

---

## **Pistas que as dublagens nos dão para investigar as dinâmicas audiovisuais das performances: pequenos mapas teóricos dos espaços “entre”<sup>1</sup>**

Daniel Magalhães de ANDRADE LIMA<sup>2</sup>

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### **RESUMO**

O artigo visa reunir reflexões teóricas que auxiliem na investigação dos gestos audiovisíveis, levando em conta performances das mídias audiovisuais e atos que se associam às suas dinâmicas. Para tal, usa-se a noção de dublagem como disparadora da investigação, abordando como vinculações diversas entre sons e imagens são formuladas midiaticamente. Como proposta teórica, mapea-se, então, discussões relacionadas aos estudos de voz e aos estudos do gesto, inquirindo-as sobre o que podem nos informar sobre os processos comunicativos de formação de corpo. Ao fim, pondera-se que dublagens nos ajudam a encarar os corpos em processos de formação e, assim, as pistas levantadas diante dessas performances podem ajudar a estudar corpos amplamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gesto; Voz; Cultura Audiovisual; Corpo; Performance.

### **Cenas dubladas**

Em 2014, a cantora pop Britney Spears surpreendeu fãs ao dublar por engano, enquanto fingia cantar ao vivo, a voz da cantora australiana Sia – desde o início dos anos 2000, aponta-se amplamente o uso de materiais sonoros gravados nos shows ao vivo de Britney. Nas versões mais longas do vídeo amador viralizado, podemos ver uma Britney Spears parecer cantar para um microfone, desfilando impávida por uma longa 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 – 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 espanto<sup>3</sup>.

No filme *A Forma da Água* (Dir. Guillermo Del Toro, 2018), podemos ver e ouvir a voz da soprano Renee Fleming habitar a imagem da atriz Sally Hawkins num dos apogeus dramáticos da obra. Na cena, a personagem emudecida de Hawkins, que é uma

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Estéticas, políticas do corpo e gêneros, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação na UFPE. Email: [danmalima@gmail.com](mailto:danmalima@gmail.com) / [daniel.andradelima@ufpe.br](mailto:daniel.andradelima@ufpe.br)

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

---

espectadora ávida de cinema musical, ganha voz pelo material vocal de Flemming, dançando de maneira alusiva a musicais como *O Pícolino* (dir. Mark Sandrich, 1935). Um procedimento similar de dublagem se repete no filme *Bel Canto* (Dir. Paul Witz, 2018), em que a voz de Fleming migra para a atriz Julianne Moore, modulando agudos potentes para construir uma diva da ópera. De maneira dissonante ao longo histórico de dublagem no musical hollywoodiano, a voz de Fleming – ela mesma uma das mais celebradas primadonnas estadunidenses – é amplamente creditada já nos trailers do filme.

Desde 2009, espectadores podem assistir, no programa *RuPaul's Drag Race*, *drag queens* disputarem, dublando vozes de cantoras, 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. Assim, elas reformulam as tradições drag que circulam pelas noites queer.

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 em conjunto 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 faz aparecer certas gestualidades.

Se, de maneira pouco usual, inicio este trabalho com um inventário de momentos potencialmente desconexos, é porque acredito que um panorama de tal tipo pode deslocar a atenção de um *evento específico* em direção ao que ele nos mostra sobre as relações que o compõem. Em cada um dos casos, emerge uma prática recorrente das experiências com produtos audiovisuais: 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 midiáticas diversas, e diferentes modos 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 e o próprio desempenho das mídias audiovisuais. Cada uma das cenas abre espaços em que se levantam questões sobre os corpos e seus estados, sobre como são vistos, ouvidos, percebidos, transmitidos e confundidos; sobre os corpos e como se formam.

