



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Universidade Federal de Ouro Preto  
ISSN: 2596-0229

## COLECCIONADORES E DIPLOMATAS:

pistas acerca da criação das sonoridades dos espetáculos *De perto uma pedra* e *Debanda*

## COLLECTORS AND DIPLOMATS:

clues about the creation of the sounds of *De perto uma pedra* and *Debanda*

**Guilherme Mayer**

 <https://orcid.org/0000-0002-1491-1812>

**César Lignelli**

 <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

## **COLECIONADORES E DIPLOMATAS:**

**pistas acerca da criação das sonoridades dos espetáculos *De perto uma pedra* e *DeBanda***

### **Resumo**

O artigo trata da criação de sonoridades em espetáculos. Objetiva-se apresentar aspectos da forma de trabalho de João Bento e César Lignelli, nas composições *De perto uma pedra* (2018) e *DeBanda* (2019). Para o desenvolvimento do objetivo recorreu-se aos termos Colecionador e Diplomata, nas perspectivas de Benjamin (2007) e Latour (2004), respectivamente, assim como a busca de respostas a um dilema investigado junto à exposição dos trabalhos destes artistas.

**Palavras-chave:** não-humanos; sonoridades; cena contemporânea.

## **COLLECTORS AND DIPLOMATS:**

**clues about the creation of the sounds of *De perto uma pedra* e *DeBanda***

### **Abstract**

The article deals with the creation of sounds in performances. The objective is to present aspects of the work of João Bento and César Lignelli in the compositions *De perto uma pedra* (2018) and *DeBanda* (2019). As a strategy for the development of the objective, the terms Collector and Diplomat were used, respectively in the perspectives of Benjamin (2007) and Latour (2004), as well as the search for answers to a dilemma investigated with the exhibition of the work of these artists.

**Keywords:** non-humans; sounds; contemporary scene.



## Sonoridades configurando um dilema

Um processo de expectativa de uma cena pode ocorrer em uma cadeira confortável, em uma cadeira desconfortável, ou ainda, por vezes, em pé. De toda a sorte, não é a cadeira que vai definir um processo de fruição estética performativa. Para Erika Fischer Lichte, “A copresença física de atores e espectadores é o que torna esse estado possível, condiciona e dá origem a ele<sup>1</sup> (2011, p. 139, tradução nossa). Entretanto, uma cadeira desconfortável pode modificar a fruição de um processo cênico longo, afinal, algumas horas sentado em uma cadeira sem nenhum tipo de acolhimento pode gerar dores na/no espectadora/espectador.

Da mesma maneira, uma cadeira pode apresentar sonoridades distintas que interferem diretamente na fruição desse/dessa espectadora/espectador. Para Lichte, “o teatro nunca é apenas um espaço visual (*théatron*), é sempre um espaço sonoro (*auditorium*) também” (2011, p. 245, tradução nossa<sup>2</sup>), e a autora ainda comenta que nesse processo as sonoridades expandem-se “pelo espaço geométrico em que se dá a realização cênica, conquistando um espaço envolvente. O espaço performativo perde assim suas fronteiras, se tornando permeável” (2011, p. 252, tradução nossa<sup>3</sup>). Assim sendo, aquilo que se ouve, não apenas no sentido buscado por palavras, ou por produções humanas, são materiais de composição de acontecimentos cênicos.

A título de elucubração, uma cadeira de plástico apresenta uma sonoridade específica ao ser movimentada, com atrito direto ao piso. A escolha do material de confecção deste pavimento (madeira, porcelanato, mármore, entre outros) em relação ao peso da pessoa sentada na cadeira, podem gerar variabilidades: sons mais graves, agudos, com maior ou menor intensidade e duração. Do mesmo modo, uma cadeira com encosto reclinável depende diretamente do grau de lubrificação de suas peças para a produção da sonoridade do ranger das mesmas.

Este assunto está longe de ser uma novidade. Atualmente, esse tema já está organizado e estruturado nos chamados *sound studies*, nos quais se incluem a categoria estética, recorrentemente denominada de *sound-art*.

