

EM FOCO

UMA QUESTÃO DE ESCUTA?

A LISTENING QUESTION?

DAIANE DORDETE STECKERT JACOBS

JACOBS, Daiane Dordete Steckert.
Uma questão de escuta?
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **233-244**, 2018.1

RESUMO

Este texto apresenta reflexões sobre a influência da escuta na produção vocal, bem como seus desdobramentos na presença e recepção da voz nas artes. Nesse sentido, procura-se conceituar processos de escuta e produção sonoro-vocal a partir de artistas e pensadorxs como Pierre Schaeffer, Murray Schafer, Jonathan Goldman, Silvia Davini e Freya Jarman-Ivens. O objetivo é tecer considerações sobre as possibilidades de fuga a padrões hegemônicos de escuta e produção vocal nas artes performativas, com vistas a uma escuta queer, que desestabilize engendramentos do corpo vocal na arte e na vida.

PALAVRAS-CHAVE:

Escuta. Voz. Performance.
Gênero. Escuta Queer.

ABSTRACT

This paper presents reflections about the influence of listening in vocal production, as well as the unfolding of vocal presence and reception in the arts. In this sense, it conceptualizes processes of listening and vocal-sound production from the perspective of artists and thinkers such as Pierre Schaeffer, Murray Schafer, Jonathan Goldman, Silvia Davini and Freya Jarman-Ivens. The objective is to make considerations about the possibilities of escaping hegemonic patterns of listening and vocal production in the performing arts, with a view to a queer listening, which destabilizes vocal body genderings in arts and life.

KEYWORDS:

*Listening. Voice.
Performance. Gender. Queer
Listening.*



SUSSURROS

QUANDO XS ARTISTAS do século XX – dos movimentos futurista, dadaísta, surrealista, do teatro e da música – resolveram investigar novas possibilidades de produção sonora com a voz, novas relações entre voz e palavra e novos potenciais de afecção da audiência através da presença da voz e sua corporeidade, criaram estranhamentos para os ouvidos acostumados aos padrões de fala e musicalidade da época. A retomada da arte da vocalidade na poesia sonora¹ do século XX, que engloba, de acordo com Philadelpho Menezes (1992, p. 9), “[...] a elaboração fonética, vocal, acústica, eletroacústica das poéticas de experimentação de nosso século”, procurou

[...] um novo modo de pensar a poesia como arte da vocalidade não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e sim libertada num espaço da a-comunicabilidade (não anticomunicabilidade) que não carrega significados mas somente sua própria presença no mundo. Essa presença é a do indivíduo corporalmente vivo, repensada a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, reposto no centro das vivências estética e cotidiana, num momento em que ambas se fundem.

1 Philadelpho Menezes (1992) conceitua a poesia sonora antes da década de 1950 como poesia fonética, por se utilizar apenas dos recursos vocais sem intermediação tecnológica, e posteriormente como poesia sonora, por incorporar também as alterações proporcionadas pela eletroacústica.

A necessidade deste estranhamento, propositalmente causado à audiência, certamente surgiu da percepção de padrões naturalizados de escuta dxs próprios artistas, refletidos nas produções artísticas do período, pois, segundo Menezes, xs artistas procuraram “[...] se fixar num campo da oralidade instável, experimental porque distinta da folclórica [...], daquela conversacional e da prosódia recitatória que informa a música popular das mídias eletrônicas”. (MENEZES, 1992, p. 10)

A vocalidade, na vida e nas artes, revela não só a impressão gerada por uma voz, mas um modo de escuta no qual essa voz foi culturalmente treinada.

Não há medidas para a musicalidade ou para a vocalidade, nem para as relações estabelecidas entre consonância e dissonância nas culturas, mas há contextos normatizadores de escuta e produção. Murray Schafer (1991) desenvolve um amplo estudo sobre a sobrecarga acústica da contemporaneidade, e de como ela afeta nossos modos de escuta a partir da poluição sonora, ou da nova paisagem sonora mundial, como o autor conceitua. Schafer (1991) afirma que a poluição sonora faz com que percamos a escuta de alguns sons contínuos e desagradáveis, e também deixemos de perceber certos sons, principalmente de intensidade mediana – nem muito fortes nem muito fracos. Neste contexto, Schafer (1991) desenvolve uma nova proposta pedagógica para o ensino da Música, com foco na escuta (limpeza dos ouvidos) e na percepção e incorporação de sonoridades produzidas no cotidiano das cidades.