---

Nenhuma das cenas que trago ao início deste texto poderia ser descrita se não levarmos em conta as dinâmicas audiovisuais que as compõem, somando gestos visíveis, imagens, vozes, processos de escuta e tecnologias midiáticas diversas. Nesse sentido, tal inventário de cenas foi composto especificamente porque, ao me interessar pelas existências midiáticas dos corpos, estou interessando em como as articulações com vozes, muitas vezes, ajudam a reposicionar as noções sobre o que é corpo e, assim, a encontrar novos problemas nessa categoria. Demarco, dessa forma, que discutir vozes é desde sempre, como argumenta Brandon Labelle (2014), lidar com “um corpo texturizado pela força da emoção, sexualidade, anseio, intelecto, e linguagem, que vocalmente trabalha para negociar e explorar as trocas intrínsecas para ser um sujeito” (p. 05, tradução minha). Nesse fluxo, investigar sons também demanda discussões sobre escuta e sobre os conjuntos de saberes que operam nos reconhecimentos de corpos, dado que, como argumenta a musicóloga Nina Sun Eidsheim (2019) ao inquirir como o racismo opera a nível vocal, cada designação que atribuímos a vozes “é, desde sempre, o resultado de cadeias de associações feitas por um indivíduo sob as pressões do social e dos contextos culturais nos quais participam” (EIDSHEIM, 2019, p. 22-23, tradução minha). Compreendo, portanto, que reconhecer a voz como um fator importante na construção da noção de corpo, mais do que pensar a voz como simplesmente um produto do corpo, nos convida a repensar as concepções tanto de “corpo” quanto de “sujeito”.

Desde 2019, quando dei início ao meu doutorado em Comunicação, tenho investigado performances muito diversas que reconheço a partir da valise da dublagem, compreendendo-as enquanto práticas de formação de corpo que destacam as relações que constituem cada performance, de tal maneira que, investigando dublagens, estou lidando com processos de formação corpórea que excedem o dublar. Sejam pelos recursos digitais de montagem nas tecnologias de vídeo, sejam em ritos solitários de dublagem, os atos que tenho enquadrado como dublados muitas vezes se articulam a noções hegemônicas sobre corpo, ao passo que frisam os próprios processos que configuram o corpo na mídia. A partir de tal observação, trago, nesta comunicação, mapeamentos de bases teóricas que ajudam a pensar e analisar corpos audiovisíveis. Tais mapeamentos são apresentados em formas de pistas e são frutos de um esforço de articulação entre epistemes sonoras e visuais. A partir da valise da dublagem, reúno-os buscando apreender o corpo desde sempre enquanto um fenômeno que se constitui por procedimentos comunicacionais (GREINER, 2013).

---

### Primeira Pista - Os espaços relacionais das vozes

“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 Stephen 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, já que o político, como as vozes, se dá pelos “entres”, revelando a condição plural da própria organização social, 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, tal espaço “entre” revela que a voz é 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* corpos e sujeitos – termos cujas definições variam de acordo com cada estudo.

Se tantos pesquisadores se voltaram – ao pensar voz – para uma investigação teórica dos espaços “entre”, 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, os espaços “entre” que a voz instaura dizem respeito à comunicação entre humanos e não-humanos – incluindo coisas e outros seres. Esses “entres” se referem ainda, no caso mais específico das pessoas, aos encontros entre uma esfera do “vocálico” – 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 espirituais da existência. A dissociação a que se refere direciona-se especificamente ao potencial vocal de se distanciar de sua *fonte* – constituindo-se como um objeto parcial, algo que é experienciado para além do sujeito que performa voz, de maneira possivelmente cindida do corpo. Ainda assim, é importante frisar que o espaço “entre” 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.

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. 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. O próprio Connor demonstra, afinal, 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 de espaço “entre”, afinal, a de “espaço

---

vocal”, 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).

Nesse sentido, é importante se demarcar que, ao atribuirmos a algum som uma qualidade vocal ou ao produzirmos nossas próprias vozes, também estamos nos filiando a algumas concepções sobre o que pode ser um corpo, frequentemente aderindo a essencialismos que participam na racialização e generificação dos sujeitos. Assim, investigar vozes envolve debater esquemas de inteligibilidade da escuta, bem como os atores humanos e não-humanos que configuram o escutar, como postula Eidsheim (2019). O que a maioria dos autores que se endereçam aos estudos de voz faz, observo, é conceber as atuações dos corpos em diferentes dinâmicas pelos espaços relacionais. Assim, variadas compreensões dos espaços “entre” permitem acessos distintos às formulações sobre corporeidades e possibilita práticas vocais diversas – como aponta Connor ao pensar que sua história do ventriloquismo é também parte de uma história do *sensórium*.

