas. Nesses casos, é comum que o produto audiovisual substitua uma performance “original”, preenchendo a lacuna de sua ausência. Assim, ao ouvirmos faixas gravadas e difundidas em álbuns e singles, muitas vezes retomamos às performances dubladas de videocliques, em uma estranha homologação em que os vocais bricolados da faixa de áudio podem remeter às imagens bricoladas dos vídeos – sinestesticamente, então, canções se filiam a gestos, a cenas e a coreografias que passam a habitar o ouvir.

Além disso, é importante enfatizar a relação entre dublagem e audibilidade. É precisamente quando essa ligação é feita que, como Snell postula, a dublagem pode atuar como uma maneira de expressar um “si mesmo”. Tal expressão se dá por um intenso trabalho performático. Ao analisar cenas de dublagem, Freya Jarman, por exemplo, é especialmente atenta aos processos de trocas gestuais que operam na dublagem. Ela menciona como Will Smith – em um episódio de *Um Maluco no Pedalo* – lida com os vocais excessivos de Jennifer Holliday em *And I Am Telling You I Am Not Going*. Em um dos momentos vocais mais dramáticos da música, quando a voz de Holliday fica mais exagerada, “seu rosto fica distorcido pela dor emocional, boquiaberto pela vogal, enquanto sua cabeça balança vigorosamente para captar o vibrato na voz” (JARMAN, 2018, p. 105, tradução minha). Nesse sentido, a dublagem também aparece como uma performance de escuta inventiva que projeta um engajamento gestual com uma performance de canto dada. Isso ilustra um estranho processo em que a voz

alienígena parece ser internalizada – criando uma sensação de interioridade – enquanto confunde as noções estáticas de interior/exterior; Snell se referiu a isso como “externalização do receptor” (2020, p. 72, tradução minha).

Nesse panorama, tanto o trabalho de Snell quanto o de Jarman ajudam a estabelecer o processo corporificado e centrado em processos de identificação que é a escuta. Eles também postulam performances de dublagem no audiovisual como práticas criativas que enfatizam as maneiras pessoais de se envolver gestualmente com uma voz; é dessa forma, afinal, que as performances de dublagens podem servir como expressões pessoais. Além disso, a performance visual que vemos informa nossa escuta, e vice-versa, moldando ou enfatizando alguns esforços gestuais – é daí, por exemplo, que emerge o momento em que a imagem distorcida de Troye Sivan emite um “grito”, moldando um som digital à forma de um choro emocional a partir do esforço visível do cantor.

Figura 25: Will Smith se contorce exageradamente para dublar os vocais de Jennifer Holliday.



Fonte: Captura de tela do seriado.

Nesse sentido, as formas como os artistas dublam em vídeos podem representar diferentes facetas de como eles se articulam com suas personas mais amplas. Quando Troye Sivan aparece melancolicamente curtindo sua própria voz em seus vídeos pós-separação, por exemplo, a sua dublagem dissocia seus gestos faciais dos esforços do canto de uma forma que me toca a partir de um senso de solidão e certa apatia. Essa abordagem gestual difere

significativamente de outras formas de desalojar os gestos bucais dos sons vocais. Em *Single Ladies (Put a ring on it)* (Dir. Jake Nava, 2008), de Beyoncé, por exemplo, a dança vivaz da cantora é combinada com uma dublagem que reivindica a autoria dos vocais principais da música sem, no entanto, retratar esforços críveis de canto. Nesse sentido, Beyoncé e Sivan compartilham a semelhança de não tentarem nos convencer do “ao vivo” de seu canto. Ambos, afinal, assumem performaticamente que estão dublando. Ainda assim, suas dublagens projetam diferentes expressividades – o humor sombrio de Sivan ajuda a reforçar sua melancolia enquanto a dança feroz de Beyoncé projeta sua vitalidade corporal.

Dito isso, ao discutir performances de artistas, não podemos perder de vista como suas narrativas são construídas a partir de uma rede que conecta uma pluralidade de discursos, principalmente quando estamos investigando personas em videocliques digitais, que, conforme discutido, têm como princípio a conectividade. Só entendo as dublagens dançantes de Beyoncé como “poderosas” ou a dublagem entediada de Sivan como “melancólica”, afinal, porque tenho acesso a como esses artistas se apresentam em outras situações e em relação aos seus diferentes estilos musicais. Sivan é frequentemente ligado às tradições introspectivas do pop indie, enquanto Beyoncé, à época de *Single Ladies*, vinha de um *background* de R&B e do pop dançante que ajudou a construir sua personalidade de diva pop (também reiterada por como a artista frequentemente alude gestualmente às divas de Hollywood, por exemplo). Nesse sentido, nossas expectativas sobre gêneros musicais específicos só podem ser contempladas ou superadas por performances de videocliques porque somos informados pela forma como esses vídeos se articulam com um conjunto mais amplo de discursos. Diferentes estudiosos abordaram a questão por meio de empreendimentos teóricos variados.

A abordagem de William Echard (2018), por exemplo, investe na teoria da intertextualidade de Julia Kristeva para entender como as identidades dos artistas são constituídas pela agência de sujeitos e textos. Ele se mostra particularmente interessado em como as personas são desenvolvidas por um conjunto contingente de expectativas do público, peças musicais, entrevistas, resenhas musicais e outros textos relacionados. O gênero musical desempenha um papel essencial em sua discussão, uma vez que

a identidade é relevante não apenas porque estilos e gêneros são o locus de tanto investimento social e emocional, mas também porque estilos e gêneros têm identidades e vidas sociais. Eles têm histórias e personalidades e quase parecem exercer uma forma de agência na forma como pressionam e orientam os atores sociais. (ECHARD, 2018, p. 175, tradução minha).

Dessa forma, os gêneros musicais aparecem como atores importantes que atuam na construção das personas dos artistas. A perspectiva de Echard é particularmente interessante

porque ele não toma a persona como um conjunto de facetas que os artistas criam voluntariamente. Em vez disso, ele as postula como subjetividades que são forjadas de forma instável através das conexões dialógicas entre textos heterogêneos. Da mesma forma, mas acrescentando um caminho teórico diferente ao esquema de Echard, Kai Arne Hansen (2019) também entende que as personas são multiplamente construídas, argumentando que “qualquer texto pode servir para aumentar o conhecimento do ouvinte sobre a persona, independentemente da intenção do ouvinte de abordar o texto para tal propósito” (ARNE HANSEN, 2019, p. 509, tradução minha). Seu argumento envolve uma abordagem transmidiática da teoria da persona, dadas as formas como as aparições midiáticas dos artistas se espalham por diferentes plataformas e meios – como a anedota do rompimento de Troye Sivan ajudou a introduzir. Nesse sentido, Arne Hansen está profundamente sintonizado em como nossas experiências com a música popular contam com uma rede de textos adicionais que informam nossa escuta, o que ressoa com a visão de Pereira de Sá sobre videoclipes. Em suma, Arne Hansen argumenta que “a tarefa de ler personas pop é menos sobre escrutinar um texto em particular, e mais sobre uma avaliação do conglomerado de textos e contextos que moldam tanto a produção quanto a recepção de expressões pop” (Ibid. p 525, tradução minha).

É importante reconhecer que, enquadrando dublagens em videoclipes, eu estou investido na abordagem de performances audiovisuais específicas. Cada performance de dublagem, afinal, tem singularidades que precisam ser levadas em conta. Por outro lado, só é possível tomar a dublagem como enquadramento para empreendimentos gestuais de videoclipes se abraçarmos o potencial de tais performances de tocar narrativas transmidiáticas. Nesse sentido, tanto a abordagem de Hansen quanto as postuladas pelos estudos recentes sobre videoclipes nos lembram que é vital abordar como os videoclipes (e as performances que eles constroem) existem em um contexto de conectividade. No entanto, qual é o papel específico que os videoclipes desempenham nessas redes de textos e mídias que forjam as personalidades dos artistas?

4.2.2.3 Relatos audiovisíveis de si

Abordando o que chamam de “videoclipes pós-televisivos”, Jeder Janotti Jr e João André Alcântara (2018) se inspiram na obra de Pereira de Sá e abordam os videoclipes não apenas como um formato audiovisual, mas como atores que modelam uma “escuta conexa”. O termo se refere a “um conjunto de heterogeneidades que integram música, audiovisual, entrevistas, participação em filmes e novelas, dentre outros materiais, pressupondo tessituras

de intrigas (narrações) que podem até ter o videoclipe como elemento basilar, mas que não se esgotam nele” (JANOTTI E ALCÂNTARA, 2018, p. V). Ao colocar os vídeos inerentemente em um contexto de escuta conexa das plataformas digitais, Janotti e Alcântara destacam como os vídeos não apenas fazem parte de redes mais amplas, mas como atuam na construção dessas redes. Consonantemente, embora a abordagem de Hansen não seja focada em vídeos, é perceptível que os vídeos oficiais e corporativos também desempenham um papel importante na forma como ele lê as expressões dos artistas sobre si mesmos. Em seu panorama, os vídeos parecem ser tomados como uma das formas pelas quais os artistas podem se articular abertamente com suas narrativas midiáticas mais amplas.

Em um contexto das plataformas digitais, as performances dos artistas pop também surgem por meio de nossas interações com o uso de plataformas digitais. Tomando diferentes atos midiáticos como performances, Janotti e Alcântara se interessam em enfatizar que tais atos não podem ser simplesmente tomados como falsos ou inautênticos. Afinal, interagir com plataformas, telas, câmeras, microfones, regras de gênero musical e ambientes sonoros agencia diferentes modos de interação para os usuários. Essas interações são constituídas por meio do engajamento de variadas posturas corporais e narrações, devido aos modos como as plataformas digitais encenam gestos, tradições coreográficas e discursos sobre nós e os outros. Todos esses gestos e narrativas não operam em favor de um mascaramento dos sujeitos, pois os constituem por meio de atos diversos e, às vezes, incoerentes. Os vídeos aparecem como um dos atos importantes através dos quais os artistas projetam não simplesmente uma persona acabada, mas um relato contingente sobre si mesmos.

Um dos riscos que precisamos considerar ao trabalhar com o conceito de persona é justamente que muitas vezes as discussões que propõem o termo parecem acreditar demais na distinção entre ficção e não-ficção nas apresentações do si mesmo. Tal dicotomia tende a ser enfatizada pela forma como Auslander muitas vezes diferencia a persona ficcional da “pessoa real” – um caminho retórico também seguido por Arne Hansen, embora ele esteja particularmente empenhado em argumentar em favor da impossibilidade de distinguir totalmente fato e ficção. A retórica que cruza uma linha entre os domínios privados e públicos pode ser enganosa. Às vezes, essa retórica não levanta suspeitas suficientes sobre a ideia de que uma pessoa pode simplesmente se comportar como ela mesma, negligenciando como a teoria da performance discutiu as diferentes instâncias de atuação que um sujeito constitui em qualquer situação (mesmo em situações “privadas”). Além disso, a distinção entre a “pessoa real” e a “persona” às vezes idealiza o âmbito privado, imaginando uma subjetividade que parece ser tida como menos encenada do que as apresentações públicas de si mesmo. Dito isso,

esse risco teórico tende a ser apaziguado quando os autores abordam tais questões ao destacar a agência de outros textos, pessoas e materiais na construção da persona, em vez de tomar a persona como uma construção voluntária e esquemática conduzida apenas pelo artista.

Como discutido, trabalhar pela noção de performance envolve renunciar ao interesse em esquadrihar a dicotomia “real” versus “encenação”. Nesse sentido, o que interessa são os efeitos das performances, que também produzem subjetividades. O trabalho de Soares com os semblantes midiáticos, por exemplo, oferece uma alternativa à teoria da persona ao se dedicar às construções de corpo que se dão pela mídia, abdicando linhas teóricas que poderiam focar demasiadamente nas construções de personas enquanto estratégias. Em consonância, tentando dar conta de narrativas complexas construídas por conjunções de atos performáticos e ao mesmo tempo desvinculando-se da dicotomia entre ficção e realidade, Janotti e Alcântara utilizam um termo instigante para lidar com videocliques corporativos ou oficiais. Inspirados na teoria de Judith Butler, eles postulam como tais produtos têm funcionado como “relatos de si” que se entrelaçam com outros relatos performativos que emergem por diferentes meios.

Na teoria de Butler, dar conta de si mesmo é uma instância crítica de como os sujeitos se produzem e forjam coerência em suas ações, sensibilidades e experiências heterogêneas. A filósofa entende que a Ética desempenha um papel vital nesse processo. A Ética fornece, afinal, os materiais com os quais podemos nos narrar, seja a partir dos termos disponíveis em nossos repertórios auditivos, seja fornecendo os padrões que usamos para avaliar os comportamentos aos quais nos referimos ao falar de nós mesmos. Por outro lado, é justamente na tentativa de assimilação vital com as normas morais que os sujeitos acabam por se fragilizarem ao se comporem como um “eu”, visto que nossas experiências são reformuladas à medida que as contamos. Nesse sentido, em seu argumento, a pressão para que nos produzamos a partir de normas morais – como a coerência do sujeito, a continuidade da identidade, dentre outras – pode operar como uma violência ética: um padrão inatingível de ética que nos sujeita enquanto nos fazemos sujeito. Em outras palavras, o fato de os relatos sempre falharem em cumprir as normas morais expõe a contingência da sujeição. A maioria das ideias normativas sobre a subjetividade idealizam o sujeito como um ser essencial e romanticamente autêntico. Nesse sentido, ao relatar a si mesmos, os sujeitos produzem a si lidando com as normas, mas, ao mesmo tempo, as contingências dos sujeitos que são expostas pelo relato acentuam suas frágeis estabilidades.

Além disso, os termos que usamos em nossos atos de narração não foram fundados por nós e, portanto, precisam ser constantemente questionados e revistos à medida que os usamos. É claro que um relato como esse só pode existir em meio ao que Butler chama de “cenar de

interpelação”, que coloca as pessoas em contato umas com as outras e com as regulações sociais. De certa forma, muitas vezes somos obrigados a explicar quem somos reiteradamente, negociando com os valores éticos implícitos em cada cena interpelativa. Na teoria de Butler, “o ‘eu’ não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou conjunto de relações – para com um conjunto de normas” (BUTLER, 2017b, p. 18). Nesse sentido, um relato de si mesmo sempre requer alguma deliberação sobre as condições das quais emerge, ao mesmo tempo em que inclui essas mesmas condições no relato. Por meio desse complexo esquema, porém, narrar nossas vidas é sempre um gesto de auto-*poiesis* em que “eu sempre recupero, reconstruo, e encarrego-me de ficcionalizar e fabular origens que não posso conhecer” (Ibid. p. 55).

Ao pensar na opacidade que atravessa nossa própria formação, podemos compreender como a distinção entre ficção e realidade é problemática, principalmente quando estamos tratando de ambientes digitais onde coexistem diferentes aparições performáticas. Em tais ambientes, as incoerências inevitáveis dos sujeitos são frequentemente expostas em alto grau por meio de um amálgama complexo de cenas de interpelação. Ao mesmo tempo, sujeitos precisam responder a diferentes padrões morais que são agenciados em plataformas digitais. Considerando que os videoclipes oficiais dos artistas apresentam personas em luta com as regulações de gênero ou que funcionam como um relato de si mesmo, então a performance de um videoclipe é produto dos esforços de um sujeito musical em processo de constituição de si. Em outras palavras, os videoclipes não expressam simplesmente um sujeito “acabado” ou “plenamente constituído”, mas expõem o processo de constituição dos sujeitos musicais por meio de aparatos midiáticos. Esses sujeitos em processo de produção se configuram a partir do relato. Assim, por meio de cenas de interpelação, o relato de si produz um sujeito ao colocá-lo sob pressão (das normas de gênero e raça, mas também de gênero musical, sob a égide normativa da coerência da “persona”, diante de uma cobrança por continuidade). Nesse sentido, tomar videoclipes (e suas performances de dublagem) como relatos de si pode ajudar a enquadrar os atos específicos de narração sobre o si mesmo que interagem com narrativas maiores.

Os relatos dos videoclipes, é claro, são constituídos principalmente por meio de esforços gestuais e, portanto, não são necessariamente relatos verbais. Isso é prenunciado pelos argumentos de Butler, que dizem respeito a como o corpo é formado por meio de regulações gestuais que decorrem de cenas de interpelação. Como Alcântara e Janotti eloquentemente colocaram,

Além do que falamos ao sermos interpelados, o silêncio, as expressões faciais, os lugares de fala e as presenças corporais também são partes do relato. Isso por que, em sua visão, se podemos ler tais gestos, se temos a capacidade de compreender o que um acenar com a cabeça ou um hastear de sobrancelhas significa, é porque esses gestos estão inseridos nos mesmos códigos e linguagens que se contextualizam e nos contextualizam socialmente (JANOTTI E ALCÂNTARA, 2018, p. 30).

Da mesma forma, é importante entender que tradições vocais, gestos citacionais, enquadramentos reiterativos de câmeras e recusas em se envolver com os tropos dos videocliques e dos formatos audiovisuais constituem os “termos” dos quais um relato emerge. Nesse contexto, os gêneros musicais fornecem aos artistas muitas das normas às quais eles têm que responder. Os “termos” que esperamos que Troye Sivan use, por exemplo, geralmente são diferentes daqueles que esperaríamos de uma rapper como Missy Elliot. Isso toca nos gêneros musicais com os quais eles estão se articulando e nas narrativas racializadas e generificadas que esses gêneros musicais carregam – as formas como as mulheres negras aparecem na cultura hip hop e R&B tendem a ter especificidades que diferem da figura branca de Sivan em seu indie pop com temática gay. Dito isso, como Auslander argumentou, “isso não significa que a persona de qualquer músico deva aderir a essas normas, apenas que elas são inevitavelmente um ponto de referência” (2019, p. 106).

As regulações de gênero musical também tocam as tradições de dublagem. Cada gesto vocal e visual – e a relação entre eles – é um termo a partir do qual se constrói um relato performático. Como a dublagem é um modo performático frequentemente usado para conectar os gestos visíveis e vocais dos artistas, ela também aparece como um importante lugar de investigação dos termos que os artistas usam para criar seus relatos. As tradições do rock e do pop, por exemplo, têm histórias muito diferentes de como lidam com a dublagem. Historicamente, a música rock tem sido frequentemente associada à ideia de autenticidade na experiência da música ao vivo – apesar de ter vínculos recorrentes com dublagens em diversas ocasiões. Por outro lado, a história do pop é notoriamente repleta de escândalos de dublagens; cantoras como Britney Spears, por exemplo, são publicamente enquadradas por dublarem em seus concertos.

Um exemplo dessas diferenças se dá no programa *Top of The Pops* da televisão britânica BBC, em que as bandas eram forçadas a fazer playback de suas próprias faixas instrumentais e, às vezes, vocais. Cantoras de sucesso da música pop, como Kate Bush, costumavam engajar com o artifício da dublagem. Por outro lado, algumas performances mais associadas ao rock, como a do Nirvana em 1991 e a do Oasis em 1995, se engajaram com seus próprios sons de uma forma exagerada que intencionalmente expôs a tecnologia de playback. Essas performances ajudaram a projetar as subjetividades dos artistas de rock por meio de uma

gramática de zombaria, ao mesmo tempo em que reafirmavam uma noção de “autenticidade” já difundida entre artistas e públicos de rock. Curiosamente, ambas as bandas pareciam se envolver seriamente com dublagens em alguns de seus videocliques corporativos, o que reafirma o posicionamento crucial que esses vídeos têm como performances sérias, que faziam a manutenção de suas personas de rockstars. Além disso, ao discutir performances de dublagem na música pop, estudos como os de Merrie Snell (2020) notam pungentemente que os termos usados para criticar performances pop geralmente se correlacionam com “ideologias ‘rockistas’ predominantes” (SNELL, 2020, p. 50, tradução minha). Ela demonstra, nesse sentido, como muitas das críticas a cantores de música pop que empregam a dublagem recorrem aos valores do rock. Isso a leva a investigar uma perspectiva de gênero em que jovens cantoras femininas (ou artistas cujo público é predominantemente feminino ou gay) tendem a ser o alvo das mais fortes críticas quando a dublagem se torna um assunto – ainda que vários cantores de rock também tenham dublado em situações diversas.

Evidentemente, a dublagem em videocliques geralmente é a norma; como acontece no cinema, a maioria dos videocliques usa tecnologia de playback por meio da dublagem para montar suas performances. Mesmo assim, os gêneros musicais tradicionalmente ligados à dança – como a música pop – tendem a empregar a dublagem de maneira muito diferente dos gêneros mais fortemente incorporados às noções de autenticidade “rockistas”, por exemplo. Embora a dublagem assumida seja bastante comum em vídeos de música pop feminina, bandas de rock masculinas tradicionais e rappers geralmente encenam os esforços gestuais da performance ao vivo (ou até usam gravações de performance ao vivo como videocliques). Nesse sentido, diferentes gêneros musicais possuem gramáticas próprias sobre como empregar a dublagem em seus videocliques. Evidentemente, isso é uma tendência – não uma regra. Afinal, os termos gestuais empregados em cada performance de dublagem só ganham seus significados sociais quando são acionados em relação às condições de onde emergem. Isso significa que gestos sutis de boca combinados com vocais vívidos, por exemplo, podem significar coisas diferentes em duas performances de artistas distintos.

Nesse sentido, sendo a dublagem uma prática gestual criativa, os esforços gestuais ligados ao ato da dublagem nos videocliques são uma parte importante de como os relatos dos artistas são feitos sensível, corporal e tecnologicamente. O desafio aqui é investigar as intrincadas e complexas coreografias corporais que reivindicam vozes (na maioria das vezes moldando-as) ao mesmo tempo em que abordo as implicações da compreensão dos videocliques em relação às narrativas transmídias em que são construídos. Tal enquadramento envolve a

escrita de textos que mergulham em performances audiovisuais particulares, ao mesmo tempo em que consideram o contexto digital de escuta conexa de onde essas performances se originam.

4.2.3 A relação voz-gesto no videoclipe

4.2.3.1 O investimento autobiográfico de Beyoncé (a dublagem como desempenho do dispositivo audiovisual)

“Ready? Ok! Spin around, all right? Ready? Begin!”⁶⁹, canta uma Beyoncé criança, acompanhada por sua amiga de longa-data Kelly Rowland, através de vozes femininas, no que parecem ser imagens de arquivo. Com um aplauso de suas mãos juvenis, a batida de *Grown Woman* se inicia. Um estalido da imagem – reconhecível como um dos ruídos típicos da tecnologia de fita VHS – nos guia por uma fotografia de uma Beyoncé adolescente cercada por troféus e prêmios para um *take* de uma Beyoncé adulta. Com um chiclete se movendo visivelmente pela sua boca, ela suavemente, mas com confiança, começa a dublar sua própria voz, que canta vigorosamente, enfatizando cada sílaba da frase. Em certo ponto, podemos até ouvir um breve grito levemente gutural encher as caixas de som, mas, na tela, Beyoncé casualmente abre a boca de maneira quase assíncrona.

Grown Woman (Bonus Video) (dir. Jake Nava, 2014) avança misturando imagens de Beyoncé em diferentes momentos de sua vida. Às vezes, imagens do presente reencenam comicamente imagens arquivais. Outras vezes, imagens são tecnicamente manipuladas para tomar o lugar de filmagem de arquivo. O videoclipe é editado para fazer Beyoncé quase sempre mastigar sua própria voz, mesmo nos trechos retirados de suas filmagens de infância. De uma maneira estranha, a voz adulta de Beyoncé é atribuída a ela mesma quando criança, adolescente e assim por diante, agenciando imagens dela ensaiando com seus grupos de meninas adolescentes ou cantando de maneira brincalhona na sala de estar de seus pais. A edição é construída para que, mesmo sabendo ser impossível, Beyoncé quando criança, adolescente e adulta, pareça estar cantando/dublado a mesma música e voz.

⁶⁹ “Prontos? Ok! Dê um giro. Pronto? Comece!”, em tradução minha.

Figura 26: Beyoncé, criança, "dubla" sua voz adulta.



Fonte: Captura de tela do vídeo.

Oficialmente apresentado como um vídeo bônus em seu álbum homônimo “Beyoncé”, de 2013, *Grown Woman (Bonus Video)* ajuda a enfatizar o que o álbum já apontava. “Beyoncé” segue o trabalho anterior da cantora, “4” (2011), o primeiro que ela gravou depois que seu pai, Mathew Knowles, deixou de administrar sua carreira. “4” também foi o álbum em que Beyoncé se projetou principalmente como produtora pela primeira vez. Lançado depois que ela notoriamente deu à luz seu primeiro filho, o seu primeiro álbum visual segue o mesmo caminho ao abordar ainda mais sua vida íntima. Ele reúne vídeos que abordam diretamente o feminismo (em *Flawless*), sua sexualidade e casamento com Jay-Z (*XO*, *Partition* e *Drunk in Love*), sua maternidade (*Blue*) e suas ligações com a negritude e a herança estadunidense sulista (*No Angel*), assentando sua tendência de usar seus videoclipes como forma de estabelecer seu trabalho corporativo como a principal fonte de narrações sobre sua própria vida – como observado por Suzana Mateus (2018).

O vídeo de *Grown Woman* parece reforçar especificamente essa sensação de autonomia. Isso é feito através da montagem de imagens que criam certa coerência entre a formação jovem de Beyoncé, seus gestos infantis de diva – que mostram seu vínculo formativo com outras cantoras negras estadunidenses – e seu estabelecido lugar como diva pop de sucesso nos dias atuais. Nesse processo, às vezes Beyoncé aparece casualmente mastigando seus vocais (como quando ela está mascando chiclete e murmurando sua voz simultaneamente). Em outros

momentos, como quando ela aparece ainda criança, sua voz é atribuída às imagens de arquivo em momentos em que sua versão mais jovem parece dedicada a cumprir rigorosamente o esforço de cantar. Curiosamente, os gestos visuais parecem combinar principalmente com os vocais em suas aparições midiáticas mais jovens. Nessas situações, seu “eu” mais jovem é visto realizando gestos afirmativos de diva, com a boca enfatizando ritmicamente o canto. Embora haja um efeito lúdico e estranho na forma como a voz de uma adulta pode ser atribuída aos gestos de uma criança, o vídeo também cria uma inquietante sincronia devido à forma como a Beyoncé mais jovem aparece imersa nos esforços de vocalização. Nesse sentido, *Grown Woman* brinca com os espaços que a dublagem abre enquanto recurso audiovisual.

Como apontado anteriormente, na maioria das vezes a dublagem abre espaços onde gestos e vozes visíveis podem se aproximar ou se distanciar, o que muitas vezes coloca em risco a coerência dos corpos audiovisíveis. Freya Jarman discutiu a questão em seu artigo sobre as interseções entre sensibilidades *camp*, desvios queer e voz. No trabalho, ela aborda cenas diegéticas de dublagem no cinema e na televisão, nas quais personagens declaradamente dublam as vozes gravadas de outros cantores. Tais dublagens declaradas aparecem como algo que negocia uma lacuna entre o corpo que incorpora as vozes e o corpo que emana da voz gravada. Essa lacuna pode aparecer de várias maneiras. Jarman menciona, por exemplo, uma lacuna entre o sexo da pessoa que canta e o sexo da pessoa que vocaliza (quando se acredita que essas características sejam evidentes). Além disso, podem também emergir lacunas entre a performance de gênero da personagem que vemos e a conotação de gênero da música. Em sua teoria, tais lacunas são também pensadas em termos de raça, peso, saúde perceptível e idade, entre outros, pois o gênero também é uma “função desses atributos assim como é uma função do sexo biológico” (JARMAN, 2018, p. 102, tradução minha). No entanto, a lacuna pode aparecer de outras maneiras menos óbvias, como através da distância temporal entre um som gravado e a performance de dublagem, em uma espécie de *drag temporal*. Em uma virada ainda menos evidente em sua teoria, também pode haver uma lacuna entre os espaços sonoros da música e os espaços acústicos de uma cena, quando, por exemplo, um personagem em uma sala de estar dubla sons oriundos de um anfiteatro. Cada cena dublada pode, nesse esquema, projetar lacunas particulares e, por vezes, inquietantes.

Evidentemente, a teoria de Jarman gira em torno das performances declaradamente dubladas, em que uma pessoa abertamente incorpora as vozes de outra, o que a princípio se distingue dos videocliques em que cantores frequentemente são vistos dublando suas próprias vozes. Mesmo assim, nas dublagens dos videocliques, os cantores também costumam dublar “abertamente” – como nos mostra Beyoncé ao dublar irreverentemente enquanto mastiga um

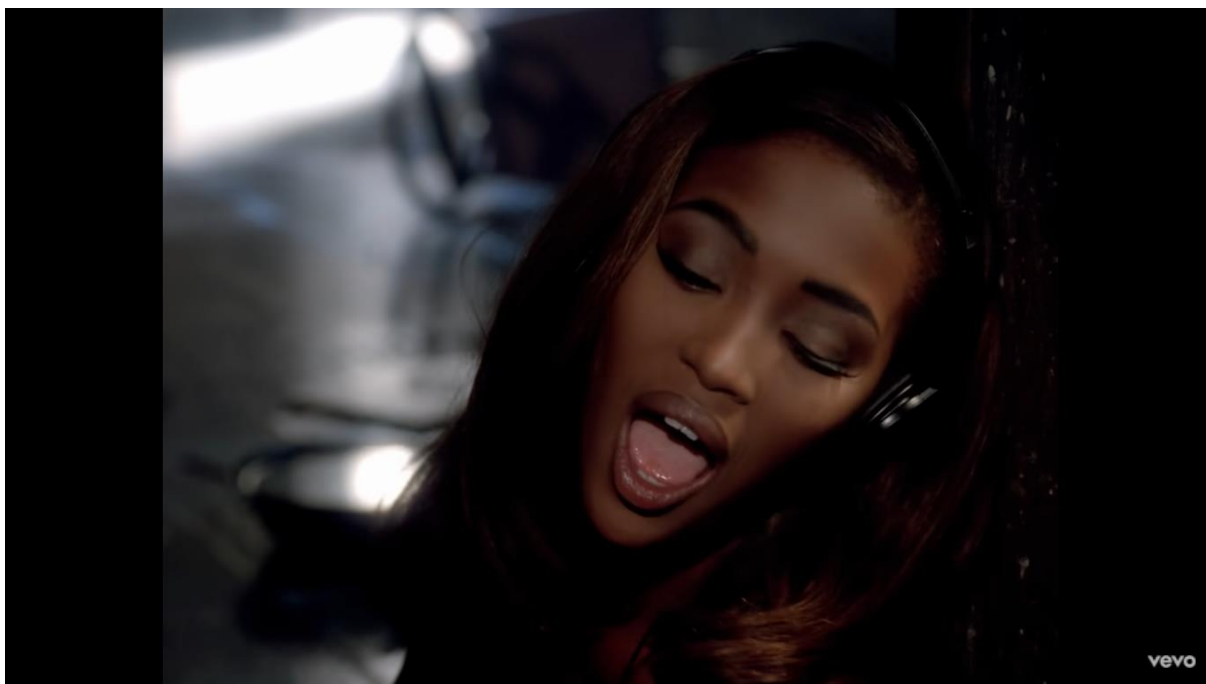
chiclete ou ao atribuir sua voz às suas imagens de infância. A voz – ainda que própria – também foi gravada em outro tempo e em algum outro espaço (geralmente o de um estúdio), sendo então processada digitalmente, editada e mixada de forma que a dublagem precisa sempre negociar uma lacuna. A dublagem nesses casos é, então, uma forma de lidar com uma voz que, uma vez sua, agora se tornou alienígena. Nesse sentido, ao assistir a videocliques, geralmente sabemos que os cantores não estão cantando ao vivo, mesmo que às vezes nos engajemos com a ficção audiovisual. Por causa dessa condição da maioria das músicas audiovisuais, e aludindo às dublagens que povoaram o cinema às escondidas ao longo do século XX, Jarman afirma que “a distinção entre sons ‘sincronizados’ e ‘não sincronizados’ é uma espécie de ficção, mas cenas declaradas de sincronização labial expõem essa ficção e brincam com ela” (JARMAN, 2018, p. 103, tradução minha). Eu acrescentaria que os videocliques, diferentemente de muitas das cenas do musical hollywoodiano, reconhecem essa ficção na maioria das vezes – ao permitir que os cantores abocanhem suas próprias vozes, desalojando-se dos esforços do canto – ao mesmo tempo em que tentam criar performances que se relacionem às audibilidades de tais vozes.

É exatamente as lacunas que Jarman aponta que o videoclipe de Beyoncé não só assume, como toma enquanto fator central de sua produção. A voz vívida da cantora – assimilada às codificações vocais de gêneros musicais marcadamente negros como o R&B americano – possui conotações de gênero que geram estranhamento quando associadas à figura infantil dos arquivos de Beyoncé. Nesse sentido, por conta das diferenças de timbre, mas também de domínio técnico sobre a voz, a voz de uma mulher adulta e de uma criança possuem conotações de gênero diferentes – ou, levando adiante, possuem implicações diferentes sobre o corpo sexual. Ao dublar casualmente e de maneira irreverente sua voz, Beyoncé dissocia seus gestos visíveis do esforço do seu canto. Em contrapartida, encaixando seus vocais adultos em sua imagem infantil, fazendo os gestos infantis coincidirem com a atitude exagerada da voz gravada, Beyoncé agencia as lacunas da dublagem de maneira a acentuar diferentes conotações das frases vocais.

Nesse sentido, o modo como Beyoncé emprega abertamente a tecnologia do playback sublinha a ludicidade de seu videoclipe. Esse tipo de edição ajuda a construir o que Thiago Soares (2013) discutiu ao se referir a estratégias de imagem que enfatizam determinados trechos de canções populares, interpelando o público de maneira convidativa. Esses “ganchos” frequentemente têm a ver com performances de dublagem. Soares menciona, por exemplo, a forma como as lágrimas rolam pelo rosto de Sinead O'Connor enquanto ela murmura sua voz em *Nothing Compares 2 U* (dir. John Maybury, 1990) como um gancho crucial que projeta

intimidade. Outro exemplo é a forma como top models dublam os vocais de George Michael em *Freedom! '90* (dir. David Fincher, 1990), às vezes dramaticamente performando a canção, mas outras vezes melancolicamente a curtindo em semelhança às nossas práticas privadas de escuta.