<sup>1</sup> Trecho original: La copresencia física de actores y espectadores es la que hace posible, condiciona y da origen a este estado (Fischer-Lichte, 2011, p. 139).

<sup>2</sup> Trecho original: El teatro nunca es sólo un espacio visual (*theatron*), es siempre también un espacio sonoro (*auditorium*) (Fischer-Lichte, 2011, p. 245).

<sup>3</sup> Trecho original: El espacio sonoro se expande por el espacio geométrico en el que tiene lugar la realización escénica, conquista el espacio circundante. El espacio performativo pierde así sus fronteras, que se hace permeable (Fischer-Lichte, 2011, p. 252).



Os *sound studies* estudam as relações sonoras de poder, decisões políticas, produções tecnológicas e estéticas, entre outras possibilidades, como defende Jonathan Sterne:

Sound studies é um nome para um escopo interdisciplinar nas ciências humanas que toma o som como ponto analítico de partida ou chegada. Ao analisar tanto o som quanto os discursos e instituições que as descrevem, reescrevem, o que o som faz no mundo humano e o que os humanos fazem no mundo sônico<sup>4</sup> (2012, p. 2, tradução nossa).

É possível identificar no discurso acima uma prática separadora entre o que é humano e não-humano, exposto na citação como mundo sônico. Essa diferença apresentada por Sterne é acentuada em Raymond Murray Schafer, em seu livro *A afinação do mundo* (2007), logo em seu título, mas, principalmente na introdução. Esse escrito traz a ideia de que é possível orquestrar e afinar as fontes sonoras do mundo. Nessa perspectiva, os humanos teriam poder de controlar as sonoridades a partir dos seus desejos, prazeres, ou ainda, em busca de uma saúde social, o que sugere o controle da categoria ontológica do sujeito frente às outras formas.

Acerca dos estudos sobre a estética, delimitadamente, podem-se reparar em outras problemáticas. Salomé Voegelin afirma que a *sound art* é a criação de um acontecimento e quem o ouve torna-se parte dele, deste modo, não há separação, nesse processo, entre o ouvinte e a fonte sonora, em suas palavras:

[...] a audição é cheia de dúvidas: dúvida fenomenológica do ouvinte sobre o ouvido e ele mesmo ouvindo. Ouvir não oferece uma metaposição; não há lugar onde o eu não seja simultâneo com o ouvido. Por mais distante que seja sua fonte, o som fica no meu ouvido. Não posso ouvi-lo se esse não estiver imerso em seu objeto auditivo, que não é sua fonte, mas o som como o próprio som. Assim, uma filosofia da arte sonora deve ter em seu cerne o princípio de compartilhar tempo e espaço com o objeto ou evento em questão<sup>5</sup> (2010, p. xii, tradução nossa).

Desta feita, diferente das propostas de Sterne e Schafer, para Voegelin, trabalhar com arte sonora é trabalhar em um processo de criação em que a fonte sonora invade o espectador, já o compositor torna-se um curador daquilo irá invadi-lo e invadir a outrem.

<sup>4</sup> Sound studies is a name for the interdisciplinary ferment in the human sciences that takes sound as its analytical point of departure or arrival. By analyzing both sonic practices and the discourses and institutions that describe them, it redescribes what sound does in the human world, and what humans do in the sonic world (Sterne, 2012, p. 2).

<sup>5</sup> Hearing is full of doubt: phenomenological doubt of the listener about the heard and himself hearing it. Hearing does not offer a meta-position; there is no place where I am not simultaneous with the heard. However far its source, the sound sits in my ear. I cannot hear it if I am not immersed in its auditory object, which is not its source but sound as sound itself. Consequently, a philosophy of sound art must have at its core the principle of sharing time and space with the object or event under consideration (Voegelin, 2010, p. xii).



Após esta breve apresentação de pensamentos sobre sonoridades, estes serão agora relacionados com as criações cênicas do presente artigo, partindo do seguinte dilema:

- Trabalhar com a composição de sonoridades para a cena controlando os agentes participantes

ou

- Trabalhar com a composição de sonoridade deixando que esta invada e transforme todos os agentes.

