



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO – PPGT

TESE DE DOUTORADO

**VOZES NÔMADES:
Escutas e escritas da voz em
performance**

BARBARA BISCARO

FLORIANÓPOLIS, 2015

B621v

Biscaro, Barbara

Vozes nômaes: escutas e escritas da voz em performance /
Barbara Biscaro. - 2015.

394 p.; 21 cm

Orientadora: Sandra Meyer Nunes

Bibliografia: p. 382-394

Tese(Doutorado) - Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação
em Teatro, Florianópolis,2015.

1. Música vocal. 2. Voz. 3. Audição. 4. Performance
(Arte). I. Nunes, Sandra Meyer. II. Universidade do Estado
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. III.
Título.

CDD: 782 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

BARBARA BISCARO

Vozes nômades: escutas e escritas da voz em performance

Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito à obtenção do grau de Doutora em Teatro, área de concentração Teorias e Práticas Teatrais, na Linha de Pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Orientadora: _____
Professora Doutora Sandra Meyer Nunes
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro: _____
Professora Doutora Maria Brígida de Miranda
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro: _____
Professor Doutor José Ronaldo Faleiro
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro: _____
Professora Doutora Janaína Träsel Martins
Universidade Federal de Santa Catarina

Membro: _____
Professor Doutor Ernani Maletta
Universidade Federal de Minas Gerais

Florianópolis, 16 de março de 2015.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Sandra Meyer por me dar toda a liberdade possível, sempre com um olhar/escuta atento e generoso. Aos professores/as da banca Ernani Maletta, Janaína Träsel Martins e José Ronaldo Faleiro por me oferecerem a chance de ir diretamente ao doutorado, depositando um generoso voto de confiança em mim e na minha pesquisa. Ao Roberto Gorgati pelo amor infinito e vida compartilhada. À Marisa Napolini pela correção generosa e atenta, Monica Siedler e Gláucia Grigolo pelo carinho e pela parceria de todas dentro desse mundo que vivemos juntas que é o Projeto Vértice Brasil À Sandra (*in memoriam*), Francini e Mila pela orientação e ajuda na secretaria do PPGT. À CAPES pela bolsa de estudos tanto no Brasil quanto no exterior. Ao Prof. Dr. Marco Beghelli da *Università di Bologna, che mi ha ricevuto e anche mi ha lasciato andare via quando era assolutamente necessario*. Aos meus pais Sonia e Ivar pelo apoio constante. Ao Fernando Bresolin por ter me ajudado a cantar louca e violinisticamente. Aos amigos/as, artistas, mestres, professores/as, atores, atrizes, cantores/as, instrumentistas, maestros e alunos/as que estiveram comigo nesses anos de pesquisa em diferentes situações e projetos, proporcionando um aprendizado inesquecível e precioso (seus nomes e vozes, sendo muitos para essa pequena página, estão gravados em meu coração e memória):

Obrigada, obrigada, obrigada.

RESUMO

BISCARO, Barbara. **Vozes nômades**: escutas e escritas da voz em performance. 2015. 394 f. Tese (Doutorado em Teatro – Área: Teoria e Práticas Teatrais) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2015.

O foco desta tese é o papel da escuta nos processos de formação e de criação vocal e cênica e os desdobramentos que uma escuta qualificada pode gerar em pesquisas vocais teóricas e práticas para a cena. A pesquisa parte da seguinte perspectiva: o que acontece quando passo a pensar as vozes a partir da escuta? Quais questões emergem dessa mudança de perspectiva? Quais os tipos de escuta que aparecem no estudo das vozes? A escuta abordada neste estudo evoca uma compreensão da dimensão sonora da voz não só através do órgão do ouvido, mas envolve também aspectos da elaboração do pensamento conceitual, estético, expressivo e poético acerca da sonoridade da voz humana na cena. Sendo assim, a escuta, como termo e prática multiforme, se desenvolve por meio da seguinte estratégia: assim como se diz que é necessário diversificar os *pontos de vista* de um tema, o trabalho parte da ideia de diversificar os *pontos de escuta* das vozes em *performance*. A organização estrutural se dá por textos independentes e ao mesmo tempo conectados, nos quais o ponto de convergência é a centralidade do corpo em uma discussão teórica que se propõe a pensar a vocalidade do/a artista em *performance*. As ideias de escuta encarnada, de diversidade dos corpos das vozes, do corpo invertido, de metáforas do corpo-voz, de corpo musical ou de vozes nômades permeiam essa escrita, escolhendo mostrar a diversidade e seus possíveis paradoxos.

Palavras-chave:

Escuta. Corpo. Voz em *performance*. Vozes nômades. Música.

ABSTRACT

BISCARO, Barbara. **Nomadic voices:** listenings and writings of the voice in performance. 2015. 394 f. Thesis (Doctorate in Theater – Área: Theater Theory and Practices) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2015.

The focus of this thesis is the role of the listening in the formation and vocal/scenic creation processes, and also the developments that a qualified listening can generate in both practical and theoretical vocal researches to the scene. This research departure from the following perspective: what happens when I begin to think the scenic voice beginning from the listening? What questions emerges from this change of perspective? Which kinds of listening appear in the study of the voices? The listening approached on this study evokes a comprehension of the sonic dimension of the voice, not only through the ear, but also involves aspects from the conceptual, aesthetical, expressive and poetical thought elaboration of the human voice's sonority on the scenic performance. Thus the listening as a practical and multi-dimension concept consolidates itself here through a strategy: as we say that is necessary diversify the *points of view* of a theme, the work departs from the idea of diversify the *points of listening* of the voice in performance. The structural organization it is done by seven independent texts, at the same time connected to each other, in which the point of convergence it is the centrality of the body in a theoretical discussion that proposes itself to think the vocality of the scenic artist in performance. The concepts of embodied listening, of diversity of the bodies of the voice, of the inverted body, of the body-voice metaphors, of the musical body or the nomadic voices permeate this writing, choosing to show the diversity of the voice and its possible paradoxes.

Keywords:

Listening. Body. Voice in performance. Nomadic voices. Music.

SUMÁRIO

Anacruse	07
1 Os corpos da escuta	23
2 Os corpos da voz	77
3 Paradoxos e metáforas do corpo-voz e escuta	127
4 Reinvenções de escuta	187
5 Musicalidade e composição: notas sobre corpos, estruturas, medos e um universo de possibilidades	233
6 Desejo de escuta, escuta dos desejos: erotismo e vocalidade	283
7 Vozes nômade s.....	335
<i>Ritornello</i>	373
Referências	382

anacruse

Anacruse

“Pois bem, é preciso durar um pouco mais do que a voz; é bem preciso, através da comédia da escrita, *inscrever-se* nalgum sítio. Como é que pagamos esta inscrição? O que é que deixamos escapar? O que é que ganhamos?” (Roland Barthes).

Anacruse é o termo usado em música para definir a partícula que precede o primeiro tempo forte, definido pela fórmula de compasso. A anacruse é um modo de começar a música em suspensão; é aquilo que, vindo antes do início da canção, vira uma célula suspensa que prepara o primeiro tempo. Escolho começar em anacruse, porque esse início é uma simples partícula suspensa que prepara o/a leitor/a para os textos que vêm a seguir. Geralmente a anacruse em música é rápida, dinâmica, um respiro antes, um ataque surpresa – já começa deslocando o tempo, com sua vocação para abrir caminho. Ao invés de uma introdução, convido você a um respiro, uma pequena suspensão que se encaminha para o tempo forte; um compasso de milésimos de segundo antes de entrar propriamente no universo construído pela tese.

As páginas que aqui constam tomaram corpo e forma ao longo de quatro anos bastante atribulados de minha vida. Escrevi, li, dirigi espetáculos e óperas, realizei e participei de festivais de teatro, fui representante da classe teatral em conselho de cultura, construí dois espetáculos pessoais que me renderam viagens pelo mundo, viajei para a Itália, fugi da Itália, adoeci, cantei, dei aulas, fiz terapia, conheci gente, cantei de novo. De uma forma intuitiva e talvez caótica, deixei que o ritmo da escrita e dos assuntos que me interessam ditassem o rumo estrutural da pesquisa; ao invés de seguir um esquema prévio

de capítulos ou itens, o que surgiu foi um formato de textos que demonstram que o meu fôlego de escrita é curto, que os assuntos que me interessam são vários e que, mesmo aparentemente desconexos, absolutamente tudo o que está contido nos textos possui uma conexão dentro do meu pensamento, da minha vivência e do meu modo de sentir e viver a voz em *performance*.

O foco desta pesquisa é o papel da escuta nos processos de formação e de criação vocal e cênica e os desdobramentos que uma escuta qualificada pode gerar em pesquisas vocais teóricas e práticas para a cena. A tese parte da seguinte perspectiva: o que acontece quando passo a pensar as vozes em cena a partir da escuta? Quais questões emergem dessa mudança de perspectiva? Quais os tipos de escuta que aparecem no estudo das vozes? O termo escuta, no início, havia surgido como um processo de maturação de um conhecimento auditivo do indivíduo. Mas, entendi, ao longo do processo, que a escuta que me interessa evoca uma compreensão da dimensão sonora da voz não só através do órgão do ouvido: envolve também aspectos da elaboração do pensamento conceitual, estético, expressivo e poético acerca da sonoridade da voz humana na cena.

Abordar a temática da voz a partir da escuta é uma escolha, deste trabalho, de abordar um tema apontado em diversas pesquisas sobre a voz no teatro e na *performance* na atualidade, mas que ainda pode ser aprofundado. A minha escolha do tema da *escuta* (que gerou um projeto e uma qualificação de mestrado que me impulsionaram diretamente a um doutorado) foi amadurecendo com a passagem dos anos da pesquisa. Hoje compreendo que a minha escolha nasceu de uma desconfiança: desconfiança de verdades absolutas quando se fala de trabalho vocal para a cena, desconfiança de termos dados no vocabulário ao se referir à voz, como naturalidade,

inteligibilidade, verdade e eficácia. Minha desconfiança me guiou para caminhos nem sempre claros, revelando que chaves de leitura para a presença da voz em cena precisam ser continuamente criadas e revistas para que esse tipo de pesquisa possa cada vez mais se consolidar.

Este trabalho se constitui em sete textos e alguns apontamentos. São partes independentes de um todo que forma o meu pensamento teórico atual sobre a escuta e a voz em *performance* e são fiéis à única certeza que posso oferecer nesse campo de estudos: que é um tema plural, multiforme e cheio de possibilidades. A minha escolha foi abrir as possibilidades de abordar esse tema, seja aprofundando alguns aspectos, seja apontando caminhos que talvez eu escolha continuar depois ou, ainda melhor, que outros e outras se interessem e possam seguir diferentes pesquisas sobre a voz, com pontos de vista diferentes do meu. São textos que apostam em perguntas ou intuições, que falam sobre imagens e paixões que movem o meu modo de me relacionar com a voz.

Não me esquivo da tarefa de pensar o que seria um estudo teórico sobre a voz na cena. Esta pesquisa nasceu, em um primeiro momento, de uma necessidade em afirmar certas convicções pessoais (e eminentemente práticas) sobre o que se constitui o trabalho do/a artista interessado/a na pesquisa vocal. Mas, passado o tempo, o que descobri é que um estudo teórico possui por um lado limitações, pois nunca contemplará as particularidades e paradoxos do processo prático e vivo da voz na cena. Por outro lado, possui possibilidades fascinantes de reflexão acerca dos modos pelos quais se empreendem pesquisas teóricas sobre a voz no contexto acadêmico, chegando a um ponto fundamental: o quanto o modo como pensamos e compreendemos conceitualmente as vozes influencia nas mitologias vocais/corporais elaboradas em pesquisas práticas?

Uma abordagem metodológica que foi aos poucos surgindo ao longo desta pesquisa corresponde a algumas questões propostas pelo sociólogo norte-americano Howard Becker em sua obra *Segredos e truques da pesquisa* (2007). Becker desvenda dois mecanismos presentes na produção do conhecimento teórico: a *representação* e o *conceito*. Para o autor é necessário perceber que cada indivíduo possui formas de representação bastante específicas frente a termos, nomes e temas.

Ao transportar esse princípio ao estudo da voz em *performance*, a palavra *voz* associada às artes performativas possui tantas maneiras de representação quanto existem indivíduos – ao ouvir a palavra voz, cada pessoa acessa um repertório pessoal de ideias e concepções sobre o que entende por voz. O mais importante, além de levar em consideração essa diversidade, é perceber quais são as formas de representação que estão implícitas no universo de cada pessoa: o/a pesquisador/a, não sendo uma folha em branco, possui uma experiência prática e conceitual específica em relação ao seu tema que permite uma leitura individualizada, mas que sempre parte de alguns pressupostos – nem sempre claros, e nem sempre totalmente conscientes.

Um processo bastante interessante me ocorreu ao longo desta pesquisa: o fato de exercitar a escrita e a teoria como formas de articular certos conhecimentos do campo da voz em *performance* (campo no qual eu tenho experiências práticas) gerou uma série de conflitos que pouco a pouco foram demonstrando não só meus conhecimentos e vivências no campo, mas também meus preconceitos, minhas mágoas, meus gostos e minhas comparações. Esses produtos não tão “agradáveis” formaram uma consciência do que representa e pode valorizar uma pesquisa acadêmica e teórica sobre a escuta e a voz em *performance* a partir do meu ponto de vista, com as

minhas referências construídas em um campo de atuação prático.

Ou seja, uma importante virada metodológica em minha tese não foi uma pretensa compreensão sobre o meu objeto de estudo, *a escuta*. O que percebi é que estudar a escuta envolvia um entendimento das diferentes formas de ver, ouvir e conceituar a voz – e essas formas sim eram os meus objetos de pesquisa. Nesse sentido, existe uma proposta de desnaturalização do conceito “voz” levando em consideração uma escuta plural e complexa: a voz em *performance* não é algo dado, nem algo natural, nem uma manifestação *a priori* da cultura teatral/musical, nem algo inerente ao corpo e por isso inerente ao ser humano. A voz humana, assim como a voz em *performance* é tomada, do ponto de vista dessa pesquisa, como uma construção que é fruto de interações entre indivíduos, culturas, sociedades, aspectos e contextos políticos, éticos e históricos.

Procuro passar de uma noção essencialista, que diria que a voz em *performance* existe *a priori* dada pela “natureza” para uma noção interacionista: a voz em *performance* como a conhecemos, vivenciamos e percebemos é fruto de relações diversas e específicas que experimentamos ao longo de nossa existência. Essas experiências englobam tanto a relação entre o indivíduo e a própria voz, quanto a relação entre indivíduos, contextos e as escutas dessas vozes. Procuro convulsionar o termo *voz na cena*, abandonando o intuito de propagar uma noção de funcionalidade ou de verdade em uma abordagem ou outra. Ao invés disso, procuro ressaltar a diversidade e a multiplicidade de vozes em *performance* (além de sua simultaneidade), em uma tentativa de não transformar o aspecto **escuta** ou **voz** em conceitos fechados, mas sim perceber quais as representações que permeiam **as escutas e as escritas sobre a voz** no campo das artes performativas.

Vale ressaltar ainda que esses discursos não são homogêneos e nem sempre correspondem à realidade prática. O que passei a perceber, sempre que buscava explicar no que consistia minha tese para as pessoas, é que todos/as possuem, mesmo sem perceberem, ideias e desejos específicos sobre a voz em *performance* (seja sobre a sua própria voz, seja sobre a voz de outros e outras) a partir de suas experiências de vocalização e escuta das vozes ao longo de suas vidas.