Figura 27: Naomi Campbell dubla a voz de George Michal em *Freedom! 90*, performando uma cena de escuta privada.



Fonte: Captura de tela do clipe.

Em *Grown Woman (Bonus Video)*, cada vez que o “eu” mais jovem de Beyoncé “vocaliza” uma frase, seu canto parece ser destacado pela estranha combinação. Não é por acaso que a primeira vez que ouvimos a voz de Beyoncé afirmando ser uma “mulher crescida” que “pode fazer o que quiser”⁷⁰, na verdade estamos vendo uma mistura de seu “eu” mais jovem dublando através de gestos estereotipados de diva em adição a seu “eu” adolescente consistentemente ensaiando e estalando os dedos marcando o ritmo da canção. Essas performances gestuais de R&B ressoam nos gestos vocais de Beyoncé, que reúnem estilos associados às tradições vocais estadunidenses, negras e femininas. Nesse sentido, as imagens de arquivo de Beyoncé remetem aos processos de formação gestual por meio de trocas com imagens midiáticas de outras divas – assumimos, afinal, que Beyoncé enquanto criança se apropriou dos seus gestos a partir do seu contato aspiracional com a mídia. Assim como sua versão criança, outras pessoas se apropriam produtivamente dos seus gestos de diva no processo

⁷⁰ Estou referenciando os versos do refrão “I’m a Grown Woman / I can do whatever I want”

de fazer a si mesmas. Em soma, a voz da cantora, aderida aos estilismos do R&B, reforça às trocas gestuais que formam sua vocalidade de acordo com os termos do gênero musical.

Nesse sentido, a dublagem é empregada de uma forma que faz com que seus arquivos reforcem seu “eu” do presente. Em outras palavras, já que ela fornece aos fãs suas imagens pessoais já por meio do dispositivo da dublagem, essas imagens aparecem de modo a destacar a suposta coerência de sua personalidade de diva do presente. Afinal, os estilos do canto adulto de Beyoncé só podem “combinar” com os gestos de seu “eu” infantil e adolescente porque todos eles atribuem coerência à narrativa de que Beyoncé sempre foi uma diva autônoma.

Grown Woman, então, parece nos contar uma história de amadurecer e ser madura, treinar e “lutar” desde os dias de infância, através dos anos difíceis da adolescência, até o sucesso estabelecido da diva. Nesse sentido, o vídeo aparece como uma forma de abordar a narrativa frequente que projeta Beyoncé como alguém não apenas talentosa, mas que trabalhou duro para alcançar o sucesso enquanto ainda prezava pelos seus valores pessoais (sustentando, por exemplo, sua amizade duradoura com Kelly Rowland). Nesse contexto, sua voz – passando por seus diferentes “eus” e imagens de arquivo pessoal – ajuda a fabricar essa noção de coerência que parece vital em sua tomada autobiográfica. Ao fazer seus “eus” mais jovens incorporarem sua voz madura, Beyoncé é capaz de atualizar seus arquivos por meio de um relato atual que preza pela coerência de sua biografia.

Dado que Beyoncé cria sua dublagem por meio de edição, corte, mixagem e uso de efeitos digitais, o seu vídeo também não me deixa esquecer que os corpos do videoclipe se constituem nas superfícies da mídia. Isso destaca uma característica importante dos videoclipes, por meio dos quais temos acesso à montagem final de gestos visuais e vozes audíveis, mas muitas vezes não conseguimos retomar como essas montagens foram feitas. A artista dublou sua própria voz ao gravar o videoclipe? Ela cantou junto com a voz que emanava de caixas de som no set de gravação? A faixa musical final só foi finalizada depois que o vídeo ficou pronto? Em qualquer um desses casos, a sincronização labial acontece não apenas no momento de reprodução no estúdio de vídeo, mas pela forma como a imagem e as trilhas vocais são reunidas, produzindo performances gestuais por meio de tecnologias audiovisuais. Nesse sentido, como em qualquer produto audiovisual, a dublagem não é criada apenas por meio de gestos dos artistas, mas também devido às maneiras pelas quais a mídia audiovisual pode criar um corpo ao empregar a tecnologia de playback de maneiras específicas.

É importante lembrar que *Grown Woman* faz parte do primeiro álbum visual de Beyoncé, formato que a ajudou a se firmar como autora. Como Ciara Barrett argumentou, afinal, os álbuns visuais de Beyoncé e de outras cantoras negras, como FKA Twigs, estão

“invocando conscientemente um modo fílmico de representação e espectralidade através de imagens-áudio formalmente experimentais objetivando exercer um maior controle sobre a narrativização e significação de ‘eus’ audiovisíveis” (2016, p. 55, tradução minha). Nesse sentido, fazendo parte de um álbum visual completo, a dublagem de *Grown Woman* ajuda a reforçar que os gestos de Beyoncé são midiáticos e que podem ressignificar sua própria biografia, reforçando sua autoria sobre a sua própria imagem no videoclipe.

Há, nesse sentido, frequentemente um esforço para criar coerência que pode ser percebido em videoclipes quando enquadrados enquanto relatos de si – e isso é enfatizado em *Grown Woman (Bonus Video)* pela lacuna perceptível na dublagem, que nos lembra que o relato é uma criação dos dias atuais. Em outras palavras, se a dublagem é parte integrante do relato audiovisual de Beyoncé, também é um dos aspectos que nos lembram de sua contingência. De qualquer forma, *Grown Woman (Bonus Video)* ajuda a enfatizar o videoclipe enquanto um empreendimento autobiográfico – e, por se basear muito nas técnicas de sincronização labial, é um empreendimento autobiográfico especialmente gestual. De certa forma, Beyoncé parece projetar como seu treinamento consistente em R&B e seus gestos citacionais de diva da música estão imbuídos em sua formação vocal e corporal. Ao mesmo tempo, seu vídeo também nos lembra constantemente que um relato é um gesto do presente e que sua coerência só pode ser plenamente fabricada quando olhamos para trás e trabalhamos sobre o passado.

Em suma, a dublagem no vídeo de Beyoncé é criada abertamente através da tecnologia playback. A montagem permite que ela crie um corpo no qual seus gestos infantis de diva se conectam de maneira divertida com sua atitude vivaz de adulta. A dublagem aparece, então, como uma ferramenta que permite criar coerência, trabalhando uma biografia e articulando os gestos de imagens de arquivo com uma persona vocal atual. Por meio do vídeo, sou lembrado de que os gestos dos artistas também são gestos midiáticos – o “canto” é produto do corte, da edição e da mixagem. Performando um controle sobre sua biografia, a dublagem não é apenas algo que Beyoncé desempenha, mas algo que ela é capaz de fazer os seus “eus” mais jovens desempenharem. Tal agência reforça seu poder de mulher adulta, e a dublagem parece destacar sua autoria sobre sua própria imagem e voz.

Figura 28: Beyoncé dubla irreverentemente sua própria voz.



Fonte: Captura de tela do vídeo.

4.2.3.2 Políticas da intimidade de Clarice Falcão (a reivindicação da voz como performance de autoria)

“*Survivor*” (Dir. Clarice Falcão e Célio Porto, 2015), de Clarice Falcão, começa com o rosto da cantora aparecendo na tela enquanto ela abre os seus olhos azuis, nos encarando diretamente pelas lentes. Ela está enquadrada em um close-up frontal que corta da ponta do queixo até o topo da testa. Quando sua voz começa a cantar o primeiro verso de seu cover de *Survivor*, das Destiny’s Child, a banda de R&B encabeçada por Beyoncé, ela começa a dublar em perfeita sincronia, movendo todo o rosto através de micro-movimentos. Sua voz doce, quase falada, aparece de maneira tão íntima quanto o enquadramento de seu rosto. Podemos até ouvir seus lábios se dobrando e respirando entre um verso e outro – seus gestos visíveis seguem cada um desses sons orais. Por alguns segundos, acredito que Falcão está cantando ao vivo.

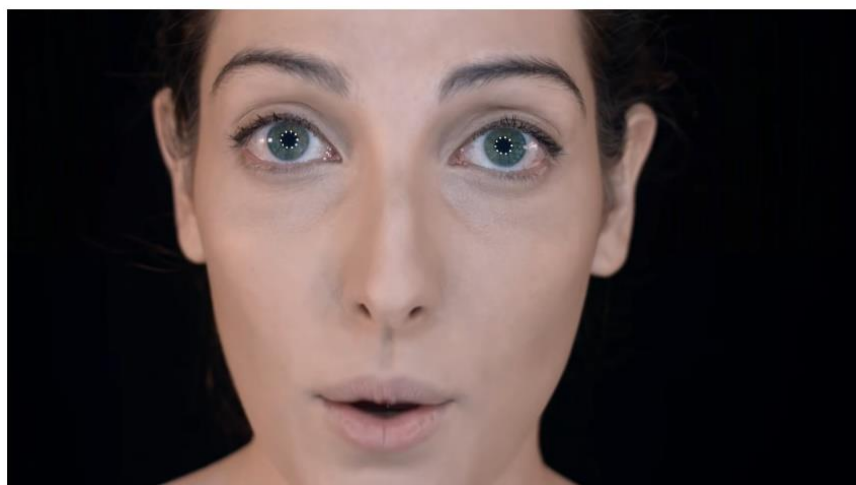
Esse tipo de enquadramento frontal é bastante familiar aos videoclipes. Carol Vernallis (2004) abordou como esses close-ups têm sido frequentemente usados para enfatizar alguns ganchos e letras musicais. Ciara Barrett (2016) e Thiago Soares (2013) observam que esta é uma composição caracteristicamente usada para retratar artistas femininas solo – como em *Ghost* de Beyoncé (Em “Beyoncé”, 2013), *Nothing Compares 2 U*, de Sinead O’Connor, e *Wrecking Ball* (dir. Terry Richardson, 2013), de Miley Cyrus. O close-up de Clarice nos deixa

nos envolvermos excessivamente com seu rosto, observando-a enquanto os lábios se dobram e mudam de forma, a língua se move rapidamente formando fonemas, e as sobrancelhas se enrugam com os esforços da vocalização. Sua voz também é muito próxima, reforçando a sensação de intimidade muitas vezes criada em tais produtos audiovisuais.

Autoras preocupadas com a voz gravada em filmes, como Liz Greene (2017), discutiram como a sensação de intimidade projetada pelo emprego da microfonação excessivamente próxima da performer produz vozes por meio de conotações de gênero. Enquanto Greene estava prioritariamente interessada no cinema estadunidense, ela reconhece explicitamente uma prática machista que se espalha pelas tradições fonográficas amplamente. Nesse sentido, a autora aponta uma falta de reverberação na forma como as vozes das mulheres são frequentemente gravadas na indústria da música pop, permitindo que “os ouvintes se sintam irrealisticamente mais próximos à cantora, como se a artista estivesse sussurrando pra eles” (2017, p. 69). Em sua escrita, isso leva a um contexto que cria corpos femininos de forma machista ao empregar uma ideia de disponibilidade e intimidade sensual, inter cruzando cinemas e outras práticas audiovisuais. Em soma, Jacob Smith (2008) ressalta que o microfone possibilitou a emergência de estilos vocais que prezam pela variação do timbre como forma de realizar a modulação emocional. Chorar, rosar, respirar alto e sussurrar, por exemplo, são modos vocais frequentemente empregados no repertório expressivo do canto popular. Cada um desses modos adquire valores generificados e racializados em diferentes contextos sociais. O murmúrio e o sussurro, por exemplo, se tornaram especialmente assimilados às vozes femininas em contextos como os descritos por Greene, mostrando o intercâmbio de tradições performáticas entre música popular e as atuações fílmicas.

A voz de Falcão segue a intimidade generificada observada por Greene enquanto carrega a amplitude de expressividade vocal postulada por Smith. Sua voz é ofegante e ela constantemente se esforça para manter o fôlego; algumas notas são roucas e outras cristalinas, projetando uma sensação de vulnerabilidade dramática em que seu canto soa emocional. A combinação de seu enquadramento intimista – que tem sido amplamente empregado para retratar artistas mulheres – e sua voz íntima, em primeiro lugar, parece estar em sintonia com o regime machista de representação da mulher na mídia audiovisual. Por outro lado, sua dublagem precisa e acentuada pelo enquadramento ajuda a tornar suas variações vocais perceptíveis, enfatizando visualmente a rica expressividade de timbre de seu canto. Nesse sentido, Falcão reforça uma tendência da dublagem em videocliques – a de usar a performance visual em dublagens precisas para reforçar a complexidade dos sons, ressaltando batidas, frases musicais e, no caso de Falcão, as modulações timbrais e os sons orais.

Figura 29: Clarice Falcão alude à tradição de close-ups de artistas femininas na música pop.



Fonte: Montagem realizada pelo autor a partir de capturas de tela de videoclipes.

De repente, um corte nos tira do rosto de Falcão. Em um quadro como o dela, mas significativamente mais amplo, aparece uma mulher negra, com olhares brincalhões de reprovação, sem dublar as palavras da canção. Ao mesmo tempo, a voz da artista continua cantando sobre como “*how you thought I’d be weaker without you, but I’m stronger*”⁷¹, transpondo a música de sua conotação de R&B para uma mais jazzística. O rosto de Clarice aparece novamente no próximo corte, enquanto ela se apropria da letra das Destiny Child’s sobre sobreviver a um relacionamento ruim. Outros cortes nos levam a conhecer várias mulheres anônimas em close-ups menos fechados que o enquadramento pelo qual aparece Falcão – há uma mulher branca, mais velha, chorando, e uma de meia-idade, com o rosto contorcido de riso. No total, enquanto continuamos assistindo a cantora dublando sua própria voz, mais de 60 mulheres de diferentes etnias e idades também aparecem na câmera, interpretando a voz de Falcão, mas raramente cantando junto. Elas são retratadas através de um enquadramento mais amplo em close-up, sempre sozinhas e se dirigindo diretamente a nós através da tela. Eventualmente, todas elas interagem com um tubo de batom vermelho de maneiras variadas e pessoais – pintando seus rostos, escrevendo lemas em seus braços, jogando fora o batom e até o comendo. A voz de Clarice fica um pouco mais volumosa quando a música se torna mais dramática – com o refrão se repetindo no mantra “*I’m a Survivor*” – enfatizando as vogais abertas de seu sotaque carioca, e seu rosto se contorce enquanto segue seus rosnados e *drives* vocais. À medida que sua voz distorce seus sons anteriormente íntimos, buscando mais espaço para reverberar, sua dublagem se torna mais desesperada, rompendo com a tradição sensual da representação vocal feminina. Clarice mastiga a voz amplamente, olhando diretamente para nós enquanto pinta o rosto com batom vermelho.

Em um primeiro momento, não foi difícil relacionar a interpretação da canção de Clarice com sua vida pessoal. Famosa como comediante e como cantora com senso de humor irônico, Clarice teve seu rompimento com Gregório Duvivier – que trabalhou com ela em vários projetos – amplamente noticiado cerca de um ano antes do lançamento do videoclipe. *Survivor* parecia abordar um novo momento na carreira e vida pessoal de Clarice, sublinhando o tom severo e ativista de seu novo trabalho em comparação com suas canções anteriores. Em um segundo nível, o clipe também parecia postular como Clarice se engajou com a cultura pop anglófona por meio de algum tipo de formação feminista. Afinal, *Survivor* é uma famosa música pop inicialmente cantada pelo grupo Destiny’s Child; Clarice enfatizou o potencial de ativismo da

⁷¹ “você achou que eu seria fraca sem você, mas sou mais forte”, tradução minha.

música ao torná-la sua. Em uma entrevista à revista Trip no YouTube⁷², ela abordou diretamente como as canções da Destiny's Child eram o tipo de música que ela cresceu ouvindo. Ela afirmou, porém, que só mais recentemente ela entenderia o quão feminista o trio estadunidense de R&B era – Beyoncé havia lançado seu álbum homônimo três anos antes, definindo-se publicamente como feminista através de vídeos como *Grown Woman*. Na mesma entrevista, ao discutir o feminismo, Clarice também é inquirida sobre o término de seu relacionamento com Gregório Duvivier – em um movimento midiático que comentários no YouTube amplamente identificam como machista, o que mostra como tanto a cantora quanto seu público fazem parte de grupos letrados em discussões digitais feministas.

Figura 30: uma das performers de Survivor interage com um batom vermelho.



Fonte: captura de tela do vídeo.

Survivor, então, parece enfatizar como a narrativa de Falcão – de ser uma mulher que, como muitas outras, precisa lutar contra as regulações de gênero – é, de fato, coletiva. No final do vídeo, uma mensagem informa que todo o lucro da venda de sua versão de Survivor no iTunes seria convertido para a fundação feminista ThinkOlga. Notavelmente, o vídeo usa tropos estereotípicos de como as mulheres são policiadas (o batom vermelho, o enquadramento íntimo no audiovisual e os vocais extremamente próximos) e os distorce através de usos desviantes.

⁷² Trip TV, 4 de Abril, de 2016; disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oB-3teo9Efw&t=219s>. Acesso em: 14/10/2022.

Nesse sentido, o vídeo faz ver como relatos de si no videoclipe precisam lidar com termos que organizam as condições de aparição dos sujeitos amplamente. No caso de Clarice Falcão, esses termos dizem respeito às tradições machistas de encenação de mulheres nos meios audiovisuais.

Em soma, trabalhos acadêmicos também citaram o vídeo como um marco crítico da revolta do feminismo digital no Brasil. Tanto a obra de Josemira Silva Reis e Graciela Natansohn (2017) quanto o trabalho de Debora Martini (2016) mencionam *Survivor* de Clarice Falcão ao apresentar o que chamam de levante feminista no Brasil em consideração ao conteúdo digital, comentando sobre o impacto viral do videoclipe. Afinal, em 2015, as mulheres brasileiras estavam conduzindo um processo de usar cada vez mais sites de redes sociais para realizar discussões sobre aborto, violência doméstica e abuso sexual, dentre outros temas, pautados diante de notícias de feminicídio, discussões sobre legislações e direitos das mulheres e o eminente golpe institucional contra a presidenta Dilma Rousseff. Tais discussões impactaram o crescente número de adesões a marchas feministas tradicionais, como A Marcha das Margaridas e A Marcha das Mulheres Negras. A própria Clarice já mencionou, na entrevista à revista *Trip*, como a ideia de seu videoclipe feminista surgiu a partir de seu contato com a página ThinkOlga no Facebook – o que mostra que ela estava participando deliberadamente de uma rede de ativismo midiaticado.

A conexão com uma rede de ativismo feminista foi reforçada pela forma como o vídeo de *Survivor* foi recriado vernaculamente em outros contextos, como por alunas do Instituto Politécnico da USP⁷³ e no CEFET⁷⁴, um Colégio Politécnico de Minas Gerais, nos anos seguintes, como formas de denunciar o machismo dentro dessas instituições. Enquanto tais produções adaptam os protestos do vídeo original – utilizando o batom vermelho para se expressarem de outras maneiras, adaptadas às realidades das participantes – elas também curiosamente mantêm o formato do vídeo de Falcão, com uma das participantes dublando a canção, assumindo o lugar da cantora. Tais produções funcionam como novos videoclipes que, enquanto parodiam a produção original, também reforçam seu potencial político, adaptando-o às lutas institucionais. Em adição, o vídeo original de Clarice Falcão foi amplamente divulgado nas redes sociais como sendo um vídeo feminista e se tornou agente de amplos debates em plataformas como no Twitter. Tanto na época de seu lançamento quanto nos anos seguintes,

⁷³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FOF7Twovxg&list=PLxQlyHbTLzV56-b179UxE1rI7x8mTEpp7&index=13>. Acesso em 17/10/2022.

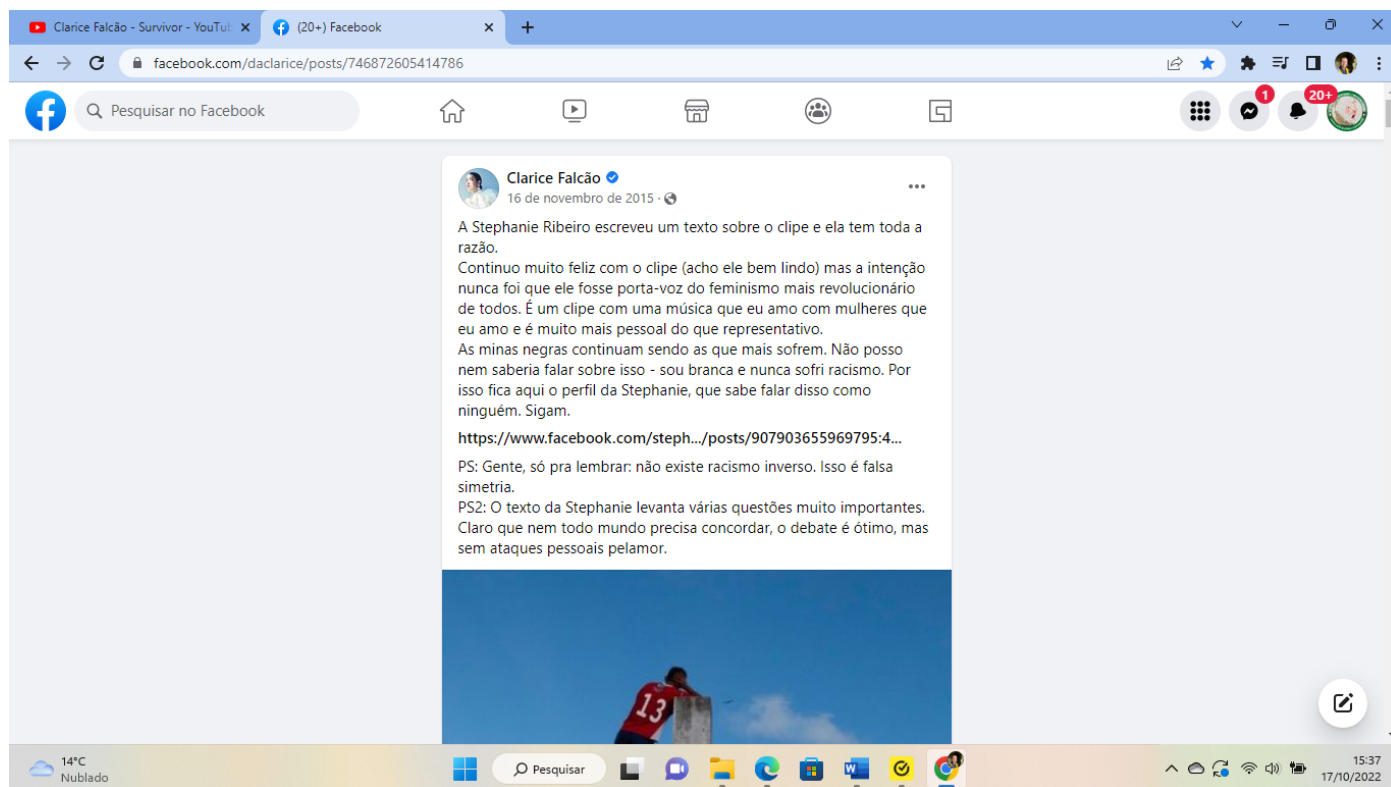
⁷⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2PH9ZKoA6x0&list=PLxQlyHbTLzV56-b179UxE1rI7x8mTEpp7&index=14>. Acesso em 17/10/2022.

comentários no YouTube reforçam seu potencial feminista, abrindo espaços em que mulheres compartilham suas histórias pessoais de relacionamentos abusivos em uma discussão contínua.

Por outro lado, Clarice enfrentou muitas reações críticas, especialmente de ativistas feministas negras que afirmavam que a branquitude de Clarice era crucial em sua virada feminista. O Geledés, um influente site dedicado a discussões sobre feminismo negro, por exemplo, republicou um texto da ativista Gabriela Moura (2015) que citou *Survivor* como um “vídeo fofo onde uma moça rica ganha visibilidade e dinheiro sobre a obra de mulheres negras e usando a imagem da dor para se dizer feminista”. Tal texto se somou a um intenso debate na plataforma do Twitter e do Facebook, em que dados comparativos entre violências sofridas por mulheres negras e brancas eram levantados, apontando como a celebração da diversidade proposta por Falcão negligenciava as diferenças entre as duas populações – “o nível de feminicídio entre vocês diminuiu 10% e entre nós aumentou 54%”, argumentou a ativista negra Sueli Feliziani (apud MOURA, 2015). A própria Clarice abordou o assunto em suas páginas pessoais de mídia social, repostando textos que criticavam seu trabalho e reconhecendo que sua experiência como mulher branca pode ter limitado sua compreensão do feminismo, ao mesmo tempo em que defendia seu videoclipe como um trabalho pessoal sobre sua vivência.

Ao assistir ao vídeo, a presença constante de Falcão, com seu rosto branco dublando e reivindicando a sua cantoria sobre a música originalmente em R&B das Destiny's Child, parece importar nessas discussões. Afinal, a cantora foi muitas vezes criticada por assumir o papel central de sua súplica feminista, apesar do videoclipe apresentar um conjunto de diversas mulheres. Como sua performance de dublagem destaca sua propriedade sobre sua própria voz gravada, enfatizando suas lutas encarnadas contra o machismo, Falcão parece ser projetada como a personagem principal de seu vídeo. A dublagem convincente da cantora reforça dramaticamente a intimidade e os gestos de sua voz, assegurando-nos que é ela quem canta, ofegantemente, quase perdendo algumas notas musicais – sobrevivendo. É a voz e a performance de Clarice que escuto, e é sua versão da música de Beyoncé – despindo-a da roupagem do R&B e das gramáticas vocais das divas negras estadunidenses – que anima todas as performances das outras mulheres. A dublagem de Clarice, que reivindica todos os pequenos movimentos de sua voz, acaba por reforçar os seus próprios esforços.

Figura 31: Clarice Falcão comenta as críticas da ativista Stephanie Ribeiro ao clipe.



Fonte: Print do perfil de Clarice Falcão⁷⁵.

Em geral, o enquadramento citacional de Falcão, além de seus vocais intimistas, é montado por meio de uma performance de dublagem muito síncrona que desempenha o papel de um ato de canto enquanto sublinha o potencial expressivo de suas sutis variações timbrais. Falcão, afinal, emprega um tropo de dublagem em videoclipes, em que os artistas recorrem à expressividade performática do canto, buscando gestos críveis do cantar, para produzir performances dramáticas. Além disso, Survivor nos ajuda a perceber como tropos de intimidade que cruzam videoclipe e cinema (o close-up, os vocais próximos, a dublagem precisa) projetam a relação vital de Clarice com sua persona musical, ao mesmo tempo em que a colocam no centro de seu próprio palco audiovisual. A dublagem, então, não é apenas uma forma de reivindicar o canto e de enfatizar a expressividade vocal, mas também reforça uma voz autoral – que se espraia do papel de Falcão enquanto codiretora até a sua imagem intimamente enquadrada, dublando cada gesto vocal da canção.

⁷⁵ <https://www.facebook.com/daclarice/posts/746872605414786>. Acesso em: 17/10/2022.

4.2.3.3 Janelle Monáe e os espólios de uma guerra fria (considerações sobre a dublagem em colapso)

No início de *Cold War* (dir. Wendy Morgan, 2010), Janelle Monáe aparece um pouco fora de foco, mal posicionada em seu close-up, falando por uma imagem muda com alguém no extracampo do enquadramento. Uma tabela toma conta da tela – “JANELLE MONÁE – COLD WAR – Take 1” – nos assegurando que veremos uma única tomada; supostamente, a primeira de todas. Assim que os primeiros acordes de *Cold War* começam a tocar, o rosto de Monáe ressurgue na tela, agora perfeitamente posicionado. O vídeo emprega o mesmo close-up que cantoras como Beyoncé e Clarice Falcão usaram em seus videoclipes. Monáe, no entanto, imediatamente aperta os olhos e vira o rosto para a direita, fugindo dos termos performáticos comumente empregados nesse close-up. Ela parece estar olhando para nós enquanto nós olhamos para ela, assumindo o controle sobre seu enquadramento íntimo e “nos deixando saber que ela também tem visão” (REDMOND, 2011, p. 397, tradução minha). Enquanto ela volta lentamente a cabeça para o enquadramento frontal – obedecendo às “regras” do close-up frontal no videoclipe – ela hidrata os lábios como se estivesse se preparando para cantar e abocanha vigorosamente a própria voz, que explode em vocais poderosos: “*So you think I’m aLOne?! But being aloOone is the only WAY to Be...*”⁷⁶

Sua dublagem é particularmente precisa e, como no vídeo de Clarice Falcão, o close-up intimista nos permite analisá-la minuciosamente: podemos ver sua boca se movendo enquanto sua voz canta rapidamente cada sílaba, suas sobrancelhas se erguendo quando ela se esforça para atingir uma breve nota alta no meio de uma frase, e seus lábios tremulando quando sua voz executa um rápido melisma típico do gênero R&B. Em geral, ela se envolve com a tradição que recorre à dublagem para retratar os esforços do canto ao vivo. Quase tudo em sua performance me leva a acreditar que a artista está cantando. No entanto, Monáe mostra muito mais motilidade do que cantoras comumente apresentam no enquadramento frontal em close-up. Raramente tirando os olhos de nós – e espremendo-os com frequência de maneira inquisitiva – Monáe vira a cabeça para um lado e depois para outro, olhando-nos de diferentes ângulos, e até inclina a cabeça para trás como se nos observasse de cima. Assim, por meio de um enquadramento familiar, porém reinventado, Monáe nos diz, ora com ferocidade, ora como uma

⁷⁶ “então você acha que eu estou sozinho? Mas estar sozinho é a única maneira de ser”, em tradução minha.

suave súplica, que “*THIS IS A Cooooooooooooold war!*” e nos questiona “*Do you KNOW what you’re fllghting foor?!?*”⁷⁷.

Como discutiu Shana Redmond (2011), ao escolher a Guerra Fria como analogia para discutir a vigilância e regulação dos grupos marginalizados contemporâneos, Monáe parece abordar os espólios do imperialismo e seu impacto cotidiano sobre populações precarizadas. Nesse sentido, Monáe muitas vezes se recusou a submeter suas aparições às regulações corporais que condicionaram as mulheres negras a uma gramática da sensualidade no audiovisual (a exemplo da paradigmática diva de cinema Dorothy Dandrige) ao mesmo tempo em que ela ainda consegue manter seu corpo como um elemento central em seu trabalho. Como abordado por Aleksandra Szaniawska (2019), os gestos de Monáe aparecem frequentemente a partir de *recusas gestuais*, em que a artista não se engaja com tropos comuns a cantoras e atrizes negras enquanto exacerba seus desvios das normas de gênero e encena gestos de fuga ou voo (como em *Tightrope* e *Many Moons*). Em geral, as aparições públicas de Monáe reforçam amplamente o reconhecimento das regulações com as quais ela deve se articular. A artista tem se manifestado em seu perfil nas plataformas de mídia social e em entrevistas com grandes conglomerados de mídia sobre sua adesão a movimentos sociais progressistas, engajando com causas ligadas à população feminina, LGBT+ e negra, defendendo, por exemplo, a extinção da polícia nos Estados Unidos. Isso está amplamente ligado à forma como seus álbuns criaram um mundo distópico que interliga todo o seu trabalho musical através da personagem Cindi Mayweather, um alter-ego que ela frequentemente incorporou. Em seus universos ficcionais, afinal, Mayweather é uma ciborgue fabricada para entreter, mas que usa as próprias ferramentas que a regulam (o gingado, a voz assimilada ao R&B e o virtuosismo) para criar afetos desviantes, por meio de performances sagazes em que os termos empregados por ela, enquanto artista negra, operam pelo binômio emancipação/regulação.

Em *Cold War*, embora Monáe esteja despida do uniforme de smoking e da caracterização andrógina que marcaram suas primeiras aparições, sua dublagem ainda segue o repertório gestual que construiu para si mesma como Cindi Mayweather. Como escreveu Szaniawska, “sua maneira característica de arregalar os olhos e revirar os globos oculares, seu uso de isolamentos corporais sincopados e de passos de dança angulares e robóticos brincam com a natureza dual da figura do ciborgue, equilibrando-se à beira da organicidade e da artificialidade” (2019, p. 40, tradução minha).

⁷⁷ “Esta é uma guerra fria. Você sabe pelo que está lutando?”, em tradução minha.

Figura 32: Monáe nos "vê" enquanto a vemos.

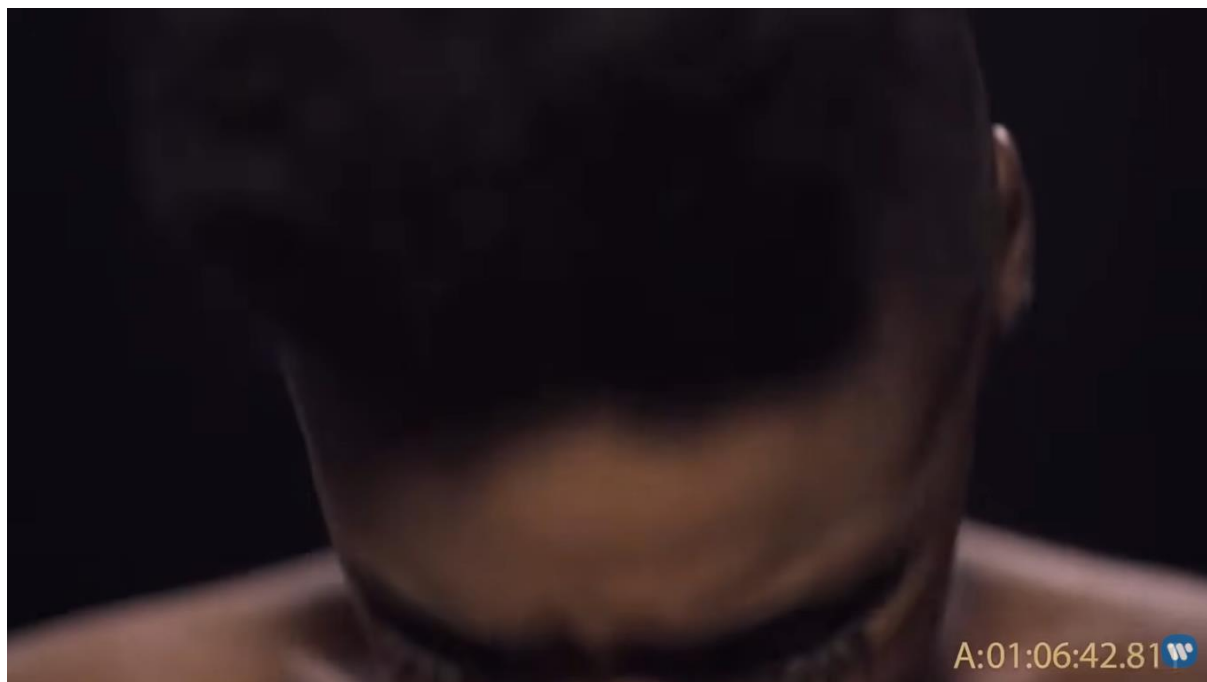


Fonte: Captura de tela do vídeo.