### ***De perto uma pedra<sup>6</sup> e DeBanda<sup>7</sup>***

Em busca de pistas para problematizar esse dilema serão apresentados os elementos de criação dos espetáculos *De perto uma pedra<sup>8</sup>* e *DeBanda<sup>9</sup>*. Decidiu-se utilizar uma lista dos materiais criativos das obras, como forma de demonstrar o aspecto heterogêneo de ambos espetáculos, e como seus proponentes buscaram a desierarquização de seus elementos. Pormenorizadamente, foram detectadas as características dos processos composicionais sonoros e, ainda, foram listados elementos referentes às outras instâncias cênicas (visuais e narrativas).

Na obra *De perto uma pedra*, foram notados os seguintes agentes:

- uma série de filmes projetados;
- uma captação das sonoridades ao vivo;
- o método utilizado pelo diretor/coreógrafo;
- diversos objetos espalhados pelo palco;
- a proposta narrativa de continuidade ao espetáculo anterior de João Fiadeiro *De longe uma ilha*;
- as/os performers.

<sup>6</sup> *De perto uma pedra* (2018-2019). Espetáculo Português, sua primeira apresentação foi realizada no Festival DDD no Porto de 2018 (a partir de uma encomenda do Alkantara Festival. Com diversas apresentações nas cidades de Lisboa e Porto. Apoio - Câmara Municipal de Lisboa / Polo Cultural Gaivotas / Boavista. Ficha técnica: conceito de João Fiadeiro; Co-direção - João Fiadeiro / Leonardo Mouramateus / Carolina Campos; Performance e co-criação - Carolina Campos / Adaline Anobile / Márcia Lança (em substituição de Nuno Lucas) / Iván Haidar / Julián Pacomio; Captação sonora em tempo real - João Bento; Luzes - Leticia Skrycky Espaço - João Fiadeiro e equipa a partir do espaço cênico de From afar it was an island de Nadia Lauro (cenografia), Gabriela Forman (figurinos) e Bruno Bogarim (objectos).

<sup>7</sup> *DeBanda* (2017-2021). Espetáculo Brasileiro, que foi contemplado em três editais do Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal - FAC/DF, e um edital de patrocínio cultural do Banco de Brasília - BRB. Ficha Técnica: Direção “[...] de César Lignelli e João Lucas; atuação de Lignelli e Estella Lignelli; figurino de Cynthia Carla; maquiagem de Sulian Vieira; e iluminação de Adriano Roza. Foram realizadas aproximadamente 60 apresentações [...] em teatros, praças, feiras e ruas do Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai, Chile, Peru e Singapura?” (Lignelli; Albali, 2018, p. 271).

<sup>8</sup> Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/302397760>

<sup>9</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tttm8zw7LIQ&t=725s>



Esta obra apresenta uma relação direta com a linguagem cinematográfica projetando cenas de mais de 100 filmes na parede e no chão do espaço de apresentação, que se tornaram matéria de criação imagética e narrativa.

Imagem 1: *frame* capturado do vídeo *Script from afar it was an island/ From up close, A stone*.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Segundo a sinopse do espetáculo *De perto uma pedra* buscou-se a prática de decomposição das linguagens artísticas, cinema e teatro, para redescobri-las em formatos novos. Isso é algo recorrente para o diretor, como apresentado no trecho abaixo:

[...] é uma prática cada vez mais recorrente no percurso de João Fiadeiro. Retomar e remontar a mesma matéria, mas em modo ‘unplugged’, libertando-a da tirania da narrativa que o aparato teatral obriga, é uma necessidade que se tem tornado ‘vital’ na sua relação com os objetos e artefactos que produz (2018)<sup>10</sup>.