A capacidade de escuta humana está fixada entre a faixa de 14 a 20 000 Hz (vibrações por segundo), com pequenas variações de pessoa para pessoa. Essa é uma estratégia muito interessante de nossos corpos, já que não conseguimos ouvir os infrassons – sons com frequências abaixo de nossa capacidade de escuta – do nosso próprio corpo, como o som das ondas cerebrais e o som da corrente sanguínea. (SCHAFER, 2001)

Jonathan Goldman (1994, p. 82) diferencia ouvir de escutar. Ele diz que:

Escutar é uma função ativa, enquanto ouvir é uma função passiva.
A escuta envolve o uso dos ouvidos como órgãos da consciência.
Quando ouvimos, não fazemos discriminação entre os sons que

nos rodeiam. Talvez nem mesmo os percebamos. E ficar sentado em silêncio nos permite ativar a escuta. Há muitos níveis de escuta. O primeiro deles trata de um passo gigantesco: superarmos a passividade da audição e darmos início à atividade da escuta, conscientizando-nos do grande número de sons que nos cercam. A escuta nos abre para os sons.

Já Pierre Schaeffer (1993), compositor e pesquisador musical francês do século XX, divide a escuta humana em quatro funções: ouvir, escutar, entender² e compreender. Ouvir é o processo passivo, fisiológico e acústico de nossa escuta: ouvimos os sons dentro do espectro sonoro que somos capazes, na medida em que estes sons são produzidos em uma distância que nos permita perceber suas intensidades. Ouvir é uma ação contínua de nossa escuta e se dá a todo o momento: “é perceber pelo ouvido” (SCHAEFFER, 1993, p. 90). Segundo Schafer (1991), John Cage já havia percebido a impossibilidade do silêncio absoluto: ao entrar em uma sala com isolamento acústico pela primeira vez, ele ouviu dois sons, um grave e um agudo. O engenheiro lhe explicou que o agudo era o som de seu sistema nervoso, e o grave de seu sangue circulando nas veias. Cage concluiu então que o silêncio absoluto não existe, pois sempre está acontecendo algo que produz som. Nesse sentido, Schaeffer conceitua ouvir em concordância com Goldman.

Já escutar é um processo ativo, que diz respeito a dar atenção ao que se ouve, a ter interesse pelo que se ouve. Escutar é ouvir um som com atenção, visando “[...] algo além dele mesmo: uma espécie de ‘natureza sonora’ que se oferece no conjunto da minha percepção”. (SCHAEFFER, 1993, p. 93) Escutar é perceber questões particulares de um som. Entender (entendre) é uma escuta com intencionalidade, com o direcionamento da percepção. A escuta, nesse caso, está direcionada à compreensão do som pela própria experiência do ouvinte. Por fim, compreender é reconhecer o significado do som, de seu sentido, através de associações subjetivas e intersubjetivas (códigos coletivos).

A partir da influência das tecnologias de gravação, edição e mixagem na música, Schaeffer (1993) desenvolve o conceito de “escuta reduzida” como fuga das escutas condicionadas do cotidiano: a escuta cultural e a escuta natural. A escuta cultural é, para Schaeffer, uma escuta banal, com interesse em decodificar os

2 Segundo Reyner (2011, p. 97), existe um problema de tradução com o verbo que designa esta função da escuta, visto que “*entendre* é a função da escuta referente à intencionalidade. Função intraduzível para o português, uma vez que não possuímos um verbo para escuta com o potencial semântico de *entendre*, isto é, capaz de assumir o sentido dos outros três verbos.”

sons pelas mensagens e valores atribuídos a ele. Essas mensagens e valores são percepções dominantes do som enquanto signo. Já a escuta natural é uma escuta especializada, comum a seres humanos e animais, gerada através do interesse pelos eventos sonoros como índices de algo.