A existência dessas ideias inerentes ao universo de cada indivíduo é um fato bastante significativo. Sendo assim, do ponto de vista da pesquisa acadêmica, o universo pessoal do/a pesquisador/a e a forma como o pensamento se organiza ou se constitui não é algo natural, nem intrínseco ao ser: conceitos, ideias e lógicas de pensamento são construídas nos processos de aprendizado e interações sociais. O indivíduo, ao se relacionar com os sujeitos e os temas que estuda, enxerga o mundo através das lentes de suas próprias representações:

[...] porque não podemos tomar as mais simples decisões a menos que tenhamos alguma idéia sobre o que estamos fazendo. Foi a representação que têm [os pesquisadores acadêmicos] de pessoas, lugares e situações como os que estão examinando que os levou a fazer o que quer que tenham feito, a perguntar o que perguntaram, a dar atenção ao que deram, a ignorar o que ignoraram (BECKER, 2007, p. 159).

Becker ressalta que “de certo modo, o resultado de trabalhar dessa maneira não é um maior número de respostas, mas um maior número de perguntas” (BECKER, 2007, p. 104). Perceber esse rumo durante a tese não foi simples nem imediato, e ainda não sei se a forma como articulei as teorias efetivamente levam o/a leitor/a nessa direção. A dificuldade de articulação entre teoria e prática talvez exista, como explica

Becker, no fato de que existe uma substancial diferença entre tentar encaixar situações específicas da pesquisa dentro de conceitos pré-definidos (e a partir disso mapear as similaridades e atenuar as diferenças) e fazer emergir das situações da pesquisa os conceitos a serem desenvolvidos.

Desde o princípio decidi não temer nem atenuar os paradoxos e as incongruências que o campo da voz em *performance* abriga. Nesse sentido, houve uma escolha deliberada em favor da heterogeneidade; talvez isso tenha se dado no momento em que ressaltar as diferenças, especificidades e esse aspecto “construído” das formas como os indivíduos vivenciam/ouvem as vozes em *performance* se tornou mais importante do que mapear conceitos que pudessem construir uma única noção de voz, a minha. Talvez porque eu ainda intua que as minhas verdades sobre a voz em *performance* dizem respeito a mim, ao meu corpo e às minhas práticas artísticas e que essas verdades se articulam de forma efetiva na cena, em presença do/a outro/a: se essas se tornassem teorias e conceitos em uma tese, apenas engrossariam um vasto material dos discursos sobre a voz em *performance* em um aspecto para o qual eu ainda tenho pouco a contribuir.

A escuta, como termo e prática multiforme, surgiu aqui na seguinte perspectiva: assim como se diz que é necessário diversificar os *pontos de vista* de um tema, parti da ideia de diversificar os *pontos de escuta* das vozes em *performance*.

Este trabalho, partindo das minhas vivências e práticas como artista, busca uma forte interface entre os campos do teatro e da música na perspectiva de pensar que a voz em *performance* “escorrega” continuamente entre esses universos artísticos, que não podem ser entendidos como fechados a partir de uma ideia inculcada em nossa cultura de separação dos conhecimentos do mundo em disciplinas distintas. Aliás, escolho adotar o

conceito “voz em *performance*” da pesquisadora Silvia Davini (2001) para definir a presença da voz em cena em um sentido mais abrangente do que voz aplicada ao teatro. A voz cênica a ser discutida nessa pesquisa se aplica às mais diversas situações expressivas, podendo transbordar do campo do teatro para a *performance*, para a música ou para a dança, dependendo da abordagem de cada artista. Davini explica a origem do termo:

Neste sentido, a *performance* teatral é entendida como um tipo específico de *performance* cultural. Assim, a atuação se distancia das noções de interpretação e de representação, para reforçar seu caráter de apresentação, de presença, de ato, atualização, de um fazer presente; enquanto as definições do personagem abandonam seu caráter de entidade unívoca e estável, para evidenciar-se como um conjunto fluido de papéis ou estados¹ (DAVINI, 2001, p. 13, trad. nossa).

Dentre os muitos cruzamentos entre teatro e música, meu interesse reside não só em gêneros já consolidados a partir da junção dessas duas áreas – como a ópera ou as diversas formas de teatro musical – nem em aspectos funcionais em que uma área pretende “ajudar” a outra. Por exemplo, não vou me ater a aspectos como as possíveis contribuições que um treinamento em técnicas de dança ou atuação podem dar a um/a musicista em sua postura cênica no momento da *performance* musical, ou refletir sobre as possibilidades que um treinamento musical dado a um ator ou atriz – como tocar um instrumento, aprender

¹ “En este sentido, la *performance* teatral es entendida como un tipo específico de *performance* cultural. Así, la actuación se aleja de las nociones de interpretación y de representación, para reforzar su carácter de presentación, de presencia, de acto, actualización, de un hacer presente; en cuanto las definiciones del personaje abandonan su carácter de entidad unívoca e estable, para evidenciarse como un conjunto fluido de papeles o estados” (DAVINI, 2001, p. 13).

a cantar – podem criar em termos de aumento de suas habilidades cênicas. O meu interesse está em uma pesquisa que procure territórios que não partam de uma possível subordinação de uma área à outra: sem predominância de uma sobre outra, um/a artista inserido/a nesse contexto seria aquele/a que não vê separação ou hierarquia entre fazer música e fazer teatro: são ações sobrepostas, que criam uma lógica própria, um projeto de mundo.

Isso define algumas opiniões minhas sobre a voz em cena, que serão problematizadas ao longo de todo o trabalho: 1) A voz em cena, assim como o ato de escutar, não será discutida como *ferramenta* de trabalho do/a artista. Ou seja, o que me interessa não é a sistematização de exercícios que “melhorem” a capacidade do/a artista ou que “ensinem” elementos técnicos e estéticos a serem usados em cena. A própria ideia de uso da voz é, para mim, uma questão a ser discutida exaustivamente. Em minha vivência prática, posso afirmar que 98% das vezes em que alguém me pediu qualquer conselho, oficina, treinamento sobre voz, tinha muito claramente a ideia de ferramenta: o/a preparador/a vocal como aquele ser mágico que vai ensinar como melhorar isso ou aquilo – de preferência algo rápido, eficaz e que não dê muito trabalho. 2) Ao me afastar da noção limitada ao *uso da voz na cena*, me interessei em discutir aspectos das práticas e experiências artísticas que possam potencializar um/a artista dedicado/a às questões corporais/vocais e suas implicações sonoras, estéticas, políticas e poéticas em *performance*. Nesse sentido, me interessei em pensar uma prática artística que possa emergir de questões pessoais e que, principalmente, se dedique a repensar as questões da presença do corpo-voz na cena na atualidade; 3) Esse interesse, ao longo da pesquisa, demonstrou que a diversidade de abordagens, trabalhos, conceitos, informações e experiências levam não a um caminho, mas a caminhos tão diferentes quanto diferentes são os corpos-vozes e as

subjetividades; que abordagens profundamente interessadas na vocalidade da cena podem construir pontos de vista até mesmo antagônicos, paradoxais.

Vale ressaltar que abordo nesta pesquisa algumas “versões” de corpo e de voz (tais como corpo fisiológico, corpo saudável, corpo invertido, corpo erótico), pensando que essas instâncias, além de não terem significados absolutos, carregam em suas práticas, suas culturas e suas estéticas diferentes características e, portanto, diferentes “verdades” corporais/vocais. O modo como cada contexto valida as diferentes noções de corpo-voz e o modo como cada indivíduo se situa em seu campo de atuação no mundo permitem que se pense não apenas em termos de eficácia ou verdade, mas também que se possam ver e ouvir as vozes a partir de seu potencial de diversidade.

O ponto de convergência de todos os textos aqui reunidos, portanto, é a centralidade do corpo em uma discussão teórica que se propõe a pensar o/a artista em *performance*. O corpo nessa escrita se revelou multiforme e a escuta desse corpo me mostrou uma infinidade de utopias que o envolvem. As ideias de escuta encarnada, de diversidade dos corpos das vozes, do corpo invertido, de metáforas do corpo-voz, de corpo musical ou de vozes nômades permeiam essa escrita, escolhendo mostrar a variedade e seus paradoxos, mais do que afirmar continuamente as bases de uma crença pessoal sobre o que seja (ou deveria ser) o corpo-voz em *performance*.

A organização estrutural do trabalho se dá por textos independentes e ao mesmo tempo conectados: certos conceitos aprofundados em um texto aparecem em outros, mas sempre de forma que seja possível lê-los separadamente. O primeiro texto, intitulado *Os corpos da escuta*, se baseia nos conhecimentos científicos das áreas da saúde/medicina/biologia/cognição para conceituar uma escuta vocal/sonoro-musical em *performance*.

Muito além de descrever o ouvido como órgão e a audição como um processo fisiológico, o texto lança as bases para uma complexidade da escuta, irredutível às suas características anatômicas/biológicas.

O segundo texto, *Os corpos da voz*, parte de um interesse em desafiar uma ideia recorrente de unicidade entre corpo e voz do ponto de vista conceitual, refletindo sobre quais tipos de corpos e de vozes constam em registros tanto de práticas artísticas quanto de pesquisadores/as interessados/as no assunto da voz em *performance*. A ideia ali é ampliar os modos de perceber a presença e o papel do corpo em diferentes práticas vocais, dando ênfase a algumas metáforas criadas por mim, como a ideia de um *corpo invertido*.

O terceiro texto, *Paradoxos e metáforas do corpo- voz e escuta*, parte de uma noção de escuta dos registros teóricos de diversos/as pesquisadores/as do campo da voz em *performance*, a fim de perceber as palavras e as metáforas criadas para nominar ou guiar os discursos sobre a voz. As tensões entre escrita e voz e a ideia de uma escrita sonora são discutidas através de uma reflexão sobre os registros escritos da voz em cena.

O quarto texto, *Reinvenções de escuta*, é um texto criado a fim de cumprir um papel contextual, mostrando de forma mais ou menos cronológica os caminhos que a percepção da escuta da voz em *performance* tem se modificado principalmente nos campos da música e do teatro nos séculos XX e XXI.

O quinto texto, *Musicalidade e composição: notas sobre corpos, estruturas, medos e um universo de possibilidades*, aborda a escuta a partir de teorias sobre a música e musicalidade, envolvendo aspectos como composição sonora/musical, afinação, entre outros. A ideia aqui é

extrapolar uma visão de escuta apenas “analítica” dos sons, trazendo para a discussão as questões complexas que envolvem uma “educação” da escuta das vozes em *performance*.

O sexto texto, *Desejo de escuta, escuta dos desejos: erotismo e vocalidade*, é um texto que parte de uma visão mais filosófica da experiência da voz em *performance* e sua escuta, buscando relacionar a noção de desejo com o ato de escutar e de vocalizar. Restabelecer uma noção erótica com a voz, nesse caso, admite que o processo de escuta, aprendizado e pesquisa vocal é permeado pelos desejos de cada artista, por um contato físico entre o corpo, a sonoridade e o/a outro/a que evoca certas concepções de erotismo – revelando instâncias como poder e sedução na vocalidade construída em cena.

O sétimo texto, *Voices nômades*, discorre sobre o conceito de nomadismo transportado para a voz em *performance*, partindo originalmente dos escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari. É um manifesto que reivindica uma forma particular de ver, escutar e conceituar as vozes em *performance* na atualidade, partindo do princípio de que cada artista/contexto é um mundo. Talvez esse seja o trecho no qual reservei um espaço maior para explicitar minhas próprias convicções acerca da voz em *performance*, acreditando que possam existir diferentes chaves para pensar, ouvir e classificar a experiência da voz na cena.

Os temas da voz e da escuta, neste trabalho, estão imersos no campo da prática e inscritos no corpo do/a artista como experiência/conhecimento e, por isso, difíceis de submeter a uma teorização abrangente, que busque uma falsa ideia de corpo, voz ou escuta homogênea ou universal. Por isso os conceitos de auto etnografia da pesquisadora canadense Sylvie Fortin são parâmetros metodológicos para esta pesquisa: “por que não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência?” (FORTIN, 2009, p. 82). Esta pergunta me instiga

a pensar um trabalho que, seguindo as pistas estabelecidas pelo texto, possa colocar em contato experiências artísticas e técnicas (que se inscrevem no corpo) pessoais em uma relação criativa e proveitosa com a pesquisa acadêmica, fazendo do processo de escrita um momento criativo e de auto-compreensão; mas também levando em consideração uma busca pela alteridade como forma de chegar a um aprofundamento dos temas propostos pela pesquisa.

Vale ressaltar que fiz uma escolha, no formato final da tese, em exercitar uma escrita que contempla o máximo possível as formas femininas da linguagem. Os textos, sempre que possível, elenarão as palavras atrizes, cantoras, alunas, espectadoras, entre outras, como uma pequena forma (ainda que discreta) de guerrilha de linguagem, ação frequentemente exercida nos estudos feministas e de gênero: rechaçando a regra de que o masculino contempla a todo/as, mesmo que pareça enfadonho, minha escrita vai reforçar que para muitos “os” existem seus respectivos “as”. Pretendo sustentar ao longo da tese que as formas como se pensa e se escreve constituem e conformam o mundo, sendo formas extremamente poderosas na cultura. A visibilidade das mulheres passa pela necessidade de serem nomeadas e contempladas na escrita culta, mesmo que para isso eu esteja infringindo uma regra gramatical ou aparentemente nomeando o “óbvio” ao longo do texto. Mas estes pequenos estranhamentos são pontos de partida para repensar as distinções de gênero arraigadas na cultura.

Aviso de antemão que não haverá necessariamente um fio da meada claro, uma sequência de causas e efeitos de ideias construídas de forma linear. Deixei que o foco escolhido para a pesquisa – as conexões entre escuta, voz e cena – transbordassem para as questões que me apaixonaram nessa empreitada prática e teórica que foi minha vida nesses anos; respeitei as imagens e as palavras que me arrebataram,

percebendo que algumas tinham um destino curto, de apontamento, de pontuação. Já outras tinham uma vida mais longa, careciam de uma duração mais estendida. A ordem dos textos no formato final do trabalho é apenas uma sugestão: deixo para o/a leitor/a a decisão de onde começar ou como seguir adiante, esperando que este seja um fortuito encontro.

1

os corpos da escuta

Os corpos da escuta

Existem diversos termos na língua portuguesa para designar os fenômenos da audição. O *ouvido* é o órgão da audição, englobando as suas características físicas e fisiológicas. Existem dois verbos mais comumente utilizados para designar o ato de perceber e decodificar sons através dos ouvidos: *ouvir* e *escutar*. Do ponto de vista dos sentidos do corpo, denomina-se o sentido sonoro como *audição*. Portanto, o sentido da audição seria a capacidade de ouvir sons externos e internos ao corpo humano, através das ondas sonoras.

O ouvido possui outras funções além da audição no corpo humano. O ouvido é responsável pelo equilíbrio, através do labirinto e do sistema vestibular, e é um órgão essencial para a percepção espacial do indivíduo: é por meio do ouvido que conseguimos perceber a lateralidade do corpo e construir conjuntamente com a visão aspectos espaciais como profundidade, horizontalidade, verticalidade e perceber a localização do corpo no espaço. O posicionamento do corpo, como estar deitado, sentado, de ponta-cabeça ou de pé é percebido pelo ouvido, que constrói no corpo a percepção do espaço e do modo como o corpo está posicionado.