Em *De perto uma pedra*, a captação de sonoridades ao vivo é feita por João Bento<sup>11</sup> que remetem a um *set* de filmagem, no caso ele exerce a função de captador de som. No espetáculo, essa função extrapola seu papel típico na sétima arte, uma vez que Bento está em cena tomando decisões sobre quais dessas sonoridades serão reproduzidas em tempo real.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://joaofiadeiro.pt>

<sup>11</sup> Artista sonoro da cena portuguesa, mais informações em: <https://joao-bento.com>

Nesse contexto, reforça que não havia um roteiro pré-estabelecido e que Bento controlava suas intensidades e incluía efeitos ao vivo. O encontro do cinema no processo criativo da obra em questão é explicitado por Leonardo Mouramateus, o co-diretor:

‘De perto uma pedra’ é coreografado com gestos armazenados do cinema, todo ‘escrito’ com essas ‘palavras’, e com a tensão mantida desses fragmentos. No espaço específico havia mais de cem filmes para que as pessoas pudessem, vestir, andar, parar, esperar, falar [...]<sup>12</sup> (2018<sup>13</sup>, tradução nossa).

Bento, como explicitado anteriormente, não captou as sonoridades dos objetos no palco como se captaria em um filme. Ele trabalhou com esses seres de outra ordem como parceiros de cena, ele investiga e constrói novas perspectivas sonoras, em outras escalas, como Bento deixou evidente em entrevista:

A peça começa com uma série de velharias, uma série de móveis que começamos a posicionar em sítios, para construir uma espécie de lugar. Há o som que aparece de forma mais geral, dos performers colocando as coisas no lugar, mas há também o som que capturo microscopicamente, com microfones de contato. Que vou dando ouvidos a sons muito específicos dos objetos, objetos pequenos, ao pormenor (Mayer, Lignelli, 2022, p. 308).

As/Os performers também buscavam essa perspectiva estética, Carolina Campos, Adaline Anobile, Márcia Lança, Iván Haidar e Julián Pacomio, utilizam as cenas de filmes como parceiros heterodoxos de cena, reforçando ou contrapondo a perspectiva mais geral da obra, constituindo outras perspectivas e escalas de se relacionar com as películas.

A técnica utilizada pelo diretor Fiadeiro é chamada de Composição em Tempo Real - CTR<sup>14</sup>. Esta sustenta seu modo de criar a partir do conceito-ferramenta (com)posição, que significa posicionar junto seres heterogêneos, uma posição(com). Carolina Nadai, ao discutir sobre o método do diretor, explica essa relação demonstrada no neologismo visto, nos termos a seguir:

A primeira posição gerada no jogo é um Evento, que, a princípio, ainda não tem relação com nada. Contudo, a partir do momento em que o grupo propõe uma segunda e uma terceira posição, inicia-se a construção de um Plano Comum, em que fala-se uma língua comum através da qual pode-se até concordar em discordar. E então, as posições

<sup>12</sup> Trecho original: ‘De perto uma pedra’ is choreographed with gestures stored by cinema, all “written” with these “words”, and with the tension that is kept inside these fragments. A set of more than a hundred films from which people who dress, walk, stop, wait, talk [...] (Moura, Mateus, 2018).

<sup>13</sup> Disponível em: <https://joaofiadeiro.pt>

<sup>14</sup> Sigla utilizada pelo autor para referir o seu trabalho.



criadas pelos diversos jogadores, que vão aos poucos se somando, geram uma com-posição (2014, p. 16).

Em outro sentido, a obra tem como cerne as escalas e perspectivas. O espetáculo é uma continuação de outro trabalho do mesmo diretor, João Fiadeiro, chamado: *De longe uma ilha*. O nome, *De perto uma pedra*, demonstra a diferença causada por este *modus operandi* - aproximar/distanciar - utilizado no espetáculo em sua totalidade. Se de longe pode parecer uma ilha de perto pode ser apenas uma pedra.

Bento aplica esse modo de operação sonoramente quando algo que seria ouvido de maneira distante é aproximada por meio do microfone, em uma relação entre a intensidade do som e sua posição dentro do espaço habitado. Para Bento, “Há diversos níveis de escala para ouvir o som. Para dar para ouvir o som. Por isso, por diversas vezes eu estou no palco, para dar a ouvir certos sons no palco. Para capturar de maneiras diferentes” (Mayer; Lignelli, 2022, p. 308).