A escuta reduzida seria então uma fuga das escutas condicionadas (cultural e natural), estando focada nas funções de ouvir e entender: Ao ouvir um som como objeto sonoro “[...] não procuro mais, por seu intermédio, obter informações sobre outra coisa – o interlocutor ou o seu pensamento –. É o próprio som que eu visio, é a ele que eu identifico.” (SCHAEFFER, 1993, p. 244)

Schaeffer relacionou a escuta reduzida com o conceito da fenomenologia, epoché: o descondicionamento dos hábitos de escuta, o retorno à experiência originária da recepção sonora. Segundo Michel Chion (apud Reyner, 2011, p. 104), a epoché é para Schaeffer

[...] uma atitude de ‘suspensão’ e de ‘colocação entre parênteses’ do problema da existência do mundo exterior e de seus objetos, pela qual a consciência faz um retorno sobre ela mesma e toma consciência de sua atividade perceptiva enquanto fundadora de seus ‘objetos intencionais’. A epoché se opõe à ‘fé ingênua’ em um mundo exterior onde se encontrariam os objetos em si, causas da percepção. Também se opõe ao esquema ‘psicologista’ que considera as percepções como os traços ‘subjettivos’ de estímulos físicos ‘objetivos’. Ela se distingue enfim da ‘dúvida metódica cartesiana’, no sentido que ela se abstém de toda tese sobre a realidade ou a ilusão.

Sem uma tese (interpretação parcial/possível) sobre a realidade, a escuta reduzida, que foge dos condicionamentos de representação dos sons (signo e índice), permite a fuga da recepção hegemônica no processo de escuta.

Apesar do conceito de escuta reduzida de Schaeffer ter sido desenvolvido no contexto da música concreta e do ambiente acusmático – a música é gravada e reproduzida somente por meios eletrônico –, tomarei a liberdade de transpor

esse conceito para as Artes da Cena, independentemente da presença ou não do performer ou qualquer outra fonte sonora ao vivo durante a produção do som. Compreendo que uma das questões principais da escuta reduzida de Schaeffer é desfocar a atenção do ouvinte de música concreta à fonte sonora que cria/gera o som. Porém sua proposta de fuga de condicionamentos da escuta me interessa para pensar o corpo vocal em cena, com ou sem intermediações tecnológicas. Assim, utilizo aqui o conceito de escuta reduzida como uma escuta que foge a condicionamentos, que é estimulada a perceber o objeto sonoro em sua materialidade, fugindo de representações hegemônicas dos sons e vozes em cena.

Nesse sentido, a escuta reduzida, focada na materialidade do objeto sonoro, pode ampliar a percepção do ouvinte nos processos subjetivos de criação de sentidos, desconstruindo lugares fixos de vocalidade atrelada a gênero.



ESCUA QUEER³

A professora do Departamento de Música da Universidade de Liverpool, Freya Jarman-Ivens (2011), no livro *Queer voices: technologies, vocalities and the musical flaw*, analisa vozes de cantorxs na música, com foco em Diamanda Galás, Maria Callas e Karen Carpenter, a partir da perspectiva da Teoria Queer.⁴ A pesquisadora investiga a recepção da voz e as relações de identificação e não identificação com as vozes que fazem emergir espaços de identidade não binária e produção de vocalidades estranhas/inusuais na música.

Queer,⁵ para Jarman-Ivens (2011), define a invenção ou construção da noção de identidade (e também identidade sexual) como algo não fixo, mas em constante negociação. Jarman-Ivens relaciona à voz a capacidade de separar o significante da materialidade da voz (vocalidade/parâmetros utilizados – o objeto sonoro para Schaeffer) da identidade do produtor da voz (uma tese), abrindo a percepção do ouvinte para múltiplas identidades de gênero.

3 O pesquisador Britânico Yvon Bonenfant (2010) desenvolve o conceito de *queer listening*, refletindo sobre uma dupla responsabilidade (do performer e da audiência) no rompimento com noções de vocalidade atrelada a gêneros. Ele também discorre sobre noções de corporeidade da voz a partir da percepção física do som, que se daria como tato. Ainda, as relações que empreendo aqui entre escuta *queer* e escuta reduzida não são desenvolvidas no trabalho de Bonenfant.