As coisas começam a mudar no meio do videoclipe, no entanto. Depois de dublar suavemente o último verso da ponte da canção, com sua voz ainda poderosa, Monáe parece perder o primeiro verso da próxima estrofe. Recompondo-se, Monáe continua a proferir fortemente a frase: *“I was made to beLIEve there’s something wrOOng with me”*⁷⁸. Enquanto sua voz continua soando fortemente, ela olha para alguém fora do quadro e tenta forçar um corte no take. Ela tenta olhar de volta para a câmera, mas assim que ela começa a dublar novamente, ela sacode a cabeça em negação e chora vigorosamente. Ela olha para baixo, balança o corpo como se tentasse parar de soluçar e continua tentando voltar à sua performance confiante – enquanto Monáe notavelmente não dubla, sua voz continua soando forte. A ficção da sincronia audiovisual torna-se repentinamente exposta. Diferentemente de *Grown Woman*, de Beyoncé, em que a edição expõe de forma lúdica a tecnologia de playback assumindo o aspecto ficcional de qualquer videoclipe, Monáe expõe a ficção da sincronia ao interromper emocionalmente sua performance de “canto” feita em um único e longo take.

⁷⁸ “Fui levada a acreditar que tem algo errado comigo”, em tradução minha.

Figura 33: Monáe interrompe sua dublagem ao chorar copiosamente.



Fonte: Captura de tela do vídeo.

O momento em que uma performance de dublagem desmorona é fundamental para estudos que discutem a relação entre gestos e vozes nos meios audiovisuais. Autoras como Jarman (2018), Snell (2020) e Greene (2017) abordaram *Mulholland Drive* (dir. David Lynch, 2001), mas especialmente a cena em que a cantora Rebekah Del Rio dubla crivelmente sua própria voz apenas para colapsar no meio da música, como forma de abordar o assunto. Em geral, todas elas estão interessadas em como tal cena – e outras que funcionam de forma semelhante – expõe, de forma violenta, a frágil coerência entre som e imagem nas tecnologias de vídeo e cinema. Assim como Monáe, Del Rio dubla sua própria voz de uma forma muito sincronizada que pode nos levar a acreditar que ela está cantando “ao vivo” – ainda que, no filme, um anfitrião introduza a performance de Del Rio verbalmente anunciando que ela se dará pelo uso de playback. Ainda assim, a voz que ressoa fortemente, vibrando pela ressonância de uma sala ampla, se une ao rosto da cantora a partir de um close-up íntimo. Vemos seu rosto suado vibrar com o vibrato excessivo da voz, e a espacialidade do som – ressoando bastante antes de tocar o microfone – coincide com a locação da cena. Uma lacuna, então, só é reconhecida quando a voz de Del Rio continua soando ferozmente enquanto seus gestos visuais do canto desmoronam. A cantora colapsa em desmaio, mas o som continua enchendo o anfiteatro e também as nossas caixas de som. Isso leva a experiências diferentes: às vezes, pode nos lembrar racionalmente da ficção da sincronização em meios audiovisuais. Somos lembrados, afinal, que todas as tecnologias audiovisuais dependem da sincronia entre som e

imagem. Outras vezes, a ruptura da dublagem projeta uma separação violenta na forma como percebemos um corpo – e se a voz não fosse de fato oriunda de uma gravação de Del Rio?. E se, como atrizes como Audrey Hepburn e Deborah Kerr fizeram, Del Rio estivesse dublando também uma outra voz? Enquanto desconfiamos da sincronia, podemos perder temporariamente a fé na coerência dos corpos dos meios audiovisuais.

Figura 34: Em *Mullholand Drive*, Rebekah Del Rio colapsa enquanto sua voz continua a soar fortemente.



Fonte: Captura de tela do filme.

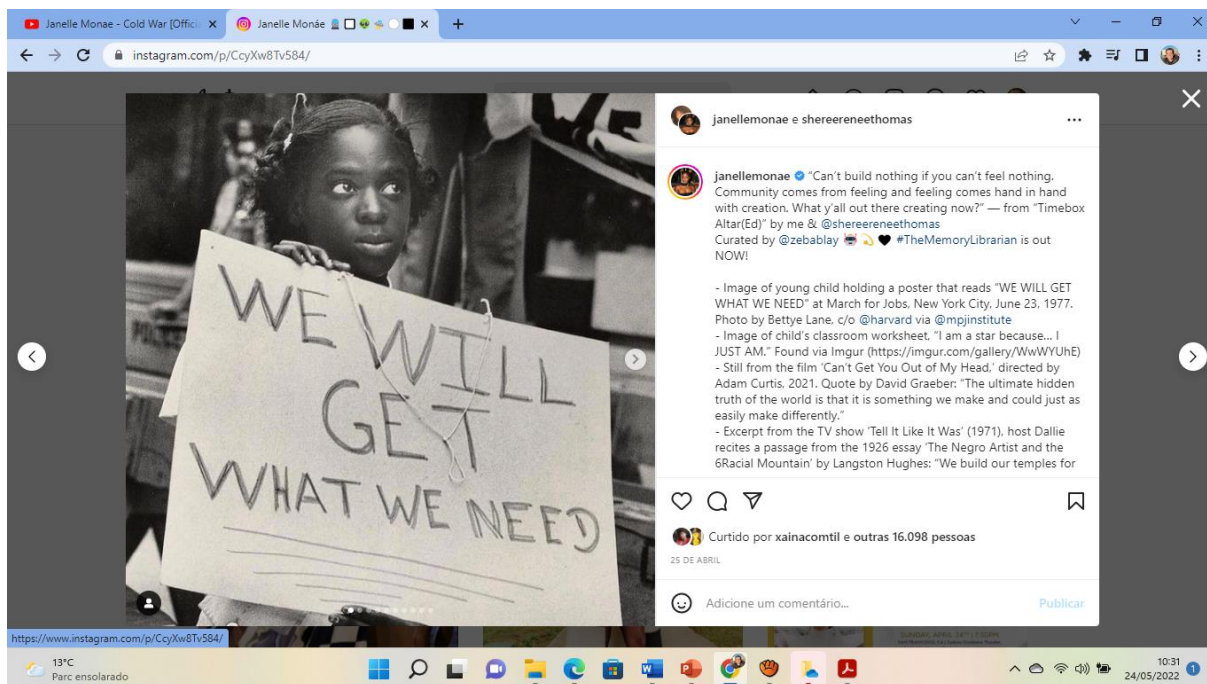
Em *Cold War*, no entanto, enquanto o colapso de Monáe expõe a ficção sincrônica dos meios audiovisuais, ele também nos reafirma sua relação pessoal com sua canção e com o que parece ser tomado como evidência de suas lutas corporais. Uma performance de dublagem em um videoclipe tende a depender da capacidade de tornar a performance de sincronização labial atraente e crível. É daí, afinal, que se dá dublagem precisa de Falcão em *Survivor* e a performance de choro de Sinead O'Connor em *Nothing Compares 2 U*. No caso de Monáe, é central para a experiência de fruição o fato de que sua performance de dublagem é interrompida apenas quando ela não consegue evitar o choro por causa de sua conexão emocional com sua canção. Comentários no YouTube discutem as razões de seu pranto, enfatizando a importância da letra “*I was made to believe there’s something wrong with me*”. Isso abre espaços onde as pessoas compartilham suas histórias pessoais sobre lutas queer, regulações raciais e direitos das

a própria voz. (Toda vez que Monáe chora no videoclipe, também sou acometido pelo seu gesto de choro e uma troca, assim, se estabelece. Não consigo ouvir a música sem lembrar de seu choro).

Isso é ainda mais enfatizado pela forma como Monáe volta a dublar após seu colapso. Com lágrimas escorrendo pelo rosto, ela torna a abocanhar a voz a tempo de ressaltar um momento de excesso vocal, em que sua voz se engaja firmemente com um portamento que se torna um vocalise. Sua cabeça se move enquanto ela move a boca seguindo os movimentos da voz, sua testa pulsando com veias e sua boca tremulando com o vibrato que se mostra no final das frases vocais. Sabemos que Monáe não está cantando ao vivo – como no caso de Rebekah Del Rio em *Mulholland Drive*, isso é algo que sempre soubemos, mas que acabamos de ser dramaticamente lembrados. Mesmo assim, essa maneira nova e mais vigorosa de se apresentar parece ainda mais envolvente, já que a dublagem chorosa de Monáe é surpreendentemente precisa – com lágrimas escorrendo pelo rosto e a boca tremendo, ela ainda segue todos os seus gestos vocais.

Nesse sentido, a dublagem de Monáe relata seu envolvimento pessoal com sua própria voz, sua letra e sua música, mostrando-nos que ela conhece a fundo cada palavra que escreveu e cada gesto vocal de seu canto. Sua performance de choro, que mistura confiança e vulnerabilidade e encena uma explosão emocional, nos lembra através do emprego da tecnologia de playback que a dublagem também tem a ver com identificação. Enquanto dublamos, afinal, precisamos construir identificações, ainda que momentaneamente, com os áudios que incorporamos e expressamos pela escuta e gestualidade. Assim, dublar faz parte de como nos apresentamos na mídia e de como construímos relatos a partir dos materiais fornecidos por vozes gravadas. No caso de Monáe, a identificação parece se dar com sua própria narrativa e voz. Nesse sentido, *Cold War* apresenta a dublagem como uma poderosa performance dramática que permite à artista destrinchar a ficção do canto ao vivo apenas para, logo em seguida, se envolver com sua própria voz por meio de gestos vulneráveis e chorosos. O colapso de sua dublagem projeta os espólios das lutas traumáticas que Monáe frequentemente narra em suas outras performances midiáticas e, nesse sentido, nos assegura que sua experiência narrada é também vivida e corporificada. Em um outro nível, sua performance ressalta determinados trechos da canção, sublinhados pelo momento em que a dublagem colapsa, convidando inquisitivamente seu público a refletir sobre suas próprias vulnerabilidades. Sabemos, nós, afinal, pelo que lutamos?

Figura 36: Post no Instagram de Monáe expõe suas posições ativistas.



Fonte: Captura de tela⁸⁰.

4.2.4 Dublando um relato de si

Até aqui, argumentei que os videoclipes oficiais muitas vezes fazem parte de um relato que produz subjetividades dos artistas, como discutido por Janotti e Alcântara. Tais relatos lidam com personas mais amplas dos artistas, abrangendo apresentações voluntárias de si mesmos e outros discursos que os cercam – como postulado por Echard e Arne Hansen em seus trabalhos. Além disso, os videoclipes digitais fazem parte de redes de escuta conexa, muitas vezes remediando outras mídias. Dessa forma, as plataformas digitais (e os textos e produtos nelas existentes) informam nossas experiências com tais produtos audiovisuais. A dublagem desempenha um papel importante nesse panorama, pois é um dos dispositivos cruciais por meio dos quais as performances dos artistas são produzidas em videoclipes. Como discutido por Auslander, afinal, ao organizar os gestos visíveis e vocais de maneiras particulares por meio do emprego da tecnologia de playback, a dublagem fornece aos artistas maneiras de expandir suas personas. Nesse contexto, a dublagem precisa ser tomada como uma performance expressiva que articula escuta, gestualidade e gestos visíveis e vocais, como postulado por Snell e Jarman em suas discussões. A forma específica com que os artistas dublam (vigorosamente, sutilmente,

⁸⁰ <https://www.instagram.com/p/CcyXw8Tv584/>. Acesso em: 17/10/2022.

assumindo uma lacuna vocal do playback, desalojando seus gestos orais de seus esforços vocais ou encenando cantos ao vivo, por exemplo) fornece alguns dos termos a partir dos quais os relatos dos videocliques são feitos. Nesse sentido, a dublagem toca as personas mais amplas dos artistas, enfatizando os empreendimentos performáticos que negociam aspectos prolongados da vida midiática dos cantores.

À medida que me movo pelos videocliques, é possível observar, como postulado anteriormente, que a dublagem em videocliques pode funcionar como relatos de si em pelo menos dois níveis. A primeira diz respeito a uma dimensão micro das performances, referindo-se a como os esforços gestuais de cada performance de dublagem aparecem como relatos que representam as relações que cada cantor estabelece com sua própria voz gravada em cada momento específico. O segundo nível diz respeito aos roteiros construídos a partir de cada performance de dublagem e suas conexões com narrativas biográficas mais expansivas. Similarmente, quando outras pessoas se articulam com vozes gravadas em plataformas digitais por meio da dublagem, esses dois níveis comumente estão em jogo. Afinal, é comum que nossas experiências com as performances que assistimos cotidianamente em sites de redes sociais se dê a partir da análise de como aquela pessoa engaja gestualmente com o áudio (ironicamente, afirmativamente, emocionadamente, e assim por diante), mas também pelas informações que obtemos a partir de relações mais prolongadas com esses sujeitos que performam a si em plataformas digitais.

Assim, um áudio oriundo de um discurso de um candidato de extrema direita e dublado por uma ativista trans no TikTok, por exemplo, pode ser lido pela chave do deboche por conta do emprego da gestualidade que satiriza o áudio ao passo que também contribui para um entendimento mais amplo das posições que tal ativista toma em suas outras aparições na mídia. Em outro exemplo, as maneiras como presencio amigos próximos ou artistas famosos dublarem no Instagram também é informada (e informa) os modos como os compreendo. Um homem da minha rede de contatos, desse modo, dublou e dançou a voz da rapper Doja Cat, exagerando a feminilidade da coreografia ao ponto da sátira. Nesse processo, enquanto ele faz ver as trocas gestuais que marcaram o seu contato com videocliques de artistas femininas e com outros vídeos que circulam em redes sociais, ele também performa exageradamente a sua incapacidade de se articular com gestos que seguem convenções de feminilidade. Em soma, ele reforça sua branquitude, rindo de si mesmo enquanto tenta, com dureza, mobilizar o quadril em busca do rebolado associado às danças da diáspora africana. Ao vê-lo gestualmente exacerbanda a dureza de sua masculinidade branca por uma dublagem divertida, porém jocosa, passo a ler com outros olhos suas postagens em respeito à diversidade de gênero.

Nesse panorama, evidentemente, nem toda performance de dublagem necessariamente se articula aos dois níveis do relato de si, da gestualidade às narrativas de si em rede. O perfil de TikTok @lipsyncinglips_, que se dedica a dublar canções variadas enquadrando apenas uma boca, por exemplo, fornece muitos materiais para nos engajarmos em termos gestuais: vemos a boca deglutir, mover a língua, se contorcer, os dentes se tocarem. No entanto, pouco sabemos sobre o sujeito que move a boca. Nesse caso, a boca aparece como um personagem, que, pelo seu empreendimento gestual, se articula com tradições performáticas específicas (englobando convenções de gênero e gestualidades que abrangem do sensual ao grotesco, por exemplo). De certa forma, a boca se faz sujeito e, a cada postagem, produz subjetividades que se articulam com gênero e raça (pelo emprego de vozes de cantores de diferentes identidades raciais e de gênero, mas também pelos artifícios de uso de maquiagem e qualidades gestuais, por exemplo), noções de nação (pela maneira como dubla diferentes idiomas) e normas de gênero musical. Há, então, muito o que ser apreendido por como esses gestos bucais se articulam com outros gestos espalhados na mídia e no nosso cotidiano. Se investigamos o perfil @lipsyncinglips_, porém, procurando entender como tais performances orais específicas se organizam em relação a narrativas biográficas mais prolongadas de um sujeito dado, a investigação se encerraria muito precocemente, dado que a boca aparece por si, sem compor uma biografia do sujeito que dubla.

De toda forma, para discutir os esforços gestuais de como os cantores constroem conexões com sua própria voz gravada, precisamos estar atentos aos seus empreendimentos gestuais específicos. Ao mesmo tempo, como observado em *Grown Woman (Bonus Video)*, de Beyoncé, devemos manter em foco que tais gestos são constituídos por meio de operações audiovisuais devido ao uso incontornável da tecnologia de playback. Dito de outra forma, uma dublagem não é apenas uma ação que um artista faz no set de filmagem, mas se refere a como os aparatos midiáticos agenciam os vocais e os gestos dos artistas. Butler mencionou como um relato sempre exige alguma deliberação, estando ligado ao contexto de seu surgimento, mas também carregando considerações sobre esse mesmo contexto. Nesse sentido, para avaliar adequadamente videocliques por meio da dublagem, precisamos lidar com suas tradições de enquadramento e imagem, reconhecendo tanto como são produzidas as vozes dos artistas (tanto em técnicas vocais quanto em tecnologias de gravação) quanto os aspectos citacionais da gestualidade do dublar. Esses aspectos são termos que constroem relatos e se relacionam com regulações específicas de gênero, raça e gênero musical, dentre outros fatores. Tais regulações são gestadas tanto em relação às práticas do cinema, por exemplo, quanto em relação ao videoclipe, de forma que, produzindo seus corpos pelas dublagens, artistas realizam escolhas que se articulam pelas gestualidades trocadas entre meios audiovisuais.

Anteriormente eu mostrei, por exemplo, como Clarice Falcão e Janelle Monáe empregaram um enquadramento amplamente utilizado para retratar cantoras, especialmente em performances de dublagem, ao mesmo tempo em que se ligaram distintamente a esse enquadramento de gênero. A voz de Falcão foi gravada através da microfonação íntima, e sua performance precisa de dublagem reivindica todos os seus gestos vocais. No entanto, o enquadramento começa a se tornar sufocante quando a cantora pinta seu rosto de vermelho e transforma sua dublagem em uma súplica dramática que enfatiza seus esforços vocais. Monáe, por outro lado, mina o enquadramento íntimo ao nos mostrar vigorosamente que ela também enxerga e, assim, tem agência. Ao expor a ficção da sincronia audiovisual por meio de sua performance de choro, Monáe também quebra nossas expectativas sobre as tradições da precisão da dublagem em videocliques e expõe suas lutas corporificadas contra os poderes hegemônicos. Em suma, Monáe e Falcão se envolvem de maneira diferente com os tropos dos videocliques e do cinema, usando tradições de enquadramento semelhantes de maneiras distintas. Nesse contexto, tais enquadramentos aparecem de forma diferente também por conta das conotações raciais que a presença de cada artista carrega.

Em soma, cada um dos vídeos investigados também joga luz sobre algumas tradições específicas do dublar em videocliques. *Grown Woman*, de Beyoncé, por exemplo, conta com a tecnologia de playback para expor de forma divertida a ficção de sincronia audiovisual. Em seu videoclipe, Beyoncé pode (assim como Troye Sivan em seus vídeos pós-término de namoro) dublar irreverentemente sua própria voz, declarando o desinteresse em segui-la fielmente. Somos acostumados a testemunhar tal irreverência na dublagem em performances de atrizes como Marilyn Monroe ou Rita Hayworth. Ao mesmo tempo, Beyoncé também faz com que suas imagens de arquivo se envolvam com sua voz atual. Fazer declaradamente uma voz gravada viajar por outras bocas que não a do cantor é um recurso frequente em obras audiovisuais, mas especialmente em videocliques – a exemplo de *Freedom '90!*, de George Michael. Seguindo em frente, Clarice Falcão lança luz sobre outra tradição de dublagem: aquela em que a dublagem é empregada para tomar o lugar do canto ao vivo, performando os esforços da voz com precisão. Tal exatidão ajuda a enfatizar visualmente a expressividade vocal e é amplamente empregada por outros artistas em seus videocliques, especialmente por aqueles cujo trabalho vocal comumente toma o centro de suas performances. Janelle Monáe, por outro lado, engaja-se de forma diferente com a mesma tradição que Falcão monta, expondo a tecnologia de playback ao não dublar algumas linhas vocais. Não cantar uma música inteira é algo que os artistas costumam fazer – às vezes dublando apenas alguns versos selecionados, outras vezes abocanhando a maioria deles. Assim, em suma, cada performance de dublagem reúne tradições

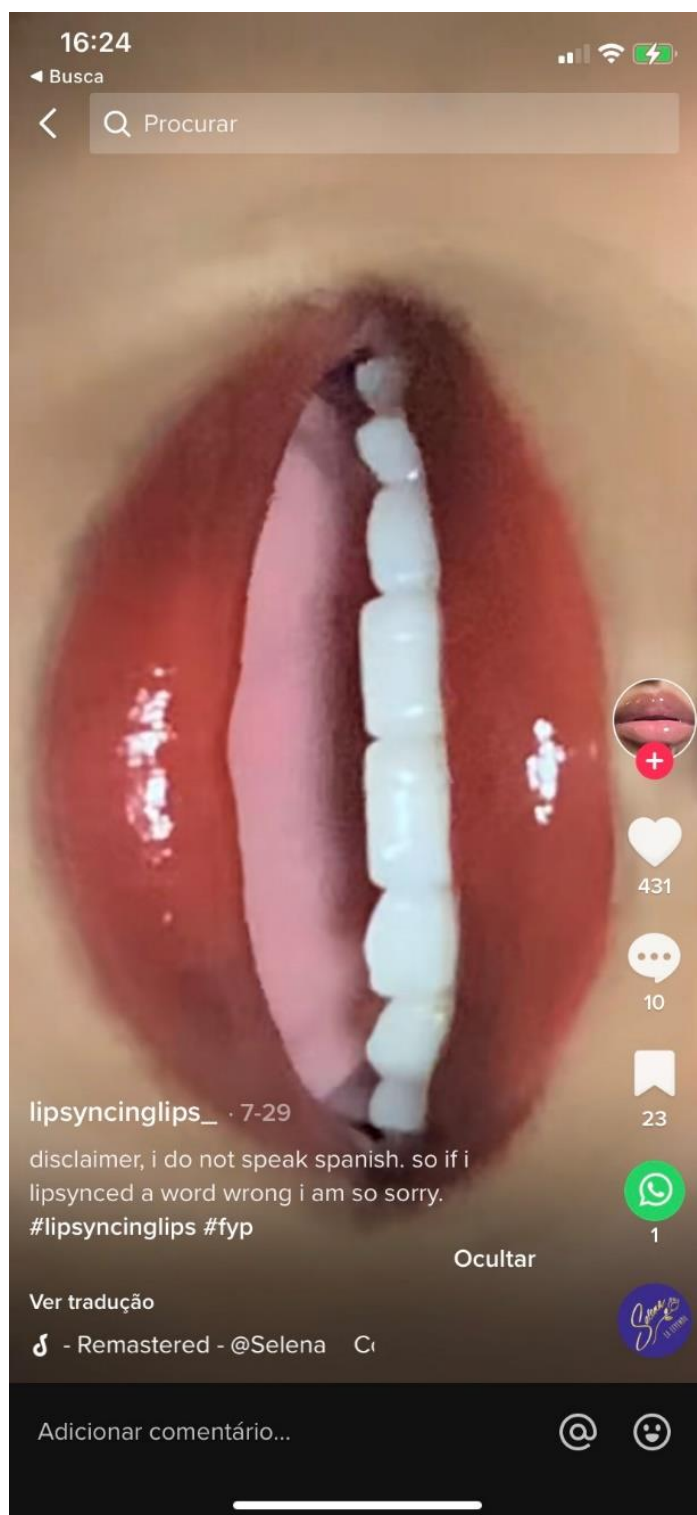
específicas de como os cantores são retratados em videocliques, ao mesmo tempo em que expõe como cada um desses artistas negocia cada tradição em que se engajam. Notavelmente, todas essas maneiras de dublar (irreverentemente, seguindo fielmente os esforços do canto, incorporando vocais de outras pessoas e expondo a ficção de sincronia dos meios audiovisuais, dentre outras) são agenciadas em performances cotidianas em plataformas digitais. Nesse sentido, trocas gestuais se dão entre as dublagens de videoclipe corporativos ou oficiais e as dublagens vernaculares, de modo que certas tradições do dublar se inscrevem para além do uso de dublagem feito pelos artistas da música.

Em relação ao segundo nível das performances de dublagem enquanto relato de si, é fundamental estar atento a como os gestos aparecem de forma a organizar coreografias e roteiros, compondo um fio narrativo que muitas vezes conecta videocliques a performances midiáticas mais amplas. Nesse sentido, investigar videocliques enquadrando a dublagem nos ajuda a compreender os roteiros dramáticos dos relatos. Em *Rager Teenager*, Troye Sivan às vezes aparece melancolicamente curtindo a sua própria música e às vezes inquisitivamente se dirigindo a nós. Sua performance de dublagem de take único o leva de gestos tristes e preguiçosos a gestos raivosos e depois divertidos, em um roteiro de transformar a solidão em solitude. Em *Grown Woman*, Beyoncé é brincalhona com sua voz, primeiro dublando-a de maneira descontrainda, depois atribuindo-a a seus “eus” mais jovens através de sua expressividade infantil de diva. Isso ajuda a produzir uma narrativa na qual seu estrelato de sucesso é cimentado através de anos de esforço. A dublagem de Clarice Falcão em *Survivor* primeiro reforça a intimidade generificada de sua voz e depois a transforma em uma súplica desesperada, criando um roteiro em que sobreviver como mulher parece exigir cada vez mais esforço. Finalmente, em sua Guerra Fria, Monáe cai no choro no meio de sua performance inquisitiva, voltando a ela de forma mais dramática do que antes e adicionando mais qualidades gestuais à sua performance. Esse colapso ajuda a fornecer uma profundidade emocional à persona complexa e vulnerável, mas firme, de Monáe, que atravessa e excede o videoclipe. Nesse sentido, cada videoclipe cria roteiros corporais por meio de dublagens que articulam narrativas mais amplas dos artistas. Em associação, vídeos cotidianos de dublagem comumente empregam o dublar de modo a construir narrativas particulares, construindo roteiros gestuais que interagem com as vozes que incorporam.

Em todos esses casos, temos a possibilidade de mergulhar em questões particulares das personas dos artistas a partir da dublagem apenas porque tal modo performático é importante para as formas como percebemos suas existências na mídia. Como demonstrado, enquadrando a dublagem em videocliques, somos constantemente convidados a passar do áudio à imagem por

meio de vídeos e redes digitais, construindo conexões entre gestos vocais e visíveis, biografias e performances específicas. Nesse processo, partindo de cenas de interpelação e pondo artistas sob pressão, as dublagens são utilizadas de forma a produzir corpos em consonância com valores morais muitas vezes normativos, reforçando perspectivas idealizadas sobre vozes autorais e coerências biográficas. Ainda assim, as dublagens abrem espaços que podem expor e por vezes celebrar a contingência do si mesmo. Podemos postular a dublagem, então, como um enquadramento que nos ajuda a abordar o empreendimento audiovisual e performático dos videoclipes, interligando produções corporais, vocais e gestos midiáticos dos sujeitos com seus fios narrativos mais amplos – nunca completamente concluídos.

Figura 37: No TikTok, uma boca toma toda a tela do celular, radicalizando as performances de dublagem em sites de redes sociais. Na legenda, a usuária se desculpa por dublar, mas não falar, espanhol.



Fonte: Captura de tela⁸¹.

⁸¹ <https://vm.tiktok.com/ZMFMTmr7B/>. Acesso em: 17/10/2022.

4.3 DUBLAGEM COMO TÉCNICA DE ESCUTA DISSIDENTE: A ARTE DRAG DO ESCUTAR E O INEVITÁVEL REVIRAMENTO DOS ARQUIVOS MIDIÁTICOS

4.3.1 O dia em que a voz de Whitney foi abocanhada por uma drag queen tcheca

Em uma tenda improvisada nos jardins da catedral de Liverpool, um público se senta em cadeiras dobráveis, voltadas para o palco. No meio da plataforma que não mede mais do que um metro de altura, está Baba Yagga, uma drag queen tcheca que – ela nos conta – imigrou para o Reino Unido há mais de 13 anos. Usando um elegante vestido preto que não passa dos seus joelhos, Baba está de salto alto, com uma peruca preta precariamente presa sobre sua cabeça; os seus ombros estão adornados por um tecido transparente e fino, vestido como uma echarpe. Em uma postura elegante, com um joelho sutilmente dobrado, a figura da drag acerta em algum lugar entre as divas de Hollywood dos anos 50 e Liza Minelli em sua versão da cantora Sally Bowles, no filme *Cabaret* (Dir. Bob Fosse, 1972). Baba se move sensualmente como se tivesse saído de um filme – sua postura sendo um índice de como ela foi gestada a partir de trocas gestuais com divas da mídia. Quando dubla, seus gestos de mão citam cantoras estadunidenses, sacudindo-se nos melismas velozes, de modo que, por vezes, parecemos ver uma performance digna dos videocliques dos anos 80 e 90. Apesar das suas vestes antiquadas, enquanto ela move a boca amplamente, não é uma voz do jazz que ouvimos, muito menos os vocais de Liza. Balançando-se vigorosamente nas notas longas, sacudindo os braços nos vibratos exagerados e enfatizando as notas suaves da música com as mãos, Baba dubla a voz de “sua diva”, Whitney Houston.

Momentos antes da performance de dublagem começar, a drag queen houvera subido ao palco para se introduzir. Por um sotaque eslavo, mas falando um inglês fluente, ela nos conta sobre como assistia ao filme *O Guarda-Costas* (dir. Mick Jackson, 1992), protagonizado por Whitney, repetidamente. Como outras drags do evento – uma homenagem satírica ao cinema e às músicas que o povoam – Baba explica que, para ela, o filme foi formativo. Em algum lugar de Praga, onde cresceu, era vendo Whitney Houston que ela descobria a diva dentro dela. Quando ela dubla a música “*I Have Nothing*”, que compõe a trilha do filme, os vocais soam alto – no microfone, ela havia pedido para o operador de som aumentar o volume, pois a música era uma “balada romântica” e “só havia uma maneira de dublar esse tipo de canção”.

Apesar da balada ser familiar, Baba nos faz a ouvir de modo diferente. Gesticulando ora controlada e calmamente, como uma diva *noir* de Hollywood, ora precisa e pontualmente, como

uma cantora pop nos moldes da própria Whitney, Baba faz de sua escuta uma performance gestual enfática. Demarcando as mudanças vocais de Whitney por meio de sua gestualidade, a drag nos revela algo sobre seu próprio modo de ouvir a voz gravada da diva. Sua mudança de postura valoriza as mudanças de timbre da cantora, que varia entre frases suaves e limpas em voz de cabeça e densas e potentes notas a partir da técnica propriamente estadunidense do *belting*. As notas longas demonstram vibratos exagerados. Enquanto Baba vibra a cabeça e se lança ao chão para acompanhar o som vigoroso de Whitney, a cantora leva seu vibrato mais adiante ainda, quase como se desafiasse a drag a segui-la. Baba convulsiona também os braços desesperadamente, ressaltando a vibração do som e nos mostrando que a voz de sua diva é grande demais para sua boca e precisa lhe tomar o corpo inteiro. Ela respira entre as frases e solta o ar prolongadamente enquanto a voz de Whitney soa, organizando o seu fôlego em função da gravação. Baba acaba a performance exausta. Seu peito pulsa com sua respiração acelerada, revelando como suas trocas gestuais com a voz gravada são intensas, e o público aplaude vigorosamente.

A cena me leva para uma outra, minha própria, muitos anos antes. Trancado no quarto, assisto a Cabaret, com Liza Minelli; mais especificamente à cena em que a atriz performa a canção *Mein Herr*, dançando com uma cadeira. Enquanto vejo a performance pelo YouTube, imito a quebrada de perna que acentua a sensualidade da postura de Liza – semelhante à performada por Baba Yagga – e balbucio os vocais graves que saem das caixas de som: “Byyyyyeee, byyyyyyyyeee, meeeeeeeein lieBE herrr”. Sem desejo de seguir com precisão o canto de Liza, acompanho os vocais da cantora como modo de escutar performaticamente. Mastigo sua voz – e até canto baixinho, com minha voz se apoiando na sua. Adolescendo, sozinho e inseguro, escuto Liza e vejo sua imagem porque possuo algum tipo de prazer naquela performance secreta. Alguma coisa ali, nos vocais exagerados e na gestualidade excessiva que desfaz o comedimento das mocinhas Hollywoodianas, me leva a tentar ser outro. Uma série de clichês me ligam à drag queen no palco. Enquanto vejo Baba Yagga, lembro-me de Liza Minelli e me lembro de mim e dos gestos que troquei (e troco) e gastei (e gesto) para me formar como eu mesmo. O corpo de Liza, na coreografia e enquadramentos de Bob Fosse, parece desaguar tanto na drag quanto em mim. Será que o menino tcheco que existiu antes de Baba Yagga sonhou com Baba antes dela existir?

Figura 38: Baba Yagga vai ao chão ao dublar uma nota aguda de Whitney Houston



Fonte: Foto capturada por mim em evento presencial.

A dublagem drag pode ser muitas coisas. Sendo uma prática tradicional da arte drag, ela povoa grande parte do imaginário que temos sobre drag queens. Em programas como *RuPaul's Drag Race*⁸² e *Lip-Sync Battle*⁸³, a dublagem é a prova final que valida o talento de competidores. Em filmes como *Priscilla, A Rainha do Deserto* (dir. Stephan Elliot, 1994), a dublagem cruza o palco e o cotidiano de drag queens, sendo uma poderosa modalidade de autoexpressão. Em boates, é um modo de escutar música coletivamente, a partir de uma performance artística que reivindica uma voz e, ao reivindicá-la, constrói uma apresentação musical. Em eventos como o que assisti a Baba Yagga, a dublagem pode ser uma plataforma de criação artística, uma modalidade da performance enquanto arte teatral. Na maioria desses casos, e especialmente a partir da difusão de *RuPaul's Drag Race*, a dublagem drag frequentemente aparece a partir do termo anglófono *lip-sync*, que enfatiza o ato de sincronia labial. Discussões sobre lip-sync (tanto na prática drag, quanto no cinema e no videoclipe, dentre outras possibilidades) enfatizam como tal ato envolve fazer-se outro, permitindo que outros gestos – que normalmente não faríamos – apareçam. Afinal, “o lip-sync drag é fundacional. Nem toda artista drag dubla, mas, poderíamos dizer, todo lip-sync é drag” (SNELL, 2020, p. 90, tradução minha). Neste capítulo, enquanto atravesso todas essas dimensões que podem estar presentes em qualquer dublagem drag, volto-me para como tais dublagens são também uma maneira de compartilhar uma escuta tanto singular quanto subjetiva, gestada em práticas somáticas e cautelosas, em que o escutar é tomado como um ato do corpo todo.