Em seu texto “O Pixel da Voz”, Thiago Soares (2014), por exemplo, segue as vozes que escuta por seus sistemas de som até encontrar os corpos que cantam as canções. Tais corpos, em sua escuta, são forjados nas relações que cada artista estabelece com microfones, nas mesas de som de processamento digital, na atuação do produtor musical e nos próprios aparelhos de reprodução sonora de quem ouve. O espaço “entre” que Soares abre, assim, é um que compreende que a voz é feita também de materialidades digitais, o que não apaga o corpo e nem o torna secundário, mas o postula enquanto uma dinâmica ampla da produção musical, ao invés de tomá-lo como algo simplesmente delimitado na performance da cantora no estúdio.

O que pretendo mostrar com este breve panorama é que as vozes sempre se dão pelos espaços relacionais. Em soma, pretendo apontar que as vozes que atuam nas dublagens são vozes que se direcionam (ou são direcionadas) para as articulações possíveis de serem realizadas *especificamente* nos espaços instaurados pelas vocalidades. 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, as relações entre vozes, sujeitos e corpos – enquanto conceitos socialmente agenciados – estão sempre em

---

questão e, por isso, compreendo que dublagens são momentos oportunos para pensar sobre as interações entre tais conceitos.

Em seu texto sobre a dublagem de Britney Spears, Alan Mangabeira Mascarenhas (2016), por exemplo, recorre às noções foucaultianas de heterotopia e de corpo utópico,

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 da cantora em seus shows in loco é comumente dublada direto dos arquivos publicados em seus álbuns, com muitas camadas digitais de transformação vocal e até mesmo com utilização de 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, as utopias e heterotopias de Britney se formam no encontro dublado que conjuram seu corpo a partir da nostalgia, de uma construção de “lar” para seu fandom, que forja – no espaço da dublagem – o corpo da diva pop: uma dinâmica que, 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 em jogo assim – em suas dinâmicas audiovisuais por diferentes meios e mesmo in loco – é o próprio “entre” 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 reconhecemos como “o corpo de Britney” envolve uma série de relações que excedem o que, a partir de concepções estabilizantes, se reconheceria como “um corpo”.

### **Segunda Pista – Os esquemas de trocas gestuais**

Enquanto uma atenção às vozes nos ajuda a destacar o espaço relacional das dublagens, ela também nos ajuda a pensar os pequenos movimentos de cada ato. As escutas de vozes nos levam aos sons enquanto eles ocorrem, enquanto penetram nossos ouvidos, levando-nos para as sutis mudanças sonoras, para as falhas e ruídos das caixas

de som e para as sílabas que se engasgam. Assim, nos transportam para um nível de descrição interessante para abordar as pequenas fabulações corporais que ocorrem em cada ato específico. Entretanto, a escuta é apenas parte das dinâmicas audiovisuais. Nas abordagens do ventriloquismo, por exemplo, é comum que apareçam descrições que se referem dicotomicamente ao “corpo” e à “voz”, hierarquizando o que seria um “agente” e a sua “projeção”. Tentando fugir de uma distinção problemática entre essas noções e visando desestabilizar noções estanques de corpo, volto-me para o aspecto gestual das performances, que, junto às vozes, nos ajuda a pensar os estados dos corpos em ação.

Nos estudos do francês Hubert Godard (2003), que costuram práticas artísticas e terapêuticas e produção teórica, a categoria do gesto é empregada para pensar as trocas éticas, políticas e estéticas que se dão em performances por diferentes economias do movimento. Em sua proposta, um gesto é compreendido em relação a um “fundo”; um termo que Godard usa para se referir à postura a partir da qual o gesto se forma. Ele demonstra que as maneiras como nos portamos já são formuladas a partir de como percebemos os espaços, 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).

A atenção do autor à força gravitacional se dá por conta de como ele compreende certa noção de propriocepção em relação a uma administração do próprio peso. Sua noção implica que “é o pré-movimento, invisível, imperceptível para o próprio indivíduo, que acionará, simultaneamente, os níveis mecânicos e afetivos de sua organização” (GODARD, 2003, p. 15), de modo que os estados de corpo, as ações que realizamos e a percepção dos ambientes se confundem na organização postural. Como elucida Isabelle Launay, em entrevista publicada pela coreógrafa e pesquisadora 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)

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). Assim, os gestos expressam os próprios fundamentos comunicacionais do corpo em processo de constituição de si mesmo.