O outro espetáculo, *DeBanda*, criado e performado por César Lignelli, apresenta os seguintes agente composicionais:

- as músicas de cena;
- Lignelli, como performer e compositor;
- DeBandinha apresentando as personagens;
- Sr. Estandarte, um dispositivo dramaturgício maquínico;
- pessoas, que dão o apoio técnico necessário para a apresentação;
- os objetos acoplados; e
- uma dramaturgia que alinha todas as coisas em uma trama de amor desventurado.

Lignelli e João Lucas, entendem o processo dramaturgício como mais uma coisa na cena, “Uma engrenagem de palavras, imagens e representações em deriva associativa, juntando ideias dispersas num torvelinho de sentidos” (2018, p. 156). Essa engrenagem associativa que junta ideias e sentidos resultaram no espetáculo final em uma fábula de desventura amorosa cantada e tocada ao vivo.

Mais do que uma história emocionante, essa simples dramaturgia serve como pretexto para apresentar as possibilidades sonoras e visuais da máquina acoplada no corpo do performer e suas peripécias realizadas pelos seus modos de uso pouco convencionais. A partir da imagem dessa máquina criada é possível compreender o aspecto performativo da relação entre o corpo humano, os acoplamentos e os acontecimentos inusitados da cena:





Imagem 2 - Foto de Jacqueline Lisboa nas proximidades da Torre de TV, Brasília, 2019.



Fonte: Jacqueline Lisboa, 2019.

Este conjunto de peças e objetos que geram sonoridades é acoplado no corpo do performer que cria entradas sonoras, propostas percussivas e músicas para a cena. Há nesse pequeno espaço, de um corpo humano, 23 instrumentos musicais totalizando mais de 30 kgs, essa relação com estes materiais é segundo Lignelli, destroçante:

[...] os 110 kg do performer somados aos 30 kg da máquina, tanto a máquina destroça o performer quanto o performer destroça a máquina. Tanto a máquina conduz o performer quanto o performer conduz a máquina sendo impossível ter a certeza de quem é o mais destroçado, de quem é a marionete e de quem é o marionetista, o que gera uma instabilidade constante entre o funcionamento das coisas e sua fluidez no tempo e no espaço da cena (Lignelli; Mayer, 2021, p. 10).

Ainda como recurso narrativo tem-se a personagem DeBandinha, como alguém que canta a chegada das diferentes personagens. Esse recurso, de forma pragmática, auxilia o público a não se confundir com a entrada de novos personagens feitos pelo mesmo performer. Ainda há, nesse sentido, outro objeto em cena, o Sr. Estandarte, que conta a história do espetáculo iconograficamente:



Imagem 3 - *frame* no minuto 12:43 do vídeo citado na introdução, 2020.

Fonte: arquivo pessoal.

Como percebe-se na imagem, uma mão de látex decepada gira uma manivela que apresenta iconograficamente a próxima personagem que irá entrar na cena.

Cabe destacar que uma série de profissionais dão apoio técnico para o acontecimento desse espetáculo, entre eles o serralheiro Clemilton dos Santos, que auxiliou no corte dos metais para a criação dos dois objetos apresentados nas figuras 2 e 3; as bordadeiras e o bordador<sup>15</sup> que confeccionaram a imagem de abertura do estandarte; Cynthia Carla que criou o figurino e Adriano Roza que dirigiu as filmagens da peça gravada.

Após a exposição deste pequeno inventário das obras, serão apresentadas as pistas que problematizam, ou seja, rompem o determinismo do dilema anteriormente apresentado. Percebe-se como, ao analisar os elementos dessas obras, estes não utilizam exclusivamente a proposta de controle, nem tampouco o ideário da sonoridade como agente transmutador e arrebatador de todos os outros objetos envolvidos.

Dessa maneira, nem Voegelin, Sterne ou Schafer são totalmente contemplados, pois percebe-se que em parte há arrebatamentos e atravessamentos entre os artistas e os objetos não-humanos, mas há também, controle e sistematização.