Nesse sentido, se desejo falar de uma arte drag do escutar, preciso levar em conta o aspecto reiterado dessas escutas, abordando como elas podem ser forjadas a partir de cenas repetitivas que costuram momentos íntimos (no quarto, com o rádio, diante da TV, em que repetidamente fazemos a nós mesmos a partir da escuta de uma voz) com performances

⁸² RuPaul's Drag Race é um reality show estadunidense em que Drag Queens competem pelo título de America's Next Drag Superstar. No programa, a dublagem – ou o lip-synch – é a instância final de teste do talento das competidoras, sendo empregada tanto para decidir as eliminadas da semana quanto para na disputa entre as finalistas do programa. Apesar de ser estadunidense, tendo estreado originalmente em 2009 na Logo TV, ele é assistido mundialmente, a partir de downloads ilegais, distribuição mundial por serviços de streaming (como a Netflix e o Amazon Prime Video) e contando até mesmo com eventos em bares para acompanhar os episódios. Hoje, mais de dez países possuem suas próprias versões de RuPaul's Drag Race, adaptando o formato para contextos como o do Reino Unido, da Tailândia e da Espanha.

⁸³ Lip-Sync Battle é um reality estadunidense, estreado em 2015, em que celebridades competem dublando comicamente canções famosas. Ele é derivado de um quadro recorrente do programa Late Night with Jimmy Fallon e foi adaptado para vários países, como a Polônia, a África do Sul e o Líbano. No Brasil, ele é exibido desde 2022, tomando o nome de Batalha do Lip Sync, e sendo exibido como um quadro do programa Domingão com Huck, da TV Globo.

coletivas (na boate, no palco, nas plataformas digitais). Nesse sentido, a dublagem parece abrir um espaço de fabulação, em que o escutar anima trocas gestuais que abrem o corpo a outras, novas, talvez mais excitantes, possibilidades. Assim, interessa-me como a dublagem drag é a epítome de um processo fabular (e que se quer fabuloso) que se alastra por outras performances de escuta, para fora do palco. Através de uma drag queen que dubla, há, afinal possivelmente uma criança viada que inventa futuros impossíveis, reimagina o presente, desvia das expectativas de gênero, encontra maneiras de ser apesar das pressões normativas que pressionam um corpo que falha ao tentar ser norma. Não é verdade, afinal, que imitando Liza eu também fabulei outra possibilidade de ser eu e, porque a fabulei, ela passou a existir?

Para investigar essa dimensão da dublagem e discutir potencial drag que aparece a partir do escutar, preciso olhar para o palco, mas também para além dele. Assim, busco levar em conta o que a performance drag queen suscita, mas também o que a antecede: a escuta das vozes prioritariamente femininas, a articulação desviante com a figura da diva, o treino e a repetição para a incorporação da voz gravada. Opto por, ao falar das drags que vejo no palco, falar também de mim – das minhas memórias de desvios, prazeres e dublagens secretas. As dublagens drag, afinal, povoam minhas memórias – do reality show na TV, às boates, ao período que passei frequentando eventos de dublagem em Liverpool para produzir esta tese.

Falar de si, reconheço, é perigoso. Corremos o risco de cair na lógica confessional, a partir da gramática do pecado, da absolvição e da penitência. Semelhantemente, como discutiu Judith Butler (2017b), relatar a si mesmo é criar um “si mesmo” enquanto somos interpelados (por vezes por nós mesmos) a partir de uma articulação muitas vezes violenta ao responder às normas morais e conflitos éticos. Mais do que confessar ou relatar, entretanto, tomo a memória como um espaço fabular, em que minhas escutas podem ser ficcionadas na medida em que as lembro. A minha dublagem idealizada de Liza Minelli em *Cabaret*, por exemplo, sendo uma memória criada no tempo presente, lembra muito mais da potência da fabulação do que das frustrações que atravessaram minhas performances íntimas. É importante ressaltar, nesse sentido, que a própria “origem das existências LGBTQIA+ é [...] permanente engajamento na fabulação de uma futuridade. [...]. A origem da bicha é uma prática de futuridade, uma fabulação” (CARMO e MIRANDA, 2021, p. 103). Nesse sentido, reimaginando um passado que sonhava com um futuro possível, estou fazendo um gesto de fabular a fabulação. É, na verdade, ao reimaginar minha própria formação, sofrimentos, conflitos e prazeres, à luz da drag queen, que consigo discutir como a dublagem pode fazer ver um processo formativo que se desenvolve também, mas não unicamente, pela escuta. Assim, como postulam Anderson Luiz do Carmo e Maria Brígida Miranda, a drag queen aparece como um “arauto de uma

performance de escuta” (2021, p. 98), que, ao passo que performa o lip-sync, “encontra fragmentos de um passado de resistência e deboche na contínua subversão dos arquivos oficiais” (ibid).

4.3.2 Máquinas que “cantem” por nós

Frequentando shows de drag queens – ou assistindo performances drag no cinema, na TV ou no YouTube – rapidamente se nota a predileção pela dublagem de vozes femininas. Por um lado, a dublagem de tais vozes opera em favor da construção prostética e drag do gênero. Por outro lado, parece nos dizer algo sobre um fascínio desviante pela voz feminina – um tipo de prazer no desvio que, se pode ser desenvolvido por qualquer pessoa, é reiteradamente treinado em culturas gays, atravessando homens, pessoas transfemininas, e além. Que práticas esse fascínio sustenta?

4.3.2.1 A voz da mulher

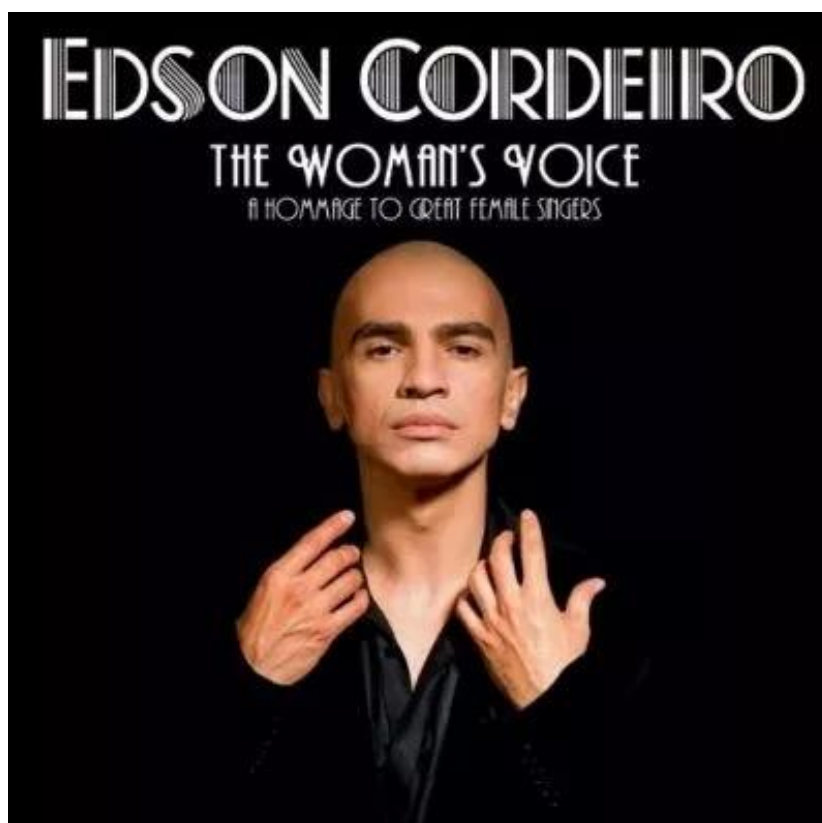
Na canção “Voz de Mulher”, que encerra o álbum de estreia do cantor Edson Cordeiro, de 1992, podemos ouvir sua voz suave: “desde que nasciiii / a vOooOz da mulheeEEeeer / me embaaaAAaalaAAAaa / me aleeeEEeeegraaaaa... / me faAAazzz chorAaaAar”. A faixa é uma regravação da música originalmente lançada por Leila Pinheiro, em 1988. A voz de contratenor de Edson Cordeiro soa por entre seus tons médios e agudos, passeando entre timbres que tocam os limites das convenções de masculinidade e feminilidade no canto. Ele canta sobre como a voz da mulher o faz dançar, cala ressentimentos e o ensina sobre o amor. Essa “voz da mulher” é múltipla: a música cita “uma mulher cantando nas Antilhas”, mas também “uma voz de mulher nos rádios do Brasil”. A canção costura a intimidade do lar, evocando “minha mãe que cantava”, com os fluxos musicais transnacionais, celebrando as cantoras “negras americanas / dos hinos e dos blues”.

Enquanto a gravação de Leila Pinheiro celebra “a voz de mulher” evocando uma trajetória marcada por cenas de escuta – do berço, ao rádio, à festa – ela ganha conotações específicas na voz de Edson Cordeiro. O cantor, afinal, se tornou especialmente famoso por sua voz ora referida como “acrobática”, ora como “feminina”⁸⁴, por conta de sua capacidade de envolver tanto a extensão grave baritonal quanto os agudos de soprano, atravessando

⁸⁴ Ambos os termos são empregados na crítica realizada por Pedro Tinoco no *Jornal do Brasil* (RJ), em 06 de setembro de 1990, ainda antes do lançamento do primeiro álbum de Cordeiro.

desafiadoramente papéis vocais tidos como femininos e masculinos. Não à toa, o seu álbum de estreia mistura canções de diferentes gêneros musicais originalmente vinculadas a cantoras (como A Rainha da Noite, de Wolfgang Amadeus Mozart) e canções associadas a cantores (como Down em Mim, de Cazuza). Assim, “Voz de Mulher”, na voz de Cordeiro, parece nos contar uma história de como o cantor fabulou sua voz ouvindo uma variedade de vozes femininas, da ópera, do blues e da música disco. Como ele mesmo relatou ao Jornal do Brasil, afinal, “se eu posso ouvir de tudo e sou cantor, posso cantar de tudo”⁸⁵, enfatizando como sua voz está vinculada aos desejos mobilizados pelo escutar. A escuta, portanto, é central para como ele produz sua própria voz. Ao cantar “Voz de Mulher”, afinal, Edson Cordeiro acaba sublinhando como suas dissidências de gênero se associam aos prazeres do escutar.

Figura 39: Em *The Woman's Voice*, de 2008, Edson Cordeiro performa músicas tornadas famosas por cantoras.



Fonte: Captura do site Letras⁸⁶.

Como ele, muitas pessoas dissidentes de gênero também se fascinaram por vozes de mulheres, apesar de muitas dessas vozes (no rádio, nos palcos, na TV) seguirem – à primeira

⁸⁵ No Jornal do Brasil, em 06 de setembro de 1990, edição 120. Disponível na acervo da Hemeroteca Nacional Digital.

⁸⁶ <https://www.lettras.mus.br/edson-cordeiro/discografia/the-womans-voice-2008/>. Acesso em: 01/12/2022.

“escutada” – padrões normativos de gênero. Estudos e discursos sobre contratenores – o tipo vocal reivindicado e atribuído a Edson Cordeiro – estão recheados desses desvios de uma expectativa de masculinidade em função da feminilidade das vozes. David Halperin (2012), por exemplo, aborda o caso do cantor de ópera David Daniels para discutir como o falsete (esse tipo vocal que supostamente seria uma imitação da voz feminina) se vincula a identidades desviantes. Halperin evoca um perfil escrito sobre Daniels no *New York Times* que constrói o cantor por uma narrativa de transformação. O perfil conta que, outrora um tenor que se esforçava para atender os parâmetros vocais da ópera, Daniels cantava árias femininas por diversão em festas. Depois de atravessar psicoterapias, ele decidiu *se assumir* como um contratenor, empregando a voz que ele utilizava de maneira *camp* para seguir uma carreira musical séria. Nesse processo, Halperin nota que “evidentemente, Daniels não é o primeiro homem gay a se dar prazer cantando, mesmo que só para si mesmo, grandes obras do repertório feminino” (2012, s.p., tradução minha), e postula que “alguma coisa na qualidade particular do som que a pessoa é requerida a produzir [no falsete], e sobre os sentidos sociais atribuídos ao tipo de voz [falsetista], parece atrair cantores gays – ou trazer à tona o potencial queer de cantores” (ibid., tradução minha).

De certa forma, Halperin enfatiza como a performance vocal do cantor David Daniels está associada às práticas vocais desviantes de gênero que atravessam identidades gays. Edson Cordeiro – ao assumir seu tributo à voz da mulher – costura como seu canto de contratenor toma como referência certa identificação com as vozes que o ajudaram a formar sua própria voz. Em ambos os casos, existe uma associação entre suas performances de canto e um processo mais prolongado de construção (vocal) de si em função tanto do prazer do falsete quanto da escuta de vozes femininas.

Quando escuto Edson Cordeiro cantar a “voz de mulher” (e suas outras canções), lembro-me da incapacidade que eu mesmo tinha de fielmente imitar as vozes das cantoras que eu admirava. Minha voz grave não atingia seus agudos, meu vibrato era insuficiente e cantar em falsete nutria uma espécie de vergonha. Cantar com elas só trazia prazer quando suas vozes estavam altas o suficiente para *engolir* a minha – nossas vibrações soando juntas, minha voz sendo suportada pelos sons volumosos do alto-falante. Por vezes, era eu quem “engolia” as vozes – movendo minha boca muda em associação aos gestos vocais audíveis. De certa forma, Cordeiro (como David Daniels e outros contratenores famosos) realizam o sonho infantil de cantar como elas – as vozes do rádio, da TV e do cinema. Ambos os cantores, afinal, levam ao limite a categoria do contratenor operístico ao incorporarem repertórios (femininos) incomuns

para tal tipo vocal. Nesse sentido, ambos levam a cabo um dos desejos secretos que sujeitos como eu desenvolvem pela escuta, desenvolvendo uma espécie de “drag vocal”.

Por “drag vocal”, agencio o trabalho de Jelena Novak (2015), compreendendo os processos pelos quais vozes lidas como masculinas parecem soar a partir de corpos cognoscíveis a partir de normas hegemônicas como femininos (ou vice-versa). Tal processo só é possível porque tanto o gênero quanto a voz são instâncias performativas. Em outras palavras, Edson Cordeiro só consegue produzir vozes entendidas como femininas porque toda voz é um construto, e sua voz masculina é também construída. Construir a si mesmo vocalmente seguindo as lógicas da masculinidade é, assim, uma opção dentre outras. Abordar uma noção de drag vocal é importante, então, porque revela como o processo formativo do gênero se dá também pela imitação e negociação com padrões vigentes. Nesse sentido, como argumenta Judith Butler ao tomar a arte drag como modelo de sua noção de performatividade de gênero,

Drag não é o forjamento de um gênero que pertence propriamente a algum outro grupo, ou seja, um ato de expropriação ou apropriação que assume que o gênero é a propriedade legítima do sexo, que “masculino” pertence ao “homem” e “feminino” pertence a “mulher”. Não há gênero “apropriado”, um gênero próprio a um sexo, e não a outro, que é, em certo sentido, propriedade cultural de dado sexo. Onde essa noção do “próprio” opera, ela é sempre e unicamente impropriamente instalada como o efeito de um sistema compulsório. Drag constitui a maneira mundana pela qual os gêneros são apropriados, teatralizados, usados e feitos; implica que todo gênero é um tipo de personificação e aproximação. Se isso for verdade, parece, não há gênero original ou primário que a drag imita, mas gênero é uma espécie de imitação para a qual não há original; na verdade, é uma espécie de imitação que produz a própria noção de original como efeito e consequência da própria imitação (BUTLER, 1991, p. 21, tradução minha⁸⁷).

Dessa maneira, toda voz é feita pela performatividade – pelos modos a partir dos quais gestos vocais, timbres e sonoridades se organizam em função da construção de uma Voz, se articulando com normas de coerência do sujeito, gênero e raça, dentre outros. Nesse sentido, quando escutamos uma “voz de mulher” (quando somos capazes de reconhecer uma voz como “feminina”) estamos, na maioria das vezes, ouvindo uma voz feita em função da inteligibilidade de gênero. Nesse sentido, a voz de Leila Pinheiro – quem originalmente cantou “voz de mulher”

⁸⁷ Drag is not the putting on of a gender that belongs properly to some other group, i.e. an act of expropriation or appropriation that assumes that gender is the rightful property of sex, that “masculine” belongs to “male” and “feminine” belongs to “female.” There is no “proper” gender, a gender proper to one sex rather than another, which is in some sense that sex’s cultural property. Where that notion of the “proper” operates, it is always and only improperly installed as the effect of a compulsory system. Drag constitutes the mundane way in which genders are appropriated, theatricalized, worn, and done; it implies that all gendering is a kind of impersonation and approximation. If this is true, it seems, there is no original or primary gender that drag imitates, but gender is a kind of imitation for which there is no original; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an effect and consequence of the imitation itself.

– também é construída em relação às vozes femininas que emanam do rádio, da figura da mãe ou das cantoras negras estadunidenses. A afirmação também é verdadeira quando se refere às vozes que compreendemos enquanto “masculinas”. De toda forma, enquanto Edson Cordeiro canta sobre seu fascínio pela voz de mulher e, ao mesmo tempo, mostra sonoramente sua formação vocal dissidente de gênero, ele toca os encontros entre desvios, deslizos e falhas de gênero e a escuta. Como eu (e potencialmente Edson Cordeiro), afinal, vários sujeitos operam dissidências pelo escutar. Tais dissidências esbarram nas práticas de dublagem.

Os paralelos entre formações vocais, escuta e processos de sujeição da sexualidade e gênero são diversos. Wayne Koestenbaum (1991), por exemplo, chama atenção para como muitas das normatizações médicas sobre voz – ou o interesse clínico sobre o canto – agenciam regulações que surgem a partir do desenvolvimento biopolítico da sexualidade. Existe, na maneira como a “Voz” é construída enquanto uma categoria discursiva, o agenciamento de uma ideia hegemônica que comumente se refere à sexualidade: a de que tanto voz quanto sexualidade são expressões exteriores de um tipo de inclinação que se constrói dentro do corpo, marcadas por um momento de afirmação. Não há, afinal, paralelos entre o modo como a “saída do armário” de David Daniels enquanto contratenor foi narrada pela imprensa estadunidense e a própria ideia de “sair do armário” da homossexualidade?. Sabemos, porém, que tanto voz quanto sexualidade acontecem em “algum tipo de espaço exterior, onde as interioridades convergem” (KOESTENBAUM, 1991, p. 207, tradução minha). Afinal, a voz só se produz a partir da vibração no espaço (e na articulação com os interditos sociais), e a sexualidade, para além de ter sua origem em uma interioridade, é constituída por uma série de práticas, proibições e relações sociais.

Para a criança viada, o falsete é um interdito que expõe um desvio de gênero – a maioria de nós não se esforça para *não* deixar a voz deslizar para essa região proibida? Em parte, por isso, vozes populares que usam o falsete de maneira entendida como “feminina”, como a da drag queen brasileira Pabllo Vittar, geram tanto incômodo. Nas críticas frequentes ao canto da drag – que usa extensivamente o falsete – avaliadores vocais argumentam que a voz de Vittar é “imatura” ou que recai demasiadamente a uma “região de passagem”, articulando uma ideia de ambiguidade sexual⁸⁸. A liberação vocal excessiva e a liberação sexual são, as duas, assim, assiduamente construídas em torno de uma ideia de entrega a certos prazeres interditados. Em suma,

⁸⁸ Thiago Soares aborda a questão em fala na live “Entre estética e política”, organizada pelo GP Estética e políticas do corpo e gênero, do Intercom: <https://www.youtube.com/watch?v=gb5ZKVJBjFE>. Acesso em: 09/01/2023.

tanto a homossexualidade quanto o canto exigem que sejam tomadas decisões sobre a colocação – veredictos aos quais o corpo chega como se fosse naturalmente, por si mesmo. Onde, no mapa de registros, cai a voz? Sou um tenor ou um barítono? Soprano ou mezzo? Acredito nessas categorias históricas? Qual é o preço de não acreditar nelas? De acordo com os manuais, a colocação deve ocorrer na puberdade, quando a voz masculina quebra e quando a "mutação" começa em ambos os sexos. Mas a sexualidade – homo ou hetero – não chega de uma vez, naquele momento de autodescoberta e auto-articulação que chamamos de "sair do armário"; a sexualidade volta ao corpo toda vez que o ar passa pela laringe e entra na máscara (KOESTENBAUM, 1991, p. 228-229, tradução minha⁸⁹).

Nesse sentido, tanto a produção vocal de si mesmo quanto a produção da sexualidade precisam lidar com concepções normativas e se dão por práticas de corpo reiteradas, que costuram escuta e produção vocal. Escutar outra voz é, de certa forma, ser interpelado por ela. Similarmente, ao falarmos, cantarmos, gritarmos, chorarmos, rirmos, gemermos, dentre outras possibilidades vocais, também precisamos construir sons que nos interpelam sobre como produzimos a nós mesmos. Essas produções atravessam várias categorias históricas, sejam elas vocais (barítono e tenor, grave e agudo, grossa ou fina), sexuais (gay, homossexual, cisgênero, transgênero, lésbica, sapatão, bicha, viado, queer, emasculado, púbere, disfuncional) ou ambas (voz de viado, voz afeminada, voz máscula, voz de sapatão, “muda vocal”, voz púbere, voz forçada, voz inatural, dentre outras).

Koestenbaum é sagaz e nota que a mudez pode ser tão desviante quanto o canto. Nesse esquema, “o corpo homossexual, seja silencioso ou vocal, ocupa a encruzilhada em que anatomias e instituições colidem” (1991, p. 207, tradução minha). A mudez a qual se refere pode ser tanto uma recusa de engajar com as questões da produção vocal quanto a mudez que comumente se vincula à escuta (em uma cena idealizada, afinal, a diva canta; o garoto, a adora). Estou tentando assinalar, assim, o papel da escuta na construção dos desvios (de gênero, sexualidade, outros). Nesse sentido, se a performance de cantores como Edson Cordeiro e David Daniels colocam riscos em concepções normativas sobre como vozes devem soar ou como a formação de uma voz masculina deve se dar, os processos de identificação (ou desidentificação) que se dão por escutas, mesmo silenciosas (a exemplo da própria dublagem como modo de escutar), também envolvem riscos para as formações normativas da identidade. De certa forma,

⁸⁹ Finally, homosexuality and singing require decisions to be made about placement-verdicts the body comes to as if by itself, naturally. Where, on the map of registers, does the voice fall? Am I a tenor or a baritone? a soprano or a mezzo? Do I believe in these historical categories? What is the price of not believing in them? According to the manuals, placement should occur in puberty, when the male voice breaks, and when "mutation" commences in both sexes. But sexuality-homo or hetero-does not arrive only once, in that moment of self-discovery and self-articulation that we call "coming-out"; sexuality re-arrives in the body every time air moves through the larynx and into the mask.

dublar apresenta uma possibilidade de desafiar o próprio processo de formação vocal normativo ao qual estamos submetidos.

Existe, afinal, um prazer que se dá na escuta que move desejos desviantes. Tais desejos se desenvolvem mesmo quando escutamos vozes que não são evidentemente dissidentes. Não é verdade, afinal, que os desvios inventivos de Edson Cordeiro se dão a partir dos materiais vocais fornecidos por cantoras cujas vozes muitas vezes são modelos hegemônicos de feminilidade no canto? Yvon Bonenfant, ao abordar a escuta, discute especificamente como

peçoas queer procuram outras peçoas queer para ir ao encontro de algumas das suas necessidades e desejos (queer). Essas espacialidades não são usuais. Elas requerem negociações através e por meio de espaços retos [héteros], já que não vivemos em um mundo queer. O alcançar, é, então, um alcançar não-usual (BONENFANT, 2010, p. 76, tradução minha).

O alcançar ao qual Bonenfant se refere é aquele que engloba o escutar, dado que escutar é também uma forma de se esticar em busca de um outro. Para ele, o som nos toca, e o som da voz, mais especificamente, é uma sensação na qual nos banhamos, de modo que há um prazer tátil no escutar – um prazer, que, como cantam Edson Cordeiro e Leila Pinheiro, pode costurar muitas vozes femininas. Se, como Bonenfant argumenta, o mundo em que vivemos não é queer, o mundo da criança queer tende a ser ainda mais hétero. A criança, afinal, ao deslizar pelas normas de gênero, está ainda mais passível às correções e sanções, e, assim, o alcançar para realizar desejos desviantes precisa ir ainda mais longe (ou subverter espaços normativos para encontrar possibilidades de desvio que operam dentro desses mesmos espaços).

As escutas podem oferecer riscos não simplesmente porque abrem espaços de imitação que subvertem as lógicas de gênero, mas porque muitas das vozes fornecem sensações que despertam possibilidades queer para além da imitação. As vozes, mesmo vozes tidas como normativas, podem nos “acariciar de maneira queer” (BONENFANT, 2010, p. 78, tradução minha). Esse “toque” da voz sempre joga com processos de identificação, lidando com que sensações devemos ter ao escutar vozes. Assim, as regulações não operam apenas sobre como vocalizamos, mas sobre *o que* e *como* devemos escutar – por quais vozes devemos nos atrair, em quais devemos nos reconhecer, quais devemos erotizar e quais devemos incorporar em nossas próprias produções vocais.

Freya Jarman (2011) é precisa ao indicar que, na maioria das vezes, não nos identificamos com as vozes, mas *contra* elas. Isso porque a ideia de que a voz que ouvimos é outra que não a nossa sempre permeia nossas experiências de escuta. Não é verdade que, por vezes, estranhemos nossas próprias vozes gravadas ao ponto do não reconhecimento? “Minha

voz é assim de verdade?”, pergunto a mim enquanto reproduzo uma faixa de áudio gravada por mim mesmo (às vezes, minha voz soa mais *gay* ou mais *grossa* ou mais *fanha* do que eu espero). Assim, estamos frequentemente nos identificando contra os sons que ouvimos dos alto-falantes, tomando na centralidade da nossa experiência de escuta que estamos, na verdade, ouvindo um outro (ainda que, um dia, esses sons possam ter sido parte daquilo que chamamos de “eu”). Ao mesmo tempo, as vozes que escutamos são tão interpelativas, mobilizando nossos desejos, nos acariciando e demandando que nos pensemos em relação a elas, que elas abrem espaços frequentes de identificação. Na medida em que estamos conectados a vozes diversas – em função da diversidade de gênero, mas também da diferença cultural, racial e da geopolítica – “identidade, alteridade, pertencimento vão se colocando de maneira complexa, num jogo de transferências, em que escutar é escutar-se”, como argumenta Simone Luci Pereira (2012, p. 10).

Interpelando-nos e lembrando-nos das diferenças entre os sons que ouvimos e nós mesmos, as vozes muitas vezes abrem possibilidades de tensionar processos de identificação. Jarman (2011) ressalta um desejo de ser parte das vozes em alguns momentos climáticos específicos. Koestenbaum (1991) fala sobre como vamos à ópera para “comer” vozes, referindo-se a um desejo de estimular um prazer que se dá no escutar. Bonenfant (2010) cita como nos esticamos para sermos tocados pelo som vocal, encontrando potenciais queer em espaços héteros. Edson Cordeiro e Leila Pinheiro cantam os arrepios, estímulos e choros que suscitam a voz (de mulher) e que são formativos para eles mesmos. Em cada um desses processos, estamos sujeitos a deslizar por processos de desidentificação, em que as identidades que produzimos performativamente (e que se querem estáveis) podem ser desestabilizadas. Enquanto confundimos os limites das vozes e nós mesmos – desejamos tê-las, sê-las, por elas sermos tocados – construímos práticas que podem fragilizar um “eu” que construímos até então. Em outras palavras, quando ouvimos vozes de maneira queer, estamos passíveis a descobrir desejos, sons, gestos de escuta e maneiras de cantar (e dublar) que nos levam a expandir as possibilidades que temos de existir como nós mesmos. Como discutiu Dieison Marconi ao abordar infâncias queer, “a heteronormatividade também precisa ser compreendida como um conjunto de sensações. Um conjunto de sensações de desorientação que resulta de, mas também contrapõe, um conjunto de orientações heteronormativas” (MARCONI e RAMALHO, 2020, p. 156). Para uma jovem criança viada, por exemplo, ouvir a “voz de mulher”, não para eroticamente desejá-la ao modelo da sereia, mas para encontrar outros prazeres – aspiracionais, reconfortantes, imitativos e inventivos – pode ser desnorteante ao passo que faz aparecer novos nortes, antes desconhecidos.

4.3.2.2 A dublagem como técnica dissidente de escuta

Invento uma cena: em sua casa, o garoto tcheco que antecedeu à drag queen Baba Yagga assiste a “O Guarda-Costas”, seu filme favorito. Ele se atrai pela voz de Whitney e imita seu canto; se envolve com os gestos da diva no papel da popstar Rachel Marron enquanto ela desmaia afetadamente, dá respostas sarcásticas ao personagem de Kevin Costner e, em dado momento, salta sobre seus braços, criando a imagem que virou o cartaz do filme. Como outras crianças viadas, afinal, esse garoto branco, nascido no findar da União Soviética, afeminado e tcheco possivelmente se interessava por essas imagens – de uma mulher estadunidense, negra, dentro de um regime de alta-visibilidade – na medida que elas o interpelavam sobre ele mesmo. Dieison Marconi, ao lembrar-se de como imitava os gestos de Malu Mader na novela Força de um Desejo (1999), discute esse tipo de relação com a imagem, referindo-se a seu interlocutor, Fábio Ramalho:

Esses gestos infantis de engajamento afetivo com imagens não foram apenas formadores da minha experiência deslocada. Foram, também, gestos constitutivos de uma agência ou de uma autonomia deslocante: uma bichinha afeminada se apropriando de uma paisagem hegemônica, criando uma cena pintosa de dissenso (RANCIÈRE, 2018), ainda que pouco ou nada consciente de algo aparentemente inconciliável que você mesmo um dia me escreveu: a de não pertencer a esse estatuto de visibilidade e, mesmo assim, de não conseguir manter-se fora do raio de suas interpelações (MARCONI e RAMALHO, 2020, p. 156-157).

Nesse sentido, engajar-se com os gestos da TV aparece como uma maneira de desviar de um conjunto de orientações normativas enquanto ainda respondemos a elas, e os modos dissidentes de ver e de ouvir despontam em reformulações das técnicas de corpo que fazem o gênero. Imagino, afinal, como nos contou Baba Yagga ao dublar “*I Have Nothing*”, que o garoto tcheco que viria a ser drag queen se fez drag também assistindo à sua diva na TV, vendo como ela canta, fala e anda, enquanto escuta seu choro, grito e cantar. Assistir a Whitney pela TV, nesse contexto, importa.

Enquanto discuto um potencial queer que se dá por práticas de escuta, afinal, preciso levar em consideração práticas diversas que operam em relação a diferentes tecnologias midiáticas, contextos e gêneros musicais. Imagino, por exemplo, que as escutas de Freya Jarman (2011) da música barroca *Miserere Mei Deus* pela vitrola de seu professor (relatada em seu livro), de Edson Cordeiro ao ouvir as cantoras que o inspiram pelo rádio, e da drag queen

Baba Yagga ao assistir ao filme *O Guarda-Costas* sejam bastante diferentes, apesar de cada uma delas se darem potencialmente por modos queer de ouvir. Refiro-me aqui a como utilizar fones de ouvido, ver um videoclipe na TV, dançar em festas, escutar sozinha um LP, dentre outras possibilidades, convocam práticas de corpo distintas e demandam diferentes disposições para o escutar. A escuta, afinal, sempre se dá por técnicas de audição, “um conjunto concreto de práticas limitadas e relacionadas de escuta e de orientações práticas para o ouvir” (STERNE, 2003, p. 90, tradução minha)⁹⁰.

As técnicas de audição se sustentam a partir das técnicas de corpo pensadas por Marcel Mauss (2017), mas exploram o potencial de tais técnicas de englobarem as atividades sensoriais (ver, ouvir, degustar, cheirar, tocar), de modo que se referem a “regimes de práticas de escuta” (STERNE, 2003, p. 91, tradução minha). Assim, enquanto técnicas, as capacidades sensíveis são também treinadas e desenvolvidas, sejam em contextos de treino formal ou a partir dos atos de transferência do cotidiano. Em sua postulação, Jonathan Sterne mapeia especificamente como técnicas de escuta popularizadas no século XX – vinculadas aos usos de headphones, telefones, rádios e outras tecnologias sonoras – foram desenvolvidas a partir de técnicas de audição gestadas previamente em usos médicos, militares ou nas culturas burguesas do século XIX. Os trânsitos de tais técnicas de escuta são tamanhos que, por exemplo, o desenvolvimento de técnicas médicas de auscultar pacientes no começo dos 1800s fomentou bases e treinos para usos de headphones um século depois. Isso demonstra como técnicas do auscultar balizaram treinos de audição, mas também como tais técnicas articulam até hoje a própria concepção de que a escuta de sons pode fornecer acessos ao funcionamento “interior” de um outro corpo. Não acreditamos, frequentemente erroneamente, que podemos aferir o estado de saúde, da emoção ou da psique a partir da escuta atenta a vozes? Não esprememos nossas mãos contra fones de ouvido, fechando os olhos, ao tentar esquadrinhar a voz da diva que nos vibra o tímpano? Não acreditamos que podemos conhecer Whitney também a partir do contato com a sua voz?