4 Segundo o dicionário Oxford, *queer* (do inglês) significa estranho, esquisito. Como gíria, traz uma conotação semelhante ao termo “bicha” no Brasil. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/queer>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

5 No grande panorama das Teorias de Gênero, Judith Butler inaugura a discussão sobre o *queer*. A filósofa estadunidense discute o gênero e o sexo como construções culturais, afirmando que o gênero é performativo, ou seja, se dá a partir da repetição de gestos e características socialmente atribuídas. Ela investiga também gêneros dissonantes, estranhos (*queer*) ao binarismo heteronormativo (homem *versus* mulher). Os gêneros *queer* são, para a autora, desestabilizadores de ideologias hegemônicas.

Para a autora, a voz é um fenômeno queer, visto que gera um terceiro espaço entre quem vocaliza e quem ouve, operando como mediadora entre corpo e linguagem, que para Jarman-Ivens são espaços engendrados.⁶ Assim, a voz é capaz de transpor e desestabilizar estes engendramentos. Entramos aqui em uma relação entre a produção da materialidade da voz (que gera um espaço potencialmente queer) e a escuta (que pode ou não ser queer). Seria a escuta reduzida uma escuta queer?

Jarman-Ivens afirma que queer não é uma identidade de gênero, mas sim uma resistência à estabilidade contida na noção de identidade de gênero. O queer é, assim, uma operação contínua, em andamento (ongoing), que requer um engajamento de quem ouve em um ato queer. Dito de outra forma, o queer requer a disponibilidade para a fuga dos condicionamentos, nesse caso, das escutas condicionadas.

Mas qual a finalidade de uma escuta queer, promovida por um corpo vocal queer em performance? A escuta é parte essencial de nosso desenvolvimento cognitivo. Através da escuta se dá a aquisição de linguagem, por meio da imitação de sons e associações com significados – das palavras enquanto representações de coisas – e dos significantes – as coisas que as palavras representam. Goldman (1994, p. 77) cita o médico otorrinolaringologista e pesquisador francês Alfred Tomatis, que afirma que “a voz só pode criar e duplicar os sons que o ouvido consegue captar. [...] Ademais, quando você começa a ouvir os mais variados aspectos da faixa auditiva, não só sua audição muda, mas também sua voz”.

Citando Kaja Silverman, Jarman-Ivens (2011) explica que os processos de imitação atuam sobre o desenvolvimento subjetivo, de modo que a identificação com gestos e vozes implicará também no espelhamento destes gestos e vocalidades.⁷ Segundo Kaja Silverman, a imitação também tem uma relação direta com a articulação de poder na relação entre as pessoas: imitamos certas atitudes para nos igualarmos ou mesmo nos impormos a outras pessoas. Temos aqui então duas questões trazidas pela escuta: o processo de formação de subjetividade, e possivelmente de identidade, e a articulação do poder através da produção de vocalidades e gestos.

6 Refiro-me ao termo “engendramento” (*gendering*) no sentido de atribuir marcas específicas (e binárias – homem *versus* mulher) à representação de gênero, inscritas na voz dx atuante.

7 Muitas pesquisas têm sido desenvolvidas no âmbito das ciências cognitivas para explicar as implicações da escuta no comportamento (emoções, empatia, identificação) e na neuroplasticidade cerebral – reorganização dos padrões neurais. Para maiores informações, cf. Molnar-Szakacs e Overy (2006).

É claro que uma escuta queer não pretende apenas que o ouvinte espelhe as vocalidades marginalizadas, ou se identifique com elas. Isso pode sim acontecer, mas, antes, uma escuta queer é uma escuta em processo, em devir, que instabiliza os espaços engendrados e trata a identidade como algo em processo, e não fixado. Nesse sentido, Jarman-Ivens afirma que na base da teoria queer está a noção foucaultiana de que as identidades sexuais não são naturais, mas construídas, negociadas através de agenciamentos. O queer interroga as estruturas de sexualidade como expressão de poder. (JARMAN-IVENS, 2011)

A escuta queer pode causar empatia e desestabilizar padrões hegemônicos de escuta, e, conseqüentemente, de representações de vocalidade e gênero através da escuta, visto que o queer instabiliza as identidades. Nas artes da cena, ou da presença, essa escuta é direcionada pelo corpo vocal queer em performance. Esta é também uma questão fundamental, pois com o isolamento do corpo através da escuta de uma gravação, por exemplo, temos a projeção da imagem daquele corpo – quando atendo o telefone, já projeto um possível corpo para aquela voz.