Tanto em *DeBanda* quanto em *De perto uma pedra*, percebe-se:

- uma necessidade de controle por parte das/dos performers
- e

<sup>15</sup>As onze bordadeiras e um bordados produziram o material descrito acima em uma disciplina intitulada de *Oficina dos Fios* na Universidade Federal do Goiás - UFG, ministrado pela professora Alice Martins.

- um estado de permissividade frente aos atravessamentos das materialidades utilizadas no contexto da cena.

### O colecionador e o diplomata

Como forma de romper o determinismo do dilema percebido após a análise de Voegelin, Sterne e Schafer será apresentado a figura do colecionador, nos termos defendidos por Walter Benjamin:

Talvez o motivo mais recôndito de um colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão que se encontram as coisas no mundo. [...] O colecionador [...] reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, consegue informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo. No que se refere ao colecionador, sua obra nunca está completa (Benjamin, 2007, p. 245).

O colecionador não é um simples acumulador, que guarda coisas com medo de jogar fora, ele reúne as coisas para que elas não fiquem dispersas no mundo. Ele separa, cataloga e organiza. Essa busca objetiva o *affordance* das coisas, mesmo antes delas entrarem no jogo criativo.

Especificamente, entende-se a palavra *affordance* na definição de Gibson, que é “*affordances* do ambiente são o que ele oferece ao animal, o que ele fornece, seja bom ou ruim<sup>16</sup>” (Gibson, 2013, p. 127, tradução nossa). Ou seja, é uma forma de percepção que ocorre entre um animal e o ambiente em que está inserido. O colecionador não realiza uma categorização dos *affordances* durante seu uso, mas enquanto guardadas, de forma virtualizada, segundo Lignelli acerca da sua construção da máquina:

Desde o primeiro momento, assinalado pela epifania na qual se virtualizou a máquina musical em 2015, DeBanda foi e vem se tornando coisa desde então. O que era semente clamou pelo cultivo obstinado desses corpos para brotar, para além de toda a maquinaria plausível e de toda a funcionalidade expectável (Lucas; Lignelli, 2018, p. 147).

Ou seja, o inventário destes artistas é feito a partir da coleção dos objetos, isto pode ser notado dentro dos projetos de ambos artistas. Segue abaixo a foto de outro espetáculo de Lignelli:

<sup>16</sup> He affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill (Gibson, 2013, p. 127).



Imagem 4 : foto do espetáculo *Os fracassados*<sup>17</sup> Diego Bresani, 2015.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Nota-se como o mesmo prato de bateria que está próximo a uma estante de partitura, estava acoplado a máquina sonora apresentada na figura 2. Esta reciclagem dos objetos é uma das características que só podem existir nesses casos em que os artistas são colecionadores.

Sobre este tema, Bento, o captador de sonoridades da cena em *De perto uma pedra*, em entrevista, afirmou já fez trabalhos de colecionador de sons, ao criar seu calendário sonoro:

Isso realmente é uma coleção de sons, uns têm a duração de uma hora, outros têm minutos, foi um ano muito rico, pois coincidiu com viagens, o que era muito louco pois era possível ouvir o som do mercado da minha terra, que é uma terra muito pequena no interior de Portugal que se chama Fundão mas também podes ouvir rapidamente um mercado da Índia em Nova Delhi. Então aquilo é um arquivo imenso, uma coleção de sons, feitos na duração de um ano e nessa relação do que poderia ser um diário sonoro. Mesmo que aquilo fosse algo aleatório. Como em dias que esquecia de gravar sons e gravava por exemplo o lavar dos dentes antes de ir para a cama. Era algo que poderia acontecer (risos). Mas tinha coisas muito específicas, como o dia em que eu fui a uma formação específica sobre técnica de som, a minha avó a contar a história da sua vida numa hora, paisagens sonoras de monges nos Himalayas, etc. É muito rico em diversidade (Lignelli; Mayer, 2022, p. 300).

<sup>17</sup> Espetáculo do Grupo *Desvio* e direção de Rodrigo Fischer, Brasília, 2015.