Se engajamos com a ideia de que as escutas podem participar de processos formativos queer, precisamos desenvolver como as técnicas auditivas empregadas na escuta de vozes se associam a processos de transformação das técnicas de corpo que são convocadas a partir das tecnologias hegemônicas de gênero. Nesse processo, técnicas de escuta se confundem com outras técnicas sensoriais, como as técnicas do ver e do tocar, por exemplo, mas também com técnicas de corpo mais facilmente reconhecidas a partir das normas de gênero: modos específicos de sentar-se, caminhadas generificadas, danças codificadas em função da raça e do

⁹⁰ By this emphasis on technique I mean to denote a concrete set of limited and related practices of listening and practical orientations toward listening.

gênero, estilismos gestuais, técnicas do falar, tradições específicas do canto, dentre várias outras.

No dia a dia, colocamos em prática e exercitamos muitas técnicas de escuta: dançamos, utilizamos fones de ouvido, reproduzimos vídeos nos celulares, frequentamos bares com música ambiente e assistimos a filmes na TV. Com esse percurso teórico – que tenta articular o fascínio desviante pelas vozes femininas ao debate sobre técnicas de audição – desejo propor que a dublagem pode ser também uma técnica de escuta, especialmente pertinente para as escutas que se querem desviantes. Como modo de escutar (essa maneira de ouvir-mastigando os sons, os reivindicando, valorizando alguns trechos e engajando com uma voz gravada), a dublagem é também uma técnica, enquanto se produz a partir de um conjunto de técnicas diferentes. Treinamos para o dublar na medida em que assistimos a filmes, videocliques, performances de lip-sync (ao vivo ou por dispositivos audiovisuais), escutamos música por caixas de som e cantamos junto. O dublar, afinal, emerge em contextos em que estamos familiarizados com tecnologias audiovisuais de reprodução, nos quais vislumbramos como possível as articulações entre faixas de áudio e gestos visíveis. Em outras palavras, o dublar é uma prática própria do universo das tecnologias playback. Assim, a dublagem de lip-sync é uma técnica de escuta em que desaguam muitas outras práticas do ver e do ouvir. Dentre essas práticas, no caso das drag queens, sustenta-se também o fascínio desviante pela “voz de mulher”.

Volto à minha imaginação do garoto tcheco que antecedeu Baba Yagga – que em tom confessional nos contou sobre sua diva, Whitney, logo antes de dublar sua voz – assistindo aos momentos musicais de O Guarda-Costas, os repetindo, aumentando o volume da TV (não foi ele quem nos contou que baladas precisavam ser ouvidas nas alturas?). Em sua experiência, os gestos de Whitney – associado a determinada cultura negra e feminina estadunidense – se convertiam em um potencial de trabalhar seus próprios desvios (ao menos é o que sua dublagem no palco parece revelar). Possivelmente, como vários outros jovens garotos gays, ele escutou novamente as músicas em um aparelho de som, lembrando das imagens que via pela TV e aprendendo os melismas velozes do R&B da cantora; encontrou, nesses estilismos hegemônicos, espaços queer, para pensar com Bonenfant (2010). Reencontrou a voz de Whitney em festas dançantes, emanando de alto-falantes, mas também das bocas de outras drag queens, em contextos em que danças associadas ao feminino e à negritude eram exercitadas. As técnicas de escuta – e de ver – que ele pôs em prática não só desembocam na dublagem, como são atualizadas pelo dublar. Em algum momento, imagino que ele cantou junto, imitou os vocais e percursos sonoros de Whitney. Em algum momento, ele dublou – lembrando-se dos gestos da sua diva e de outras divas com que conviveu. Posteriormente, dublou para um público –

compartilhando como a voz da cantora o toca; como ele se apropriou daquele material sonoro gravado. De certa forma, a sua dublagem no palco carrega em si um processo formativo mais prolongado, sustentado por um interesse queer pela voz da mulher, mas também por sua imagem e pelos gestos que ele trocou com ela.

Figura 40: Whitney Houston assume o papel de Rachel Maroon em O Guarda-Costas.



Fonte: Rolling Stones⁹¹.

4.3.2.3 *Todo lip-sync é meio drag*

Estou tentando assinalar, assim, como a dublagem muitas vezes se dá a partir do que Thiago Soares (2014) chamou de devir-habitar da cantora, nomeando “o acionamento performático das cantoras, ‘sentir’ como elas, ‘viver’ como elas”, que envolve “incorporar fragmentos dispersos de seus gestos, biografias, atos de fala, entrevistas, olhares” (p. 06). Nesse esquema, permeado por incorporações que poderíamos compreender a partir das trocas gestuais gestadas no contato com a mídia, “o corpo-som das cantoras traz, em si, um devir-habitar, que

⁹¹ <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-news/whitney-houston-estate-details-the-bodyguard-reissue-117809/>. Acesso em: 01/12/2022.

se presentifica numa ocupação, por parte dos fãs ou indivíduos que se afetam por aquelas imagens, numa forma de reconhecimento de estratégias lúdicas do cotidiano” (p.06).

A figura da diva, então, parece especialmente evocativa para pensar os trânsitos entre técnicas de escutar/ver/sentir e a reformulação de si. Não à toa, a relação com a diva foi reiteradamente teorizada na reflexão sobre os trânsitos entre corpos midiáticos e cotidiano – frequentemente em função da fabulação. Mariana Fischer (2020), ao comentar a obra de Judith Butler, por exemplo, frisa como a figura da diva interconecta os filmes de Hollywood, a música pop e formação de gênero de drag queens e de mulheres. Ela argumenta que “a *drag* revela a falha que as divas tentam a qualquer custo esconder: nem mesmo a mulher que encarna a diva é capaz de alcançar o modelo ideal que a sua imagem tenta sustentar” (FISCHER, 2020, p. 175). Suzana Mateus e Lívia Maria Pereira (2021) também frisam as conexões entre divas em regimes de alta-visibilidade, pessoas que frequentam pistas de dança e drag queens, referindo-se aos arranjos sensíveis que permitem trocas gestuais entre essas diferentes instâncias a partir do “arraso”. Nesse sentido, pensar a diva é pensar como algo de seu corpo se transmite e é reimaginado no processo de transferência de conhecimento conduzido pela performance.

Não é por acaso que debates em torno da relação entre espetatorialidade e divas frequentemente acionem a dublagem. A dublagem, afinal, é um ato performático que acentua os trânsitos entre os arquivos midiáticos (filmes, vídeos, dentre outros) e repertórios do corpo cotidiano. Thiago Soares, para pensar o devir-habitar da cantora, parte precisamente de um videoclipe vernacular, feito por um fã que reencena um videoclipe pop. Para ele, “o garoto imitando ‘Wrecking Ball’, de Miley Cyrus, é uma tentativa de dar corpo e voz a um outro insurgente que emerge. É a Miley Cyrus e a cultura pop que insistem em se juntar ao corpo do garoto” (2014, p. 12). A dublagem vernacular então se desenha no devir – “na possibilidade de integrar estes fluxos de informação do midiático” (SOARES, 2014, p. 12). Nesse sentido, a dublagem aparece como a epítome de um processo mais expandido que engloba escutar canções, assistir a filmes e outras técnicas de corpo, se *enformando* a partir das informações dos materiais midiáticos. Quando Baba dubla Whitney, ou ainda quando o garoto gay dubla Miley Cyrus, não é verdade que habitar um corpo diva envolve exercitar um “arraso” pelo dublar? Traçar essas conexões é importante pois não só vincula a formação de si a práticas midiáticas, como mais uma vez posiciona o “fazer drag” como uma prática especialmente interessante para se entender os processos pelos quais as “sensibilidades diva” (MATEUS, 2020) aparecem. A drag queen – essa figura fabular, frequentemente fabulosa, em dados momentos arauto dos processos de formação queer – afinal se sustenta também a partir da relação com a diva.

Figura 41: Garoto dubla a voz de Miley Cyrus em vídeo caseiro.



Fonte: Captura de tela extraída de artigo de Thiago Soares (2014, p. 03).

O dublar drag – o lip-sync – então, apesar de evocar tradições cênicas específicas e ter uma história própria, não aparece isolado, já que se articula a várias outras cenas de escuta, técnicas auditivas e formações desviantes de sujeito que ressoam com o fazer drag. Posto de outra maneira: a dublagem drag não tem como ser explicada apenas a partir de uma certa história das práticas de palco de drag queens. A dublagem aparece frequentemente, afinal, a partir da noção de devir, da evocação de sensibilidades que reforçam fluxos midiáticos, a tal ponto que pode ser enxergada como um “recurso drag por excelência dramatizador de gestos significantes que estabelecem o gênero ao vasculhar em cada um de seus números os arquivos de divas que criaram vínculos com indivíduos desobedientes de gênero” (CARMO e MIRANDA, 2021, p. 96). O dublar drag revira a figura da diva – revira vozes, imagens, sentidos, sensações e arquivos. Quando uma bicha “arrasa” na dublagem – ou na pista de dança – o que ela mostra é uma certa proficiência em como se apropria de arquivos de diva. O que Carmo e Miranda ressaltam, entretanto, é que os arquivos revirados no lip-sync são utópicos, e só existem por meio da fabulação de outros futuros. Parafraseando a ativista e artista transfeminista negra Paulete Lindacelva, a futuridade da utopia queer é aquela que vislumbra

“outros fins que não a morte”⁹². Nesse sentido, a criança viada que dubla – que cresce escutando de maneira dissidente, se engajando com os gestos da TV e incorporando de maneira irreverente gestos vocais e visíveis exagerados – fabula para si um futuro enquanto se produz de maneira desviante.

Dublar pode ser, então (mas não unicamente), a ebulição das sensações de dissidência que temos ao escutar vozes, enquanto se desenvolve como uma prática criativa e fabular que reorganiza os materiais que nos formam, procurando habitar outros corpos e evocando um “arraso” que demanda que nos reorganizemos em termos de técnicas de corpo. Se autores que escreveram sobre escutas queer – como Jarman (2011), Bonenfant (2010) e Koestenbaum (1992) – idealizam os potenciais de desvio da escuta privada, eu gostaria de ressaltar a importância da dublagem como modo de escutar de maneira fabular. Evidentemente, refiro-me a uma noção expandida de dublagem, um modo de ouvir que deseja habitar uma outra voz, incorporar e experimentar outros gestos possíveis, mesmo que balbuciando uma voz, cantando baixo ou movendo os lábios, tanto na solitude do quarto quanto na comunhão de uma festa.

Imaginar a dublagem como uma prática de fabulação é importante porque, dessa maneira, ela abre o corpo para novas e outras possibilidades. Christine Greiner, ao debater uma função fabuladora, aborda especificamente como “tudo o que se presentifica no corpo é real, porque tem existência corpórea (sonhos, fantasias, doenças somáticas e processos de criação)” (2017, p. 74). Fabulando, afinal, desenvolvemos uma “aptidão para instaurar desestabilizações nos padrões habitados” (GREINER, 2017, p. 74). Assim, ao assumirmos a ficção enquanto uma possibilidade real, fomentamos a “emergência de movimentos que nos ajudam a reconhecer que em uma instância primária da vida – a despeito dos biopoderes que nos afetam o tempo todo – somos geradores de diversidade e microativismos” (Ibidem). A criança viada que dubla inventa para si um futuro que não existe, mastiga uma voz pré-gravada e faz gestos que vieram de algum outro lugar – pela TV, pelo videoclipe, do cinema – mas que são refeitos em seu corpo. Se acreditamos, como Snell (2020) propôs, que todo lip-sync é drag, as dublagens casuais e vernaculares – feitas em casa, no quarto e na festa, como técnica de escuta – precisam aparecer como espaços de fabulação que permitem nossa reorganização, mesmo que efemeramente. Dublar é uma técnica de audição que demanda a fabulação.

⁹² Refiro-me à plataforma criada por Paulete Lindacelva, que mapeava relatos e pensamentos de pessoas trans, negras e dissidentes de outras maneiras a refletir sobre suas possibilidades de futuro, recusando a morte prematura como um fim. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PSIkSQ-3f10&t=658s>. Acesso em: 29/11/2022.

Discussões sobre o fazer drag têm constantemente reforçado que drag é uma prática artística – e não identitária – mas que possui fortes implicações sobre os processos de construção de si. Como aborda Douglas Oustruca, a “montação” é central para a arte drag, denominando a “materialização das personagens através de uma articulação entre elementos heterogêneos” (OUSTRUC, 2020, p. 15), englobando ferramentas, acessórios, técnicas corporais etc. Tais processos de montagem se articulam a “desterritorializações” dos corpos, criando espaços em que corporeidades cotidianas se tornam outras. Tais corporeidades possuem um caráter fabular, dado que “a possibilidade de ser-e-deixar-de-ser em cada montagem ajuda a diluir a intenção de ser um só ao longo da vida” (BALDUZZI, 2019, p. 88), de modo que cada montagem permite variações de persona. Pensar drags, portanto, é investigar experimentações cênicas moduláveis, criadas por devires de desvio, de modo que mesmo o “fora de drag” é afetado por cada ato de montagem. Acredito que é nesse sentido que todo lip-sync pode carregar algo de drag. Ao fabular, a dublagem também monta, recria e fabula e, o fazendo, reorganiza os momentos que excedem o dublar. Tal dublagem, então, enquanto vem a partir das escutas queer, reflete um modo de revirar as vozes refazendo a si mesmo. De certa forma, o lip-sync pode ser postulado também como uma gambiarra que faz com que as máquinas que empregamos para escutar cantem por nós. Mas, indo além, a dublagem drag é também uma prática artística, gestada na noite e passível à capitalização:

O lipsync seria manifestação deste engajamento, seria versão possível do revirar e vasculhar as ruínas de outros modos de existência minoritários que foram imaginados ou que ainda podem surgir e que se manifestam nas fabulações oriundas da performatividade da escuta. Nessa medida se propõe que o lipsync é gambiarra arquivística – tecnologia minoritária e contra-hegemônica – que (1) tem como origem possível a prática cotidiana, privada e jocosa de gozo corporal atingido por meio da fabulação de estar produzindo a voz-prótese da diva dublando-a; (2) se desenvolve artisticamente em uma economia noturna, urbana, subversiva, festiva e rodeada de disparadores de prazer, como a dança, o sexo, as drogas; e (3) se converte em estrutura de poder que apresenta uma história afetiva e erótica das sociabilidades queer e que cada vez mais se encontra sob o signo da capitalização (CARMO E MIRANDA, 2021, p. 99).

Proponho, então, que o lip-sync é sustentado não simplesmente por modos queer de ouvir, mas por uma arte drag do escutar: uma técnica de escuta que é desde já fabular, que se dá pela desidentificação e que revira os arquivos (as imagens, as faixas de áudio, os gestos visíveis e audíveis) enquanto os consome. Mesmo nas práticas drag mais hegemônicas – naquelas que nos interpelam a partir dos esquemas valorativos de competições como RuPaul’s Drag Race – o lip-sync carrega algo da fabulação reiterada que o constrói. De toda forma, o escutar pode ser drag não apenas quando é exercido por drag queens, mas quando não consegue

evitar certa “montação” e reorganização de si. A montagem a que me refiro não diz respeito apenas a perucas, maquiagens e vestidos, mas aos gestos desviantes, à introdução de novas (ou outras) técnicas de corpo que desorganizam orientações normativas de identidade. Koestenbaum, em sua argumentação, comenta, por exemplo, como “uma voz é como um vestido; dar play em um disco é fazer drag sonoro” (KOESTENBAUM apud O’MEARA, 2021a, p. 91, tradução minha). Nesse sentido, existe um potencial de montagem na própria escuta: é isso que configura uma arte drag do escutar. Edson Cordeiro, em sua espécie de drag vocal, mostra que fez sua voz a partir da escuta, e, sabemos, desejos queer são sustentados também pelo prazer da escuta dissidente. As drag queens de RuPaul’s Drag Race certamente dublaram antes de ir ao programa, treinando para o palco, mas também como modo de fabular a própria existência enquanto drags. Baba Yagga contou ter dublado a voz de Whitney Houston antes de dublar profissionalmente na tenda improvisada de Liverpool. Eu dublei muitas vozes – brasileiras, estadunidenses e francesas – sem jamais ter dublado em um palco. Uma arte drag do escutar, então, pode preceder a dublagem, mas também é treinada por ela: quando se dubla, se revira a voz, os gestos, os arquivos. Revirar arquivos é também uma forma de compor, de rearranjar os gestos que encontramos em organizações próprias, de maneira que passemos a habitá-los e eles passem a nos constituir. O reviramento, então, é reiterado, uma insistência na prática de escutar revirando.

Figura 42: No vídeo "lip sync gospel - 500 graus", louvor da cantora Cassiane é dublado de maneira dissidente. O viral serve de motor para a discussão de Carmo e Miranda (2021).



Fonte: Captura de tela do vídeo⁹³.

⁹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j0-6wIvdIW0>. Acesso em: 01/12/2022.

4.3.3 Notas sobre as práticas do reviramento

Até então, tenho traçado pontes entre escutas formativas dos desejos queer e práticas de dublagem, apontando para como a dublagem é uma técnica de escuta que toma a fabulação como procedimento basilar, revirando arquivos midiáticos e reconfigurando a própria corporeidade de quem dubla. De certa forma, o lip-sync agencia muitas técnicas (do assistir, do escutar, dentre outras) e excita fluxos de trocas gestuais que comunicam o cotidiano com os fluxos do midiático. Nesse sentido, a dublagem tanto surge a partir de um processo de formação prolongado e gestado em relação à mídia como também integra e desenvolve tal processo. A dublagem, afinal, é não só um fim, mas um meio: sendo uma performance, ela *faz* coisas. Sem desejo de esgotar os potenciais que uma dublagem de lip-sync tem, debato alguns dos procedimentos que são desenvolvidos também (mas não unicamente) pela prática do dublar.

4.3.3.1 O gesto de apropriação do aficionado

Um dos aspectos do lip-sync que mais enfatiza como a dublagem surge a partir de uma prática reiterada de escuta é especificamente o desejo por sincronia labial. Na Hollywood da primeira metade do século XX, por exemplo, ser capaz de seguir em perfeita sincronia e fidelidade os vocais gravados de um dublador era essencial para manter a ilusão de que aquelas vozes pertenciam aos atores. Cantores e atores treinavam assiduamente para dublar crivelmente, e técnicos de som, diretores, editores e outros trabalhadores do cinema juntavam seus ofícios para conquistar a ilusão da sincronia audiovisual. Em programas como *RuPaul's Drag Race* e *Lip-Sync Battle*, a sincronia labial é um dos principais pontos de avaliação de competidores. Nesse sentido, participantes precisam sempre dublar com precisão, conhecendo não apenas as letras das canções, mas também os percursos vocais específicos das faixas de áudio. Em performances drag em geral, a sincronia é também o que sustenta as dublagens, demarcando a relação entre performer e vocais pré-gravados, nos lembrando que as versões específicas das músicas foram idealmente escutadas muitas e muitas vezes até que um bom nível de sincronia labial pudesse chegar ao palco. Em qualquer um desses casos, a sincronia entre faixas pré-gravadas de áudio e a gestualidade do performer atestam a proficiência em incorporar determinado material vocal – uma proficiência que é praticada, seja no treino específico para a dublagem, seja no treino do dia-a-dia.

Lembro-me de um extrato do filme “*One Day Pina Asked...*” (1983), de Chantal Akerman, que povoou parte da minha adolescência especificamente por me levar

insistentemente a revirar um arquivo audiovisual, mas também uma gravação de voz. No documentário, Akerman investiga os processos de criação da diretora alemã Pina Bausch, famosa pelo seu trabalho na *Wuppertal Tanztheater*, em que seus dançarinos possuíam um papel ativo na criação das obras coreográficas. Esbarrei com o trecho de meu interesse por acidente – como é comum na plataforma do YouTube – e insisti nele por um desejo de reiterar certo desvio que o vídeo me proporcionava. Na cena, o bailarino Lütz Forster conta como Pina pediu que ele coreografasse uma dança a partir de algo que o orgulhava.

Tendo voltado recentemente dos Estados Unidos, Forster conta que estava orgulhoso de ter aprendido um pouco das línguas de sinais estadunidense. Ele então anuncia que irá apresentar a música “*The Man I Love*” e, enquanto escutamos o som de uma vitrola iniciando a reprodução de um disco, com a textura sonora própria da agulha que toca o vinil, Forster fita a câmera desconfortavelmente, piscando rapidamente os olhos, com os braços esticados ao longo do tronco. Quando a voz de Sophie Tucker começa a tocar, cantando em inglês a letra de George Gershwin sobre a espera por um amante ideal (que há de aparecer), Forster passa a mover os braços com agilidade, sinalizando na língua americana de sinais em sincronia com cada uma das frases vocais de Tucker. Enquanto os gestos vocais de Tucker soam quase agressivamente – com uma imitação adequada aos materiais de captura do som de 1928, quando gravou a canção – Forster balbucia com sua voz monótona a letra da música, tendo sua performance *suportada* pela voz potente da cantora. Apesar da performance vocal de Tucker ser consistente, o andamento de algumas frases é apressado, outros lentificados. O dançarino Forster a segue com concentração e tranquilidade, sincronizando seus movimentos de mão (e de lábio) e mantendo seu rosto impassível como se tivesse repetido a cena inúmeras vezes.

A cena me interessava por muitos motivos: Forster era um homem atraente, cujo desconforto diante da câmera me lembrava do meu próprio desconforto com meu corpo – frequentemente retraído para não deixar escapar meus gestos involuntariamente femininos. Ao mesmo tempo, a voz potente de Tucker, que cantava sobre um homem que sonhava em amar, quando acompanhada quase melancolicamente pelo dançarino, construía uma sincronia que misturava uma espécie de monotonia com desejo pulsante por afeição. Se a performance vívida de Tucker frisa a espera pelo amante, a performance atônita do dançarino parece frisar a sua solidão. Eu me atraía pela voz de Tucker e pelos gestos de Forster – vislumbrava em ambos os corpos (do passado) um futuro – e escutava repetidamente a música, ouvindo a voz grave do dançarino, revirando os seus gestos. Aprendi a coreografia e tentei sincronizá-la com a canção.

Figura 43: Frame de "One Day Pina Asked" (dir. Chantal Akerman, 1983).



Fonte: Captura de tela do filme.

Por mais que repetisse a gravação de Tucker, a voz da cantora parecia me driblar com frequência. As mudanças de andamento exigiam diferentes atitudes em relação ao tempo, e a voz da cantora se prolongava em momentos inesperados e se adiantava em outros. Era difícil segui-la. Tentava ouvir sua voz por fones, buscando internalizar seus caminhos. Aumentava o volume dos alto-falantes, visando me sentir imerso na canção e na textura craquelar do gramofone digitalizado. Articular-me com a voz era me articular com outro idioma e com modismos vocais de outro tempo, cultura e nação (chama a minha atenção o modo como Tucker sustenta algumas notas prolongando as consoantes, e não as vogais, como as cantoras brasileiras). Assim, eu treinava uma familiaridade com gestos até então alienígenas. Enquanto tocava a voz, a voz também me tocava, e eu desenvolvia um prazer inesperado na repetição. Aprendi que incorporar os gestos vocais – imitando os gestos do dançarino Forster, deixando meus movimentos serem guiados pela cantora Tucker – era uma forma de habitar o vídeo e a canção, mas também a voz. A performance vocal tinha algo de diva, e os gestos de Forster, ainda que partissem de uma corporeidade dificilmente associada às sensibilidades diva, apresentam um vínculo melancólico entre ele e a voz potente da cantora.

Para mim, incorporar a voz de Tucker – balbuciando “*The Man I Love*” – era também uma tentativa de possuir o arquivo, encarnando o vídeo. Fábio Ramalho, no seu artigo epistolar

com Dieison Marconi, aborda especificamente como sua espetatorialidade na infância era atravessada por um desejo de possuir determinadas imagens que via pela TV. Ele fala sobre como é crucial pensar os componentes fundamentais das cenas espetatoriais, “não apenas o desejo de possuir as imagens e as músicas, de guardá-las para si (gesto do aficionado), mas também a ampla gama de operações desviantes pelas quais as relações com os registros audiovisuais se constituem (gestos de apropriação)” (2020, p. 161). Como Soares (2014) demonstrou ao discutir o garoto que dubla Miley Cyrus, as tecnologias midiáticas possuem um papel muito importante na produção de operações de apropriação e de desvio. Pelo computador, eu conseguia reproduzir o mesmo trecho de vídeo – com a mesma faixa de áudio – inúmeras vezes. À medida que repetia a coreografia e a reorganizava para mim, memorizando a performance vocal gravada de Tucker junto à letra da canção e aos craquelados da gravação, eu passava a fazer com que todos esses arquivos midiáticos se tornassem uma parte integrante do meu corpo.

Enquanto me apropriava dos gestos da cena do documentário de Akerman, outros gestos começavam a surgir. Pouco a pouco, a coreografia de Pina Bausch passava a se intercalar com outras, mais improvisadas, em que eu cantava junto a Sophie Tucker. Por vezes, mastigava seus sons – e do canto se fez dublagem. Dublar a voz introduziu novos gestos na minha performance e, antes que percebesse, a coreografia já não era mais a mesma. À medida em que dublava, afinal, o corpo preciso e contido que gastei a partir do dançarino da tela se abria para as possibilidades dissidentes de um corpo diva, deslizando da melancolia (que marca uma perda não reconhecida⁹⁴) para a celebração dos gestos outros.

A cena que proponho – eu, sozinho, diante de um trecho de documentário que encontrei pelo YouTube, tentando incorporar os gestos de uma voz pré-gravada e de uma cena de vídeo – se associa a outras. Como eu, outras pessoas também se esforçam para imitar outras coreografias que recebem por vídeos, ou (como Edson Cordeiro) se empenham em cantar como as vozes que ecoam de alto-falantes, ou (como o menino gay que dublou Miley Cyrus ou a drag queen Baba Yagga) escutam dublando como modo de habitar um corpo-diva. Todas essas

⁹⁴ Butler (2017a) debate prolongadamente o lugar da melancolia na formação do sujeito em “A Vida Psíquica do Poder”. Em sua proposta, que se baseia prioritariamente nos estudos de Freud, associando-os à perspectiva foucaultiana, a melancolia aparece como uma modalidade do luto (ou por vezes uma alternativa ao luto) em que o sujeito não reconhece a perda do objeto. Assim, se em um luto elaborado o sujeito precisa lidar com um objeto perdido, o sujeito melancólico precisa lidar com a perda sem jamais tê-la compreendido enquanto uma perda. Enquanto a melancolia aparece para Butler como modo de compreender o que o sujeito “perde”, sem saber ter perdido, no processo de sujeição amplamente, ela se desenha principalmente em torno de uma “melancolia de gênero”. Na melancolia de gênero, argumenta a autora, as imposições de gênero que formam o sujeito o impede de viver outras possibilidades por ele não previstas, e, assim, desenvolve-se uma melancolia em torno das possibilidades perdidas que jamais foram tomadas como uma via possível. O processo de formação do gênero, então, é atravessado por um processo de sujeição que é, em certa dimensão, melancólico.

práticas envolvem gestos repetitivos de apropriação que convocam uma reformulação coreográfica de si. Como acontece nas performances de lip-sync que interessam a autores como Soares (2014), Mateus e Pereira (2021) ou Carmo e Miranda (2021), então, a minha imitação e incorporação reiterada de um arquivo abria espaços de criação sobre os meus próprios gestos. Proponho que, em parte, a proficiência na sincronia labial reflete especificamente um gesto de apropriação do aficionado. Dublar, afinal, revela uma escuta insistente (metódica ou casual) que visa se apropriar de cada gesto dos arquivos, reformulando-os e revirando-os. Eis parte da ação de revirar os arquivos: insistir na escuta, repetir a reprodução do arquivo, incorporá-lo, destrinchar seus pedaços, teimar em habitá-lo e adaptá-lo aos nossos corpos. O gesto de apropriação é, então, uma parte importante de como um arquivo pode ser revirado em função da fruição, que revela “o que podemos fazer com o que vimos” (MARCONI e RAMALHO, 2020, p.165) – ou, por extensão, com aquilo que ouvimos.

4.3.3.2 A gestualidade do escutar

Enquanto eu ouvia o som alto, mastigando os vocais de Sophie Tucker, eu deixava também o som me engolir. Sentir-me imerso no som era importante para a construção de um corpo “outro” em que eu podia habitar a voz. Recitar junto, e depois cantar, e, indo além, dublar, aparecia como uma maneira de levar a sensação da escuta de me banhar no timbre de Tucker adiante, para lugares inesperados. (Lembro-me de Baba Yagga, que pediu que o volume fosse aumentado para que ela dublasse a voz de Whitney Houston). Como Jacob Bird postulou a partir de relatos da drag queen Rodent, “as sensações de profundidade associadas com o som alto abraçam todo o espaço performático”, de tal forma que a “imersão aparece não apenas para submergir a pessoa no espaço [...] mas para se tornar um com ele” (2019, p. 06, tradução minha). Isso porque há um componente tátil em como percebemos o som a partir da vibração na pele e do toque. Assim, se Bonenfant (2010) debateu que se sentir banhado em outros timbres é crucial para experiências queer de escuta, a dublagem parece ser uma forma de radicalizar a sensação de imersão, nos provendo também com uma agência sobre a voz. Nesse sentido, Rodent, a drag queen (como eu), valoriza volumes altos porque eles permitem que a voz ressoe *através* do corpo, de tal forma que a “voz, por certo tempo, existe dentro do corpo” (2019, p. 07, tradução minha). A sincronia labial se dá, então, por um engajamento do corpo como um todo, e não apenas dos lábios, em uma performance que vincula afeto e audição. Revirar a voz de Sophie Tucker, para mim, era também me integrar a ela, deixando que as qualidades do meu gesto fossem guiadas pela voz do alto-falante, enquanto, em troca, eu também sentia que os moldava.

A minha cena pessoal com a voz de Sophie Tucker e com a imagem do dançarino Forster estabelece paralelos com a repetição que povoa a escuta de drag queens. Se estamos pensando a dublagem drag também enquanto uma cena de escuta que surge a partir de práticas reiteradas de corpo, elas também precisam lidar com modos desviantes de se apropriar não apenas de vozes, mas de faixas específicas de áudio, treinando o próprio corpo a partir de suas faculdades sensíveis. Quando uma drag queen dubla uma voz, ela está, afinal, lidando com como cada gesto dos vocais pré-gravados a toca e com que estados de corpo ela precisa acessar para se articular com tais trilhas sonoras.

Nesse sentido, é importante se ter em mente que grande parte das discussões sobre voz tem considerado como ouvir uma voz é também dotar-se de um corpo, e imaginar os movimentos e gestos pelos quais esse corpo passou no processo de vocalização. Retomando o pensamento de Brandon Labelle (2014), podemos ir longe o suficiente para questionar se a voz pode “ser pensada mais como uma tensão – um elo tenso, uma respiração flexionada e, igualmente, uma luta para constituir o corpo, ao invés de um som desencarnado” (LABELLE, 2014, p. 05, tradução minha). Nesse esquema, essas lutas para constituir um corpo (e um sujeito) no processo de vocalização aparecem por meio de um léxico gestual – como coreografias de boca e respiração, como vibrações que atravessam o corpo e como línguas que se torcem na fonação. Esses gestos vocais parecem ser sentidos, reconhecidos, fabulados, recriados ou dobrados durante a maioria dos atos de dublagem. Como argumenta Jennifer O’Meara, afinal, drag queens frequentemente “criam movimentos de alto impacto, ou uma ‘fala do corpo’, que permitem que elas expressem, por meio do uso de adereços e ginástica, aquilo que Roland Barthes chama de ‘Grão da Voz’” (O’MEARA, 2021a, p. 77, tradução minha). Nesse sentido, uma dublagem drag apresenta uma maneira específica de ouvir uma voz – é, de certa forma, um compartilhamento das singularidades de como cada sujeito escuta, ainda que partindo de determinadas tradições e técnicas que sustentam coletivamente o escutar.

Bird cita, em seu estudo, como os gestos da drag queen Rodent não partem apenas de uma suposta imitação do ato de cantar, e sim de como as vozes a informam em termos cinestésicos, de modo que ela engaja sua fisicalidade por uma experiência que podemos compreender a partir das trocas gestuais, que se ativam pela maneira como ela se sente imersa nos sons da música. Tais trocas não se dão, nesse caso, apenas por uma imitação direta de gestos que circulam em arquivos audiovisuais de performances cantadas, mas por como Rodent apreende e incorpora os “movimentos” da voz em sua performance gestual; por como os sons vocais a informam gestualmente a nível de qualidades de movimento. Assim, ataques vocais rápidos podem ser convertidos em movimentos ágeis, e melismas precisos podem enfatizar a

agilidade controlada dos gestos de mão da drag, por exemplo. Nesse sentido, uma dublagem não apenas recria uma performance de canto, mas abre a gestualidade às possibilidades que surgem a partir do escutar.

Competições de dublagem em *RuPaul's Drag Race* estão recheadas de divergências nas abordagens de dublagem de determinadas canções que ressaltam o dublar como prática singular. O formato de disputa simultânea entre duas drag queens que dublam uma mesma música, afinal, ajuda a destacar os diferentes modos performáticos que são acionados em dublagens. Em disputa entre Jinx Monsoon e Detox, no antepenúltimo episódio da quinta temporada do *reality*⁹⁵, por exemplo, ambas as drags dublaram a canção “*Malambo Nº 1*”, da cantora peruana Yma Sumac. Na ocasião, enquanto a voz gravada de Sumac se embala por graves cavernosos e agudos brilhantemente operísticos, Detox incorpora gestualidades difundidas por arquivos visuais de cantoras. Durante a maior parte do tempo, ela posa como uma diva da ópera – apegando-se aos agudos cristalinos de Sumac. Em dadas ocasiões, move-se como uma dançarina de salsa, tentando negociar a imagem operística da diva com outras possibilidades dançantes. Sua performance mostra como a voz da cantora é apreendida pela drag estadunidense a partir de tradições específicas de gênero musical, abarcando genericamente estilos latinos e escutando a voz da cantora em função dos gestos fundacionais das divas da ópera. Jinx, por outro lado, dubla por gestos que, se fazem alusão à certa ideia de latinidade, dificilmente remetem a performances de gêneros musicais específicos. Ela rebola a bacia acompanhando os melismas da voz de Sumac e remexe o tórax no ritmo dos agudos ágeis da cantora; sua performance não parece desejar mimetizar fidedignamente os esforços do canto. Assim, como Rodent, a drag queen citada por Jacob Bird, Jinx resalta certa gestualidade do escutar que escapa do “fingir cantar”, movendo-se abstratamente em função de como os sons a tocam em termos de movimento: controlada ou livremente, rápida ou calmamente, firme ou levemente, dentre outras possibilidades.