Por isso, muitas vezes a perda da audição, ou seja, da capacidade de receber e decodificar as ondas sonoras por parte do ouvido, não afeta outros sistemas, como o do equilíbrio e da percepção espacial, fazendo com que pessoas mesmo completamente surdas tenham intactos estes outros sentidos proporcionados pelo ouvido. Já distúrbios como a labirintite (disfunção do líquido interno do ouvido, no labirinto) causam sintomas como a perda da capacidade de equilibrar-se ou

perceber o posicionamento do corpo no espaço, porém não afetam a capacidade auditiva de perceber e decodificar os sons.

Além disso, o ouvido também constrói, juntamente com os outros sentidos, as relações entre o mundo externo, o corpo e o cérebro, sendo um órgão que estimula o cérebro e que pode causar grandes transformações no corpo e na mente. O ouvido constrói em nosso cérebro relações complexas entre os sons (a fala humana, os ruídos do mundo, a música, etc.), os sistemas do pensamento e ação/cognição corporal. Nesse processo estão envolvidos o sentido da audição, a subjetividade, o pensamento, as emoções e a corporalidade do indivíduo como um todo. Coisas extraordinárias que envolvem a audição de sons podem acontecer em nosso cérebro: assim como relata o neurocientista Oliver Sacks em seu livro intitulado *Alucinações Musicais* (2007), uma pessoa pode ser completamente surda e ainda assim ouvir continuamente música em alto volume dentro de sua cabeça, em um tipo de fenômeno cerebral que foi chamado de Alucinações Musicais, contrariando, portanto, a ideia de que a surdez envolve invariavelmente o silêncio profundo.

Ouvir e escutar são verbos continuamente utilizados para designar tanto a capacidade fisiológica de decodificar sons quanto a capacidade física (que envolve corpo e mente) de perceber e diferenciar sons. Ouvir não significa automaticamente perceber o som: é possível passar um dia inteiro andando em uma cidade e depois não conseguir individualizar nenhum som em particular que se ouviu, pois o ouvido, apesar de captar, não foi estimulado a perceber e individualizar as qualidades dos sons aos quais o corpo foi exposto. Portanto, o que ocorre com frequência é que se ouve o tempo todo, mas percebe-se muito pouco as qualidades e as potencialidades do que é ouvido. Não perceber ou individualizar os sons não significa que não se é afetado/a por

eles: às vezes é possível se sentir oprimido/a, deprimido/a ou até mesmo nauseado/a em uma situação de exposição sonora intensa (como em um avião, por exemplo) e simplesmente não perceber que o som (principalmente em excesso de volume ou de tempo de exposição) causa reações imediatas no corpo e nas emoções de uma pessoa.

O termo escuta – evidenciado neste trabalho – designa, portanto, a capacidade do indivíduo de ouvir, decodificar as vibrações sonoras e perceber de forma consciente as qualidades e potencialidade dos sons. Essa escuta envolve todo o corpo, pois não está somente atrelada à capacidade de audição (que muitas vezes é definida por uma condição fisiológica), mas está principalmente conectada com a forma como se ouvem os sons e como a subjetividade de cada pessoa é afetada e reage ao estímulo sonoro. A capacidade da escuta está ligada à *qualidade* no modo como o indivíduo ouve, reage e age em relação aos sons.

Bonnie Cohen, criadora do método de educação somática *Body-Mind Centering*, explicita essa diferenciação entre a capacidade fisiológica de ouvir sons e a capacidade de escuta, ou seja, perceber e se conectar com os sons. Ela escreve que “a percepção da audição não é a quantidade do que ouvimos, mas a qualidade do que ouvimos, retemos e levamos à memória, facilmente²” (2008, p. 85, trad. nossa). Bonnie Cohen complementa:

A audição ou sensação do som tem que ver com o órgão auditivo (o ouvido) e o nervo auditivo para o córtex auditivo no cérebro, ou seja, a recepção objetiva e física do estímulo. A *percepção* do som, por sua vez, é a nossa

² “The perception of hearing is not the quantity of what we hear, but the quality of what we hear, retain and commit to memory, easily” (COHEN, 2008, p. 85).

experiência subjetiva do som, e ocorre mais no nível dos caminhos dos nervos associativos no cérebro cercado mais a real recepção do som do que o registro do som em si mesmo. Portanto, a *percepção* do som é o contexto em que se leva a cabo a audição, e a *sensação* é o contexto do som³ (COHEN, 2008, p. 95, trad. nossa).

Para ela, portanto, a percepção do som é uma conexão entre os processos físicos da audição com uma experiência subjetiva de audição, particular para cada ser humano e construída na conjunção entre o cérebro e as outras partes do corpo, envolvendo aprendizado, emoções, subjetividade, cultura. Assim como é possível dizer que duas pessoas podem não ver a cor vermelha do mesmo modo, é possível dizer que duas pessoas ouvindo um mesmo som poderão perceber de formas distintas a partir de sua individualidade.

Deste modo, é possível dizer que existem duas dimensões da escuta na experiência do indivíduo: o processo físico de ouvir, que conecta corpo e cérebro em sua fisiologia, processo esse quase inevitável em uma pessoa de audição normal, e um processo subjetivo de ouvir, que conecta o som ouvido com a subjetividade do indivíduo e que evidencia o *modo* ou qualidade com que se ouve. Sobre isso, Alfred Tomatis também faz uma diferenciação: “o fato de escutar e escutar-se é um ato voluntário, é uma aquisição tardia e humana da

³ “The hearing or sensing of the sound has to do with the auditory organ (the ear) and the auditory nerve to the auditory cortex in the brain, i.e., the objective physical reception of the stimulus. The *perception* of the sound, on the other hand, is our subjective experience of that sound, and occurs more on the level of the associative nerve pathways in the brain surrounding the actual sound reception than in the registering of the sound itself. Thus the *perception* of the sound is the context which hearing takes place, and the *sensing* is the context of the sound” (COHEN, 2008, p. 95).

evolução, enquanto ouvir é um ato automático⁴” (TOMATIS, 2008, p. 82, trad. nossa). É necessário lembrar, porém, que esses são processos que podem ser separados na esfera teórica de um estudo como esse, mas quando inseridos em uma prática são completamente interligados.

É interessante notar que na língua italiana, por exemplo, existem alguns verbos para designar a audição de sons, que são *udire*, *ascoltare* e *sentire*. *Udire* e *ascoltare* seriam correspondentes aos nossos ouvir e escutar, porém *sentire* é um verbo muito amplo, que designa também, assim como o sentir em português, as sensações e emoções da pessoa, que sente calor, alegria, angústia, enjoo, etc. Também em português utilizamos o sentir para designar sons ouvidos: “senti um estrondo noite passada” ou “senti que a sua voz estava angustiada”, evidenciando, desse modo, como associamos aos sons qualidades emotivas e físicas, em nossas percepções diárias. Mesmo que o verbo *sentire* em italiano seja amplamente utilizado como um sinônimo de ouvir (ex. *lei sente il rumore dell'acqua*⁵), e no português *sentir* seja usado em casos específicos que envolvem reações físicas e emotivas da pessoa em relação a sons, as associações entre ouvir sons e sentir sons são mais amplas e arraigadas nas culturas do que se pode imaginar.

.....

⁴ “Quello di ascoltare e ascoltarsi à un atto volontario, è un'acquisizione tardiva e umana dell'evoluzione, mentre udire è un atto automatico” (TOMATIS, 2008, p. 82).

⁵ Ela ouve o barulho da água.

Neste trabalho faço a escolha de tecer algumas das minhas considerações sobre a escuta e corpo-voz em cena partindo de algumas premissas sobre os estudos da cognição humana. A obra *Philosophy in the Flesh* (1991), de George Lakoff e Mark Johnson, discute uma mudança de paradigma do pensamento filosófico ocidental – principalmente da herança de uma cultura europeia/norte-americana – a partir das descobertas sobre a mente e a cognição humana na segunda metade do século XX. A teoria de Lakoff e Johnson se concentra em três descobertas sobre o sistema cognitivo humano: o inconsciente cognitivo, a mente encarnada e o pensamento metafórico.

O que os dois pesquisadores fizeram foi dar condições para repensar como se formulam e se respondem conceitos filosóficos a partir de algumas premissas, como: 1) todo pensamento humano é encarnado, ou seja, pensar é uma ação integrada com todos os sistemas do corpo humano, os sentidos e as ações que cada ser humano empreende no mundo; 2) a maior parte do pensamento humano é inconsciente⁶. Os autores escrevem:

Ao fazer perguntas filosóficas, nós usamos a razão através do corpo, um inconsciente cognitivo para o qual não temos acesso direto, e um pensamento metafórico do qual somos em grande medida ignorantes. O fato de que o pensamento abstrato é na maior parte das vezes metafórico significa que respostas para as questões filosóficas sempre foram, e sempre serão, na sua maior parte metafóricas. Isso, em si mesmo, não é bom nem ruim. É um simples fato sobre as capacidades da mente humana.

⁶ Vale ressaltar o conceito de inconsciente cognitivo desenvolvido por Lakoff e Johnson: “it has discovered, first of all, that most of our thought is unconscious, not in the Freudian sense of being repressed, but in the sense that it operates beneath the level of the cognitive awareness, inaccessible to consciousness and operating too quickly to be focused on” (LAKOFF; JOHNSON, 1991, p. 15).

Mas tem grandes consequências para cada aspecto da filosofia⁷ (LAKOFF, JOHNSON, 1991, p. 12, trad. nossa).

Por isso, não faz nenhum sentido pensar um corpo-voz ou o ato de escutar sem compreender que essas são ações de um corpo integrado, são instâncias que agem prioritariamente juntas e definem umas às outras. Outro ponto importante é pensar que essas relações entre pensamento, corpo, voz e escuta são, como pontua Lakoff e Johnson, muito mais inconscientes do que conscientes. Ou seja, por mais que se busquem provas, experimentos e comprovações sobre esses assuntos, muito da experiência da escuta e da voz é uma experiência individual nem sempre explicável ou reproduzível.

Acreditando que a complexidade é um dado, quando me dedico a pensar as questões que envolvem corpo-voz e escuta, assumo o risco da contradição, da negação e da falta de explicação, quando esta estiver evidente. Escrevo isso porque, antes de cogitar como estimular, treinar ou moldar vozes, corpos e escutas nas práticas artísticas – em uma abordagem com interesses estritamente funcionais –, é possível perceber que por trás das práticas, das sonoridades e dos corpos, existe uma série de conceitos, pré-conceitos e todo o tipo de bagagem cultural que são tão importantes de serem compreendidos e discutidos quanto seus mecanismos de funcionamento ou os resultados que elas produzem. Essas informações estão diretamente conectadas aos corpos, como explicam Lakoff e Johnson:

⁷ “In asking philosophical questions, we use reason by the body, a cognitive unconscious to which we have no direct access, and metaphorical thought of which we are largely unaware. The fact that abstract thought is mostly metaphorical means that answers to philosophical questions have always been, and always will be, mostly metaphorical. In itself, that is neither good or bad. It is a simply fact about the capacities of the human mind. But has major consequences for every aspect of philosophy” (LAKOFF; JOHNSON, 1991, p. 12).

Viver uma vida humana é um esforço filosófico. Cada pensamento que temos, cada decisão que tomamos e cada ato que executamos é baseado em suposições filosóficas tão numerosas que não poderíamos listar todas elas. Circulamos armados com um conjunto de pressuposições sobre o que é real, o que conta como conhecimento, como a mente trabalha, quem somos nós e como deveríamos agir. Tais questões, que surgem das nossas preocupações diárias, formam os assuntos básicos da filosofia, metafísica, epistemologia, filosofia da mente, ética, e assim por diante⁸(LAKOFF; JOHNSON, 1991, p. 15, trad. nossa).

Entrar em uma sala de trabalho, para aprender algo sobre a sua própria voz ou seu próprio corpo, não é nada diferente. Cada pessoa, ao iniciar um som ou um movimento, já possui uma opinião sobre ele, uma meta, um desejo, uma explicação, um pré-conceito. As técnicas corporais em arte possuem informações estéticas e morais implícitas, muitas vezes apontando para tempos e espaços definidos histórica e socialmente: essas constatações me levaram à escuta. Pois não há corpo-voz sem escuta, e a escuta é a dimensão que sistematiza e regula aspectos muito diversos da vocalidade como criatividade, estilo, estética, formação de sentido.

A escuta, no contexto da voz em cena, pode determinar aquilo que o/a artista consegue ou não reconhecer em sua voz e na

⁸“Living a human life is a philosophical endeavour. Every thought we have, every decision we make and every act we perform is based upon philosophical assumptions so numerous we couldn't possibly list them all. We go around armed with a host of presuppositions about what is real, what counts as knowledge, how the mind works, who we are, and how we should act. Such questions, which arise out of our daily concerns, form the basic subject matter of philosophy, metaphysics, epistemology, philosophy of mind, ethics, and so on” (LAKOFF; JOHNSON, 1991, p. 15).

dos/as outros/as, constrói uma noção de identidade corporal-vocal, determina quais conceitos de naturalidade, verdade, eficácia ou beleza vocal estão implícitos na experiência pessoal de cada pessoa, e é uma protagonista na difícil tarefa de sair de um universo puramente técnico – baseado em exercícios mecânicos, desenvolvimento de habilidades, mera reprodução de procedimentos de outros/as – para entrar no campo da construção poética, ética e estética de uma vocalidade para a cena.

A escolha da escuta como fio condutor, portanto, marca uma espécie de desconfiança que tenho: desconfiança de que um aprendizado técnico baseado em desenvolvimento de habilidades progressivas do corpo-voz seja o único caminho para uma real experiência da vocalidade em cena. Desconfiança de noções rígidas em relação a termos como eficácia, verdade ou naturalidade. Por fim, um verdadeiro horror à produção sistemática de corpos-vozes iguais, preocupados com as mesmas questões, concentrados nos mesmos aspectos poéticos e estéticos, sem se questionarem de onde vêm e para onde se movem e (o mais importante) por que se movem.

A escuta como ação incorporada

Os pesquisadores Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch (2003) defendem a cognição como uma *ação incorporada*. Esses/as autores/as lançam, em sua pesquisa, uma questão análoga ao problema do ovo e da galinha, ou seja, perguntam quem existiu primeiro: o mundo externo com propriedades pré-determinadas ou o/a observador/atuante que vê o mundo de acordo com seu sistema cognitivo, projetando as feições desse mundo de acordo com padrões interiores?

É interessante pensar que mesmo que os sons do mundo existam, organizados ou não em música ou sonoridades construídas *a priori*, esse universo sonoro passa a existir a partir do momento em que exista um/a ouvinte, disposto a decodificar e relacionar-se com esses sons. Não é o caso de questionar se os sons que não são ouvidos existem ou não; é talvez o caso de perguntar se o modo como cada um/a ouve pode modificar ou contextualizar esses sons de forma particular. Lendo um ensaio do compositor Edson Zampranha, que discute o trabalho do músico Pierre Schaeffer sobre os objetos musicais – um estudo sobre música eletroacústica e composição –, destaco o seguinte trecho:

Mas a escuta é capaz de introduzir características inexistentes no objeto sonoro? Como identificar o limite preciso entre o que pertence ao objeto sonoro e o que pertence à escuta? Parece que no atual estágio de nossos conhecimentos não é possível uma resposta certa a estas perguntas. No entanto, se a escuta realmente pode introduzir aspectos inexistentes no objeto, parece que estas características não deveriam ir *contra* o próprio objeto. Parece que aquilo que a escuta eventualmente acrescenta ocupa espaços que os objetos sonoros não preenchem (ZAMPRONHA, 2011, p. 76).