Tal aspecto medial do gesto, na perspectiva de Godard, é o que parece garantir certas maneiras de transmissão gestual, compondo o que o autor denomina de “mitologias do corpo”. Tais 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).

Assim, falar de gestos é abordar trocas comunicacionais que se dão nas constituições de corpo. Erin Brannigan (2011), que dedica seu trabalho ao estudo dos filmes de dança, aborda uma noção específica de *troca gestual* que busca dar conta das relações midiáticas entre gesto e espectadorialidade, contribuindo 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). As sensações cinestésicas dos cinemas, em associação a como corpos se constituem por operações fílmicas, assim, são centrais para pensar como fruímos com filmes por 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).

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 técnicas e estéticas do cinema. Assim, formas fílmicas se articulam com modos afetivos, e as trocas gestuais se referem também àquilo que nos informa 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 se associa por completo à gestualidade do cinema musical quando seus gestos visíveis se combinam aos gestos

audíveis de Rennee Flemming, que agencia, em sua performance, as tradições vocais de cantoras jazzísticas 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. Nesse sentido, as trocas gestuais também podem conceituar como os gestos se proliferam por diferentes mídias, meios e cotidianos, de maneira não linear e transformando-se no processo – tal qual gestos vocais.

Percebo, diante de tal teoria gestual, que os ambientes da cultura pop, em que encontramos grande parte das performances dubladas, são especialmente pertinentes para pensar as transferências que se dão por trocas gestuais. Isso porque, como argumenta Thiago Soares, 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)”. Lidar com um popular midiático, então, envolve pensar processos culturais hegemônicos que se formam em relação a produtos midiáticos e suas articulações a uma tessitura do cotidiano.

As articulações gestuais entre cotidiano e produtos populares midiáticos 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 tal 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 Lívia Pereira (2021), evidencia-se que tal noção de arraso se articula com o que poderíamos compreender a partir das trocas gestuais: elas se referem a como sensibilidades diva são evocadas por drags em dublagens, 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 diversos 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.

Nesse sentido, é importante que reconheçamos dublagens como cenas interessantes para pensar as trocas gestuais que são realizadas a partir da reiteração de gestos. Isso porque há, nessas performances, acionamentos de experiências oriundas de diferentes arquivos e práticas corporais que constituem regimes gestuais específicos. Para além de evocar o aspecto citacional do gesto, as trocas gestuais também figuram em dublagens a nível estético se levarmos em conta as relações sensíveis entre gestualidade, audição e produção vocal – o que tende a ser obliterado nos estudos do “gesto”.

### **Terceira pista – Aspectos gestuais da escuta**

As ausências do som são tão comuns em estudos gestuais que Godard (2003) chega a insinuar que o gesto e a voz são instâncias dissociadas, e Brannigan (2011), mesmo ao abordar o cinema musical, não se refere a sons, o que acaba enfatizando a ideia de que o gesto estaria fora da esfera sonora. Em contrapartida, estudos vocais tendem a atravessar discussões gestuais. Labelle (2014), por exemplo, engloba a gestualidade em seus escritos, voltando-se especificamente para a boca, discutindo-a em termos *coreográficos*. Em sua pesquisa ele compreende os movimentos orais (*mouthings*) 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 que participa, inclusive, na formação da estrutura orofacial.

Em consonância, Connor desenvolve a relação entre propriocepção e sensação de movimento tanto com a enunciação vocal quanto com a escuta, ressaltando o papel vibratório do som. 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 minha).

Podemos compreender, assim, que as sensações proprioceptivas se articulam com os sentidos a partir de modulações afetivas, formando nossos movimentos e posturas – de acordo com o que argumenta Godard ao pensar a relação entre visão e propriocepção. Mas, se levamos em conta a audição e as sensações sonoras, perceberemos que a postura também é atravessada pela produção e escuta vocal. Jarman (2011), em sua leitura de Connor, por exemplo, enfatiza especificamente as maneiras como o autor destaca que a voz, ao implicar um corpo, também *fornece* um corpo – o que, para ela, se refere às próprias sensações que são despertadas na 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 instâncias dicotômicas. Tal argumentação é central para pensar como as relações entre gestualidade e audição se dão em algumas dimensões das performances dubladas.