⁹⁵ Refiro-me aqui ao episódio 11 da temporada 5 de *RuPaul's Drag Race*, intitulado Sugar Ball e produzido pela World of Wonder Productions em 2013.

Figura 44: Ao dublarem a voz Yma Sumac, Jinx Monsoon e Detox assumem abordagens distintas.



Fonte: Captura de tela do episódio.

Lembro-me de uma performance da drag queen Baba Yagga, em Liverpool, quando, ao dublar Yma Sumac, a drag segurou com firmeza a cabeça de um membro do público e a tremeu vigorosamente enquanto abocanhava um vibrato excessivo da cantora. Em sua performance, então, o vibrato não deveria ser apenas imitado a partir do léxico do canto, mas reproduzido a partir do escutar. Vibrar o corpo convulsivamente para acompanhar um vibrato é uma forma destacada de ressaltar o aspecto gestual da escuta. Tremendo a cabeça de um homem que assiste à performance, Baba Yagga declara um compartilhamento de um modo de escutar, que de forma alguma parece desejar construir a ilusão do canto que comumente se associa à ideia de lip-sync.

Jinx e Baba, às suas maneiras, expressam como apreendem a voz incomum de Yma Sumac, que desafiava convenções normativas de gênero, raça e nação imbuídas nas categorizações de gênero musical hegemônicas. As drags, afinal, destrincham a voz em função das suas qualidades de movimento. Assim, o vibrato se torna vibração excessiva da cabeça, os melismas se convertem em rebolado, e os graves cavernosos evocam mudanças animais de postura. De certa forma, o canto de Sumac, rico em estilismos, mudanças de timbre e tons, porém incoerente quando posto diante das convenções eurocêntricas de voz, é performado pelas drags a partir da alteração brusca de estados de corpo. Detox, por sua vez, ao mimetizar crivelmente a gestualidade do cantar, mostra sua proficiência nas figuras da diva – da ópera à salsa, lidando com as conotações coreográficas estabelecidas pelos gêneros musicais. Ao seu

modo, Detox enquadra a voz de Sumac em função de como a cantora agenciava fluidamente tradições supostamente incoerentes de gêneros musicais diversos. Estamos falando, então, de duas diferentes maneiras de se engajar pela dublagem e de lidar com uma voz que canta em outro idioma e que vem de outro contexto musical.

Estou propondo, então, que dublagens compartilham uma maneira de se engajar fisicamente com a voz, nos mostrando como as vozes animam gestos em termos de movimento. Nesse processo, levo em conta a gestualidade que as vozes agenciam por suas conotações identitárias (de gênero, raça, dentre outros demarcadores associados a gêneros musicais, idioma e estilismos, por exemplo), mas também por como as vozes animam os gestos em termos de qualidades específicas de movimento (percepções sobre vibração, movimentos cinestésicos de subir ou descer, modulações de textura etc.). A dublagem, afinal, é uma prática expressiva e criativa que age a partir do escutar, mas também sobre ele. Ao dublar pelo lip-sync, conta-se, de certa forma, um modo de ouvir: uma maneira pessoal de se apropriar gestualmente da voz. Assim, a dublagem é também uma relação entre um “eu” que dubla e um “outro” que nos toca no contato com a mídia. Indo além, a dublagem muitas vezes ressalta a distância entre um “eu” e um “outro” por conta do espaço que o playback abre – as estadunidenses Detox e Jinx, ao dublarem a voz da peruana Yma Sumac, ressaltam a impossibilidade de enquadrar a cantora plenamente nas convenções de gênero musical por elas conhecidas. Para revirar uma voz e os arquivos agenciados na performance, um sujeito precisa também revirar os materiais heterogêneos que constituem a eles mesmos. Assim, mais uma vez, revirar os arquivos é revirar a si.

4.3.3.3 Vocigrafias

Evidentemente, dublar envolve o mapeamento denso das faixas vocais a serem dubladas. Se, como abordado, esse mapeamento se dá em parte pelos gestos desviantes de apropriação e se alimenta das gestualidades agenciadas pela escuta, ele é também uma maneira de conhecer extensivamente os estilismos e particularidades de cada voz. É, afinal, nesse sentido que a dublagem pode ser também uma técnica de escuta: escutar dublando é uma maneira de escutar canções com especial atenção aos modos pelos quais a voz *encorpa* pela performance. Em um brunch em Liverpool, no andar subterrâneo do teatro Everyman, a drag queen Baba Yagga nos mostra pelo seu lip-sync da canção “*I Will Survive*”, performada por Eartha Kitt, a precisão dos seus mapas vocais.

A performance da drag queen confunde o público, composto majoritariamente por festas de despedidas de solteiras e grupos de mulheres de meia idade. “*I Will Survive*” é um dos grandes clichês das festas LGBT, sendo um hino gay na voz de Gloria Gaynor. A versão de Eartha Kitt, entretanto, é retirada de uma performance ao vivo, e a cantora performa a canção de maneira muito distinta da versão popularizada por Gaynor. Kitt inicia os primeiros versos os recitando, com quase nenhum acompanhamento instrumental. Ela vocifera as primeiras frases da música rapidamente, mantendo longos (e imprevisíveis) silêncios entre elas. Sua voz nasal e rouca rasga a letra da canção, estendendo apenas as últimas sílabas de cada verso – lembro-me dos ataques rápidos de Sophie Tucker, que eu me esforçava para acompanhar. Diferentemente da cantora do começo do século XX, porém, Kitt utiliza mais elasticamente as possibilidades oferecidas pelo microfone elétrico: alguns versos são gravados com intimidade, enfatizando a rouquidão e a sensualidade da cantora. Outros aparecem a partir de vocais potentes, em que a voz de Kitt se espalha com potência pelo espaço. Baba Yagga muda de postura ao começar a dublar, dobrando os joelhos e se prostrando sutilmente para frente, com o tipo de concentração comum a quando nos preparamos para pegar um objeto lançado para nós. “A dublagem será difícil” – sua postura parece enunciar. Apesar da imprevisibilidade da voz de Kitt, Baba a segue com fidelidade. Os intervalos silenciosos entre os versos são preenchidos pelos gestos da drag queen que, se move os lábios apenas quando em conjunto com a voz de Kitt, possui toda a duração da faixa de áudio memorizada em seu corpo.

Mesmo quando a música desenvolve uma batida dançante e se torna mais fácil de ser apreendida, a voz de Kitt continua soando inconstantemente. O público tenta transformar a performance em uma escuta festiva de “*I Will Survive*”, aplaudindo ritmadamente e cantando junto, a despeito da performance vocal da cantora estadunidense. Baba Yagga, porém, continua a seguir a voz pré-gravada da cantora, com seus ataques rápidos e prolongações inesperadas. Mesmo com o público cantando por cima da canção, Baba ainda conhece a performance de Kitt suficientemente bem para se manter fiel a ela. Tem algo de Eartha Kitt na postura de Baba Yagga – o tronco sutilmente curvado, os ombros tensos – de modo que me pergunto o quanto a performance audiovisual da cantora informou também os gestos da drag queen. Ao mesmo tempo, as diferenças entre ambas são visíveis: Baba é uma drag queen tcheca e branca na casa dos 30 anos, que gira, corre e gesticula enquanto reivindica a voz de Eartha Kitt, cantora estadunidense e negra, famosa pela grande expressividade facial e pela sua sensualidade felina, mas que, apesar de ser também dançarina, não é necessariamente famosa pelo dançar. Por vezes, Baba Yagga se curva como uma bruxa de contos infantis – como a bruxa eslava de quem herda o nome. Em outros momentos, rodopia vigorosamente como uma cantora estadunidense de

R&B, à la Diana Ross – revelando como sua gestualidade é fruto das trocas que estabelece com os arquivos da mídia.

Figura 45: Em seu Instagram, Baba Yagga compartilha imagem de um dos seus lip-syncs sobre a voz de Eartha Kitt.



Fonte: Captura de tela do instagram de Baba Yagga⁹⁶.

Em parte, Baba Yagga dubla tão bem as vozes de cantoras como Eartha Kitt e Whitney Houston porque conhece bem seus empregos da voz em cada uma das faixas de áudio que usa. O treino da dublagem, afinal, envolve a insistência da repetição e o mapeamento de cada gesto vocal – de que outra forma, afinal, a voz gravada poderia ser convertida em coreografia?. Mas, indo além, o virtuosismo sincrônico de drag queens como Baba Yagga não se restringe apenas a conhecer uma faixa de áudio específica. A drag, afinal, parece ser proficiente em um conjunto de performances que faz aparecer certa reiteração vocal das cantoras. Ela escuta não apenas a performance de Kitt e Houston, mas certa performatividade que reflete um processo prolongado de reiterações vocais – os modos a partir do quais as cantoras insistem nos mesmos estilismos, repetem certos melismas e constroem suas vozes por meio de técnicas reiteradas. Vi Baba dublar três diferentes músicas de Whitney Houston e duas de Eartha Kitt. Em todas as vezes,

⁹⁶ <https://www.instagram.com/p/CYhyArKMsp8/>. Acesso em: 01/12/2022.

tais dublagens eram acompanhadas por declarações sobre como as cantoras a inspiravam. Baba Yagga parece ser especialista em algumas vozes específicas.

Nesse sentido, a drag queen parece exercer aquilo que Roberta Marques do Nascimento (2019) trabalhou enquanto “vocigrafia”, desenvolvendo o termo primeiramente proposto por Jerusa Pires Ferreira para denotar uma inflexão entre voz e cartografia. Trabalhar a partir da vocigrafia envolve um modo de escutar que destrincha as vozes em função de suas unidades, *vocemas*, caminhos e trajetórias. Nascimento se refere a como se imagina como uma *vocígrafa*, “uma espécie de ‘ouvidora’ que imprime em letras o que ouviu com os ouvidos da presença e com os da memória, demarcando territórios não só da palavra, mas sobretudo da voz, e criando mapas narrativos” (2019, p. 24). O interessante é que ela investiga vocigrafias de sujeitos específicos, mas também (e principalmente) de determinados grupos sociais, atenta especialmente aos ativismos que operam em determinadas construções de vozes (de grupos ou indivíduos). Conhecendo o conjunto da obra de Kitt e de Houston, dentre outras cantoras, Baba Yagga parece também ser uma *vocígrafa*: uma espécie de perita naqueles materiais vocais, que compreende as sílabas, mas também as unidades dos sons vocais, as subidas e descidas, os gemidos e vibratos. Entretanto, ao invés de transformar seu mapeamento em palavras – como faz Marques do Nascimento –, ela transforma em performance.

Notavelmente, trabalhar a partir das vozes de Kitt e Houston – mas também de cantoras como Nina Simone, outra cantora frequentemente dublada por Baba – é vocigrafar alguns dos principais usos vocais da música feminina negra estadunidense. Nesse sentido, enquanto cartografa as vozes de cantoras específicas, a drag queen parece navegar pelos estilismos difundidos em determinadas técnicas de canto que se vinculam à construção de um conjunto de negritudes femininas. Parece haver um interesse recorrente, afinal, tanto nas performances de Baba Yagga quanto nas dublagens de outras drags, por vozes femininas, mas também por vozes racializadas – em especial de cantoras negras vinculadas a gêneros como o *soul*, a música *disco* e o *rap*. Em parte, isso reflete as próprias tradições da arte drag, que foi construída também a partir da influência de pessoas negras, latinas e periféricas – como o filme documentário *Paris is Burning* (dir. Jennie Livingston, 1991) notoriamente ressalta. O próprio “arraso”, a opulência e os gestos jocosos e desviantes das tradições drag foram gestados, afinal, a partir do que Tavya Nyong’o chama de “afro-fabulações”, referindo-se especificamente ao “hackeamento queer dos códigos de um mundo anti-negro, que dependem do seu sucesso em uma atenção vernacular sobre, e em confronto com, a maneira pela qual normas de gênero e sexualidade operam para reproduzir sistemas de hierarquia racial” (NYONG’O, 2019, p. 04, tradução minha).

A noção de afro-fabulação é tão central para debates sobre práticas drag que a discussão de Carmo e Miranda (2020) trata a teoria de Nyong'o como uma importante contribuição para pensar o lip-sync, pois a dublagem pode também operar a partir das afro-fabulações “na medida em que se disputa visibilidade a fim de criar uma alternativa [às normas] a ser testemunhada” (CARMO E MIRANDA, 2021, p. 107). Assim, não é incomum que dublagens drag sejam atravessadas pelas tradições performáticas construídas a partir das práticas negras a que se refere Nyong'o. Por conseguinte, também não é raro que tais drags incorporem os potenciais dos estilismos vocais de cantoras negras nesse processo. Nesse sentido, não é estranho que drag queens brancas e europeias – como Baba Yagga – dublem vozes de cantoras negras, pois os gestos jocosos do lip-sync devem muito às tradições dissidentes negras e latinas e às suas apropriações de vozes de cantoras racializadas. Ainda assim, o fato de muitas drags brancas terem um especial interesse na vocigrafia de vozes de cantoras negras também nos convoca a refletir sobre os problemas que se dão na identificação com vozes em um mundo organizado também pela noção de raça. De certa maneira, revirar o arquivo da diva é lidar também com diferenças raciais e geopolíticas que operam nas maneiras como nos relacionamos com esses arquivos.

Em seu texto sobre escutas queer, Bonenfant aborda como o investimento colonial da Inglaterra nos territórios que hoje pertencem à África do Sul foi permeado por um empreendimento na disciplina vocal. Muitas das tradições vocais vinculadas às populações nativas eram escutadas, aos ouvidos vitorianos, como dissonantes e colocavam em risco um projeto civilizacional de corpo idealizado pelos britânicos. Nesse sentido, pedagogias vocais inglesas apostaram na eliminação das tradições dos povos nativos. Mas, indo além, Bonenfant discute uma espécie de desejo colonial que se dá pela escuta, uma dinâmica da dominação em que “a carícia dos corpos vocais daqueles que oprimimos pode ativar sentimentos de cordialidade, respostas sexuais, e até amor” (2010, p. 79, tradução minha). Nesse esquema, a suposta dissonância dos estilismos vocais vinculados a um outro racializado pode despertar especial interesse em pessoas em não-conformidade de gênero nos contextos da branquitude. Isso porque os estilismos vinculados às vozes de músicas afro-diaspóricas apresentam possibilidades de corpo que se diferem das normas corporais difundidas nas culturas hegemônicas ocidentais. Nesse sentido, um interesse pelas vozes de culturas racializadas envolve descobrir possíveis espaços de desvio de normas de gênero associadas à branquitude.

Não à toa, grande parte do que se entende por *camp* musical, referindo-se a uma predileção pelo artifício ou a um exagero que excede as normas hegemônicas do bom gosto comumente associada a culturas gays (SONTAG, 1987; JARMAN, 2018), engloba práticas

vocais da música negra popular, como o vibrato “excessivo”, os agudos astronômicos, as variações dinâmicas de timbre, os melismas ágeis e a ressonância potente. Jarman, ao comentar a dublagem de Will Smith para a voz de Jennifer Holliday, por exemplo, descreve como o ator se lança ao chão convulsivamente em um momento de ápice vocal, argumentando precisamente que o *camp* é sempre “*too much*”, que é sempre “grande demais para o espaço que fisicamente ocupa” (2018, p. 105, tradução minha). Nesse sentido, se o fascínio de drag queens brancas por estilismos vocais vinculados aos gêneros musicais negros conota uma espécie de desejo colonial e fetichização, ele também demonstra como vocais de cantoras negras oferecem espaços dissidentes que rompem com os limites estabelecidos pelas normas (incluindo de gênero) das branquitudes.

Como Nyong’o desenvolveu, afinal, os esquemas normativos de gênero e sexo também operam em prol da diferença racial. De certa forma, engajar-se com vozes de cantoras como Whitney Houston ou Eartha Kitt (ou Gloria Gaynor, Diana Ross, Beyoncé, dentre outras) é também uma maneira de encontrar potenciais queer – performando gestos e se banhando em vocais lidos como exagerados a partir da branquitude – em corporeidades fornecidas por regimes de alta-visibilidade. Constrói-se, então, entre vocais de cantoras negras e pessoas brancas em não-conformidade às normas de gênero, uma identificação com a dissidência das normas disciplinares, ainda que a diferença racial esteja sempre em jogo. Vocais de cantoras racializadas, afinal, parecem oferecer para drag queens brancas um território de exploração de estilismos que colocam em risco as normas corporais eurocentradas, sem, porém, ameaçar suas posições como parte de certa branquitude queer – como as dublagens em *RuPaul’s Drag Race* reiteradamente demonstram. Afinal, estilismos vocais vinculados a cantoras negras só são lidos como *camp*, e, portanto, como potencialmente desviantes, na medida em que o fascínio por eles é também construído a partir da diferença racial. Nesse processo, enquanto melismas, drives e beltings, assim como outras técnicas associadas ao soul, ao jazz e ao R&B, são extensivamente cartografadas e reviradas, a dublagem também os ressalta, esquadrinha e enquadra.

4.3.3.4 Fazer lip-sync é reenquadrar vozes

Enquanto debato as diferentes performances de lip-sync, friso como os gestos reenquadram os modos pelos quais os sons vocais aparecem. Para Jinx Monsoon, os vibratos de Yma Sumac se tornam gestos convulsivos. Para Detox, as notas agudas viram olhos esbugalhados e exigem a incorporação dos arquivos da diva da ópera. Para Baba Yagga, os vocais sussurrados de Eartha Kitt, que remetem às tradições de como a voz da mulher é tratada

no cinema hollywoodiano e na indústria fonográfica, se manifestam visualmente por um caminhar sensual; os vocais potentes de Whitney Houston convertem-se em braços espasmódicos. Enquanto as performances de lip-sync ressaltam exageradamente os esforços do cantar, somos levados a reavaliar vozes, a nos engajar com elas de outras maneiras – mais atentos a seus movimentos, às tradições performáticas com as quais se afiliam e às tecnologias que as produzem. Assim, a dublagem, enquanto revira os arquivos se apropriando deles, deixando que eles toquem o corpo que dubla e os cartografando, também destaca os artifícios a partir dos quais esses arquivos (vozes, vídeos, mídia) se constroem.

Anteriormente, discuti, a partir da teoria de Jarman (2011), como expor as tecnologias (de poder e mídia) que operam na construção de vozes exacerba os seus potenciais queer. Além disso, abordei o apontamento de Eidshein (2019) de que as vozes são sempre performativas, ainda que apareçam frequentemente a partir de discursos que as enquadram como naturais, reforçando visões perigosamente essencialistas sobre raça, por exemplo. Nesse panorama, dublar vozes exagerando seus estilismos e ressaltando suas técnicas é, em si, uma prática de desvio que pressiona as vozes sobre seus artifícios. Os gestos da drag queen que dubla, afinal, podem enfatizar as vozes – e os gestos oriundos de regimes de alta visibilidade que elas incorporam em suas performances – enquanto processos performativos, subvertendo a ideia de “naturalidade” que constrói os corpos hegemônicos de maneira normativa.

Nesse sentido, um lip-sync faz com que os vocais sejam enquadrados de maneiras específicas que frequentemente os pressionam a mostrar seus potenciais de dissidência. Esse aspecto se torna ainda mais proeminente quando percebemos que muitas das vozes dubladas por drag queens já são passíveis ao estranhamento e ao escrutínio antes mesmo do lip-sync. Vozes de divas de Hollywood (e suas dubladoras não-creditadas), cantoras pop, dentre outras, afinal, são frequentemente lidas a partir do binômio liberação/disciplina ou pela dicotomia entre histeria e autocontrole, o que é acentuado nas avaliações de cantoras não-brancas, como Yma Sumac e Whitney Houston, por vezes tomadas como “excessivas”. Indo além, dado que, antes mesmo de serem dubladas por drag queens, essas vozes aparecem por dublagens audiovisuais (como videocliques e dublagens no cinema), elas estão passíveis também a colocar em xeque os corpos audiovisíveis. Isso é, as vozes das divas, no cinema e no videoclique, também já correm o risco de aparecer a partir de “descombinações” entre gesto e vozes. Assim, como argumenta Jennifer O’Meara ao discutir a remediação da voz feminina em RuPaul’s Drag Race, “as performances de lip-sync das competidoras podem desestabilizar terrenos vocais que já eram instáveis e, assim, produtivamente minar abordagens mais essencialistas sobre a voz generificada” (2021a, p. 95, tradução minha).

Por outro lado, o ato de pressionar corpos por meio do lip-sync – enquadrando vocais a partir de seus artifícios – também pode operar de maneira a reificar determinadas relações de poder, satirizando estilismos vinculados às culturas negras, por exemplo, ou à feminilidade de maneira mais ampla. Assim, na medida em que drag queens brancas dublam vozes de cantoras negras – como as canções de Whitney Houston – constrói-se um risco de seus gestos exagerados abrirem espaços que facilitam a reificação de certa marginalidade das técnicas femininas e/ou negras. Isso se torna especialmente proeminente em programas como *Lip-Sync Battle*, ou sua versão brasileira, *Batalha de Lip-Sync*, em que celebridades dublam comicamente vozes de cantores diversos. Em tais programas, é comum que vozes de cantores negros sejam incorporadas por celebridades brancas (e vice-versa), o que comumente culmina na estereotipia de gestos associados a culturas negras. Em um lip-sync – debatido por O’Meara (2021b) – em que o ator Paul Rudd dubla a canção “*Better Be Good To Me*”, de Tina Turner, por exemplo, a voz da cantora serve de motor para uma performance cômica de Rudd, que gesticula com as mãos de maneira afeminada e contorce o rosto em gemidos para acompanhar os melismas da cantora. Vestido de paletó e gravata, os gestos de Rudd parecem ser cômicos por romperem com as expectativas que comumente teríamos sobre um homem de sua aparência.

Figura 46: Paul Rudd incorpora gestos de Tina Turner ao dublar sua voz.



Fonte: Captura de imagem do episódio.

Pela imagem do ator, o canto de Tina Turner aparece não só como inusitado (pois a combinação de Rudd à voz de Turner é improvável) mas também como excessivo, dado que a carga cômica da cena depende da leitura de que os vocais de Turner são *camp*, pelo menos quando postos a partir da figura de Rudd. Nesse sentido, o lip-sync opera em favor de certa dissidência cômica de gênero, em que determinada masculinidade branca é parodicamente contrastada com os gestos vinculados a certa feminilidade negra. Enquanto a performance de Rudd produz gestos de dissidência que enquadram os vocais de Turner, ela também toca tradições performáticas em que gestos vinculados a culturas negras são satirizados em prol da comicidade – a exemplo das performances de imitação racial e de *blackface* que povoaram o cinema do começo do século XX. Nesse sentido,

Performers brancos que fazem lip-sync de vozes negras, em particular, podem então ser vistos cruzando a linha sônica racial para benefício próprio e em prol da audiência mainstream. A tendência continua, então, a partir de práticas históricas de imitação racial (como a *blackface* dos minstreis) que se tornaram formas populares de entretenimento (dirigido por brancos), às custas das culturas musicais negras originárias (O'MEARA, 2021b, p. 129, tradução minha⁹⁷).

Evidentemente, os potenciais de cada lip-sync são muitos e enquanto performances como a de Rudd podem reforçar hegemonias raciais, elas também podem abrir espaços em que categorias normativas – como a masculinidade branca e hegemônica do ator – são postas em xeque. De certa forma, ainda que o ator apareça conformado às normas de gênero de certa masculinidade branca e na medida em que seus gestos agenciam uma feminilidade negra, a sua performance torna evidente que o lip-sync carrega algo de drag. De maneira semelhante, o lip-sync drag costuma *enviadescer* os arquivos com os quais trabalha, mas também pode reforçar determinadas hierarquias sociais. Assim como autoras como Judith Butler reforçam o potencial das performances drag em expor o caráter performativo do gênero, afinal, outras autoras, como Carole Anne-Tyler (1991), postulam que determinadas performances drag também possuem o potencial de reificar normas de gênero. Tal argumento costuma ser amplamente difundido entre autoras do feminismo radical, que, encarando o social a partir da dicotomia homem/mulher, não reconhecem as precariedades (inclusive de gênero) que marcam e marginalizam a maior parte das pessoas que atuam como drag queens, excluindo e atacando, por exemplo, pessoas trans em suas equações.

⁹⁷ White performers who lip-sync to Black voices in particular can thus be seen to cross the sonic color line for their own benefit and for the benefit of a mainstream audience. The trend thus continues on from historical practices of racial mimicry (as with *blackface* minstrelsy) that became popular forms of (white-driven) entertainment, at the expense of the originating, Black musical culture.

De toda forma, se reconhecemos que a raça, dentre outras categorias, também são funções do gênero, então o caráter paródico das dublagens pode apontar para normatizações e dissidências simultaneamente. Como Alec MacIntyre resume, pois, “o ato de se metamorfosear através da tomada de características físicas é tanto uma provocação queer das normas de gênero quanto uma redução assimilacionista da arte drag a categorias normativas de gênero, dependendo de quem lê a performance” (2017, p. 82, tradução minha). Assim, fazendo jus à indeterminação da experiência estética – em que os efeitos e sentidos construídos a partir de uma performance são frequentemente inusitados e muitas vezes imprevisíveis – as maneiras como dublagens enquadram vozes podem tanto servir para a reafirmação de determinadas hierarquias sociais quanto às suas flexibilizações. Tal potencial é ainda mais ambíguo quando compreendemos que o prazer das sensibilidades *camp* muitas vezes envolve se regozijar nas ambivalências, com o deboche sendo gestado como um modo de filiação afetiva. Nesse sentido, “a sensibilidade camp demanda que leiamos tudo pelos dois lados, que vejamos tudo como simultaneamente queer e hétero, cômico e sério, musical e dramático, Julie Andrews e Christopher Plummer” (BALTIMORE, 2019, p. 131, tradução minha⁹⁸). Evidentemente, em contextos como os gestados em programas como *Lip-Sync Battle*, em que atores brancos e heterossexuais dublam sistematicamente vocais femininos e negros para fins cômicos, parece haver uma tendência da consolidação de uma masculinidade hegemônica que remete também ao longo histórico de paródias de estilismos associados à negritude por parte de comediantes brancos.

Entretanto, compreendendo que a dublagem é também uma forma de exercitar as dissidências que operam no escutar, defendo que dublagens drag costumam abrir espaços que operam em favor do desvio. Com essa afirmação, mais do que apontar quais dublagens operam em favor das normas ou não, desejo compreender que, ao revirar arquivos do *mainstream*, dublagens reorganizam os modos como corporeidades aparecem – o que, por si, já pode bagunçar os valores que são hegemonicamente atribuídos a vozes e gestos. As dublagens drag, em especial, acentuam a dissidência ao remeterem a um processo mais prolongado de formação desviante, que é sustentado por um investimento dissidente na “voz da mulher”. Afinal, muitos dos procedimentos que atuam no dublar da drag queen estão vinculados a práticas não-normativas de construção de si:

⁹⁸ Camp sensibility demands that we read everything both ways, see everything as simultaneously queer and straight, comical and serious, musical and dramatic, Julie Andrews and Christopher Plummer.

- (a) *o gesto de apropriação do aficionado*, como abordado, que se faz visível na dublagem, deseja habitar os arquivos midiáticos na medida em que eles fornecem materiais para exercitar a dissidência;
- (b) *a gestualidade do escutar*, por sua vez, aparece como uma maneira de se transformar a partir da escuta, exercitando a fabulação enquanto uma função do corpo (e, nesse sentido, o dublar fomenta gestualidades dissidentes que também se espalham para além da dublagem);
- (c) *as vociferações de determinadas vozes* (ou grupo de vozes), que possibilitam a precisão na dublagem, refletem um interesse intenso no outro, articulando processos de identificação que reorganizam os modos como o sujeito se compreende, muitas vezes remetendo às desidentificações com os papéis normativos atribuídos a nós;
- (d) por fim, *reenquadrar vozes pela performance de lip-sync* (destacando as tecnologias de poder e mídia presentes na produção dos corpos) é também uma forma de as pressionar sobre seus potenciais de desvio, valorizando suas linhas de fuga (ainda que esse processo não seja feito sem tensões, correndo o risco de reificar determinadas categorias normativas, especialmente no que diz respeito às interseções de raça e nação).

Cada um desses protocolos de reviramento dos arquivos hegemônicos não só depende de experiências dissidentes, como também parece propor a construção de partilhas de mundo queer. Afinal, se muitas das práticas que alimentam a dublagem excedem o dublar e, assim, compõem formações dissidentes também de sujeitos que não dublam (mas desviam), então a dublagem pode ajudar a celebrar as maneiras desviantes de escutar, ver e fruir com materiais hegemônicos. O lip-sync, portanto, é produtivo: não só surge a partir de escutas queer, mas produz dissidências, ajudando a *enviadescer* os espaços (vozes e gestos e filmes e músicas) outrora héteros.

4.3.4 Partilhando espaços queer

Retorno à cena que abre este capítulo: em uma tenda improvisada no jardim da catedral de Liverpool, a drag queen Baba Yagga nos fala sobre sua admiração por Whitney Houston e segue para dublar a voz da sua diva. Na plateia, lembro-me das vezes que imitei Liza Minelli secretamente no meu quarto de adolescente – fascinado de maneira desviante pela sua presença, dublando sua voz, imitando suas posturas, excitando trocas gestuais entre mim e a tela do

computador, baixando sensibilidades diva e buscando habitar um corpo-som da cantora. De certa forma, meu interesse na performance de Baba Yagga se dá por conta de como ela condensa muitas das práticas oriundas das escutas queer, do fascínio dissidente pela voz de mulher aos reviramentos dos arquivos hegemônicos da diva; protocolos que, à minha maneira, também vivi. Afinal, em sua dublagem, a drag queen expressa um modo de ouvir, se engajando com cada movimento da voz, ao passo que indica uma prática reiterada de escuta. Pelo modo como abocanha a voz de Whitney, Baba nos mostra que conhece bem a performance vocal gravada – a ouviu várias vezes. Indo além, o modo como ela dubla ressalta sua experiência corpórea com aquela voz (com seus braços balançando com os vibratos, e seu andar sensual projetando os vocais intimistas). Seus gestos moldam o modo como ouvimos a performance vocal da cantora, ressaltando sua expressividade, exagero e raros momentos sutis. Ao dublar, de alguma forma, Baba compartilha seu modo (afetivo, subjetivo, reiterado e desviante, ainda que gestado dentro de tradições performáticas específicas) de escutar.

Nesse sentido, se grande parte das teorias sobre escutas queer parecem girar em torno de práticas privadas de escuta (que se apoiam em técnicas contemplativas, usos de fones de ouvidos e aparelhos particulares de reprodução do som), a dublagem do lip-sync parece apontar para uma partilha dos modos de ver, ouvir e lidar com os gestos ofertados a partir das culturas midiáticas. Além disso, enquanto uma técnica de escuta, o lip-sync se apoia em procedimentos corpóreos que diferem da escuta contemplativa: evoca a escuta dançante, estimula as mudanças de estados corporais e a apropriação desviante de gestos de culturas hegemônicas. Nesse sentido, enquanto modelo teórico, a dublagem parece reforçar que as escutas queer não envolvem apenas se banhar em timbres ou se desidentificar contra determinados sons vocais que nos afetam por escutas privadas. Escutas queer envolvem também, afinal, uma série de gestos fabulosos e fabulares que permitem a transformação de si a partir dos fluxos midiáticos. Indo além, a dublagem do lip-sync propõe um modo a partir do qual as escutas são compartilhadas, bagunçando as divisões entre espaços privados e públicos que orientam e regulam as práticas dissidentes de corpo.

De certa forma, engajar-se com o potencial de partilha de dissidência que lip-syncs desenvolvem depende de certa cumplicidade de quem assiste a performance. Reconheço, afinal, as dissidências de Baba Yagga no palco porque também vivo minhas próprias dissidências. Como abordou Thiago Soares ao discutir sua relação com o vídeo do garoto dublando Miley Cyrus, “eu partilho e experiencio o *camp* que há no fanclipe e isso, portanto, me leva a reconhecer que a performance é também uma mediadora” (2014, p. 10). Assim, a sensibilidade *camp* aparece como algo partilhado entre diferentes sujeitos, e tal partilha é possibilitada pela

evocação de alguns valores comuns. Similarmente, Suzana Mateus e Livia Maria Pereira (2021) ressaltam a pista de dança como lugar imaginado de convergência de “arrasos” e sensibilidades diva, ressaltando também certa comunhão idealizada de dissidências.

Por outro lado, se acreditamos que lip-syncs podem ser produtivos, precisamos também levar em conta que partilhar maneiras queer de ser é uma forma de estimular a dissidência e produzir desvios, e não apenas de compartilhar desvios que já foram previamente gestados. Diana Taylor (2013), em sua teoria, discute especificamente como a performance é um ato de transferência de saberes corpóreos, transferindo conhecimentos que excedem o verbo. Até então, tenho abordado como o lip-sync é praticado a partir dos protocolos de reviramento dos arquivos que atravessam formações queer do sujeito. Considerando a performance enquanto ato de transferência, há algo que se aprende a partir dos lip-syncs – há gestos que são trocados, há maneiras de escutar vozes que são ensinadas e há celebrações da dissidência que são partilhadas. Nesse sentido, a dublagem drag é um rito importante que opera na construção de culturas dissidentes de gênero, de modo que assistindo a um lip-sync são exercitadas as práticas de reviramento dos arquivos hegemônicos que formam tanto algumas subjetivações queer quanto a performance de dublagem.

Jodie Taylor (2012) discute a questão ao discutir a construção de mundos queer. Em sua abordagem, a música opera como uma tecnologia de si que ajuda a estruturar o sujeito e assim articula suas subjetividades. Dentre as práticas musicais que participam na construção de mundos queer – dado que a música faz e desfaz mundos que pessoas queer podem habitar – o lip-sync é destacado pela autora por como celebra uma *queerização* de materiais não necessariamente dissidentes. Como discutido, afinal, o lip-sync tende a enviadescer os arquivos midiáticos e, o fazendo, projeta os protocolos performáticos de reviramento. Em outras palavras, o lip-sync cria caminhos a partir dos quais outras práticas de corpo, outros futuros, outros *eus* podem ser gestados. De certa forma, dublagens tornam evidentes maneiras queer de habitar o mundo. Isso é importante porque

o mundo queer não é tornado claro para nós; ao invés disso, nós chegamos a percebê-lo, encontrá-lo e conhecê-lo enquanto ‘eus’ que já haviam sido moldados por outros aspectos da cultura, estilo e gosto, e nós trazemos esses aspectos para os nossos mundos queer. As rotas que tomamos para achar a dissidência são comumente variadas e inconventionais, requerendo que atravessemos os espaços culturais que poderiam, alternativamente, nos conter se não estivéssemos, como dissidentes, buscando habitar um mundo queer (TAYLOR, 2012, p. 62, tradução minha⁹⁹).