Zampranha cita no âmbito da criação artística de sonoridades com objetos uma situação análoga àquela citada nos estudos de Varela, Thompson e Rosch: a interação entre os objetos sonoros e a escuta/corpo cria um campo de interdependência dessas duas esferas, suscitando dúvidas: o som do objeto é “puro” ou a escuta introduz informações/sensações aos sons? O corpo que escuta não apenas “traduz” fielmente os sons dos objetos ou do mundo, mas pode também agir interferindo no resultado sonoro, já que, de acordo com Varela, Thompson e Rosch, as esferas do contexto e do indivíduo interagem na

criação de um sentido. Partindo dessa conexão, os cientistas e a cientista citados/as acima formularam uma teoria da cognição como ação incorporada:

É precisamente essa ênfase sobre a especificação mútua que nos possibilita negociar um caminho do meio entre o *Scila* da cognição como a recuperação de um mundo externo predeterminado (realismo), e o *Caribdis* da cognição como a projeção de um mundo interno predeterminado (idealismo). Ambos esses extremos têm a representação como noção central: no primeiro caso, ela é utilizada para recuperar o que é externo; no segundo, para projetar o que é interno *versus* externo, abordando a cognição não como recuperação ou projeção, mas como ação incorporada (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003, p. 177).

Os autores e a autora frisam que o termo incorporado, nessa expressão, tem como função ressaltar que a cognição depende inteiramente do fato de se ter um corpo capaz de experienciar o mundo, e que as capacidades sensório-motoras do corpo de cada indivíduo são únicas e “elas mesmas, embutidas em um contexto biológico, psicológico e cultural mais abrangente” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003, p. 177). Já sobre a palavra ação eles/as dizem que “utilizando o termo ação queremos enfatizar novamente que os processos sensoriais e motores – percepção e ação – são fundamentalmente inseparáveis na cognição vivida” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003, p. 177).

Pensar a escuta como ação incorporada, em uma abordagem cognitiva classificada então como atuacionista, significa que o ato de escuta não é simplesmente uma espécie de leitura ou desvendamento dos sons do mundo (ou de si mesmo/a). Nem mesmo que as sonoridades criadas pelas pessoas surgem de um

universo interior projetado no mundo, descolado de qualquer referência ouvida *a priori*. O ato de escuta, como ação do corpo, é uma interação constante entre os estímulos dos sons existentes no ambiente com as percepções e projeções particulares de cada indivíduo que está imerso nos sons do mundo (e nos seus próprios sons do corpo). Varela, Thompson e Rosch explicam:

[...] o ponto de partida da abordagem atuacionista é o estudo de como o observador pode orientar suas ações em sua situação local. Considerando-se que essas situações locais mudam constantemente como resultado da atividade do observador, o ponto de referência para compreender a percepção não é mais um mundo predeterminado independente do observador, mas sua estrutura sensório-motora (a forma pela qual o sistema nervoso une as superfícies sensorial e motora). Essa estrutura – a maneira pela qual o observador é incorporado – não especifica nenhum mundo predeterminado, mas o modo como o observador pode agir e ser modulado por eventos ambientais” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003, p. 177).

Essa interação entre universo sonoro externo, corpo e ações sonoras desse corpo forma um ciclo no qual a cognição auditiva está profundamente ligada ao modo como os corpos percebem o mundo exterior, elaboram essas influências de acordo com uma perspectiva individual e reagem. Varela, Thompson e Rosch também ressaltam a importância da capacidade de categorização do ser humano, sustentando que

uma das atividades cognitivas mais fundamentais que todos os organismos realizam é a categorização. Desta forma a qualidade única de cada experiência é transformada no conjunto mais limitado de categorias

aprendidas e significativas às quais os humanos e outros organismos respondem (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003, p. 180).

A capacidade de categorização não significa uma relação distanciada e classificativa com o mundo: a imagem dos burocráticos arquivos nos quais, segundo uma ordem (a alfabética, por exemplo), os elementos são armazenados, sem interação ou relações complexas. A capacidade de categorização permite o estabelecimento de relações complexas entre sons, por exemplo, a partir de critérios culturais, critérios estéticos, critérios pessoais e associações particulares de cada indivíduo, podendo – se desejado - chegar a um nível de organização compartilhado com outros indivíduos:

O nível básico de categorização, então, parece ser o ponto no qual a cognição e o ambiente tornam-se simultaneamente atuados. O objeto aparece para o observador proporcionando certos tipos de interações, e o observador utiliza os objetos com seu corpo e mente de forma proporcionada. Forma e função, normalmente investigadas como propriedades opostas, são aspectos do mesmo processo, e os organismos são altamente sensíveis a sua coordenação (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003, p. 180-181).

É possível pensar que os sistemas de afinação musical ou até mesmo as línguas, por exemplo, são um sistema complexo de categorização sonora compartilhado em um meio social e cultural (como o sistema de afinação tonal ocidental, as diferentes afinações da música indiana, etc.). A capacidade de categorização regula, por exemplo, a habilidade do cérebro de reconhecer os sons: o cérebro analisa e classifica sonoridades ouvidas no cotidiano, criando categorias que fazem com que se conheça uma diversidade incrível de sons e os associe a

objetos, pessoas, atividades, emoções. Por isso que, ao ouvirmos um latido, mesmo sem ver, podemos inferir que é um cão, com base nas informações sonoras categorizadas pelo cérebro que conjugam cognição e ambiente.

Essas interações complexas entre ambiente e corpo demonstram que pode não existir um mundo pré-determinado, que é imóvel e deve ser apreendido pelo indivíduo: o mundo é construído e constrói, assim como o corpo é construído e constrói. Isso só evidencia que a escuta é o corpo imerso no mundo e, segundo os estudos abordados nas últimas páginas (as teorias de Lakoff e Johnson ou de Varela, Thompson e Rosch), o corpo é pensamento, ação, percepção e fisiologia integrados. O fato de cada uma das pessoas ter experiências diferenciadas – e corpos diferenciados agindo em contextos específicos – resulta na diversidade de abordagens e vivência da escuta como uma ação concreta no mundo.

Constatar essas relações é o que torna ainda mais difícil, para mim, tentar abordar uma experiência/cognição auditiva em termos de uso ou de instrumentalização do indivíduo. Nos últimos anos frequentei o curso de graduação em música da UDESC⁹, incluindo as disciplinas de percepção musical, que se dedicam a instrumentalizar os/as alunos/as para reconhecer auditivamente, ler, escrever e reproduzir elementos como ritmo, melodia e harmonia, de acordo com o sistema musical tonal ocidental. Essas aulas foram muito importantes e ajudaram muito na construção do meu conhecimento musical, sendo fundamentais para a minha prática como cantora. Mas é um estudo específico, com uma abordagem prioritariamente técnica que tem como foco garantir que todos/as os/as

⁹ Estive, entre os anos de 2010 a 2014, regularmente matriculada no curso de Licenciatura em Música, da UDESC, realizando algumas disciplinas como percepção, harmonia, regência, piano, entre outras.

alunos/as possam saber desde tarefas mais simples como diferenciar um acorde menor de um acorde maior, reconhecer a tonalidade da escala e seus graus, até atividades mais complexas, como a transcrição correta para o papel de trechos musicais ouvidos. Todo o conteúdo tinha uma ligação direta com o uso desses conhecimentos nas práticas instrumentais dos/as estudantes, ou seja, uma abordagem diretamente voltada para a noção de análise e uso de conhecimentos auditivos sistematizados pela música. Ou seja, parte-se do princípio de uma escuta homogênea, em que todos/as teriam a capacidade de ouvir as mesmas coisas e desenvolveriam essas habilidades a partir dos mesmos exercícios e métodos, ignorando a subjetividade e as referências pessoais do/a aluno/a. Posso dizer também que, assim como eu, a maioria das pessoas tinha bastante dificuldade – e também muito medo de admitir essas dificuldades naquele contexto.

O que eu questiono, ao transportar a importância de uma qualificação da escuta para a prática de atores, atrizes, dançarinos/as ou *performers*, é se esse modelo de abordagem estritamente instrumental/técnica da “educação” da escuta é um modelo interessante ou possível. Realmente não creio que a solução seria simplesmente levar tais profissionais para fazerem aulas de percepção musical, pois esse modelo de conhecimento auditivo é um modelo bastante específico. Exercitar a escuta não se trata apenas de um exercício analítico, como é a proposta de metodologias¹⁰ voltadas para o ensino do solfejo e da rítmica na Música. A pesquisadora mineira Jussara

¹⁰ É importante ressaltar que existem metodologias atuais que procuram ampliar as perspectivas de um estudo de Percepção Musical puramente analítico, como por exemplo, a metodologia de Rítmica, de José Eduardo Gramani, que valoriza o envolvimento de todo o corpo no estudo de ritmos complexos, ou a obra de Leo Kraft, que aborda os conhecimentos musicais também a partir de perspectivas diferenciadas, como o uso de símbolos visuais para a compreensão de contornos melódicos.

Fernandino assim escreve sobre isso: “salvo exceções, os atores são musicalizados com práticas destinadas, a princípio, aos musicistas; práticas essas que não estabelecem conexões com as necessidades expressivas da cena” (FERNANDINO, 2008, p. 12).

Por isso procuro valorizar nessa discussão os conhecimentos das ciências cognitivas, que procuram integrar corpo, pensamento, sensações e subjetividade, buscando questões para além de um conhecimento técnico de instrumentalização do corpo e da escuta¹¹. De acordo com minha experiência pessoal, o que posso dizer é que a escuta é uma experiência cultivada ao longo de anos, através de diferentes experiências e predisposições pessoais (como gosto, disciplina, escolhas de vida). Por exemplo, algumas das experiências de escuta mais intensas que tive com a música foram dançando: a necessidade de engendrar sonoridade e movimento criou experiências únicas no meu modo de ouvir e experienciar música/sonoridade. Não há fórmula nem metodologia única e revolucionária: certos ambientes de pesquisa vocal exigem tarefas específicas do ouvido (por exemplo, a afinação na prática de um/a cantor/a profissional) e outros ambientes não trabalham com modelos sonoros pré-existentes ou o conceito de eficácia vocal-auditiva, exigindo um ouvido criativo, ao invés de um ouvido instrumentalizado em uma cultura sonora específica.

¹¹ Ressalto aqui a existência de metodologias de ensino em Música que procuraram uma integração completa entre o conhecimento musical e o corpo em movimento, levando em alta consideração a subjetividade do indivíduo, como a metodologia de Émile Jacques-Dalcroze (1869-1950).

Os atos de escuta

Um elemento indispensável para a reflexão neste trabalho é a dimensão corporal inerente à escuta. Escutar é um ato do corpo. Não há separação entre corpo e escuta, portanto, ao estudar a escuta, é preciso ter cuidado para não criar outra dicotomia, dessa vez entre corpo e escuta. No caso da escuta, a noção de corpo é permeada não só pelas sensações físicas, mas também pelo papel fundamental do cérebro. Nossa mente é uma das instâncias físicas mais ativas da escuta, o que nos remete a outra dicotomia, aquela do corpo-mente¹².

As ideias de Lakoff e Johnson excluem a possibilidade de qualquer dicotomia corpo-mente. As ideias de Varela, Thompson e Rosch sobre a ação incorporada descritas acima conceituam uma possibilidade de pensar a escuta como um ato do corpo, que, em relação com o ambiente, constrói as referências sonoras e físicas do indivíduo. Acho importante que a escuta esteja inscrita em um campo de ação prático, pois há certa noção de passividade associada ao ato de escutar. O ato de escutar, ao contrário, é uma ação significativamente “ativa”, que é exercitada diariamente pelas pessoas.

No texto do editorial da Revista *Performance Research*¹³ com o tema *On Listening* (2010), a pesquisadora Catherine Laws enfatiza que os textos sobre a escuta, contidos naquele volume, possuem uma constante: “o foco, em cada caso, é em práticas artísticas nas quais escutar tem um papel significante a

¹² Para aprofundar as questões da dicotomia corpo-mente, que não são o foco desse trabalho, ver o livro de Sandra Meyer Nunes intitulado *As Metáforas do Corpo em Cena* (Annablume, 2009).

¹³ *Performance Research*, revista especializada da área de Performance, editada e publicada pelo *Centre of Performance Research*, atualmente localizado na cidade de Falmouth/ UK. Para saber mais: <http://www.performance-research.org/>

desempenhar; práticas que nos provocam a ouvir ativamente e criativamente¹⁴” (LAWS, 2010, p. 1, trad. nossa). Ou seja, em diversos contextos, seja no teatro, na música, no campo da arte sonora ou em outras áreas artísticas, existem trabalhos com uma preocupação em apresentar o ato de escutar como uma ação que envolve atividade e criatividade. Ainda no mesmo editorial, Laws escreve:

Além disso, inúmeros escritores e artistas estão preocupados com a escuta como um processo encarnado, e particularmente com a dificuldade – e a produtiva ambiguidade que disso resulta – de formar uma distinção absoluta entre percepção cognitiva do som e sua materialidade, ou entre som como objeto e o sujeito que escuta¹⁵(LAWS, 2010, p. 1, trad. nossa).

A questão da escuta como um processo “encarnado” não é uma questão particularmente nova, mas, como frisa Laws, é complexa, porque ao ser transportada para o campo das artes, encerra em si questões não muito simples. Laws salienta

[...] a realidade confusa da escuta: a colisão do impacto sensual do som com o impulso perceptivo para ordenar e fazer sentido, a conjunção de uma história pessoal de escuta com o som defrontado no momento, a confusão da objetividade e subjetividade¹⁶(LAWS, 2010, p. 2, trad. nossa).

¹⁴ “The focus, in each case, is on artistic practices in which listening has a significant role to play; practices which provoke us to listen actively and creatively” (LAWS, 2010, p. 1).

¹⁵ “Beyond this, a number of writers and artists are concerned with listening as an embodied process, and particularly with the difficulty – and the productive ambiguity that result – of forming an absolute distinction between the cognitive perception of sound and its materiality, or between sound as an object and the subject who listens” (LAWS, 2010, p. 1).

¹⁶ “[...] the messy reality of listening: the collision of the sensual impact of the sound with the perceptual impulse to order and make sense, the conjunction of personal

O termo “ato de escuta”, portanto, é uma tentativa de destituir um aspecto passivo da escuta, evidenciando seu caráter ativo. Tudo o que foi discutido até agora, através das ciências cognitivas, buscou estabelecer premissas para a escuta, enfatizando-a como corpo. O ato de escutar está impregnado de pensamento, emoção, fisiologia, subjetividade, aprendizado, características culturais e experiências pessoais, e, portanto, não é nada passivo. Como também evidencia Laws, o ato de escutar envolve questões como a experiência sensorial do som, a busca de sentido que o cérebro empreende, desejos de objetividade e forte presença da subjetividade, compondo um campo de estudo, como ela mesmo adjetiva, um tanto confuso, ou melhor, multifacetado e sem verdades absolutas.

Em minha opinião, reforçar na teoria e na prática o caráter ativo da escuta é uma contribuição para as práticas vocais: evocando os estudos de Alfred Tomatis (2001, 2008), otorrinolaringologista francês, a voz reproduz aquilo que os ouvidos ouvem. É possível que o corpo emita sons nunca ouvidos pelo indivíduo, mas a sistematização criativa desses sons passa necessariamente por uma interação direta e ativa entre o ato de escuta e as sonoridades geradas pelo corpo. Vale lembrar também que muito do que ouvimos permanece no inconsciente, ou seja, as relações entre os atos de escuta e a voz são mais complexas do que uma simples linha de causa e efeito.