Tanto Lignelli quanto Bento são colecionadores, em suas casas há uma série de elementos guardados e catalogados, sonoridades possíveis de invasão dos ouvidos e corpos de outrem.

Para compreender o segundo conceito, o diplomata, que norteia este estudo, nota-se que Lignelli e Bento levam essas materialidades afetadas pelos seus sentimentos para um processo político, no sentido proposto por Bruno Latour, eles então iniciam o debate no parlamento das coisas.

Essa metáfora foi desenvolvida no livro *Jamais Fomos Modernos* (1998), diz respeito ao processo de mediação que acontece, sem a dicotomia entre natureza e a cultura, a humanidade e a não-humanidade, “esta dupla separação que precisamos reconstituir, entre o que está acima e o que está abaixo, de um lado, entre os humanos e os não-humanos, de outro” (1998, p. 19). O ponto do autor é que a política precisa levar em conta a agência destes não-humanos.

O diplomata, dentre as figuras da política proposta por Latour, que busca a natureza e a cultura como inseparáveis, encontra-se mais próxima do trabalho desenvolvido por Bento e Lignelli. Para o autor, o diplomata é uma figura com seus desejos e vontades, mas que se estabelece aberto às negociações com a diferença (linguística, territorial, etc.). Ao fim ao cabo, ele sempre é estrangeiro, sempre distinto dos outros seres que estão na mesa de discussão, nas palavras de Latour:

Em nenhum momento, o diplomata utiliza a noção de um mundo comum de referência, pois é para construir este mundo comum que ele enfrenta todos os perigos; em nenhum momento tampouco, ele respeita com desprezo as ‘simples formulações’, porque cada uma, por mais impalpável que seja, pode deter a chave do acordo que não era garantida anteriormente (Latour, 2004, p. 344-345).

Desta feita, é possível entender, tanto *DeBanda* quanto *De perto uma pedra, in situ*, como uma negociação entre as coisas de origens, formas e modos de comunicação distintos que estão compondo a obra, para a fabricação, porventura, dos objetos estéticos performativos. Lignelli, ao usar a máquina musical nas costas, e João Bento, ao captar as sonoridades ao vivo, estão desempenhando o papel de diplomatas, na perspectiva política de Latour, pois estes negociam o que eles querem, mas sempre em busca de uma alteridade.

Como arremate desta questão, percebe-se o exemplo dado por Latour acerca do trabalho de negociação sem separar os humanos e não-humanos:



Em seguida, voltamos à mesa de negociação com uma espécie de deal [...] Estariam vocês prontos a esta privação se, por tal preço, pudessem fazer entrar os não-humanos e os demos no coletivo em vias de expansão? Nada prova que o diplomata venha a ter sucesso (Latour, 2004, p. 348).

Microfones, instrumentos musicais, brinquedos, cenas de filmes e objetos de toda sorte estão junto a Lignelli e Bento em uma mesa de negociação. As necessidades e desejos destes seres serão mediadas em uma relação plana destas distintas categorias ontológicas.

Outro valor importante nesta prática, seja para Bento, seja para Lignelli, ou mesmo para Latour, é que esta diplomacia é um trabalho de fracasso constante. Especificamente, negociar com a agência não-humana no processo sonoro é se transformar.

Note que as negociações fracassadas de Lignelli e Bento, durante suas composições sonoras, são parte de seus cotidianos na criação das obras: cabos que dão problemas, roldanas que soltam, coisas que desintegram, objetos técnicos que perdem sua alimentação por energia, etc. A negociação com a força não-humana supõe, de antemão, a insubordinação da sua força e da sua capacidade de transformar seu pretense tocador ou compositor.

Assim, no espetáculo *De perto uma pedra*, as sonoridades dos objetos utilizados, bem como suas distorções e amplificações estavam em processo de negociação no espaço-tempo com as instâncias visuais e narrativas em relação aos filmes. O objeto microfone tornava-se a forma de mediar estes sons com o restante dos elementos cênicos.

Já no espetáculo *DeBanda* as negociações das instâncias narrativas e visuais com as sonoridades ocorriam por meio da performance com a máquina, e as diferentes possibilidades de timbres e intensidades que faziam a mediação com a visualidade e objetos narrativos.