⁹⁹ The queer world is not made clear for us; rather, we come to feel it, find it and know it as selves that have already been shaped by other aspects of culture, style and taste, and we bring these with us into our queer worlds. The routes that we take to find queerness are often varied and unconventional, requiring us to traverse the cultural spaces that might otherwise contain us if we were not, as queers, seeking to inhabit a queer world.

Às suas maneiras, e com o constante risco de reificar hierarquias sociais, parodiando vozes a partir de posições normativas de raça e gênero, dentre outras categorias, os lip-syncs afirmam espaços que contemplam práticas outrora secretas. O fascínio dissidente pela voz da mulher, a fabulação da dublagem solitária no quarto trancado, as imitações de clipes de divas pop, o apreço pelos números musicais de Hollywood, e outras cenas possíveis; cada um dos pedaços particulares dos nossos mundos queer podem encontrar espaços de partilha que celebram as dissidências – ou pelo menos é isso que desejamos. Esses espaços são frequentemente violentos e possuem suas próprias tensões, mas, ainda assim, fornecem partes dos mundos que permitem que os habitemos.

Em suas trocas de cartas com Dieison Marconi, Fábio Ramalho lança a questão-clichê que povoa a solidão da criança viada, que se esforça para criar um mundo que possa habitar (e um corpo a partir do qual possa habitá-lo). “Quantas vezes não devemos ter intuído, sem talvez sequer formular conscientemente, que em lugares outros deve haver alguém como nós? Poderíamos verter essa ideia em outra, talvez um pouco menos narcísica: em algum lugar deve haver outras crianças com quem (con)viver” (MARCONI e RAMALHO, 2020, p. 166). Vendo os lip-syncs de Baba Yagga – engajando com suas maneiras de incorporar vozes e de reorganizar os arquivos de diva que a formam – sou tomado simultaneamente pelas similaridades que imagino entre nós e pelas gritantes diferenças que nos atravessam. A criança que fui e a criança que ela foi nunca se conheceram e, acredito, vivemos vidas muito diferentes. Ainda assim, há alguma coisa em sua performance (uma série de práticas que fazem do assistir, do escutar e do dublar uma operação de desvio) que me leva a imaginar que poderíamos ter convivido.

Figura 47: Criança, pouso para uma foto enquanto, sem perceber, deixa passar um gesto feminino.



Fonte: recorte de imagem do meu arquivo pessoal

5 FINS

“os grandes colecionadores de mantras pessoais não saberão a metade/
do que aprendi nas canções/ é verdade/ nem saberão/ descrever com
tanta precisão/ aquela janela da bolha de sabão/meu bem eu li a barsa/
eu li a britannica/ e quando sobrou tempo eu ouvi/ a sinfônica/ eu cresci/
sobrevivi/ a privada de perto/ muitas vezes eu vi/ mas a verdade é
que/quase tudo aprendi/ ouvindo as canções do rádio/ as canções do
rádio/quando meu bem nem/ a verdadeira maionese/ puder me salvar/
você sabe onde me encontrar/e se a luz faltar/ num cantinho do meu
quarto/ eu vou estar/com um panasonic quatro pilhas AAA/ ouvindo as
canções do rádio”

Poema **r.c.**, de Angélica de Freitas¹⁰⁰

¹⁰⁰ Disponível em: http://asescolhasafectivas.blogspot.com/2006/09/anglica-freitas-mencionada-por-carlito_06.html. Acesso em: 04/11/2022.

5.1 COISAS QUE AS DUBLAGENS NOS CONTAM SOBRE PERFORMANCE E MÍDIA

5.1.1 Transbordamentos audiovisuais (seguindo as migalhas que deixei pelos caminhos)

Enquanto releio meus capítulos, pauso insistentemente para agarrar o celular com uma das mãos e passear pelo feed do aplicativo TikTok – o lugar digital onde dublagens se proliferam diversamente. Deslizando com o polegar verticalmente sobre a tela, atravesso metros de vídeos, saltando entre “dancinhas”, “trends” e “challenges”, que convocam os integrantes da rede à interação. Em um deles, o tiktoker @juliano, famoso pelos seus vídeos de dança na plataforma, realiza uma coreografia para uma música do mc k.k em parceria com o Dj TG Beats e o Dj Aurélio. Enquanto rebola e faz rápidos gestos com a mão (que aludem aos passos do bregafunk), ele recita de maneira muda a letra da canção, dublando ao molde dos cantores que “cantam” irreverentemente em seus videoclipes ao empregarem a dublagem como modo de engajar corriqueiramente com as vozes pré-gravadas. Em outro vídeo, o dançarino @besperon, famoso pelos covers de dança de filmes musicais que posta no aplicativo, realiza uma coreografia do filme *Matilda* (dir. Matthew Warchus, 2022). A cena do filme a qual o tiktoker incorpora parece ter sido pensada para a circulação na rede social: dançando de frente para a câmera, um conjunto de crianças dança com precisão enquanto dubla a música “*Revolting Children*”. Se em musicais dos anos 1950 era comum que a encenação aludisse ao palco italiano, com salões espaçosos e gestos amplos, *Matilda* agencia as tradições de encenação dos vídeos das plataformas digitais e as coreografias hip-hop de videoclipes. Os gestos são rápidos, curtos e precisos, adaptados ao espaço fechado das telas verticais. Enquanto dança como as crianças do filme, o tiktoker @besperon também dubla, empenhando-se em seguir fielmente os trabalhosos gestos vocais da gravação.

Passeando pela rede, enxergo como muitas práticas dubladas em diferentes meios audiovisuais respingam nas técnicas inseparáveis de corpo e de mídia empregadas em plataformas como o TikTok. A dublagem muitas vezes aparece como forma de performar um engajamento com a canção, agindo como dispositivo que parece evocar os arquivos dos videoclipes: tem algo de artista pop na performance frontal de @juliano. @besperon, por sua vez, enquanto incorpora as diversas coreografias e dublagens dos filmes musicais, agencia as gestualidades do cinema – da diva elegante de musicais dos anos 1950 e retrabalhada em filmes da era digital, como *Encanto* (Dir. Byron Howard e Jared Bush, 2021), às corporeidades imponentes, porém ferozes e precisas, de filmes como *Matilda*. Em cada um dos casos, as

dublagens – ainda que efêmeras ou pontuais – marcam modos de filiação com outros arquivos. Dublagens, afinal, enfatizam as relações com os áudios que surgem a partir de outros materiais audiovisuais ou sonoros (e que são incorporados pelos integrantes da rede digital), e revelam como somos habituados a ler e operar as tecnologias reunidas e desenvolvidas historicamente nos meios audiovisuais, especialmente nos momentos musicais dublados. O dublar, ainda que não seja o todo de vídeos de dança como os gestados pelo tiktoker @juliano, é um índice importante de certa proficiência na construção do corpo midiático – uma proficiência que, como tenho arguido na tese, só pode ter sido sofisticada ao longo de um contato extensivo com performances desenvolvidas nas mídias audiovisuais.

Nesse sentido, considero importante frisar que, ao passo em que esta tese é incapaz de dar conta de todos os fenômenos de dublagem nas culturas audiovisuais, ela realizou um movimento de afastamento de performances como as dos tiktokers @juliano e @besperon para buscar, em outros momentos e meios, acessos teóricos que deem base para abordagens possivelmente mais amplas do que a minha. Nos caminhos que tracei para abordar dublagens neste trabalho, afinal, realizei uma empreitada dupla de tentar dar conta das particularidades de casos específicos enquanto também investigava bases teóricas que pensam as articulações de gestos vocais e visíveis a partir das tecnologias audiovisuais. Em parte, essa tarefa dupla tenta seguir a teoria da performance que compreende que “as performances viajam, desafiando e influenciando outras performances. Contudo, elas estão, em certo sentido, sempre *in situ*: são inteligíveis na estrutura do ambiente imediato e das questões que as rodeiam” (TAYLOR, 2013, p. 27). Assim, abordar o cinema musical em que tomou parte Marni Nixon, por exemplo, demandou que compreendesse os problemas específicos que aparecem no meio fílmico e nos dois contextos a partir dos quais tais filmes chegam a mim: o contexto original em que foram produzidos, das tecnologias analógicas e das salas de cinema, e o contexto atual em que os assisto, a partir das tecnologias digitais.

Por outro lado, meu interesse em investigar como cada um dos casos abordados podia ajudar a fomentar teorias mais amplas sobre as dinâmicas audiovisuais da performance tentou suprir o desejo de agrupar bases conceituais que amparam vários fenômenos que atravessam as performances audiovisíveis. Assim, na medida em que trabalhei, por exemplo, por bases teóricas que pensavam a produção de corpos no cinema, levantei questões extensivas sobre gestos do cinema e tradições de canto da voz gravada. Tais questões, se dizem respeito a determinado cinema especificamente, ajudam a consolidar as bases para pensar outras performances audiovisuais amplamente. Com isso em mente, considero importante revisitar o trajeto realizado nesta tese para que possa traçar o caminho epistêmico que proponho para

entender o corpo audiovisível a partir da dublagem. Assim, se antes prezei pela dispersão dos fenômenos dublados – visando investigar as singularidades de cada meio – agora dedico-me brevemente a traçar as articulações entre eles, sublinhando suas contribuições teóricas para pensar a dublagem (e além).

Ao abordar a dublagem empregada no cinema hollywoodiano, estava interessado então tanto em compreender processos de feitura dos corpos nos meios audiovisuais quanto os problemas específicos de corpo que foram gestados na Hollywood da primeira metade do século XX. Nesse sentido, os modos pelos quais vozes e gestos são reunidos no cinema constroem a espacialidade dos corpos fílmicos, articulando regimes de enquadramento e regimes sonoros, e, no caso do musical hollywoodiano, os organizando em função da produção de hierarquias sociais. Sabemos, afinal, que as técnicas e estilismos vocais e as tradições de encenação imagéticas dos sujeitos no musical hollywoodiano ajudaram a estabelecer quais tradições performáticas se vinculariam a determinados grupos étnicos, que comportamentos vocais e gestuais seriam considerados apropriados para mulheres e que vocais seriam tomados como virtuosos no canto popular, por exemplo. Ao mesmo tempo, a possibilidade de reunir vozes e gestos visíveis, quando sofisticada no cinema, fomentou modos diversos de performar canções gestualmente, de encenar coreografias para os espaços específicos da tela e de gravar e tratar vocais explorando as possibilidades espaciais das tecnologias acústicas. Articulando-nos com performances do cinema, então, aprendemos a operar diferentes enquadramentos, jogos de câmera, mixagens de som, trilhas de vozes, cortes e sobreposições, gestando modos de ser que são também modos de aparecer para a câmera e para as tecnologias sonoras. Nesse sentido, ainda que performances em redes sociais como o TikTok se diferenciem imensamente dos regimes de encenação do cinema em que atuou Marni Nixon, existe uma série de procedimentos de construção de corpo fílmico que ajudou a produzir a familiaridade que viríamos a ter ao tomar a dublagem como uma possibilidade de filiação com produtos audiovisuais.

As dublagens, assim, no contexto de Hollywood, agenciam um amálgama de tecnologias audiovisuais e tradições de encenação, produzindo os corpos musicais com os quais nos relacionamos e com os quais estabelecemos trocas, enquanto oferecem o constante risco de expor os artifícios performáticos e midiáticos que sustentam as coerências normativas (e que se querem essenciais) de tais corpos. Evidentemente, se a dublagem interracial que formou o corpo fílmico de atrizes como Dorothy Dandridge e Rita Moreno eram uma surpresa espantosa até metade do século XX, hoje estamos extensamente familiarizados com esse tipo de fenômeno. A maior parte das músicas incorporadas por @juliano, por exemplo, notavelmente branco e famoso também por como se articula inusitadamente com uma cultura Hip-Hop, são cantadas

por cantores negros e periféricos. Parte do interesse no seu corpo parece residir na maneira como sua dança é capaz de incorporar os estilismos e poéticas associadas comumente aos corpos negros (o que é acentuado pelos vocais e gêneros musicais com os quais o tiktokker se associa).

Enquanto meu debate sobre a dublagem no cinema tomou como foco os protocolos de construção do corpo fílmico, considero que a transição epistêmica para o videoclipe digital marca mais uma virada teórica do que uma virada cronológica. Videoclipes, afinal, se compreendidos de maneira expandida, já circulavam na primeira metade do século XX (inclusive enquanto cenas musicais do cinema) e, como debatido, remediações entre cinemas e videoclipes acontecem desde o começo das mídias audiovisuais e seguem em intenso fluxo até hoje. Nesse sentido, o que os videoclipes da era digital nos forneceram foi uma passagem de um debate epistêmico sobre a construção dos corpos fílmicos às discussões sobre como a formulação audiovisual do corpo escorre para o cotidiano (no caso, digital). Evidentemente, esse transbordamento para o cotidiano, sendo mais epistêmico do que cronológico, representa uma passagem teórica. Enquanto grande parte dos debates sobre o corpo no campo do cinema foca nos processos de construção do corpo audiovisível (em termos sonoros, espaciais, enquadramentos, etc), trabalhos que se dedicam às interfaces entre música e audiovisualidades, em especial no videoclipe, tendem a possuir um interesse mais dedicado às narrativas midiáticas e às mediações que atravessam as obras audiovisuais. Assim, enquanto as dublagens do cinema foram acessadas por mim para pensar a formação do corpo audiovisível a partir da articulação técnica e performática entre gestos vocais e visíveis, a dublagem no videoclipe demarca um espraiamento dos artifícios performáticos do audiovisual como forma de fazer a si mesmo. Não à toa, enquanto artistas como Troye Sivan, Beyoncé, Clarice Falcão e Janelle Monáe lidam com as narrativas construídas sobre si e gestam seus próprios gestos nas superfícies da mídia, os seus videoclipes aparecem como momentos musicais que realizam as operações afetivas a partir dos quais temos acessos a suas corporeidades.

O modo como a dublagem é empregada nos videoclipes, então, constrói a tessitura dos gestos que os artistas elaboram, ajudando a definir que tradições hegemônicas de encenação são reiteradas (ou não) e quais papéis performáticos cada sujeito pode assumir em suas aparições musicais, seja em videoclipes corporativos ou em dublagens vernaculares. Nesse sentido, as técnicas agenciadas pelas dublagens do cinema musical de Hollywood na primeira metade do século XX, por exemplo, que ajudou a estabelecer as tradições hegemônicas de uso das tecnologias audiovisuais, são frequentemente negociadas enquanto artistas da música fazem a si mesmos pela dublagem. Exemplos disso estão nas performances que investiguei no

capítulo: Clarice Falcão, em *Survivor* (dir. Clarice Falcão e Célio Porto, 2015), lida com a intimidade e aparente disponibilidade dos vocais femininos; Beyoncé constrói um corpo diva enquanto soma gestos midiáticos de atrizes como Audrey Hepburn – em *Countdown* (dir. Beyoncé e Adria Petty, 2011) – às tradições negras da música estadunidense; e Janelle Monáe, no conjunto de suas obras audiovisuais, como debateu Amy Skjerseth, “retoma sua agência ao desafiar normas da tecnologia playback que forçaram os corpos e vozes de pessoas marginalizadas a assumirem estereótipos homogeneizados” (2022, p. 2, tradução minha).

Aos seus modos, cada uma dessas artistas – como muitas outras – renegociam como as tradições de gravação da voz e do vídeo podem as formar midiaticamente, muitas vezes desafiando as formas gestadas no musical hollywoodiano da metade do século XX. Isso não quer dizer que essas normas e tradições de encenação não tenham sido desafiadas ou renegociadas no próprio cinema. Enquanto algumas encenações de musicais, afinal, se tornaram pontos de referência hegemônicos, outros cinemas e (por vezes o próprio musical hollywoodiano) foram de encontro a essas mesmas tradições. Diferentemente dos musicais da época de Marni Nixon, porém, artistas da música frequentemente usaram a dublagem de modo a deliberadamente evidenciar as possibilidades técnicas dos meios audiovisuais, assumindo, enquanto explicitam as tecnologias playback, diferentes papéis a cada aparição musical. Nesse sentido, enquanto assumem as possibilidades plurais de construir a si pelas dublagens, artistas também nos ajudam a refletir sobre como o senso de coerência, previsto pelas noções de “Corpo” e de “Sujeito”, tem sido alargado a partir de alguns usos das dinâmicas audiovisuais das performances.

Sem traçar relações lineares de causa e efeito, gostaria de demarcar que os momentos musicais dublados que permeiam nossos cotidianos em sites de redes sociais – por aplicativos como TikTok e Instagram – também assumem a dublagem enquanto uma possibilidade de apresentação de si ao passo que possibilitam uma certa pluralidade das encenações do si mesmo. Nesse contexto, o videoclipe digital – assim como os recortes de filmes musicais e outros materiais que podem emergir como videoclipes – aparece como uma espécie de “olho do furacão” sensível a partir dos quais tradições de dublagem se espriam. O videoclipe, afinal, parece ser um território afetivo ao qual muitas das encenações de sites como o TikTok respondem, e o ato de reproduzir as coreografias de momentos musicais que circulam pelas redes enfatiza como os arquivos audiovisuais podem ser “baixados” (ou agenciados) nas performances. Os videoclipes pós-MTV – e aqui incluo, como sugere Simone Pereira de Sá (2019), momentos musicais para além dos videoclipes corporativos dos artistas pop – produzem

então modos de ser, aparecendo como arquivos que levam adiante tradições de voz, gesto e dublagem cujos fins são o reviramento.

O transbordamento dos momentos musicais do cinema e dos videocliques corporativos para atos de lip-sync marca também as possibilidades da dublagem como um modo de filiação pela escuta. Refiro-me aqui evidentemente a uma escuta expandida, que leva em conta o constante contato com materiais e gestos audiovisuais. Assim, a abordagem que realizei do lip-sync, ao menos em parte, buscou investigar as maneiras pelas quais as vocalidades estimulam as formações gestuais. Isso me levou a explorar como o dublar pode nos abrir para outras possibilidades gestuais que, por vezes, reformulam as corporeidades que construímos normativamente. Sempre, por exemplo, que alguém dubla um áudio em outra língua – nas plataformas digitais, no cinema ou na solidão do quarto –, existe a possibilidade de se articular com outro sotaque, estilismos e corporeidades, abrindo o corpo a outras técnicas e artifícios que reconfiguram os padrões performáticos até então estabelecidos (ainda que isso possa abrir novos problemas em relação às hierarquias sociais e de gênero, dentre outras, que também são reificadas nesses processos).

Voltando-me para os lip-syncs de drag queens – encarados como uma “arte drag do escutar” – busquei postular uma escuta dissidente que, enquanto revira os arquivos audiovisuais que nutrem o dublar, também os apreendem a partir de gestos desviantes de apropriação. Dessa maneira, o lip-sync destaca um processo fabular a partir do qual – articulando arquivos e repertórios de vozes e gestos – o corpo pode se tornar outro. É nesse sentido que o lip-sync drag também aparece como forma de demarcar uma formação dissidente gestada no contato com a mídia e no investimento queer em vozes femininas. Não à toa, ao abordar o cinema e os videocliques, volto-me centralmente para corporeidades que, ainda que plurais e possivelmente pouco coesas entre si, foram insistentemente tomadas como parte de culturas gays (ou mais extensivamente LGBT). As dublagens das divas hollywoodianas, mas também das artistas pop em seus videocliques, alimentam escutas dissidentes e lip-syncs drags, ressaltando um dos esquemas, dentre os vários outros possíveis, a partir dos quais corporeidades dos materiais audiovisuais transbordam na construção de subjetividades e atuam nos processos de subjetivação que formam sujeitos desviantes.

Nesse contexto, se Suzana Mateus (2020) postulou as “sensibilidades diva”, que inter cruzam as pistas de dança, o cinema musical de Hollywood, mas também os videocliques digitais, interessa-me como essas sensibilidades são produzidas centralmente a partir das tecnologias audiovisuais que produzem corpos também a partir da dublagem. As dublagens que investiguei no cinema (que dizem respeito centralmente ao virtuosismo, à elegância e à

opulência de atrizes e cantoras) formam as sensibilidades diva tanto quanto a rouquidão de cantoras negras como Eartha Kitt ou a sensualidade vívida e frequentemente Hip-Hop de Beyoncé. Apesar das dublagens no cinema de Marni Nixon terem muitas diferenças das dublagens dos videoclipes pop de cantoras como Janelle Monáe, elas são, ambas, evocadas no cotidiano de drag queens e de outros sujeitos dissidentes em suas frequentes trocas gestuais com a mídia. Nesse sentido, gostaria de sublinhar que as corporeidades que construímos negociam e articulam complexamente contradições entre diferentes tradições de gestos e vozes – especialmente quando estamos discutindo sujeitos que, de alguma forma, divergem das normas que preveem coerências rígidas entre os diferentes atos que realizamos. Dito de outra forma, dublagens do cinema e do videoclipe fornecem muitas das corporeidades, técnicas audiovisuais e tradições de canto e de gesto com as quais nos articulamos em nossas (felizmente incoerentes) formações de corpo. Como discutido, o lip-sync é um importante articulador dessas performances.

Nesse sentido, considero que meu panorama – talvez excessivamente disperso – almejou destacar certo “transbordamento” audiovisual, em que as construções de corpo do cinema, as performances dos videoclipes, os lip-sync drags, e outras práticas dubladas, reúnem técnicas e tecnologias que se *informam* mutuamente. Esses transbordamentos – das técnicas do cinema para o videoclipe, do videoclipe para o TikTok, ou ao contrário – são suficientemente confusos, de forma que traçar linhas retas de causa e efeito entre as performances se torna improdutivo e teoricamente inapropriado. Por vezes, podemos identificar relações entre maneiras de enquadrar determinados gestos que se articulam de um meio a outro, ou modos particulares de construir a espacialidade da voz que são compartilhados tanto no cinema quanto no videoclipe. Em outros momentos, podemos assistir a uma drag queen dublando e notar que sua postura ressoa em outras divas com as quais tivemos contato pelas mídias audiovisuais. Indo além, frequentemente sujeitos performam de maneiras que parecem recusar, evitar ou desafiar determinadas tradições de encenação gestadas em outros ambientes midiáticos. Tais tradições de encenação são familiares e reconhecíveis pois englobam conjuntos de aparições performáticas na mídia e no cotidiano, ainda que não consigamos apontar precisamente em que contextos esses padrões foram inicialmente gestados. Assim, reafirmo a dublagem como uma espécie de epicentro para o qual as tecnologias audiovisuais de construção de corpo convergem de tal maneira que, enquadrando os meios pelas suas dublagens, podemos destrinchar muitos dos problemas de construção de corpo com os quais convivemos e a partir dos quais nos informamos. Esses problemas de construção de corpo – que as dublagens destacam –

transbordam para como operamos, experienciamos e lemos as diferentes performances audiovisuais com as quais convivemos.

5.1.2 O que a dublagem faz (as pistas que deixo para investigar dublagens)

Ao passo em que traço conexões entre meus capítulos e reavalio o meu percurso epistêmico, considero importante frisar o que a dublagem realiza em cada um dos meios que investiguei. Afinal, as maneiras como as tecnologias playback são arranjadas em cada um dos contextos que investiguei realiza funções específicas.

- (a) Ao discutir o cinema musical, por exemplo, enquanto considerei que a dublagem reúne artifícios performáticos e tecnologias que produzem o corpo fílmico, também investiguei como – no caso específico do musical hollywoodiano da metade do século XX – esses procedimentos técnicos e performáticos foram agrupados de modo a acentuar hierarquias sociais. Nesse sentido, demonstrei como os filmes em que Marni Nixon atuou mais extensamente – investigados em articulação com outras obras do cinema de Hollywood – trabalham a dublagem enquanto uma *tecnologia de distinção*: um conjunto de técnicas que produzem personagens e seus corpos enquanto os distingue a partir de noções normativas de raça, gênero, nação e classe. Pensar a dublagem como uma tecnologia de distinção é importante por levar em consideração a dublagem como um agenciamento, que reúne materiais heterogêneos (englobando tecnologias de reprodução, captura e processamento de áudio e imagens, atos performáticos, trabalhos de diversos setores do cinema, diferentes mídias e tradições de encenação). Como um agenciamento, a dublagem também aparece como uma tecnologia de poder, produzindo subjetividades e nos interpelando esteticamente em relação a como lidamos com as diferenças.
- (b) No videoclipe, interessei-me por demonstrar como *a dublagem pode ser tomada em si como um relato*, apoiando-me centralmente na teoria de Jeder Janotti Jr. e João André Alcântara (2018) sobre o videoclipe como relato de si. Isso porque os modos como trilhas de vozes e de imagem são reunidas levam artistas a aparecerem de maneiras específicas que produzem seus corpos na mídia, agenciando tradições de encenação hegemônicas, enquanto também se articulam com narrativas mais amplas sobre si. A dublagem, então, atua como um relato ao tomar os artifícios performáticos e os usos das tecnologias playback como termos que compõem um

relato em relação a uma ética do “si mesmo”, em que sujeitos precisam produzir a si enquanto se articulam com diretrizes morais. Assim, convenções de gênero musical e suas implicações nacionais, raciais, generificadas, dentre outras, constroem o terreno a partir do qual sujeitos produzem a si musicalmente. Nesse sentido, a dublagem aparece como um modo de investigar os relatos de si musicais de maneira mais atenta à performance gestual enquanto compreendemos uma ética que se desenha a partir da poética e da estética da gestualidade.

- (c) Por fim, ao acentuar tanto o papel da escuta no dublar quanto a formação dissidente do sujeito que a arte drag produz/expressa, *o lip-sync aparece como uma técnica de escuta que enquadra vozes (e gestos visíveis)*, associando filmes, músicas e outros materiais audiovisuais, de maneira dissidente. A dublagem lip-sync, assim, enquanto produz um sujeito dissidente também projeta mundos queer, acentuando o potencial da performance dublada de ser um modo de conhecimento que nos estimula a “aprender” dissidências: apropriando-se dos gestos da mídia, exercitando as gestualidades que emergem pelo escutar, cartografando vozes e conjuntos de vozes e reenquadrando corporeidades vocais enquanto as dublamos. Para além das formações dissidentes, a dublagem – quando vista pela perspectiva de quem faz o lipsync – também revela um investimento na voz enquanto um conjunto de empreendimentos gestuais que podem ser apropriados a partir do treino.

Entretanto, a divisão que propus – que distingue como a dublagem aparece em cada meio a partir das funções que ela exerce – diz mais respeito a um processo teórico do que a uma separação rígida entre cada uma das funções da dublagem. Em outras palavras, a dublagem no cinema, no videoclipe e em outros meios pode fazer muitas coisas não-previstas – e de fato fazem muitas coisas ao mesmo tempo. Se me referi à dublagem do cinema como uma tecnologia de distinção, por exemplo, é porque a investigação do cinema hollywoodiano e do contexto histórico dos musicais nos quais atuou Marni Nixon ajuda a acentuar esse aspecto da dublagem. Entretanto, a dublagem pode produzir e acentuar distinções em vários outros contextos, e a dublagem desses mesmos musicais também possui outros potenciais que não a produção distintiva dos corpos. Como abordei, afinal, nos trabalhos entre Nixon e as atrizes com as quais a dubladora se relacionou, trocas gestuais eram excitadas com frequência e, certamente, pelas suas perspectivas, as dublagens promoviam trocas às quais não tenho acesso. Em adição, a mesma dublagem que produz distinção no musical também estimula possibilidades queer de se relacionar com os filmes e com os corpos fílmicos, desmontando corpos audiovisíveis e

alimentando, por exemplo, a possibilidade do lip-sync emergir como técnica de escuta dissidente.

Analogamente, o lip-sync drag, se é uma técnica de escuta, também opera como um relato de si, que articula termos éticos a partir dos quais as drag queens se relatam enquanto constroem a si mesmas em sua performance. Indo além, o debate sobre as éticas da dublagem drag em relação a cruzamentos raciais e de gênero, como o realizado por Jennifer O'Meara (2021) em sua discussão sobre a remediação da voz feminina em RuPaul's Drag Race, só é possível porque o lip-sync também pode agir enquanto tecnologia de distinção, com potenciais normatividades sendo acentuadas a partir de tais atos. A dublagem do videoclipe também age de maneira plural: se notavelmente atua enquanto relato de si, também possui potenciais de distinção ou de atuar enquanto técnica de escuta, dentre outras possibilidades. Nesse sentido, as funções que atribuo à dublagem em cada meio não podem ser sumariamente restritas a ele. Tais funções da dublagem, assim, ainda que ganhem contornos específicos nos contextos em que foram investigadas por mim, aparecem de outras maneiras quando passamos a nos debruçar sobre outras performances dubladas. Indo além, as funções que trato, ao passo que não são restritivas aos meios que investiguei, também não esgotam o que as dublagens podem fazer. Nesse sentido, propus três caminhos (que se desdobram em muitos outros), mas muitas outras abordagens são possíveis e, certamente, as articulações diversas de vozes e gestos pelas tecnologias playback fazem mais do que eu jamais poderia prever por conta própria.

Notavelmente, porém, as funções que destaquei ao atravessar determinado cinema, um conjunto de vídeos corporativos e a arte drag da dublagem podem oferecer um ponto de partida para investigar outros momentos dublados. Meus caminhos dizem respeito, afinal, a como as (a) corporeidades produzidas pela dublagem podem reiterar ou não hierarquias sociais construídas em relação a noções normativas sobre corpos e sujeitos, a (b) como elas produzem relatos que negociam uma ética que se constrói pela poética e pela estética da gestualidade, e (c) ao potencial da dublagem de abrir momentos de fabulação em que nos reformulamos em articulação com os fluxos midiáticos. No TikTok, por exemplo, performances de influencers como @juliano agenciam as três dimensões que destaco. Sua branquitude e certa feminilidade, afinal, são frequentemente acentuadas enquanto ele se articula com os vocais de cantores negros e masculinos a partir dos quais ele predominantemente trabalha, diferenciando sua posição de sujeito distintivamente em relação a outros influencers que também se produzem a partir das músicas pop periféricas. Suas “dancinhas”, em adição, viabilizam as trocas gestuais com os vídeos (vernaculares ou não) de gêneros como o funk e o bregafunk, demarcando a dublagem como epítome de um modo de escuta que tem o engajamento gestual como base. Por

fim, seus momentos musicais são um dos principais modos pelos quais suas subjetividades são projetadas nas superfícies da mídia, de modo que seus relatos midiáticos são construídos pelas suas “dancinhas” e por como elas se associam a outros materiais enredados pelas plataformas digitais. Nesse sentido, as dublagens nos sites de redes sociais podem ter muitas funções – como, por exemplo, promover a interação entre diferentes pessoas, marcar uma produção audiovisual de si no universo das telas celulares e/ou ser uma fonte produtiva de renda, passível à monetização e capitalização. Ainda assim, acessá-las pelos seus potenciais distintivos, de atuarem como relato de si ou de aparecerem como técnicas de escuta, pode ser produtivo por abarcar dinâmicas importantes compartilhadas por diferentes processos de construção de corpo por dinâmicas audiovisuais. Nesse sentido, os três caminhos que proponho são uma contribuição para investigar especificamente performances dubladas, levando em consideração processos abertos pelos usos das tecnologias playback. Assim, enquanto atravesso os casos que abordei, também discuti tradições hegemônicas da performance (visível e audível), de modo que a minha discussão também agrupa (e traduz) estudos pertinentes para abordar as tecnologias playback amplamente. Indo além, e como consideração final, desejo frisar como a dublagem também nos oferece uma contribuição teórica para tomar a teoria da performance enquanto um modo de compreender os fluxos midiáticos a nível corpóreo.

5.1.3 As trocas gestuais (uma pista para pensar performance na Comunicação)

No começo deste trabalho, enquanto apresentava e organizava as bases teóricas que sustentaram meu empreendimento, ressaltai a maneira como discussões sobre performance, e em especial a teoria da performance de Diana Taylor (2013), vinha sendo trabalhada no campo da Comunicação. A autora se interessa pela performance como uma episteme, que permite enquadrar o aspecto mnemônico de atos diversos, articulando práticas corporais e arquivos. As apropriações de suas teorias (e de outros autores que abordam performance) por autores como Thiago Soares, Beatriz Polivanov e Adriana Amaral (2018) e Julianna Gutmann (2021), por sua vez, ressaltaram o potencial da teoria da performance de renunciar a discussões essencialistas sobre subjetividades enquanto fornecem bases para investigar as interações entre meios comunicacionais e práticas de corpo. Nesse sentido, discussões da Comunicação ora enquadram atos que circulam pelas mídias enquanto performances ora levam em conta as próprias interações com tais atos como cenas performáticas. Baseando-me em tais discussões, propus que as dublagens nos levariam a investigar mais densamente gestos (vocais ou visíveis) que poderiam nos guiar de maneira mais detida pelos fluxos de informação que informam as

corporeidades, frisando o corpo enquanto um sistema no qual a comunicação é um princípio fundamental – como proposto por Greiner (2013). As dublagens, assim, articulando tecnologias audiovisuais e artifícios performáticos, indissociáveis entre si, pareciam fomentar mais detidamente um debate sobre o “corpo” dentro da categoria “performance” – o que fiz a partir de uma atenção à gestualidade.

Tendo atravessado a tese, e por compreender que a noção de trocas gestuais pode servir a outros trabalhos, tocando tanto os estudos de performance quanto os estudos interessados nas trocas comunicacionais que informam corporeidades, posso expandir um pouco mais a minha proposta. Compreendo, afinal, que as trocas gestuais acentuam uma dimensão particular dos atos de transferência da performance – a dimensão gestual – enquanto destacam como a gestualidade é formada também, ainda que não exclusivamente, pelas operações tecnológicas da mídia e dos meios audiovisuais.