Outros estudos das áreas do teatro, da dança e da música partem dessa premissa do conhecimento incorporado, ou seja, que as vivências artísticas constituem um aprendizado “encarnado”, corroborando com as premissas discutidas anteriormente no texto. Para oferecer outro olhar que não seja apenas o das ciências cognitivas, Kirsten Hastrup, antropóloga

listening history with the sound encountered in the moment, the muddle of subjectivity and objectivity” (LAWS, 2010, p. 2).

e pesquisadora teatral, chama a atenção para a imersão do corpo do/a artista na cultura: “no princípio era o corpo¹⁷” (1995, p. 4, trad. nossa), brinca Hastrup, e esse corpo cria diferenciações específicas por estar imerso em uma cultura determinada, pois as ideologias, os aprendizados, as ações e as limitações que um ambiente oferece à pessoa constituem conhecimento incorporado – constituem corpo. A autora escreve:

Em um sentido o corpo é um limite. Para a antropologia e para acrobatas existem limites físicos para a ação parecidos – mesmo que não os mesmos limites. Como enculturado, o corpo é também um local de resistência em outro sentido. Ele resiste em certas posições, certos sons, certos movimentos – e conseqüentemente, certas emoções¹⁸ (HASTRUP, 1995, p. 4, trad. nossa).

Pensar o ato de escuta passa, portanto, por pensar na imersão do corpo na cultura e nas ações e reações causadas por essa imersão. As questões inerentes à vivência e à reflexão da presença da voz em cena passam necessariamente por diversas instâncias: a instância do corpo com seus aspectos fisiológicos, anatômicos e biológicos; a instância do corpo com seus aspectos culturais, seu ambiente, suas regras sociais, suas interações com outros indivíduos; a instância do corpo com seus aspectos individuais, subjetivos, a sensação de si mesmo/a. Vale ressaltar que essas instâncias ainda se

¹⁷ “In the beginning was the body” (HASTRUP, 1995, p.4).

¹⁸ “In one sense the body is a limit. For anthropology and acrobats alike there are physical limits to action – if not the same limits. As acculturated, the body is also a site of resistance in another way. It resists certain positions, certain sounds, certain motions – and hence certain emotion” (HASTRUP, 1995, p. 4).

interpenetram de forma complexa, sem relações fixas ou até mesmo aparentes. Hastrup afirma que

A anatomia pode dispor, mas a cultura vai propor. Através do efeito recíproco entre disposição e proposição, os hábitos da vida cotidiana são formados. No processo de civilização – para o indivíduo assim como para as espécies – proposições gradualmente se transformaram em *disposições aprendidas* (HASTRUP, 1995, p. 5, trad. nossa).¹⁹

Ou seja, com essas *disposições aprendidas* se torna cada vez mais difícil separar o corpo em ação da influência exercida pela cultura e pelo ambiente. Por isso escolhi mapear algumas das possibilidades de corpo, de voz e de escuta, construindo até mesmo noções conflitantes entre si, a fim de perceber as contradições e os paradoxos que esse universo de estudos pode conter.

É importante frisar que os atos de escuta nos quais me concentro são, na maior parte das vezes, de escuta da voz humana. Escutar a si mesmo/a, escutar outras vozes, acarreta questões muitas vezes específicas: 1) significa um corpo que escuta outro corpo; 2) ressalta que cada um/a de nós possui seus estereótipos, desejos e modelos de corpo-voz humano; 3) evidencia que ouvir a si mesmo/a não é tarefa simples.

¹⁹ “Anatomy may *dispose*, but culture will *propose*. Through the interplay between disposition and proposition, the habits of everyday life are formed. In the civilizing process – for the individual as well as the species – propositions gradually become *learned dispositions*” (HASTRUP, 1995, p. 5).

O órgão do ouvido

Esta parte do trabalho tem como objetivo esmiuçar algumas informações acerca da composição física e das funções fisiológicas do órgão do ouvido. Ter informações mais técnicas sobre essa parte do corpo pode ajudar a visualizar algumas das reflexões aqui estudadas. Porém o foco não é priorizar os mecanismos fisiológicos desse órgão como uma forma de validação dessa discussão: as informações visam enriquecer a visualização e a compreensão de seu funcionamento.

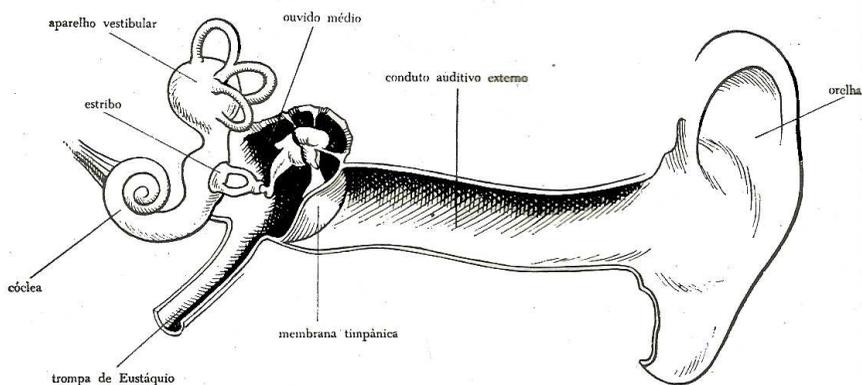


Figura 1 – Anatomia do ouvido: (LERNER, 1982, p. 110).

Alfred Tomatis, nascido em 1920 e falecido em 2001, foi um otorrinolaringologista francês que se dedicou a estudar as correlações entre o ouvido, a voz e a linguagem no tratamento de pacientes. Partindo de uma noção da escuta como um fenômeno neurofisiológico, Tomatis explica que o ouvido é composto principalmente de três partes, descritas aqui desde a parte externa (a cartilagem da orelha) até o seu interior:

1. Um ouvido externo, que vai do pavilhão auricular à membrana do tímpano.
2. Um ouvido médio onde se situa a cadeia dita “ossículos” formada de três pequenos ossos, “martelo”, “bigorna”, “estribo”, dispostos nesta ordem. A cadeia é mantida em equilíbrio por ligamentos em uma cavidade delimitada pela membrana do tímpano e pela parede externa do ouvido interno. Existem, além disso, dois músculos minúsculos que exercem uma pressão sobre o martelo e o estribo. Esta conexão óssea une a membrana do tímpano com o ouvido interno [...].
3. O terceiro plano, aquele de arquitetura mais complexa, ganha o nome de “labirinto”. Compreende dois órgãos: o primeiro, dito “vestíbulo” [...] e controla a estática e o equilíbrio; outro, a “cóclea” que é especificamente o órgão do ouvido²⁰ (TOMATIS, 2008, p. 43, trad. nossa).

O martelo, a bigorna e o estribo, localizados no ouvido médio, são os menores ossos do corpo humano e formam um mecanismo que se movimenta, segundo o compositor e pesquisador Flo Menezes, como uma espécie de pistão:

²⁰ “Un orecchio esterno che va dal padiglione alla membrana del timpano. Un orecchio medio dove si situa la catena detta “degli ossicini”, formata da tre piccola ossa, “martelo”, “incudine”, “staffa”, disposti in questo ordine. La catena è tenuta in equilibrio da legamenti in una camera delimitata dalla membrana del timpano e dalla parete esterna dell'orecchio interno. Vi sono inoltre due minuscoli muscoli che esercitano una pressione sul martelo e sulla staffa. Questo collegamento osseo unisce la membrana del timpano con l'orecchio interno [...].

Il terzo piano, quello dall'architettura più complessa, merita il nome di ‘labirinto’. Comprende due organi: il primo, detto ‘vestibolo’, che non ci riguarda direttamente, e controlla la statica e l'equilibrio; l'altro, la ‘coclea’ che è specificamente l'organo dell'udito” (TOMATIS, 2008, p. 43).

É graças à intervenção do mecanismo do ouvido médio que cerca de 50% da energia sonora consegue ser transmitida ao ouvido interno naquele âmbito de frequência de maior importância para a prática musical mais tradicional (relativa à tessitura orquestral) (MENEZES, 2003, p. 69).

Já no ouvido interno, ligado à cóclea, fica o nervo auditivo, que transporta os estímulos recebidos pela cóclea e pelo labirinto ao cérebro, que decodifica as informações sonoras e do posicionamento do corpo no espaço, por exemplo.

O processamento dos sons por parte do cérebro é o modo como tornamos conscientes os sons recebidos pelo órgão do ouvido. Tomatis explica: “o ouvido, tal qual observamos exercitar sua função auditiva, nos aparece como um complexo capaz de perceber e analisar as pressões acústicas²¹” (TOMATIS, 2008, p. 48, trad. nossa). Portanto, é um órgão que vibra na medida em que recebe as pressões do ar através de um refinado e complexo mecanismo de ossos e membranas, e, por meio do nervo auditivo, individualiza e analisa os sons no cérebro. É o ouvido médio que faz essa conexão, explica Menezes:

O ouvido médio faz a ponte entre a captação externa do som pelo ouvido externo e o processamento cerebral dos dados sonoros tais como estes são comunicados ao cérebro pelo ouvido interno. A principal função do mecanismo do ouvido médio é, pois a de transmitir as vibrações sonoras para a janela oval na entrada do ouvido interno (MENEZES, 2003 p. 69).

²¹ “L'orecchio, quale lo vediamo esercitare la sua funzione uditiva, ci appare come un complesso capace di percepire ed analizzare le pressione acustiche” (TOMATIS, 2008, p. 48).

O ouvido interno capta as pressões acústicas do ambiente e o cérebro analisa esses estímulos, decodificando o som que se propaga através de ondas sonoras que viajam no ar. É a única parte do corpo capaz de decodificar precisamente as informações físicas contidas nas ondas sonoras (velocidade e frequência) em informações, mas sentimos a propagação do som no ambiente que nos circunda com o corpo inteiro. Isso demonstra a importância de sublinhar uma noção complexa da escuta e da função auditiva, que envolve outras partes do corpo no processo físico do ouvir, como os ossos ou a pele.

A escuta dos ossos

Tomatis escreve: “pode-se, portanto, intuir que não é só o ouvido que escuta, mas todo o ser²²” (TOMATIS, 2001, p. 23, trad. nossa). Ele trabalha com a ideia de que o ser humano é um corpo imerso no ambiente, continuamente exposto às vibrações sonoras. “O ouvido aparece como o receptor primordial²³” (2001, p. 23, trad. nossa), ele comenta. Mas o corpo todo está imerso no mundo sonoro, sendo atingido em sua totalidade pelas ondas propagadas no ar. Desse modo ele estende seus estudos sobre um corpo da escuta muito mais amplo do que aquele limitado ao órgão do ouvido:

²² “Si può dunque intuire che non è solo orecchio che ascolta, ma tutto l’essere” (TOMATIS, 2001, p. 23).

²³ “L’orecchio appare il recettore primordiale” (p. 23).

Como reage o corpo humano que está imerso neste banho acústico? Também o corpo possui suas próprias frequências, suas próprias ressonâncias, tudo o que não é integralmente transformado em som se torna vibração[...]”²⁴ (TOMATIS, 2001, p. 60, trad. nossa).

Os ossos são as partes duras do corpo, que apresentam uma alta capacidade de vibração e ressonância. Propagam tanto as vibrações sonoras emitidas pela voz do indivíduo quanto recebem as vibrações do ambiente. Tomatis explica que “o elemento de transmissão, aquele que constitui o meio mais favorável, é indiscutivelmente o osso, sendo a sua impedância acústica particularmente adaptada à transmissão do som”²⁵, (TOMATIS, 2001, p. 213, trad. nossa). O pesquisador ressalta que os ossos da cabeça, por exemplo, são de extrema importância nesse processo. Tomatis escreve que

O ouvido é, como tivemos oportunidade de mostrar, um fenômeno essencialmente ósseo de transmissão de energia que se torna som por deslocamento molecular e, portanto, requer necessariamente que o deslocamento possa ser traduzido em escala óssea²⁶ (TOMATIS, 2001, p. 213, trad. nossa).

²⁴ “Come reagisce il corpo umano che è immerso in questo bagno acustico? Anch’esso ha le proprie frequenze, le proprie risonanze, tutto ciò che non è integralmente trasformato in suono diventa vibrazione [...]” (TOMATIS, 2001, p. 60).

²⁵ “L’elemento di trasmissione, quello che costituisce il mezzo più favorevole, è indiscutibilmente l’osso, la cui l’impedanza acustica è particolarmente adatta alla trasmissione del suono” (TOMATIS, 2001, p. 213).

²⁶ “L’udito è, come abbiamo avuto modo di indicare, un fenômeno essenzialmente osseo di trasmissione di energia che diventa suono per spostamento molecolare, e

Além dos ossos, a pele também é um órgão ativo na audição humana. Tomatis explica que “parece que existe uma correlação excepcional entre a pele e o ouvido, que faz desse órgão um instrumento fundamental na tomada de consciência corpórea, que não se saberia diferenciar, através da imagem do corpo, do revestimento²⁷” (TOMATIS, 2001, p. 216, trad. nossa). A pele se comporta como um receptor sonoro complexo, já que todo o corpo é atingido pelas ondas sonoras propagadas pelo ar.

Por isso existem sensações físicas concretas do impacto dos sons nos ossos que formam o ouvido e as sensações físicas do impacto sonoro no corpo todo. Por exemplo, a sensação física da vibração sentida nos ossos (principalmente na região do peito) quando se está assistindo ao vivo uma apresentação de bateria de escola de samba é a sensação das ondas sonoras utilizando os ossos do corpo como propagadores do som que está sendo produzido no entorno.

A escuta da voz, portanto, envolve mais do que a decodificação de suas características sonoras pelo sofisticado aparato do ouvido interno que, conectado ao cérebro, transforma as informações acústicas em impulsos neuronais. Do ponto de vista do/a ouvinte, dependendo da frequência e do volume, a voz ouvida como fenômeno sônico coloca em vibração os ossos do corpo e oferece estímulos à pele, compartilhando não apenas informação sonora, mas sensação física. Do ponto de vista daquele/a que emite a voz, os ossos são parte fundamental da vocalização. Tomatis chega a elaborar o conceito de *voz*

quindi richiede necessariamente che lo spostamento possa essere tradotto su scala óssea” (TOMATIS, 2001, p. 213).

²⁷ “Sembra che esista una correlazione eccezionale tra la pelle e l’orecchio, che fa di questo organo uno strumento fondamentale della presa di coscienza corporea che non si saprebbe dissociare, attraverso l’immagine del corpo, dal rivestimento cutaneo” (TOMATIS, 2001, p. 216).

óssea, na sua obra *L'orecchio e la voce* (1993), abarcando a ressonância da estrutura óssea do corpo como função intrínseca à experiência da produção e da escuta da voz.

Por exemplo, a pesquisadora vocal italiana Germana Giannini pesquisa uma noção de *voz óssea*, aplicada em sua prática artística e pedagógica. Em entrevista a Debora Serravalle, ela descreve o contato com as terapias auditivas de Tomatis:

Depois de ter feito o trabalho com o método Tomatis, fiquei ainda mais atenta à precisão da vibração óssea. Tendo encontrado em outras situações alguns terapeutas e osteopatas que se dedicavam com particular atenção a colocar em relação o momento do nascimento com a memória dos ossos, decidi aprofundar o tema²⁸ (GIANNINI apud SERRAVALLE, 2004, p. 55, trad. nossa).