### **O colecionador, o diplomata e o dilema**

Para a conclusão torna-se prudente retomar o dilema posto no início do artigo, desenvolvidos a partir de perspectivas do pensamento de Sterne, Schafer e Voegelin:

- Trabalhar com a composição de sonoridades para a cena controlando os agentes participantes
- ou
- Trabalhar com a composição de sonoridade deixando que esta invada e transforme todos os agentes.



Após a apresentação de um breve inventário sobre *DeBanda* e *De perto uma pedra*, listando alguns de seus agentes produtores das sonoridades das cenas bem como de sua produção visual e narrativa, pode-se propor, desse modo, que estes compositores constituíram uma síntese a partir da interrelação entre as duas premissas, ou seja:

- Trabalhar com a composição de sonoridades para a cena controlando os agentes participantes
- e
- Trabalhar com a composição de sonoridade deixando que esta invada e transforme todos os agentes.

Para tanto, o colecionador e o diplomata, nas proposições de Benjamin e Latour configuram-se como *modus operandi* facilitador da interrelação destas duas premissas. De modo prático, especula-se uma síntese das ações do colecionador e do diplomata, nos processos composicionais *DeBanda* e *De perto uma pedra*:

- Objetos não-humanos em situação de coleção - artistas categorizando suas características e especulando seus *affordances*
- e
- Objetos não-humanos em cena - suas características são colocadas em situação em tempo real com suas possibilidades e instabilidades. O papel dos artistas será negociar essas características com as outras instâncias cênicas.

De toda a sorte, o colecionador e o diplomata lidam com uma questão que está longe de poder ser resolvida por profilaxia. Assim, espera-se que este escrito auxilie em novas reflexões e problematizações acerca do tema.



## Referências

- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- GIBSON, James. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Psychology Press, 2013.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LATOUR, Bruno. *Políticas da Natureza: como fazer ciência na democracia*. Tradução de Carlos Aurélio de Souza. Bauru: EDUSC, 2004.
- LUCAS, João; LIGNELLI, César. DeBanda e a máquina contemporânea. *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte*, v. 17, n. 2, p. 152-172, 1 out. 2018.
- LIGNELLI, César; MAYER, Guilherme. DeBanda e seus múltiplos: Lugares, espaços, simultaneidades e concomitâncias. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-26, 2021. DOI: 10.5965/1414573103422021e0204. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20470>. Acesso em: 7 set. 2023.
- MAYER; LIGNELLI. Diálogos mediados por objetos técnicos: Entrevista com João Bento. *Voz e Cena*, [S. l.], v. 3, n. 01, p. 297–314, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/42777>. Acesso em: 7 jul. 2022.
- NADAI, Carolina Camargo. Pôr-se Com, Compor: corresponsabilidades no encontro performer-espectador. *Revista Aspás*, v. 4, n.1, p. 14-20, 2014. <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/75730>.
- SCHAFER, Raymond Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Unesp, 2011.
- STERNE, Jonathan. *The sound studies reader*. New York: Routledge, 2012.
- VOEGELIN, Salomé. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. Nova York: Continuum, 2010.





## **Autores**

### **Guilherme Mayer**

Doutorando em Processos Compositivos para Cena pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Mestre em Artes Cênicas pelo mesmo programa. Bacharel em Interpretação Teatral pelo Departamento Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília. Pesquisador associado do *Anthropology and Dance Laboratory (AnD Lab)*. Participante do Grupo de Pesquisa *Vocalidade & Cena*.

E-mail [guigammayer@gmail.com](mailto:guigammayer@gmail.com)

### **César Lignelli**

Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2021 - 2022) e pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015). É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000).

E-mail [cesarlignelli@gmail.com](mailto:cesarlignelli@gmail.com)

## **Direitos autorais**

Guilherme Mayer e César Lignelli

## **Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



## **Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo-Cega

## **Editor responsável**

Éden Peretta

## **Histórico de avaliação**

Recebido em 28 de julho de 2023

Aceito em 23 de outubro de 2023