As discussões sobre gestualidade que trouxe ao início da tese já compreendem o gesto enquanto um meio, de forma que a comunicação é fundamental para o gesto – como autores como Giorgio Agamben (2008) e Lucia Ruprecht (2019) abordaram. Ao mesmo tempo, discutir gesto – e não simplesmente “Corpo” – é uma forma de destacar o aspecto sensível da construção corporal, compreendendo o corpo em performance e em constante processo de transformação no/com o mundo, o que é destacado pela teoria de Hubert Godard (2008) e Dani Lima (2013). As trocas gestuais, nesse contexto, foram inicialmente pensadas por Erin Brannigan (2011) para pensar uma dimensão espectral dos filmes de dança, em que a espectadora se informa pela gestualidade tanto dos performers quanto dos meios audiovisuais (aqui tidos como indissociáveis). Ao assistir a danças em filmes, afinal, o prazer da fruição atravessa como cortes, enquadramentos e toda a ação fílmica nos mobiliza a nível corporal. Evidentemente, na teoria de Brannigan, tal formulação só é possível porque a autora também compreende que o gesto é comunicativo – e que é informado, em seu caso, também pela visão e por certo potencial tátil do ver. Assim, as trocas gestuais de Brannigan imbricam visão e sensação de movimento, e reconhecem que o gesto do filme é um agenciamento do sujeito que dança e da performance do vídeo, que também faz a dança acontecer.

Com esse percurso em mente, e levando o uso inicialmente proposto por Brannigan adiante de maneira imprevista, postulei as trocas gestuais como uma forma de apreender uma condição para a existência do gesto. Em outras palavras, compreendo que um gesto – qualquer gesto – só pode existir porque trocas sensíveis o gestaram. Dentre as trocas que sustentam os gestos, estão também as trocas específicas pensadas por Brannigan em relação ao cinema, mas elas se somam a outras, seja nas tecnologias audiovisuais ou nos contatos entre sujeitos in loco.

Ao mesmo tempo, o gesto estabelece trocas, de modo que gesticular é também propor trocas. Nesse sentido, na maneira como as trabalhei, as trocas gestuais descrevem uma dimensão dos processos comunicacionais (a dimensão gestual) que é também uma condição para a existência do próprio gesto. Em minha abordagem, afinal, os gestos que vemos nos cinemas, videocliques e nas dublagens drag aparecem sempre a partir de um vocabulário da troca, estabelecendo esquemas de partilha comigo – enquanto espectador – e com outros gestos difundidos pelos arquivos midiáticos. As trocas, então, sustentam a aparição do gesto.

Estar em contato com performances de outros, in loco ou pela mídia, é estar sempre se informando pelos gestos que vemos, ouvimos, aprendemos, estranhamos, sentimos, imaginamos, fabulamos, experimentamos; gestamos. As dublagens do cinema musical hollywoodiano da metade do século XX exemplificam bem a questão: enquanto dubladores e atores (junto a outros profissionais do cinema) se empenharam em produzir gestos que os distinguíssem em termos raciais, de gênero, classe e nação, eles também expunham como se articularam com tradições gestuais (de canto, de dança, de fala...) que formaram suas vocalidades e gestualidades. Determinadas gestualidades, afinal, só podiam ser associadas a determinados grupos e organizadas hierarquicamente porque os sujeitos tinham contato gestos de diversos contextos, que os informavam sobre si mesmos. De certa forma, os gestos com os quais convivemos nos interpelam e, enquanto os incorporamos, também negamos determinadas gestualidades para fins distintivos. Assim, os usos de determinados estilismos do bel canto ou do canto popular estadunidense e os empregos de determinadas posturas e qualidades de movimento no cinema só podem ser agenciados para organizar gestos hierarquicamente na medida em que esses gestos foram, ao longo de uma formação prolongada, treinados a partir de contatos com outros filmes, gravações de voz, salas de ensaio, manuais, dentre outras instâncias. Se os gestos não fossem estimulados a partir de trocas que costuram diversas informações sensíveis, de que outra forma, afinal, poderíamos revirar os arquivos hegemônicos através de atos de lip-sync (como fazem drag queens)? Nessa perspectiva, e como Brannigan propôs de maneira mais específica para os filmes de dança, fruir com mídias audíveis e visíveis é também compor trocas gestuais. Nesse contexto, vídeos nos mobilizam de muitas maneiras. Aproximamo-nos e afastamo-nos da tela e das caixas de som na medida em que modulamos nossos interesses ativamente, mas também aprendemos, reproduzimos e reinventamos determinadas corporeidades no contato com a mídia.

Nas trocas gestuais que realizamos, assim, aprendemos e ensinamos simultaneamente técnicas de corpo, como propôs Mauss (2017). Ao mesmo tempo, enquanto trocamos gestualmente, nos formamos a partir de contextos interpelativos em que lidamos com gestos

citacionais, como postulou Butler (2015; 2017b). Em adição, gesticulando e nos informando pelos gestos (a princípio) dos outros, nos produzimos a partir dos constantes cruzamentos de informação que produzem, em fluxo constante, o próprio corpo, como destacado por Greiner (2013). Nesses processos, também transformamos gestos, os desafiamos e os negamos. As trocas gestuais, assim, apontam não apenas para a reiteração e a apropriação das gestualidades com as quais fruímos, mas para as articulações diversas e complexas que estabelecemos com diferentes gestualidades que cruzamos em vida. Nesse sentido, se as trocas gestuais previstas por Brannigan como uma dimensão da espetatorialidade apontavam para uma relação predominante entre visão e sensação de movimento, considero que o gesto (e as trocas que os transmitem, produzem e gestam) pode ser um importante operador para discutir o potencial comunicativo das performances amplamente. Isso é, se Brannigan pensa as trocas gestuais para propor uma dimensão da fruição com o filme, na minha operação as trocas gestuais acabaram sublinhando dinâmicas da performance enquanto um ato de transferência de conhecimento no contato com a mídia.

Enquanto criei meus caminhos para investigar dublagens, atravessando o cinema, as plataformas digitais e as performances drag e me debruçando sobre as performances vocais que são agenciadas pelos debates sobre grão da voz, visei enquadrar performances midiáticas especificamente a partir do gesto e das trocas gestuais. A noção de gesto afinal – e do gesto como um ato que sempre aponta para a troca – atravessa tanto a maneira como leio aspectos visuais quanto audíveis das performances. Nesse sentido, em minha tese, atentar-me às trocas gestuais envolveu levar em conta tanto o gesto enquanto um ato corporal de atores específicos quanto um ato midiático, engendrado pelas tecnologias audiovisuais (como propõe Brannigan). Assim como discussões sobre a teoria da performance na comunicação ressaltam a importância de fugir dos essencialismos que postulam uma suposta maneira autêntica de atuar, as trocas gestuais ajudaram a abordar o gesto não pela gramática da cópia, da cooptação ou da autenticidade, mas a partir das redes que constroem – em qualquer contexto – a gestualidade.

Nesse processo, algumas vezes consegui identificar alguns fluxos gestuais específicos. Algumas das trocas estabelecidas pela drag queen Baba Yagga ao dublar a voz de Whitney Houston, por exemplo, são evidentes, dado que a drag transforma vibratos em convulsões e incorpora gestos estereotípicos das performances de Houston. Em outros momentos, apesar de reconhecer algumas tradições gestuais do cinema ou das vozes gravadas, não consigo com precisão cartografar os esquemas de trocas gestuais que supostamente fundam os gestos (ou que os gestos fundam). De toda forma, quando pensadas como uma condição para a existência do gesto, as trocas gestuais acabam por ser menos um operador analítico e mais uma diretriz

ética para lidar com os corpos da performance. Dito de outra maneira, realizar um estudo que toma as trocas gestuais como condição para a existência do gesto não envolve necessariamente identificar quais gestos particulares são trocados ou que linhas causais são formadas entre diferentes performances, ainda que uma atenção às trocas gestuais possa nos fazer mais despertos aos gestos particulares que cada sujeito produz. O que uma teoria das trocas gestuais pode prover primariamente, e isso percorreu todo meu empreendimento teórico até aqui, é a compreensão do gesto – e por analogia, do corpo – enquanto um sistema em constante processo de formação, a despeito das discursividades que postulam o corpo enquanto um sistema coeso, individual e fechado. Se compreendemos que as trocas gestuais são tanto uma condição quanto uma função do gesto, afinal, e que o gesto é em si um meio, então investigar performances pela gestualidade é necessariamente entender que o gesto não há como ser gestado e apenas depois expressado. O gesto, afinal, é o trânsito da performance, a performance enquanto é feita e experienciada.

Nesse sentido, as trocas gestuais também foram importantes para mim porque viabilizaram um acesso para as escutas de vozes que, se levaram em consideração os operadores mais comumente musicológicos, as compreenderam em função de suas possibilidades de *encorporem*. Esse debate é importante porque a maior parte dos estudos sobre gestos não levam em conta as vocalidades. Por outro lado, trabalhos sobre vozes interessados na categoria “Corpo”, como o de Nina Sun Eidsheim (2019), de Freya Jarman (2013), de Brandon Labelle (2014), de Norie Neumark (2010a; 2010b; 2017), de Jacob Smith (2008) e de Daiane Jacobs (2015), investem intensamente no empreendimento gestual da voz ao passo em que confrontam noções essencialistas sobre corpo (ainda que por vezes não tragam discussões teóricas específicas sobre gestualidade). Nesse sentido, abordei, negociando noções musicológicas com estudos que compreendem a instabilidade do corpo, a proposta de que vozes podem ser escutadas a partir de como se apresentam em termos gestuais. Dessa maneira, os sons vocais podem ser investigados a partir de como se apresentam por transformações gestuais enquanto são apreendidos pela escuta. Para mim, isso envolveu investir na compreensão da voz como arranjos instáveis de esforços performáticos. Esses arranjos performáticos que chamamos de “voz” também necessariamente agenciam esquemas performativos mais amplos e prolongados, trocando técnicas e estilismos, citando algumas tradições e negando outras; fazendo-se, em suma, por trocas gestuais. Nesse sentido, tomar as vozes enquanto um conjunto de esforços gestuais – gestados por constantes e inevitáveis trocas – ajuda a destacar o aspecto comunicativo das vozes para além dos seus potenciais semânticos ou estritamente musicológicos. Como argumentado, as dublagens (em especial atos de lip-sync) operam as vozes tomando-as

enquanto gestos, de forma que, abordando vozes em função dos gestos vocais, consigo com mais facilidade postular uma gestualidade que opera pela escuta. Escutar, afinal, é também se informar gestualmente – é também aprender, negar, negociar e trocar gestos.

Assim, durante a tese abordei extensamente como dublagens promovem e fazem ver trocas gestuais – entre a drag e um conjunto de inúmeras performances diva, ou entre atrizes e cantoras, ou entre as vozes gravadas dos artistas e suas próprias performances visuais, ou entre a espectadora e as operações das mídias audiovisuais. Todas essas trocas acontecem de maneira confusa, misturada e impossível de ser plenamente esquadrinhada. De toda forma, mesmo que as dublagens destaquem e promovam trocas gestuais, as trocas as excedem e atravessam muitas outras performances. As dublagens me mostram, assim, que as trocas gestuais podem ajudar a abordar o corpo em performance, em especial nos constantes contatos com os meios audiovisuais, levando em conta as operações formais desses meios e as tradições performáticas (audíveis e visíveis) que por eles circulam. Falar de gesto e, portanto, de troca gestual, seja no gesto vocal, no gesto visível, no gesto do cinema, do videoclipe ou nos gestos fabulares da drag queen, é uma forma de falar do corpo enquanto se transforma, deixando de lado noções estanques sobre a fundação, a interioridade ou a essência do corpo. Escutar vozes a partir dos seus gestos vocais ou ver danças a partir da gestualidade (ou os dois simultaneamente) é uma maneira de investigar o corpo em processo de se fazer corpo. Nesse sentido, enquanto podemos levar em conta a performance dos meios audiovisuais em suas dimensões formais, o conceito das trocas gestuais ajuda a não perder de vista (e de escuta, e de tato) os trânsitos informacionais e os processos comunicacionais que se dão nas, sempre intermináveis, feitura do ~~corpo~~.

Figura 48: @juliano, com @martinklayver e @kelvynbertonis, dança-dubla música de mc k.k, com DJ TG Beats e DJ Aurélio.



Fonte: Captura de tela do perfil @juliano, na plataforma TikTok.

6 PÓS-ESCRITO

Enquanto reviso a tese, a leio em voz alta. Percebo como modulo minha voz em função da articulação de cada fonema, atento ao que a escuta de minha voz pode revelar sobre erros de digitação, ritmo do texto e tamanho dos períodos. Minhas inspirações ajudam a organizar vírgulas. Ouvir minha própria voz (o meu cansaço, as falhas) me orienta a saber quando fazer pausas no trabalho. Enquanto leio-enuncio-escuto-escrevo, diversas vocalidades que já ouvi me ajudam a me instrumentalizar para esta ação. Penso nas falas articuladas dos atores que gosto e nas palavras que meu orientador, Thiago Soares, usa quando fala sobre meu texto. Por vezes gravo um áudio para mandar para algum amigo e escuto minha própria voz gravada, reenquadrando minha própria voz. Cansado, troco a minha leitura pela assistente de leitura do programa Word Office. A voz feminina, eloquente e lenta, que soa levemente robotizada, lê os fonemas com eficiência, mas, por vezes, muda o acento de algumas palavras e frases; ela tem um sotaque que acerta de maneira imprecisa entre algum lugar do sudeste do Brasil e a voz própria dos computadores – entre a “voz do Google” e a voz de uma jornalista da TV aberta. Acompanho o texto com o olhar e balbucio as palavras ao som da voz que emana dos alto-falantes, deixando minha leitura ser suportada pelos gestos vocais robotizados da assistente do Word Office. Desligo a voz. Torno a ler, eu mesmo, o texto. Acho que já não o leio mais como antes.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, jan. 2008.
- ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. De o Cantor de Jazz a Easy Rider: A canção popular no cinema norte-americano nas décadas de 1920 a 1960. In. **Revista Passagens**, v. 8, n. 1, p. 63-78, 2017.
- ALTMAN, Rick. Moving Lips – cinema as ventriloquism. In. **Yale French Studies**, n. 60, p. 67-79, 1980.
- AMARAL, A; SOARES, T.; POLIVANOV, B. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. In. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v.41, n.1, p.63-79, jan./abr. 2018
- ANDRADE LIMA, Daniel Magalhães de. As Vozes pelo Caminho do Mover: Som, cinestesia e o si mesmo como processo na somática do sistema Laban/Bartenieff. In. **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 32 p. 83-93 set./dez. 2020a. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 21/02/2021.
- _____. **Corporeidades vocais**: abordagens somáticas e analíticas para movimento corporal e vocal pelo Sistema Laban/Bartenieff. 2020. 97f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) – Faculdade de Dança Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2020b.
- ARNE HANSEN, Kai. (Re)Reading Pop Personae: a transmedial approach to studying the multiple construction of artist identities. Em **Twentieth-century music**, N. 16 V. 3 p. 501 – 529. 2019.
- AUSLANDER, Philip. Framing Personae in Music Videos. Em BURNS, Lori A. **The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis**. New York: Bloomsbury Academic, 2019. P. 91-111.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer – palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BALDUZZI, Raphael. **Transcursa: uma cartografia da criança viada afeminada à performance drag queen**. 2019. 139p. Dissertação (Mestrado em artes cênicas) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- BALTIMORE, Sam. Camping Out: Queer Communities and Public Sing-Alongs. In MOORE, C.; PURVIS, P. (eds). **Music and Camp**. Middletown: Wesleyan University Press, 2018, 118 – 136.
- BARON, J.; FLEEGER, J.; LERNER, S. Introduction – theorizing media ventriloquism. In. BARON, J.; FLEEGER, J.; LERNER, S. **Media Ventriloquism – how audiovisual technologies transform the voice-body relationship**. New York: Oxford University Press, 2021. (Ebook).

BARRETT, Ciara. “Formation” of the female author in the Hip Hop visual album: Beyoncé and FKA Twigs. Em **The Soundtrack**, V. 9, p. 41-57, 2016.

BARTHES, Roland. The grain of the voice. In: STERNE, Jonathan. (org.). **The sound studies reader**. London: Routledge, 2012.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BIRD, Jacob Mallinson Haptic. Aurality: On Touching the Voice in Drag Lip-Sync Performance, in. **Sound Studies**, 6:1, 45-64, 2020. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/20551940.2019.1640512>. Acesso em: 21/02/2021.

BONENFANT, Yvon. Queer Listening to Queer Vocal Timbres in **Performance Research: a journal of the performing arts**, 15:3, p. 74-80, 2010.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1972.

BRANNIGAN, Erin. **Dancefilm – Choreography and the moving image**. New York: Oxford University Press, 2011.

BRUNO, Giuliana. **Surfaces: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2014.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018a.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam – os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

BUTLER, Judith. Imitation and Gender Insubordination. In FUSS, D. (org.) **inside/out – lesbian theories/gay theories**. New york and London: Routledge, 1991, 13 - 31.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018b.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo – crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica ed. 2017b.

BUTLER, Judith. When gesture becomes event. In. STREET, A.; ALLIOT, J.; PAUKER, M (eds). **Inter views in performance philosophy – crossing and conversations**. London: Palgrave Mcmillan, 2017c.

CARMO, Anderson Luiz do; MIRANDA, Maria Brígida. Arquivos Fabulosos, Arquivos Fantasmagóricos: ruína e virtuose nos *lipsyncs drag*. In. **Ephemera Journal**, v. 4, n. 7, p. 90 – 110, Jan/Abr. 2021.

CARREIRO, Rodrigo. O papel da respiração no cinema de horror. In. **E-compós**, v. 23, p. 1-21, 2020.

CARREIRO, R.; MIRANDA, S. R. Representações sonoras do diabo no cinema: vozes múltiplas e músicas mínimas em O Exorcista. **Revista FAMECOS**, v. 22, n. 4, p. 119-134, 8 set. 2015.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CHION, Michel. **The Voice in Cinema**. New York: Columbia University Press, 1999.

CONNOR, Steven. **Dumbstruck – a cultural history of ventriloquism**. New York: Oxford University Press, 2000.

DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of gender - essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DOANE, Mary Ann. The Voice in the Cinema: the Articulation of Body and the Space. In. **Yale French Studies**, n. 60, pp. 33-50, 1980.

DUNSBY, Jonathan. Roland Barthes and the Grain of Panzéra's voice. Em **Journal of the Royal Music Association**, v. 134, v. 1, 113 – 132, 2009.

DYER, Richard. **Only Entertainment**. London: Routledge, 2002.

ECHARD, William. Someone and Someone – dialogic intertextuality and Neil Young. Em BURNS, L.; LACASSE, S. **The Pop Palimpsest – Intertextuality in recorded popular music**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018. P. 169 – 189.

EIDSHEIM, Nina Sun. **Sensing sound: singing and listening as vibrational practice**. Durham: Duke University Press, 2015.

EIDSHEIM, Nina Sun. **The race of sound: listening, timbre, and vocality in African American music**. Durham: Duke University Press, 2019. (E-book).

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do Cinema – Uma introdução através dos sentidos**. Campinas: Papirus, 2018.

FISCHER, Mariana Pimentel. Ler Judith Butler: sujeito, desidentificação, performatividade. In. **Princípios: Revista de Filosofia**, v. 27, n. 52, p. 165 – 179, jan – abr. 2020.

- FLEEGER, Jennifer. Broadcasting the diva of dubbing – Marni Nixon, Local Television, and the Puppetry of Parenting. In. BARON, J.; FLEEGER, J.; LERNER, S. **Media Ventriloquism – how audiovisual technologies transform the voice-body relationship**. New York: Oxford University Press, 2021. (Ebook).
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. Tecnologias de si. In. **Verve**, v. 6: 321 – 360, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 1987.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1 – A vontade de saber**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2020.
- FRIEDMAN, Ryan Jay. “Mike Fright”: Racial Ventriloquism in the Hollywood Talkies. In. BARON, J.; FLEEGER, J.; LERNER, S. **Media Ventriloquism – how audiovisual technologies transform the voice-body relationship**. New York: Oxford University Press, 2021. (Ebook).
- FRITH, S. **Performing Rites – On the value of popular music**. Massassuchets: Harvard University Press, 1996.
- FUGATE, Bradley. **The contemporary countertenor in context: vocal production, gender/sexuality, and reception**. 2016. 247f. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Graduate School of Arts and Sciences, Boston University, Boston.
- GLASSMEYER, Danielle. “A Beautiful Idea”: *The King and I* and the Maternal Promise of Sentimental Orientalism. In. **The Journal of American Culture**, v. 35, n. 2, p. 106 – 122. 2012.
- GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: SOTER, S. e PEREIRA, R. (org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidadeEditora, 2003.
- GREENE, Liz. Falar, Cantar, Gritar: o controle da voz feminina no cinema americano. In. **Leitura: Teoria e Prática**, v. 35, n. 70, p. 67-70, 2017.
- GREINER, Christine. **Fabulações Do Corpo Japonês: e seus microativismos**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- GREINER, Christine. **O corpo – pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2013 (ebook).
- GUTMANN, Juliana Freire. **Audiovisual em rede – derivas conceituais**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.
- HALPERIN, David. **How to be gay**. Cambridge: Massachusetts, 2012. E-book.
- HAUSKEN, Liv. Roland Barthes and the conception of aesthetic experience. In. 15th Nordic Conference on Media and Communication Research. 2001. Reykjavik. **Anais**. Disponível em:

[https://www.academia.edu/1167999/Roland Barthes and the conception of aesthetic experience](https://www.academia.edu/1167999/Roland_Barthes_and_the_conception_of_aesthetic_experience). Acesso em: 06/09/2021.

HERZOG, Amy. **Dreams of difference, songs of the same – the musical moment in film**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

HOOKS, bell. **Black Looks: race and representation**. New York: Routledge, 1992.

JACOBS, Daiane Dordete S. Corpo Vocal, Gênero e Performance. In. Rev. **Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 359-381. 2017.

JACOBS, Daiane Dordete S. **Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance**. 2015. 292f. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis, 2015.

JARMAN, Freya. **Queer Voices: Technologies, vocalities, and the musical flaw**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011.

_____. Watch my lips: the limits of camp in lip-syncing scenes. In MOORE, C.; PURVIS, P. (eds). **Music and Camp**. Middletown: Wesleyan University Press, 2018, pp. 95-117.

JANOTTI JUNIOR, Jeder.; ALCÂNTARA, João André. **O videoclipe na era pós-televisiva: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker**. Curitiba: Appris, 2018.

JANOTTI Jr., Jeder. **Gêneros Musicais em Ambientações Digitais**. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2020.

KOESTENBAUM, Wayne. The Queens Throat: (Homo)sexuality and the art of singing. In FUSS, Diana. (org.) **inside/out: lesbian theories/gay theories**. New york and London: Routledge, 1991. p. 205 – 234.

KORSGAARD, Mathias Bonde. **Music Video After-MTV: audiovisual studies, new media and popular music**. London and New York: Routledge, 2017.

KORSMEYER, Carolyn. **Gender and aesthetics – an introduction**. Nova Iorque: Routledge, 2004.

LABELLE, Brandon. **Lexicon of the mouth – poetics and politics of the voice and the oral imaginary**. New York: Bloomsbury, 2014.

LANGFORD, Barry. **Film Genre – Hollywood and Beyond**. Edinburgh – Edinburgh University Press, 2005.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2012.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: performance e a política do movimento**. São Paulo: Annablume, 2017.

LIMA, Daniella. (org.). **Gestos: práticas e discursos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

- MACINTYRE, Alec. **Singing is a drag: Gender, Voice, and Body in drag performance**. 2017. 203f. Dissertation (Ph.D) – University of Pittsburgh, The Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences, Pittsburgh, 2017.
- MARCONI, Dieison; RAMALHO, Fábio. Carta de uma criança queer para outra criança queer: percursos espectatoriais desviantes na infância. In. **REBEH – Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, V. 3, N. 9, p. 154 – 168, 2020.
- MARKS, Laura. **Touch – Sensuous Theory and Multisensory Media**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.
- MASCARENHAS, Alan Mangabeira. Utopia, Heterotopia e Nostalgia do fandom na performance dublada de música pop. In. **Vozes e diálogos**, v. 15, n. 02, jul./dez. Itajaí, 2016.
- MARTINI, Deborah. **Brazilian Feminism on the rise: a case study of Brazilian feminist cyberactivism**. 2016. 55f. Thesis (Masters) – Linköping University, Department of Thematic Studies, Gender Studies, Linköping, 2016.
- MARTINS, Leda. Performance da Oralitura: Corpo, Lugar da memória. **Revista LETRAS**, n. 26, p. 63 - 81, jan - jun. 2003.
- MATEUS, Suzana Maria de Sousa. **Narrativas do feminino na performance de Beyoncé**. 2018. 112f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Recife, 2018.
- MATEUS, Suzana; PEREIRA, Livia Maria. Sensibilidade diva e performance drag: vínculos estéticos, sensíveis e dramáticos no palco e nas pistas de dança. In. 1º Simpósio Popfilia, 2021. Virtual. **Anais Eletrônicos**. Disponível em: <https://grupopufpe.com.br/anais/>. Acesso em: 20/12/2022.
- MATEUS, Suzana Maria de Sousa. Performance Diva em Carmen Miranda. In. XXIX Encontro Anual da Compós, 2020. Campo Grande. **Anais Eletrônicos**. Disponível em:
- MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**. São Paulo: Editora Ubu, 2017 (ebook).
- MCHENRY, Jackson. **If We're Going to Cast Movie Stars in Musicals, It's Time to Bring Back Dubbing**. 2017. Disponível em: <https://www.vulture.com/2017/03/beauty-and-the-beast-proves-its-time-to-bring-back-dubbing.html?Wpsrc=nymag>. Acesso em: 05/11/2021.
- MILLER, Kiri. **Playable Bodies – dance games and intimate media**. New York: Oxford University Press, 2017.
- MIRANDA, Regina. **Corpo-espaco: aspectos de uma geofilosofia do movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MITCHELL, David. **Atlas de Nuvens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MOURA, Gabriela. **Jout Jout, Clarice e o feminismo branco**. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/jout-jout-clarice-e-o-feminismo-branco/>. Acesso em: 18/10/2022.

NASCIMENTO, Fernanda Gomes do. **A voz em estúdio: o uso audiovisual da dublagem e do diálogo pós-sincronizado no Brasil**. 2014. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

NATANSOHN, Graciela; SILVA REIS, Josemira. Com quantas hashtags se constrói um movimento? O que nos diz a “primavera feminista brasileira”. Em **Tríade**, 5, p. 113-130, 2017.

NOVAK, Jelena. **Postopera: Reinventing the Voice-Body**. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2015.

NIXON, Marni; COLE, Stephen. **I Could Have Danced All Night – My Story**. New York: Billboard Books, 2006.

NEUMARK, Norie. Introduction: The Paradox of Voice. In. NEUMARK, Norie; GIBSON, Ross; LEEUWEN, Theo. (org.) **VOICE: Vocal aesthetics in Digital arts and Media**. E-book: MIT Press, 2010a.

_____. Doing Things with Voices: Performativity and Voice. In. NEUMARK, Norie; GIBSON, Ross; LEEUWEN, Theo. (org.) **VOICE: Vocal aesthetics in Digital arts and Media**. E-book: MIT Press, 2010b.

_____. **Voicetracks – attuning to voice in media and the arts**. Cambridge, MA - Ebook: The MIT PRESS, 2017.

OLIVEIRA, Gregório M. V. **A tradução de referências culturais na dublagem de Everybody Hates Chris para o português brasileiro**. 2017, 293f. Dissertação (mestrado em estudos da tradução) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

O’MEARA, Jennifer. Body Talk and The Remediation of Women’s Voice in *RuPaul’s Drag Race*. In. **JCMS: Journal of Cinema and Media Studies**, v. 61, issue 1, p. 75 – 98, 2021a.

O’MEARA, Jennifer. Identity Politics and Vocal “Whitewashing” in Celebrity Lip-Syncs. In. BARON, J.; FLEEGER, J.; LERNER, S. **Media Ventriloquism – how audiovisual technologies transform the voice-body relationship**. New York: Oxford University Press, 2021b. (Ebook).

OUSTRUCA, Douglas Henrique. **Tutoriais em desmontação: uma cartografia de corpos eletrônicos drag na plataforma do YouTube**. 2020. 282f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Porto Alegre, 2020.

OVALLE, Priscila Peña. **Dance and the Hollywood Latina: Race, Sex and Stardom**. New Jersey: Rutgers University Press, 2011.

PEREIRA, Simone Luci. Sobre a possibilidade de escutar o Outro: voz, world music, interculturalidade. **E-Compós**, 15(2). 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.791>. Acesso em: 06/09/2021.

PEREIRA, Tiago Costa. **À escuta da/na encruzilhada: reflexões acerca da dublagem em Django Unchained**. 2017. 188p. Tese (doutorado em estudos da tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2017.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Cultura digital, videocliques e a consolidação da rede de música brasileira pop periférica. Em **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, 21(2), p. 21 - 32, maio/agosto, 2019.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Somos todos fãs e haters? Cultura pop, afetos e performances de gosto em sites de redes sociais. Em **Revista Eco-Pós**, n. 19, p. 50 – 67, 2016.

PEREZ, Juan Bernardo P. **El coreógrafo-realizador y la fragmentacion Del Cuerpo em movimiento dentro Del film de accióm y el film de danza**. Tese (doutorado em artes). Departamento de Escultura, Universidade Politécnica de Valencia, 2006.

PRECIADO, Paul. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PRYSTHON, Ângela. **Utopias da frivolidade – ensaios sobre cultura pop e cinema**. Recife: Cesárea, 2014.

REDMOND, Shana. This safer space: Janelle Monáe’s “Cold War”. Em **Journal of Popular Music Studies**, 23, p. 393 – 411, 2011.

ROSE, N. Inventando nossos eus. In.: SILVA, T. T. (org.). **Nunca fomos humanos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. P. 137-204.

RUDENT, Catherine. **Against the “Grain of the Voice”: studying the voice in songs**. 2020. Disponível em: <https://booksandideas.net/Against-the-Grain-of-the-Voice.html>. Acesso em: 06/09/2021.

RUPRECHT, L. **Gestural Imaginaries – dance and cultural theory in the early twentieth century**. New York: Oxford University Press, 2019. E-book.

SCHECHNER, R. **Performance Studies: an introduction**. New York and Abingdom: Routledge, 2013.

SCHLICHTER, Annette. Do voices matter? Vocality, Materiality, and Gender Performativity. In. **Body and Society**, v. 17, 31-52, 2011.

SIEFERT, Marsha. Image/Music/Voice: Song Dubbing in Hollywood Musicals. In. **Journal of Communication**, n. 45, v. 2, p. 44-64, 1955.

SHAVIRO, Steven. **A Voice and Nothing More**. 2006. Disponível em: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=489>. Acesso em: 12/02/2021

_____. **The Cinematic Body**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

SILVA, Igor Bastos Xavier Nunes e. **“O Vozerio”: o mercado de dublagem e seus trabalhadores**. 2020. 233f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora,

Instituto de Artes e Design, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2020.

SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In. MULLER, Tânia; CARDOSO, Lourenço. **BRANQUITUDE – estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Editora Appris, 2017. E-book.

SKJERSETH, Amy. Electric Ladies in Playback – the Android Antecedents of Janelle Monáe’s *Dirty Computer*. In. **Music, Sound and the Moving Image**, n. 16, v. 1, p. 1 – 27, 2022.

SMITH, Jacob. **Vocal tracks – performance and sound media**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2008.

SMITH, Jeff. Black Faces, White Voices: The Politics of Dubbing in Carmen Jones. In. **The Velvet Light Trap**, N. 51, p. 29-42, 2003.

SNELL, Merrie. **Lipsynching**. London: Bloomsbury Academic, 2020.

SOARES, Thiago. **A Estética do Videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

SOARES, Thiago. Cultura pop: interfaces teóricas, abordagens possíveis. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2013. Manaus. **Anais Eletrônicos**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0108-1.pdf>. Acesso em: 18 de setembro de 2016.

SOARES, Thiago. O pixel da voz. In: **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. Porto Alegre, v. 16 n.1, 20-27. 2014. Disponível em: www.revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/download/fem.2014.161.03/4001. Acesso em: 18 de setembro de 2016.

SOARES, Thiago. “Quero Ficar no Teu Corpo Feito Tatuagem”. In. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2014. Foz do Iguaçu. **Anais Eletrônicos**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1809-1.pdf>. Acesso em: 20/12/2022.

STERNE, Jonathan. **The audible past – cultural origins of sound reproduction**. Durham: Duke University Press, 2003.

SZANIAWSKA, Aleksandra. Gestural Refusals, Embodied Flights: Janelle Monáe’s vision of black queer futurism. Em **The Black Scholar**, 49, p. 35-50, 2019.

TAÑO, Debora Regina. Modos de Adaptação ao Som: como o Brasil recebeu o cinema estrangeiro falado. In. 39º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, 2016, São Paulo, SP. **Anais Eletrônicos**.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TAYLOR, Jodie. **Playing It Queer: Popular Music, Identity and Queer World Making**. Bern: Peter Lang AG, 2012.

TIMBRE. Michaelis, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/timbre/>. Acesso em 08/09/2021.

WODEVOTZKY, R. K.; BAITELLO JR., N. Processos de criação em dublagem. **Novos Olhares**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 173-184, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/163697>

TYLER, Carole-Anne. Boys Will Be Girls: The Politics of Gay Drag. In. FUSS, D. (org.) **inside/out – lesbian theories/gay theories**. New York and London: Routledge, 1991, 32 - 70.

VERNALLIS, Carol. Accelerated Aesthetics: a new lexicon of space, time and rhythm. Em VERNALLIS, C.; HERZOG, A.; RICHARDSON, J. **The Oxford handbook of sound and image in digital media**. Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 707 – 731.

VERNALLIS, Carol. **Experiencing music vídeo: aesthetics and cultural context**. New York: Columbia University Press, 2004.

VERNALLIS, Carol. Music Video and YouTube: New Aesthetics and Generic Transformations. Em KEAZOR e WUBENA. **Rewind, play, fast forward - the past, present and future of the music video**. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010. P. 233 – 260.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.