Essas informações esclarecem o quanto a escuta é abrangente, dissipando uma imagem de atividade exclusivamente “mental”. Inclusive demonstram como funciona a percepção dos fenômenos sonoros por parte de pessoas surdas que, mesmo não possuindo a capacidade de decodificar os sons no ouvido interno, sentem através do corpo as sensações sonoras de si mesmas e do mundo. Tomatis descreve que

²⁸ “Dopo aver fatto il lavoro col método Tomatis sono stata ancora più attenta alla precisione della vibrazione ossea. Avendo in oltre incontrato alcuni terapeuti ed osteopati, che si dedicavano con particolare attenzione a mettere in relazione il momento della nascita con la memoria delle ossa, ho deciso di appronfondire l'argomento” (GIANNINI apud SERRAVALLE, 2004, p. 55).

[...] uma pessoa gravemente surda se mostra muito estimulada, muito revigorada em um ambiente sonoro rico de agudos, também quando manifestamente não compreende nada, enquanto a sua energia diminui rapidamente em uma sala à prova de som, ou em um ambiente pobre de agudos e rico de frequências graves. Em outras palavras, não é porque um ouvido não ouve que não funciona. [...]. O som se revela necessário também ao surdo profundo [...]”²⁹ (TOMATIS, 2001, p. 217, trad. nossa).

O mecanismo da audição nas pessoas surdas se revela diferente, e não ausente. Por exemplo, a ausência da audição não implica necessariamente em ausência da voz e muito menos da linguagem, vide inúmeros casos de pessoas surdas que falam perfeitamente. A audição, em casos de pessoas que já ouviram, se tornaram surdas ao longo da vida e executam a leitura labial, por exemplo, é reconstruída a partir de uma nova configuração dos sentidos: assim a pessoa deixa de escutar com os ouvidos para escutar por meio das vibrações de seu corpo e da atividade do seu cérebro, aperfeiçoando o tato ou a visão como sentidos que passam a fornecer informações acústicas. Flavia Ravazzoli explica que

Os surdos pós-linguísticos, aqueles que perderam o ouvido que antes possuíam, lendo os lábios dos ouvintes com os quais dialogam ouvem “vozes fantasmas” porque o cérebro deles ainda liga mecanicamente movimentos labiais e sons através de uma “recordação

²⁹ “[...] una persona gravemente sorda si mostra molto stimolata, molto rin vigorata in un ambiente sonoro ricco di acuti, anche quando manifestamente non intende alcunché, mentre la sua energia diminuisce rapidamente in una camera insonorizzata, ovvero in un ambiente poveri di acuti e ricco di frequenze gravi. In altre parole non è perché un orecchio non sente che non funziona. [...]. Il suono si rivela necessario, anche al sordo profondo [...]” (TOMATIS, 2001, p. 217).

fônica neurocinestésica³⁰ (RAVAZZOLI, 2008, p. 14, trad. nossa).

Desse modo é possível perceber que a audição no indivíduo surdo não é ausente, mas apenas de outra natureza física. Outro fator que é possível concluir é que existe uma dimensão física da ação sonora no corpo muito maior do que a capacidade de compreender os sons.

Conexões entre escuta e voz

Alfred Tomatis inicia a partir dos anos 1940³¹ uma pesquisa sobre as relações entre o ouvido e a voz, gerando uma metodologia própria para o tratamento de distúrbios da linguagem e contribuições valiosas na compreensão do funcionamento do ouvido, sua anatomia e sua função no organismo humano. Muito além do âmbito médico, Tomatis reintegrou a experiência de ouvir e falar à corporalidade, sustentando que as pessoas ouvem e falam com todo o corpo. Para Tomatis, o corpo como um todo deveria ser reintegrado ao ato de ouvir e falar, sustentando que uma auto-imagem corporal incompleta gera problemas de comunicação, audição e fonação: “a imagem do nosso corpo, refletida na nossa palavra, se encontra projetada no espaço; e isto significa que a imagem

³⁰ “I sordi postilinguistici, quelli che hanno perso l'udito che prima avevano, leggendo le labra degli udenti con cui dialogano sentono 'voci fantasma' perchè il loro cervello collega meccanicamente ancora movimenti labiali e suoni attraverso un 'ricordo fonico' neurosinestesico” (RAVAZZOLI, 2008, p. 14).

³¹ “Atualmente existem centros que aplicam o método Tomatis no mundo inteiro, tratando diversos tipos de patologias que envolvem a voz, o ouvido e a comunicação humana. Flavia Ravazzoli explica que “o 'método Tomatis' permite reaprender a escuta, através do ouvido eletrônico, de vários tipos de sons aos quais somos alheios ou não mais acostumados com notáveis estímulos multi-terapêuticos e transbordamentos no campo musical” (RAVAZZOLI, 2008, p. 13, trad. nossa).

da nossa palavra brota da imagem do nosso corpo³²,” (TOMATIS, 2008, p. 122, trad. nossa). Nesse sentido, a reintegração do corpo no ato da fala, do canto e da escuta é um dos pontos principais das pesquisas de Tomatis.

Essa hipótese levou-o a comprovar que modificar a escuta de seus pacientes, mediante seus métodos específicos, significou modificar consequentemente sua capacidade de verbalização, sua voz, seus movimentos corporais, suas feições, seu comportamento e até mesmo sua capacidade de aprendizado.

Em suas pesquisas sobre a audição e o desenvolvimento da fala nos/as bebês, Tomatis explica que o ouvido é o primeiro órgão dos sentidos que se desenvolve no feto, já no quarto mês de gestação. O/A bebê, de dentro da barriga da mãe, já ouve os sons externos e ouve de forma muito presente o som da voz da mãe; o som da voz materna é percebido pelo/a bebê como um som interno e não pertencente ao ambiente externo. Ou seja, durante a vida intrauterina experienciamos a voz de nossas mães propagada não pelo ar, mas através dos ossos, membranas e líquidos do corpo do qual fazemos parte, afinal estamos imersos em meio líquido.

Após o nascimento, a aquisição de linguagem do/a bebê, para Tomatis, é um processo valioso que caracteriza e dá sentido à existência humana; o jogo sonoro que o/a bebê empreende, desde a descoberta da existência e do controle de sua voz (com o choro, o grito, a risada) até as primeiras palavras na sua língua materna, é visto pelo pesquisador como um processo de aquisição de linguagem que difere o ser humano dos demais animais. Tomatis afirma: “é da possibilidade de ouvir que nasce a capacidade de escutar-se. É da capacidade de escutar-se

³² “L’immagine del nostro corpo, riflesso nella nostra parola, si viene a trovare proiettata nello spazio; e questo tanto più che l’immagine della nostra parola scaturisce dall’immagine del nostro corpo” (TOMATIS, 2008, p. 122).

que nasce a faculdade de falar³³” (TOMATIS, 2008, p.62, trad. nossa).

As conexões entre voz e ouvido são muitas. Para Bonnie Cohen, criadora do *Body Mind Centering*, “nossos ouvidos treinam nossas vozes e nossas vozes treinam nossos ouvidos. Podemos entrar no ciclo a qualquer ponto para remodelar o processo total³⁴” (COHEN, 2008, p. 85, trad. nossa). Essa relação entre audição e voz, conexão constituinte do processo de linguagem, pode ser praticada desde um processo de tratamento de patologias vocais ou reorganização dos padrões de linguagem, por exemplo, até um processo de apreensão de uma técnica vocal codificada voltada para a cena, como o canto ou técnicas vocais para o teatro.

O ouvido treina a voz, no sentido em que a produção vocal depende completamente das referências sonoras de nossos impulsos vocais, sendo o som a expressão material por meio da qual percebemos a voz no espaço. Essa percepção sonora da voz envolve o corpo todo, através de sensações físicas e informações acústicas. Sobre as conexões entre os órgãos do ouvido e os da fonação humana, Tomatis descreve:

A boca e a parte mais externa do ouvido médio constituem um único bloco; o estribo e os músculos faciais, com exclusão das pálpebras, outro. Para concluir, o ouvido médio em seu complexo – considerado, como havíamos dito, um todo funcional – aciona uma unidade funcional, boca-face, e melhor ainda, boca-rostou-ouvido³⁵ (TOMATIS, 2008, p. 47, trad. nossa).

³³ “È dalla possibilità di udirsi che nasce la capacità di ascoltarsi. È dalla capacità di ascoltarsi che nasce la facoltà di parlare” (TOMATIS, 2008, p.62).

³⁴ “Ours ears train our voices and our voices train our ears. We can enter into to cycle at any point to repattern the total process” (COHEN, 2008, p. 85).

³⁵ “La bocca e la parte più esterna dell'orecchio medio costituiscono un unico blocco; la staffa e i muscoli facciali, con l'esclusione delle palpebre, un altro. Per

A pesquisadora italiana Flavia Ravazzoli aponta que o desenvolvimento das pesquisas de Tomatis levou a estudos aprofundados da relação voz e ouvido. Ravazzoli escreve:

A substância fônica com a qual as palavras são veiculadas pressupõe a transformação das ondas sonoras produzidas por meio dos órgãos da voz em potentes imagens mentais através do funcionamento paralelo e global dos órgãos do ouvido. Sem a vibração da laringe, o ar que expiramos apropriadamente não se torna som, mas sem a vibração em paralelo dos vários canais membranosos ósseos e nervosos do ouvido externo e interno, a laringe não funciona³⁶ (RAVAZZOLI, 2008, p. 10, trad. nossa).

Desse modo, é possível visualizar as conexões físicas e fisiológicas entre ouvido – cérebro, ouvido – laringe e ouvido – boca/cavidades do rosto, percebendo que o fenômeno vocal possui a participação ativa do ouvido. Estudos sobre a relação entre as pregas vocais e a escuta também apontam um fato impressionante: quando se escutam sons musicais considerados “agradáveis”, a parte do cérebro que responde ao funcionamento das pregas vocais se ativa como se o indivíduo estivesse cantando, agindo sob uma espécie de simpatia sonora (KOELSCH *et al* 2007). Tomatis desenvolve dentre suas

concludere, l'orecchio medio nel suo complesso – considerato, come abbiamo detto, un tutto funzionale – aziona un'unità funzionale, bocca-faccia, e meglio ancora, bocca-volto-orecchio” (TOMATIS, 2008, p. 47).

³⁶ “La sostanza fonica in cui le parole sono veicolate presuppone la trasformazione delle onde sonore prodotte attraverso gli organi della voce in possenti immagini mentali attraverso il funzionamento paralelo e complessivo degli organi dell'udito. Senza la vibrazione della laringe, l'aria che espiriamo appositamente non diventa suono, ma senza la vibrazione in paralelo dei vari canali membranosos ossei e nervosi dell'orecchio esterno e interno, la laringe non funziona” (RAVAZZOLI, 2008, p. 10)

metodologias a áudio–fonologia, que para ele seria o “ouvir-se falar³⁷” (TOMATIS, 2008, p. 65, trad. nossa). Tomatis explica:

Dado que falar é ouvir-se, vejamos o que pode significar exatamente essa definição lapidar. Significa que quem fala é o primeiro que escuta; quem fala ouve primeiramente a própria linguagem, é o informante e o primeiro a ser informado³⁸ (TOMATIS, 2008, trad. nossa, p. 63).

Sendo assim, para ele, “o ouvido se torna, portanto, o principal órgão de controle da informação que enviamos ao exterior, do nosso gesto vocal informativo, da nossa linguagem³⁹” (TOMATIS, 2008, p. 64, trad. nossa). Ouvir a si mesmo/a não é uma ação tão consciente como seria o esperado: muitas vezes o indivíduo, por diversos motivos (medo, inconsciência, condicionamento) não ouve a si mesmo, não percebe as qualidades, propriedades e inconsistências de sua própria voz, mesmo sendo ele o seu primeiro e privilegiado ouvinte.

Em diversas situações de aula ou de minha própria formação, vi pessoas, sem exagero, aterrorizadas com a audição da própria voz. Ouvir a si mesmo/a não é uma ação simples para muitas pessoas; para atores, atrizes ou cantores/as em formação então, é o momento em que a autocrítica pode se revelar mais castradora. Para Tomatis, o ouvido seria um importante regulador da função da fala (que envolve tanto a sonoridade

³⁷ “Udirsi parlare” (TOMATIS, 2008, p. 65).

³⁸ “Dato che parlare è udirsi, vediamo cosa può significare esattamente questa definizione lapidaria. Significa che chi parla è il primo che ascolta; chi parla ode per primo il proprio linguaggio, è l'informatore e il primo ad essere informato” (TOMATIS, 2008, p. 63).

³⁹ “L'orecchio diviene dunque il principale organo di controllo dell'informazione che inviamo all'esterno, del nostro gesto vocale informativo, del nostro linguaggio” (TOMATIS, 2008, p. 64).

quanto a mensagem expressa pela voz). Essa função reguladora é um aspecto bastante complexo, em minha opinião. Se o ouvido regula a fala, corrigindo, por exemplo, um erro de pronúncia de uma palavra, ele pode realizar inúmeras outras “correções” involuntárias, baseadas em pré-julgamentos subjetivos que envolvem, por exemplo, critérios de beleza ou de adequação. Um dos primeiros experimentos de Tomatis foi um mapeamento da conexão entre ouvido e voz em cantores/as profissionais, estes/as escolhidos/as por sua notável capacidade de controle da voz e um ouvido musical/sonoro desenvolvido. A dependência entre ouvido e voz, neste primeiro experimento, se mostrou surpreendente, a ponto de Tomatis fazer a seguinte reflexão:

É difícil o reconhecimento de ser a tal ponto tributário de um órgão dos sentidos como o ouvido e pensar que a nossa voz, as nossas inflexões, o nosso timbre, uma grande parte de nós afinal, depende deste processador auditivo, sempre à nossa escuta. Está em nós este controlador indiscreto de uma parte de nós mesmos que preside à pessoa que somos (TOMATIS, 2008, p. 68, trad. nossa)⁴⁰.

Este “controlador indiscreto”, a que se refere Tomatis, está presente na configuração da subjetividade, da consciência de si e da noção de personalidade do indivíduo. A meu modo de ver, quando ensino elementos de prática vocal para atores, atrizes e cantores/as, percebo que muitos sons são inibidos não pela incapacidade física da pessoa de realizá-los, mas pela sua própria autocrítica e por um histórico de escuta de si mesmo/a, que é desafiado a partir de uma prática vocal que exige outro

⁴⁰ “É difficile riconoscere di essere a tal punto tributari di un organo dei sensi come l’udito e pensare che la nostra voce, le nostre inflessioni, il nostro timbro, una gran parte di noi insomma, dipende da questo rilevatore uditivo sempre al nostro ascolto. Vi è in noi questo controllore indiscreto di una parte di noi stessi che presiede alla persona che siamo” (TOMATIS, 2008, p. 68).

tipo de ação vocal que produz sons aos quais o indivíduo não está habituado. Realizar sons estranhos, modificar os modos de colocação da própria voz diferente do cotidiano, significa ouvir-se e sentir-se de forma completamente diferente. Muitas vezes se ouvir de forma diferente pode provocar reações negativas, ou então, em alguns casos o indivíduo gosta tanto de um particular timbre ou som de sua voz que não consegue sair daquele registro, apegado a uma escuta particularmente agradável de si mesmo. Quebrar hábitos vocais, portanto, pode estar intimamente ligado a quebrar hábitos de escuta.