Ao pensar a dublagem a partir da drag queen inglesa Rodent, Jacob Bird (2019) aborda especificamente como a artista trabalha seus atos de *lip sync* a partir de uma experiência tátil, como se pudesse, afetivamente, *tocar a voz*. Bird está preocupado, assim, com como a sincronia labial se dá por um engajamento do corpo como um todo, em uma performance que vincula afeto e audição. Dessa maneira, ao dublar, os gestos de Rodent não partem apenas de uma suposta imitação do ato de cantar, e sim de como as vozes a informam em termos proprioceptivos, 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 apenas por uma imitação direta de gestos que circulam em arquivos midiáticos 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 posturas e qualidades de movimento.

Estou caminhando para apontar que os gestos e as trocas gestuais se dão por diversas capacidades sensórias, englobando audição, propriocepção, capacidades táteis e

visão, de modo que performances dubladas engajam especialmente trocas possíveis entre sons e imagem, vozes e gestos – uma parte central de meu interesse ao me voltar para tais performances. Evidentemente, se os gestos visíveis se constituem também pelas capacidades materiais do vídeo, os gestos audíveis também precisam levar em conta as materialidades das tecnologias sonoras. Em um artigo sobre a dublagem em RuPaul’s Drag Race (ANDRADE LIMA, 2020), por exemplo, abordei como a artista Ben Dela Creme, ao dublar Anaconda, de Nicki Minaj, lidou com os vocais bricolados e digitalizados da canção. No ato, ela se jogou ao chão, vibrou, balançou o tronco e sacodiu a cabeça em uma performance quase convulsiva, alegorizando a textura computadorizada da voz da rapper. Assim, o gesto de dublar excede o “fingir cantar” e se consolida em como as tecnologias midiáticas audíveis na voz de Minaj informam os gestos de Dela Creme. Tais gestos, por sua vez, se constituem de maneira específica nas operações (filmagem, montagem, edição, exibição) audiovisuais do programa de TV. Ao mesmo tempo, tal performance de Dela Creme também parece operar em função de certa distinção racial, dado que, na ocasião, “a produção de Dela enquanto sujeito depende de sua incapacidade de se assimilar e se produzir em consonância às normas do rap, da negritude de Minaj e até do aspecto virtual do pop” (ANDRADE LIMA, 2020, p. 135), projetando comicamente sua branquitude a partir da performance gestual.

Nesse esquema, como nos informa Jarman (2011), é importante se demarcar que as tecnologias que se fazem audíveis nas vozes não dizem respeito apenas às operações técnicas da mídia, mas também ao que Michel Foucault (2004) se referiu como sendo tecnologias de poder, “que determinam a conduta dos indivíduos e os submetem a certos fins ou dominação, objetivando o sujeito” (FOUCAULT, 2004, p. 323). Sabemos, a partir de estudos como os de Teresa de Lauretis (1987) sobre as tecnologias de gênero, que tais tecnologias de poder compreendem os próprios esquemas pelos quais sistemas normativos de sujeição são mantidos e que parte das operações das tecnologias de poder está englobada no funcionamento das tecnologias midiáticas. Neste sentido, os esquemas de trocas gestuais, que englobam aspectos gestuais da escuta, também agenciam tecnologias de raça, de gênero e de poder amplamente.