Xs artistas do século XX que buscaram desestabilizar os padrões hegemônicos de vocalidade e corporeidade nas artes, como xs artistas das vanguardas europeias do início do século XX, e artistas da cena como Antonin Artaud (1896-1948), Roy Hart (1926-1975) e Jerzy Grotowski (1933-1999), que exploraram possibilidades vocais em cena para além do canto (tonal) e da palavra articulada, proporcionaram uma escuta queer às suas audiências, assim como xs artistas da performance art e do teatro performativo que investigam estes territórios para desestabilizar as representações/identidades fixas de vocalidade e gênero. Como exemplos, podemos citar artistas como Diamanda Galás, Rachel Rosenthal, David Moss, Laurie Anderson, Meredith Monk e Fátima Miranda.

Sílvia Davini (2007, p. 16) já havia problematizado a normatividade da produção vocal em cena a partir de outra escuta, a da própria voz: “A extraordinária presença da voz e da palavra na cena e na vida profissional e cotidiana naturalizou-as ao ponto de dificultar sua percepção por parte de quem a produz”.⁸

Relatando sua experiência em uma oficina de canto harmônico⁹ com o pesquisador e cantor vietnamita Trâm Quang Hai, Davini (2007, p. 96-97) afirma que

8 “La extraordinaria presencia de la voz y la palabra en la escena y en la vida profesional y cotidiana las ha naturalizado al punto de dificultar su percepción por parte de quien la produce.” (tradução nossa).

9 O canto harmônico, ou canto difônico ou bitonal, consta de técnicas de ampliação da intensidade dos harmônicos da voz, para que sejam ouvidos ao mesmo tempo tanto a frequência fundamental quanto o harmônico em questão. É tradicional em países como a República de Tuva. Há pessoas, como o grego Demétrio Stratos, que conseguiram (e conseguem) destacar mais de um harmônico ao mesmo tempo, transformando o canto em trifônico ou quadrifônico, ou seja, parece que várias vozes cantam ao mesmo tempo, mas a emissão é de uma única pessoa.

“[...] tomando a flexibilidade como princípio, podemos dizer que a avaliação de um comportamento corporal como correto ou errado geralmente se remete a pressupostos logocêntricos originados no campo da ciência e da arte”.¹⁰

Ela critica a difusão de um ideal de saúde vocal – e por consequência, restrição de práticas vocais – advindo de pesquisas da área da saúde, principalmente da fonoaudiologia clínica (e disseminado no Teatro) que limita as possibilidades de exploração da vocalidade em prol de uma natureza fisiológica normatizadora a ser respeitada. Essa natureza definiria as posturas e práticas mais adequadas à produção de uma voz considerada saudável, naturalizada como um ideal de vocal.

10 “Tomando la flexibilidad como principio, podemos afirmar que la valoración de un comportamiento corporal como correcto o errado generalmente se remite a presupuestos logocéntricos originados en el campo de la ciencia o del arte.” (tradução nossa).



RESSONÂNCIAS

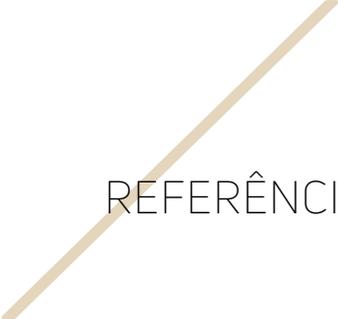
A escuta depende de uma atitude em relação à produção sonora (e vocal) com a qual convivemos, e em contrapartida, também implica nessa produção, definindo e sendo definida por essas relações. Os sons/vozes que ouvimos implicam em nosso repertório de produção sonoro-vocal, e mesmo em nossos modos de percepção e consciência do mundo, já que nossos processos cognitivos envolvem sinestesia – sentidos, incluindo a propriocepção e o movimento – e abstração – sinapses e criação de significados –, ou seja, uma mente incorporada (VARELA; TOMPSON; ROSCH, 2003) nas experiências vividas.