Tomatis descreve um experimento realizado com cantores/as em seu livro *L'Orecchio e il Linguaggio* (2008), que era feito da seguinte forma: o/a cantor/a, conectado/a a uma máquina, cantava uma canção de seu absoluto domínio. Experimento 1: Após cantar uma vez a canção, o/a cantor/a era submetido/a a um “atordoamento” sonoro, submetendo o ouvido à um estresse intenso. Após o atordoamento, ao cantar, a qualidade sonora da mesma canção mudava consideravelmente para pior, mas a qualidade da voz era restabelecida algum tempo após recuperação do trauma do ouvido. Experimento 2: O/A cantor/a primeiro cantava ouvindo com os dois ouvidos, depois cantava ouvindo com apenas um ouvido de cada vez (direito e esquerdo) uma mesma canção. As diferenças entre as três repetições da canção eram incríveis, levando a crer que todos/as possuem um dos ouvidos como uma espécie de “guia”, o chamado *orecchio direttivo* (ouvido guia). Este experimento também foi realizado com atores/atrizes e foram relatados os mesmos resultados. Experimento 3: O/A cantor/a, ligado/a à uma máquina, era impedido/a de ouvir, por meio de filtros, faixas específicas de frequência (hertz). O que ocorria é que, dependendo das faixas de hertz filtradas, a qualidade da voz mudava consideravelmente, fazendo com que o/a cantor/a, de notada capacidade vocal e auditiva e com anos de treinamento sistemático, chegasse a ser incapaz de cantar um

simples *Parabéns a você* corretamente diante da impossibilidade de ouvir a própria voz adequadamente.

Os experimentos de Tomatis com os/as cantores/as levaram a crer que a ausência da audição, seja na omissão de frequências, na ausência de um dos ouvidos ou no atordoamento passageiro da saúde do ouvido, provocavam visíveis diferenças na emissão vocal, mesmo em indivíduos considerados treinados tanto vocalmente quanto auditivamente.

Esses resultados levaram Tomatis a afirmar que se canta com os ouvidos: quanto maior a sua capacidade de perceber frequências sonoras, mais musicais eram considerados os indivíduos; deficiências em determinadas faixas auditivas poderiam causar desde a perda da cor vocal (voz lisa, sem tons) até a amusicalidade, ou seja, a incapacidade de reconhecer e reproduzir sons musicais. Para Tomatis, de um modo geral, abarcando o canto e a fala, o ouvido possui papel fundamental: “porque do processador auditivo depende toda uma organização da linguagem⁴¹” (TOMATIS, 2008, p. 97, trad. nossa). Nesse caso, vale frisar que essa afirmação se refere à linguagem ligada à vocalização; mesmo que Tomatis não mencione isso em seus estudos, é necessário ao menos citar que existem as linguagens ditas silenciosas, como a língua brasileira de sinais (LIBRAS).

Tomatis descobre que “a voz não reproduz outra coisa além do que aquilo que o ouvido escuta. Em outras palavras, um sujeito não sabe reproduzir com certeza nada além daquilo que é capaz de verificar⁴²” (TOMATIS, 2008, p. 77, trad. nossa). É certo

⁴¹ “Perchè dal rilevatore uditivo dipende tutta l'organizzazione del linguaggio” (TOMATIS, 2008, p. 97).

⁴² “La voce non riproduce che quello che l'orecchio ode. In altre parole, un soggetto non sa riprodurre con certezza che quello che è in grado di controllare” (TOMATIS, 2008, p. 77).

que, através de minhas experiências com atores, atrizes, cantores/as e dançarinos/as, pude constatar que o estímulo a atingir diferentes estados corporais pode levar um indivíduo a emitir um som que talvez nunca tenha ouvido em sua vida, mas esses sons surpreendentes, na maior parte dos casos se perdem quando o/a ator ou atriz sai do estado físico que o/a levou a acessar sua voz. Ao pedir se pesquisasse sons sem referenciais físicos ou técnicos específicos, geralmente os atores e atrizes ficavam em uma espécie de repertório pessoal, possivelmente relativo aos seus hábitos de fala e escuta. Tomatis explica que

essa regra, como todas as regras, comporta uma exceção. De fato, se o sujeito só pode emitir o que ouve, não consegue emitir, porém, tudo. Esta limitação leva em conta as impossibilidades de nosso complexo fonatório que não é capaz de reproduzir todos os sons que um ouvido humano distingue, principalmente nos máximos agudos e somente por incapacidade funcional; ao mesmo tempo revela que o exame do ouvido exige, além dos testes clássicos, a pesquisa da faixa preferencial de escuta, própria a cada um dos indivíduos em um momento dado⁴³ (TOMATIS, 2008, p. 77, trad. nossa).

Isso quer dizer que, além de o ouvido humano ser capaz de perceber bem mais do que os sons que a voz pode emitir por motivos funcionais, existe uma região preferencial de escuta para cada indivíduo, determinada pelas suas características físicas, seus hábitos, seus treinamentos, sua língua materna.

⁴³ “Questa regola, come tutte le regole, comporta un'eccezione. In effetti, se il soggetto non può emettere che ciò che ode, non lo emette però tutto. Questa limitazione tiene conto delle impossibilità del nostro complesso fonatorio che non è in grado di riprodurre tutti i suoni che un orecchio umano distingue, principalmente nei massimi acuti e solo per incapacità funzionale; nel contempo rivela che l'esame dell'udito esige, oltre alle prove classiche, la ricerca della banda preferenziale d'ascolto, propria a ciascun individuo in un momento dato” (TOMATIS, 2008, p. 77).

Isso levanta algumas questões: a ampliação da quantidade de frequências e timbres sonoros que o/a ator/atriz tem em seu repertório auditivo pode levar a uma ampliação de suas capacidades vocais? Os hábitos de cada indivíduo, mesmo aqueles treinados vocalmente (como cantores/as de determinados estilos musicais bem definidos), não determinam essa região preferencial de escuta, limitando a amplitude de referências sonoras da pessoa? Por exemplo: um/a cantor/a lírico/a pode perceber auditivamente todas as nuances vocais referentes aos tipos de frequências e timbre vocal de seu domínio, mas não consegue distinguir nuances em estilos musicais e técnicas vocais completamente alheios aos seus, como por exemplo, o canto harmônico (*throath singing*)?

Muitas vezes, dando aulas de canto, eu percebia que o/a aluno/a começava a ficar com uma voz muito parecida com a minha, guardando as devidas proporções de timbres. Eu, constituindo um referencial sonoro e físico de voz cantada, conduzia inconscientemente a pessoa a construir em seu corpo uma voz parecida com a minha, pois pode parecer redundante, mas minha voz é a única que tenho, e é a partir dela que construo meus referenciais. Como professora, percebia que, ou o/a aluno/a se abria para encontrar seus gostos pessoais, suas próprias referências sonoras e estéticas no canto e na fala, ou começava a ficar muito parecido comigo, o que muitas vezes, confesso, era bastante assustador. Foi nesse ponto que encontrei as limitações que meus estímulos vocais e a minha prática pedagógica tinham no ato de impulsionar os/as alunos/as a encontrarem suas próprias vozes. Percebi que conduzir processos de criação em voz teria que partir da premissa de uma conscientização da minha escuta e da do/a aluno/a, ou senão, eu começaria a meramente reproduzir nos/as outros/as as minhas próprias referências, que, além de serem muito pessoais, não servem como um modelo.

Capacidades do ouvido e algumas implicações técnicas e estéticas

O ouvido humano tem a capacidade de distinguir as seguintes propriedades sonoras: a altura (relativa ao tom, que vai do grave ao agudo), a intensidade (relativa ao volume, que vai do baixo ao alto), o timbre (cor sonora), o andamento (relativo à velocidade contínua dos sons, que vai de lenta a rápida) e a duração (que é o tempo que um som possui desde seu ataque até a sua extinção). Para realizar tais distinções, o ouvido, segundo Tomatis, funciona como um processador que colhe os dados sonoros, os sons são processados no cérebro, que por sua vez dá um imediato *feedback* ao indivíduo. Porém, saber distinguir a altura da duração ou da cor vocal não é uma tarefa imediata e muito menos inata. O indivíduo, muitas vezes, consegue perceber diferenças, mas não consegue dizer com clareza quais são elas. Tomatis explica que o ouvido, trabalhando como processador de dados sonoros, consegue distinguir um espectro de frequências sonoras, que corresponderia ao fator altura, de cerca de 400 a 20.000 Hertz, sendo que os sons que se aproximam dos limites graves e agudos dessa faixa de frequências são distinguidos de forma bastante pobre pelo ouvido.

Outra capacidade extraordinária do ouvido é que uma pessoa pode se concentrar em diferentes faixas de frequências, distinguindo sons de diferentes alturas que ocorrem simultaneamente: isso explica porque um/a musicista consegue distinguir as linhas de soprano, tenor, contralto e baixo em uma progressão de acordes: ele/a escolhe a faixa de frequência que quer ouvir, aliando a capacidade física do ouvido com suas experiências auditivas prévias dadas pelo estudo da música. Essa não é uma capacidade somente aplicada a tarefas musicais complexas: o simples fato de você conseguir prestar atenção a um som específico em um ambiente rumoroso com diversos

outros sons simultâneos demonstra essa capacidade física de direcionamento consciente da escuta. Tomatis chega a afirmar que escutar é mirar os sons: partindo do princípio de que nunca há silêncio em nosso entorno, escutar envolve essa capacidade de “mirar” os sons selecionados como primordiais para cada tarefa que realizamos. Mas a escuta da simultaneidade não é tão simples: Philip Ball, pesquisador inglês, afirma que

sabemos que a dificuldade, se escutamos diversas conversas simultaneamente, é se concentrar em uma sem se distrair das outras (os estudiosos de psicoacústica dão a esse fenômeno o eficaz nome de efeito *cocktail-party*)⁴⁴ (BALL, 2010, p. 181, trad. nossa).

Segundo Ball, o cérebro consegue seguir mais facilmente vozes (no sentido de linhas melódicas) simultâneas na música do que em uma conversa concentrada na mensagem verbal das palavras: “quando escutamos duas mensagens verbais conseguimos interpretar e recordar somente uma, ignorando a outra quase inteiramente – poderia até mesmo passar a outra língua e não perceberíamos⁴⁵” (BALL, 2010, p. 191, trad. nossa). Isso porque as vozes musicais sobrepostas geralmente respeitam um contexto comum dado pela harmonia musical, e o cérebro é capaz de distinguir as diferentes linhas musicais como complementares umas das outras, absorvendo essa informação com base em um contexto comum – além do fato de que na música o cérebro não se concentra em compreender o significado das palavras, mas apenas na escuta da sonoridade

⁴⁴ “Sappiamo quanto possa essere difficile se ascoltiamo diverse conversazioni simultaneamente è concentrarsi su una senza distrarsi dalle altre [gli studiosi di psicoacustica danno al fenomeno l’efficace nome di effetto cocktail-party]” (BALL, 2010, p. 181).

⁴⁵ “Quando ascoltiamo due messaggi verbali riusciamo a intepretarne e ricordarne uno solo ignorando l’altro quasi del tutto – potrebbe anche passarne a un’altra língua e non ce ne accorgeremmo” (BALL, 2010, p. 191).

que já apresenta certa lógica fornecida harmonicamente. Ou seja, a criação de contextos sonoros/musicais ajuda a trabalhar a recepção da simultaneidade de informações sonoras.

As gradações de volume também são informações decodificadas pelo ouvido. Flo Menezes explica processos como o fenômeno do reflexo acústico, que seria um mecanismo de proteção do ouvido contra sons muito fortes:

[...] *reflexo acústico*, ocorre quando ouvimos um som muito forte e abrupto: um pequeno músculo no ouvido médio puxa o estribo para fora da janela oval, reduzindo o montante de energia transmitida para dentro do ouvido interno, protegendo-o” (MENEZES, 2003, p. 71).

Essa proteção é efetiva apenas contra sons que tenham duração superior a alguns milésimos de segundo, o que exclui, por exemplo, sons muito rápidos e fortes, como o de um tiro. Essas informações se tornam muito concretas no trabalho de *performers* que trabalham com o estilo de *performance* musical chamada *Noise*⁴⁶, por exemplo. No *Noise*, o/a ouvinte é exposto à música, ruídos e sons sintéticos em volume muito alto e as frequências e os tipos de sons são cuidadosamente escolhidos pelos/as artistas visando seus efeitos também sobre o órgão do ouvido e o corpo humano: sons em determinadas frequências e volume, através da vibração sonora agindo sobre o corpo, podem causar náusea, tontura, angústia e diversas outras sensações físicas na plateia, fazendo da escuta uma experiência extrema.

⁴⁶ O *Noise* é um estilo musical que utiliza ruídos e sons acústicos gravados ou criados por sintetizadores para criar ambientes sonoros a serem reproduzidos ao ouvinte em volume muito alto. Existem diversos tipos de *Noise*, inclusive sua fusão com outros gêneros musicais como o jazz ou música eletroacústica, sempre na perspectiva da música experimental.

A audição consegue também processar as informações temporais do som, indicando elementos como duração sonora, andamento (no caso musical) e ritmos. Tomatis chama a atenção para o caso especial do processamento do *tempo sonoro*, já que constantemente o indivíduo deve perceber o som que está sendo realizado e interferir quase imediatamente, gerando um complexo mecanismo de escuta dos sons passados e elaboração dos sons futuros – sendo esses sons futuros elaborados com base nos sons já ocorridos em frações de segundo. Essa capacidade é importante em diversas tarefas auditivo-vocais, como uma simples conversa ou na improvisação sonora/musical, nas quais a percepção da temporalidade e da continuidade são imprescindíveis.

Todas essas considerações fisiológicas e físicas sobre corpo e som interferem diretamente nas práticas vocais voltadas para a cena. O estudo detalhado das propriedades do som e da acústica, assim como da audição humana, faz parte de áreas como a acusmática, a psicoacústica e de práticas artísticas como a música eletroacústica. Dominar esses conhecimentos pode significar criar experiências sonoras para o/a espectador/a através da manipulação do som, dominando tanto sonoridades do corpo quanto recursos tecnológicos de gravação, transformação e reprodução sonora com aparatos eletrônicos. Para aqueles/as que tiverem interesse em se aprofundar nesses aspectos da escuta da sonoridade ligado às práticas artísticas, no campo do teatro essas técnicas já vêm sendo pesquisadas⁴⁷,

⁴⁷ Como, por exemplo, as pesquisas de *Iain* David Mott, docente da UnB que pesquisa voz, sonoridade e aparatos tecnológicos. Programas de computador que geram sonoridades a partir de *samplers* também vêm sendo continuamente utilizados na composição de paisagens sonoras e trilhas para espetáculos de dança e teatro. Trabalhos sobre paisagem sonora no teatro também podem ser encontrados, como, por exemplo, a dissertação de mestrado defendida junto ao PPGT de Morgana Fernandes Martins, “O som ouvido, visto e sentido” (2011).

e em áreas como a música e o cinema⁴⁸ são já consolidadas. Nesse sentido, conhecimentos especializados sobre a fisiologia do ouvido podem gerar procedimentos e conceitos estéticos para um trabalho com sonoridade e impulsionar visões sobre a estética da voz em *performance* a partir de artistas interessados/as nesses conteúdos, como o caso do próprio Flo Menezes, compositor já citado anteriormente.