#### **Quarta pista – O que podemos aprender com cenas dubladas**

Em suma, interessa-me pensar como as tecnologias midiáticas e as relações entre práticas corporais e arquivos variados atuam nos modos pelos quais as pessoas aparecem

e se fazem corporalmente. O inventário que trouxe para introduzir este texto permite conexões que nos fazem perceber as dublagens enquanto performances em que trocas gestuais se fazem especialmente notáveis: as dublagens das *drag queens* de RuPaul precisam lidar com o que as músicas e vozes cantadas lhes oferecem sonoramente e quais tradições gestuais sugerem consigo, bem como estimulam o corpo a partir de suas capacidades sensíveis, ao passo que se vinculam a toda uma cultura audiovisual que troca com práticas cotidianas; o mesmo acontece nas festas LGBT, em que, ao dublar e performar canções pop, arquivos de gestos midiáticos são incorporados enquanto também influenciam as práticas *drag*; a performance de Sally Hawkins com a voz de Renne Flemming – 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 Flemming se modula diferentemente para a ópera e para o canto popular, lidando com distintas tradições vocais e midiáticas dos gêneros musicais.

Pondero, assim, que 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 das mídias audiovisuais reorganiza vozes e gestos visíveis, investigar performances reconhecidamente dubladas permite uma exploração detalhada das tecnologias de produção de corpos/sujeitos, destacando os problemas sociais que se fazem pelas suas articulações. Minha investigação se dá tendo em mente as trocas sensíveis entre performances audiovisuais (filmes, videoclipes, vídeos...) e performances cotidianas, entre as quais não se pode traçar uma relação linear. Ainda assim, elas se inter cruzam a partir de práticas de corpo e da estética, reverberando umas nas outras. As dublagens, então, nos ajudam a compreender como corpos se fazem por mais que carne, sublinhando as relações que enredam a formação corporal. Diante disso, o que proponho é que se, ao estudar dublagens, precisamos lidar com os espaços relacionais das vozes, dos gestos e das mídias, os conceitos ligados às vocalidades e às gestualidades aqui propostos podem auxiliar os estudos de corpos midiáticos amplamente, ajudando a não perder de foco suas dinâmicas audiovisíveis.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE LIMA, D. M. Os corpos da dublagem: performance, voz e produções de sujeito em *RuPaul's Drag Race*. In. AMEIDA, G.; CARDOSO FILHO, J. (org). **Comunicação, estética e política: epistemologias, problemas e pesquisas**. Curitiba: Editora Appris, 2020c, P. 121-138.

- 
- BIRD, Jacob Mallinson. Haptic Aurality: On Touching the Voice in Drag Lip-Sync Performance, in. **Sound Studies**, 6:1, 45-64, 2020.
- BRANNIGAN, Erin. **Dancefilm – Choreography and the moving image**. New York: Oxford University Press, 2011.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- 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.
- EIDSHEIM, Nina Sun. **The race of sound: listening, timbre, and vocality in African American music**. Durham: Duke University Press, 2019.
- FOUCAULT, Michel. Tecnologias de si. In. **Verve**, v. 6: 321 – 360, 2004.
- GODARD, H. Gesto e Percepção. In: SOTER, S. e PEREIRA, R. (org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidadeEditora, 2003.
- GREINER, C. **O corpo – pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2013 (ebook).
- JARMAN, Freya. **Queer Voices: Technologies, vocalities, and the musical flaw**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011.
- LABELLE, Brandon. **Lexicon of the mouth – poetics and politics of the voice and the oral imaginary**. New York: Bloomsbury, 2014.
- LIMA, Daniella. (org.). **Gestos: práticas e discursos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- 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.
- MATEUS, Suzana. Carmen Miranda, uma diva tropicamp. In. SOARES, T.; LINS, M.; MANGABEIRA, A. (org.) **Divas pop – o corpo som das cantoras na cultura midiática**. Bel Horizonte: FAFICH / Selo PPGCOM UFMG, 2020.
- MATEUS, S.; PEREIRA, L. Sensibilidade diva e performance drag: vínculos estéticos, sensíveis e dramáticos no palco e nas pistas de dança. In. Simpósio Popfilia, 2021. On-line. **Anais Eletrônicos**. Disponível em: <https://grupopufpe.com.br/anais/>. Acesso em: 04/08/2021.
- NEUMARK, Norie. **Voicetracks – attuning to voice in media and the arts**. Cambridge, MA - Ebook: The MIT PRESS, 2017
- SOARES, Thiago. Cultura pop: interfaces teóricas, abordagens possíveis. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2013. Manaus. **Anais**.
- \_\_\_\_\_. O pixel da voz. In: **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. Porto Alegre, v. 16 n.1, 20-27. 2014.