As técnicas vocais tradicionais, como o bel canto, em suas atribuições de classificação e treinamento específico baseado na diferença sexual (feminino versus masculino), bem como a classificação de vozes em normais e disfônicas, e a padronização de uma qualidade vocal normatizada, refletem-se em produções televisivas, cinematográficas e teatrais, bem como no desejo de uma vocalidade cotidiana naturalizada como ideal. Com a possibilidade de se ouvir as vocalidades produzidas fora dessas ideologias dominantes como vozes não boas (para servir de exemplo ou padrão), por serem erradas (fora das normas) – pode haver uma fuga da audiência à escuta das mesmas.

Mas essas vozes, como corpos vocais queer, podem refletir uma liminaridade, ocupando múltiplos lugares de leitura e gerando certa ininteligibilidade de gênero, no terceiro espaço conceituado por Jarman-Ivens (2011). A escuta hegemônica (segundo Schaeffer, natural e cultural) regula a interpretação do mundo sonoro-vocal para as massas. A natureza de nossos processos cognitivos nos leva a buscar explicações e significados a tudo o que nos cerca, desde a infância até à morte. Esse processo de construção de conhecimentos acontece levando em conta todo o repertório de experiências e saberes da pessoa, além de capacidades funcionais e da interação com xs outrxs e com o ambiente.

Um significado pode ser dado então por um referencial a priori, ou pode emergir de uma nova interpretação do real. Ou pode mesmo ser suplantado pelas sensações que emergem de um acontecimento, principalmente no ambiente acústico, no qual a vibração dos sons age diretamente sobre o maior órgão do corpo humano: a pele. Somos tocads pelos sons e vozes do ambiente acústico, e as reações dos nossos próprios corpos aos sons também envolvem sensações e emoções, além da criação de sentidos.

Penso que este estímulo à escuta queer da audiência possa também reverberar na transformação da visão de mundo e na alteração da própria consciência da audiência, desdobrando-se em ações mais críticas aos pensamentos hegemônicos, padronizações e normatizações sobre as (e nas) relações sociais, principalmente no que diz respeito à produção (e reprodução) de vocalidade e gênero.



REFERÊNCIAS

BONENFANT, Yvon. Queer listening to queer vocal timbres. *Performance Research*. v. 15, n. 3, Aberystwyth, 2010.

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

- DAVINI, Silvia Adriana. Cartografías de la voz em el teatro contemporáneo: El caso de Buenos Aires a fines Del siglo XX. Buenos Aires/Bernal: Universidade Nacional de Quilmes, 2007.
- GOLDMAN, Jonathan. Os sons que curam: o poder dos harmônicos. Tradução Marcello Borges. São Paulo: Siciliano, 1994.
- Jarman-Ivens, Freya. Queer voices: technologies, vocalities and the musical flaw. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011.
- MENEZES, Philadelpho. Introdução In: MENEZES, Philadelpho (Org.). Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: EDUC, 1992.
- Molnar-Szakacs, Istvan; Overy, Katie. Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion. Journal of social cognitive and affective neuroscience. Oxford, v. 01, n. 03, p. 235-241, 2006.
- REYNER, Igor Reis. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. Opus – Revista eletrônica da ANPOM, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77-106, dez. 2011.
- SCHAEFFER, Pierre. Tratados dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- SCHAFER, Murray. O ouvido pensante. Trad. Marisa T. de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria L. Pascoal. 2. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- SCHAFER, Murray. A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa T. Fonterraba. São Paulo: Ed. da UNESP, 2001.
- VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana. Porto Alegre: Artmed, 2003.

DAIANE DORDETE STECKERT JACOBS: é Professora Adjunta III do Departamento de Artes Cênicas da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, na área de voz/interpretação, e do Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Diretora de Extensão, Cultura e Comunidade do Centro de Artes da UDESC. Doutora e Mestre em Teatro pela UDESC. Bacharela em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela FAP - Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR). É atriz, diretora, dramaturga, contadora de histórias e poeta. Pesquisa nas áreas de voz, atuação, performance, teatro performativo, teatro narrativo e estudos de gênero.