No campo das práticas formativas da voz para a cena, uma qualificação da escuta permite que o/a artista possa aprender a distinguir as diferentes propriedades da voz: muitas vezes se consegue criar movimentos e qualidades vocais de forma intuitiva; porém, saber precisar a altura em que o som estava ou qual a sua duração, poder distinguir ou repetir a cor vocal que utilizou em um momento específico são habilidades importantes para a consolidação de certos procedimentos criativos da voz em *performance*. Compreender corporal e auditivamente as propriedades do som da voz permite a repetição e reelaboração de materiais sonoros, que se perderiam sem o cultivo de uma escuta qualificada. Os parâmetros para um treinamento do ouvido podem ser diversos, como já foi comentado anteriormente. Mas a instância da escuta é aquela que regula e sistematiza a vocalidade.

⁴⁸ Na área do cinema há até um nome para a profissão, *sound designer*. No cinema as tecnologias de captação e transformação sonora são amplamente desenvolvidas. Os sistemas *Dolby*, nas salas de cinema mais modernas, representam novos desafios para as tecnologias sonoras, pois possibilitam uma série de efeitos para o espectador impensáveis há dez ou vinte anos. Em filmes de animação digital, por exemplo, os profissionais da parte de som fazem toda a criação, captação e transformação de todos os efeitos sonoros. Um exemplo interessante sobre essa atividade no cinema pode ser visto em *making off* de filmes de animação, como WALL-E (2008).

O corpo como antena

Alfred Tomatis ampliou a noção da audição humana, sendo que um elemento importante nas suas teorias é a sua descoberta que o ouvido, através de seu processo evolutivo, não teve como objetivo inicial a escuta:

Tive a oportunidade de insistir, na primeira parte desta obra, sobre as diversas funções do ouvido e sobre o fato que este órgão não foi inicialmente elaborado para ouvir, e ainda menos para escutar. As suas faculdades principais, eu reitero, consistem no assegurar de um lado a recarga cortical, que deve manter o tônus vital, de outro o equilíbrio, que deve conduzir à verticalidade⁴⁹ (TOMATIS, 2001, p. 112, trad. nossa).

A recarga cortical consiste em uma constante recarga energética que o ouvido manda ao cérebro através da escuta de frequências agudas existentes no ambiente. Em seus procedimentos terapêuticos, Tomatis observou que a incapacidade de ouvir essas frequências ou a exposição a ambientes acusticamente pobres de frequências agudas pode levar o indivíduo à depressão ou afetar a sua voz e a sua postura corporal, por exemplo. O fato de o ouvido contribuir para a manutenção do equilíbrio, possibilitando a verticalidade do ser humano, demonstra que as funções auditivas influenciam no sistema motor do corpo, ajudando a elaborar a autoimagem corporal, assim como orientar o deslocamento e o

⁴⁹ “Ho avuto occasione di insistere, nella prima parte di quest’opera, sulle diverse funzioni dell’orecchio e sul fatto che quest’organo non è stato inizialmente elaborato per sentire, e ancor meno per ascoltare. Le sue due facoltà principali, lo ricordo, consistono nell’assicurare da una parte la ricarica corticale, che deve mantenere il tono vitale, dall’altra parte l’equilibrio, che deve portare alla verticalità” (TOMATIS, 2001, p. 112).

posicionamento do corpo no espaço. Marco Galignano, comentador da obra de Tomatis, frisa que

A escuta é um fenômeno neurofisiológico de ressonâncias múltiplas, que atravessa prerrogativas audiológicas, psicolinguísticas, ético-filosóficas e epistemológicas. O sentido do ouvido em Tomatis foi eleito como base ontogênica do ser humano, não simplesmente como um dos cinco sentidos⁵⁰ (GALIGNANO, 2010, p. 145, trad. nossa).

O ouvido nas teorias e práticas de Tomatis é, portanto, um órgão de relevância primordial devido a um acúmulo de capacidades, tais como a escuta dos sons e o processamento cerebral dos sons, mas também a regulação do cérebro, da imagem corporal-vocal, da consciência de si mesmo/a e do estar no mundo. Uma escuta saudável e regulada não seria somente a base para um domínio e fluência da linguagem verbal: seria a base para uma existência equilibrada e saudável. Galignano escreve:

“Homo audiens”: Tomatis cunha esta expressão. No sentido ontogenético e filogenético a linguagem é estruturada para dar existência à mente e à consciência de si: condição *sine qua non* é a rede de interações linguísticas (neurais e sociais) que nos faz como somos⁵¹ (GALIGNANO, 2010, p. 145, trad. nossa).

⁵⁰ “L’ascolto è un fenomeno neuro-fisiologico di risonanze multiple, che attraversa prerogative audilogiche, psicolinguistiche, ético-filosofiche ed epistemologiche. Il senso dell’udito in Tomatis viene eletto come base ontogénica dell’essere umano, non semplicemente come uno dei cinque sensi” (GALIGNANO, 2010, P. 145).

⁵¹ “‘Homo audiens’: Tomatis conia questa espressione. In senso ontogenetico e filogenético il linguaggio è strutturato per dare esistenza alla mente e alla coscienza di sé: condizione *sine qua non* è la rete di interazioni linguistiche (neurais e sociali) che ci rende come siamo” (GALIGNANO, 2010, p. 145).

Flavia Ravazzoli, ao escrever o prefácio da edição italiana de *L'orecchio e il linguaggio* (2008), de Tomatis, explica que a hipótese principal dele era: “se o homem não pode ouvir, não pode falar espontaneamente enquanto é privado dos mecanismos de autocontrole constituídos do próprio ouvido: se não pode falar não é propriamente homem⁵²” (RAVAZZOLI, 2008, p. 10, trad. nossa). Parece certo exagero concentrar na capacidade de falar a principal característica humana; nesse sentido, a visão de Tomatis parece apontar para uma noção bastante clara do ser humano e sua função no mundo, posicionando o ouvido no centro de tudo:

O ouvido é o órgão escolhido para que o homem possa realizar o seu progresso desvencilhando-se dos elementos dos quais o desperdício o tornam pesado, e de modo que seja progressivamente conduzido a se tornar aquilo que deve ser⁵³ (TOMATIS, 2001, p. 45).

Existe nesse pensamento uma referência específica de ser humano e de vivência ideal a ser atingida. O poder de dominar a linguagem falada, para Tomatis, é o que confere poder ao ser humano de controlar o ambiente ao seu redor. Mas a força da humanidade residiria apenas nesse controle da linguagem e do ambiente? É necessário situar Tomatis como um cientista que

⁵² “Se l'uomo non può udire, non può parlare spontaneamente in quanto risulta privo del meccanismo di autocontrollo costituito dal proprio orecchio: se non può parlare non è propriamente uomo” (RAVAZZOLI, 2008, p. 10).

⁵³ “L'orecchio è l'organo scelto perchè l'uomo possa realizzare il suo progresso spogliandosi degli elementi le cui scorie lo appesantiscono e affinché sai infine progressivamente condotto a diventare quello che deve essere” (TOMATIS, 2001, p. 45).

leva a uma tradição de pensamento que convoca os filósofos naturalistas e que *vichianamente* [referente ao filósofo italiano Giambattista Vico⁵⁴] é também recorrente na história da linguística e mais em geral da ciência [...] ⁵⁵ (RAVAZZOLI, 2008, p. 12, trad. nossa).

Tomatis, portanto, busca criar uma lógica perfeita, uma ideia evolutiva do ser e do mundo, acreditando na soberania e na verdade da pesquisa científica na direção de um “melhoramento” do mundo, e reforçando uma supremacia humana por meio da sua inata capacidade de linguagem. Por outro lado, Ravazzoli chama a atenção para o fato de que a linguagem, se distanciando das noções de Tomatis, é uma propriedade humana que está ligada não somente aos seus atributos fisiológicos, mas também às interações e relações, lembrando o caso das “crianças selvagens” que, na ausência de interações humanas, não desenvolvem a linguagem. Ravazzoli explica que “a linguagem, portanto, não é redutível à fisicalidade fônico-acústica da palavra⁵⁶” (RAVAZZOLI, 2008, p. 12, trad. nossa).

Tomatis é um apaixonado pelo seu campo de pesquisa, atribuindo ao ouvido e à linguagem máxima importância na existência humana – e essa ideia pode ser fortemente

⁵⁴ Giambattista Vico, filósofo, historiador e jurista italiano nascido em 1668, que deu contribuições importantes para o pensamento renascentista através de teses como *De studiorum ratione* ou *La scienza nuova 1730*. Ficou conhecido como um contestador das ideias de Descartes. Faleceu em 1744. Para saber mais: <http://www.giambattistavico.it/>

⁵⁵ “Riporta a una tradizione di pensiero che richiama i filosofi naturalisti e che vichianamente ricorre anche nella storia della linguistica e più in generale della scienza [...]” (RAVAZZOLI, 2008, p. 12).

⁵⁶ “Il linguaggio, dunque, è irriducibile alla fisicità fonico-acustica della parola” (RAVAZZOLI, 2008, p. 12).

questionada, assim como suas concepções do que é e para o que serve o ser humano. Porém não deixam de ser instigantes as experiências de Tomatis que comprovam que os referenciais de escuta se refletem imediatamente na voz. As suas terapias, através do *ouvido eletrônico*, são usadas para curar os mais diferentes tipos de patologias da voz e do ouvido, assim como problemas de aprendizado ou até mesmo a depressão. Os tipos de condicionamento oferecidos pelo seu método, para a busca de um ouvido musical ou do aprendizado de línguas estrangeiras por intermédio da reeducação do ouvido permitem pensar que o aumento do espectro de escuta do indivíduo e o aumento das referências sonoras (tanto de ruído quanto musical) podem levar a outra consciência vocal, que parte de uma escuta qualificada.

A escuta da subjetividade

Essas considerações, que transbordam entre teoria e prática, levam a perceber que a construção da voz de uma pessoa está intimamente ligada não somente ao seu corpo (questões fisiológicas), mas também é formatada a partir das relações interpessoais e de experiências de vocalização e escuta que essa pessoa estabelece durante toda a sua vida. Os modelos, as preferências, os conceitos de feio e belo, apropriado e inapropriado, entre tantos outros, permeiam a construção vocal de um indivíduo, em uma relação constante com a sua fisiologia.

Dessas pesquisas surgem questionamentos: a contínua exposição aos mesmos estímulos sonoros não proporcionam uma espécie de “encurtamento” das capacidades auditivas e por consequência vocais do/a artista interessado/a em voz? Esse “encurtamento” é necessariamente um fator negativo? A ampliação de um repertório sonoro e a qualificação da escuta transformaria as capacidades vocais do indivíduo? A

qualificação da escuta não estaria ligada à ampliação e aprofundamento de suas experiências auditivas intimamente conectadas com uma prática vocal consistente?

A ideia de uma escuta complexa (que não cinde mente e corpo, fisiologia e pensamento conceitual) transforma a noção de escuta qualificada: a ideia de uma “educação” da escuta caminha para um aprender a identificar, nomear e categorizar os sons (vocais e não vocais) de acordo com certos parâmetros aprendidos. Ou seja, qualificar a escuta seria aprender a diferenciar as sensações físicas do som e desenvolver um modo de falar sobre isso. Nesse sentido, já existem “línguas” elaboradas, como a teoria e a percepção musical, ou os estudos em acústica, que individualizaram e categorizaram diversos fenômenos sonoros de modo que os indivíduos possam manipular e compartilhar certos códigos.

Porém, ao longo da escrita desse texto, percebi que não era esse estudo do ponto físico (acústico do som e do processamento do corpo) que me atrai em uma discussão teórica sobre a escuta da voz. Apresentar o modo como foram nomeados e categorizados os fenômenos sonoros me pareceu menos interessante do que pensar que as sensações físicas que envolvem a escuta e a voz constroem conceitos, na perspectiva da cognição incorporada. Percebi que existem as metodologias que ensinam a perceber e falar sobre os fenômenos sonoros e vocais do ponto de vista da nota, da escala, do volume, do efeito, da qualidade, do timbre – ou seja, perceber fenômenos já percebidos por outrem, devidamente sistematizados.

Não existem regras de como o/a artista interessado/a em vocalidade vai aprender e aplicar as suas percepções sonoras acerca da voz em *performance*. Ainda insisto na necessidade de uma atenção para essa qualificação da escuta, mas não acredito que haja um modo melhor ou mais eficaz de concretizar essa

capacidade de perceber, nomear e compartilhar os fenômenos sonoros da voz. Isso porque se levarmos realmente em conta a ação da subjetividade de cada um/a nesse processo, teremos tantas escutas quanto indivíduos. Também porque os fenômenos sonoros não são ouvidos e caracterizados a partir de um ponto de vista neutro: eu ouço a nota ou reconheço um timbre, mas essas não são informações “neutras”; eu tenho um conceito, um critério, um parâmetro e um desejo implícito à experiência desse som percebido. Não existem os sons puros do mundo ao redor a serem catalogados por uma mente “neutra”, nem sons puros que emitidos pelo corpo não vão encontrar no espaço outros ouvidos que o classificam, o metaforizam e o marcam com as palavras e com os conceitos.

Com base em minhas experiências práticas – como artista e professora –, a construção de uma consciência sonora em relação à voz é um processo longo, pois, sendo um processo do corpo, carece de prática e vivência – respeita um tempo não linear, o tempo do vivido, do amadurecimento – e além de tudo isso, está em constante reformulação. Percebo que a ampliação das referências sonoras do/a artista pode transformar sua prática vocal, mas receio ter que admitir que não existam regras ou padrões, pois cada indivíduo elege para si as questões que o interessam. O parâmetro de conscientização da escuta para um cantor ou cantora pode não ser aplicado para o de um/a artista interessado na manipulação eletroacústica da voz; um ouvido atento para o encontro poesia-vocalidade pode desenvolver parâmetros auditivos bastante específicos; isso abre a perspectiva para afirmar que as práticas artísticas, as poéticas e as estéticas sonoras configuram padrões de escuta das vozes muitas vezes bastante individualizados.

Também gostaria de frisar que as considerações tecidas aqui sobre os aspectos fisiológicos do ouvido se inserem em um campo do conhecimento relativamente mutável. A cada ano

novas tecnologias e novas pesquisas desmentem informações que hoje parecem irrefutáveis. Ou seja, há uma chance desse texto se tornar desatualizado com o passar dos anos. Estudar os aspectos funcionais e físicos do ouvido, principalmente sob a ótica de Alfred Tomatis, foi uma grande surpresa para mim: o que eu achei que seriam informações que ajudariam a compreender como o ouvido ajuda a construir parâmetros sonoros de organização do som vocal (a distinção das frequências, velocidades, timbres, etc.) se transformaram em um complexo amálgama que envolve aspectos como motricidade e a consciência de si. Ou seja, eu também tinha partido de uma ideia de escuta “mental”, puramente analítica das qualidades e características sonoras da voz; mas me deparei com uma noção de escuta encarnada, que não separa a experiência sonora da experiência física do corpo – e que conta com essa experiência física do corpo como base para formular parâmetros conceituais de ser e estar no mundo.

Vale à pena acrescentar que um discurso fisiológico sobre a escuta é uma versão dos possíveis modos de entendimento desse tema. Para mim faz-se necessário perceber que todos os discursos possuem limitações: uma escuta colada à noção de fisiologia ou de acústica vai apresentar soluções específicas a certas questões e, ao mesmo tempo, deixará muitas outras sem resposta. Confundir os discursos de saúde, como algumas teorias apresentadas aqui o fazem, com os discursos artísticos é um erro: porque são teorias e práticas que possuem intencionalidades diferentes. O discurso da saúde passa, muitas vezes, pela busca de uma “normalidade” do corpo, do estabelecimento de uma média: separa com clareza os indivíduos entre aqueles que se encaixam e que não se encaixam nesses parâmetros. Nesse sentido há um ideal de corpo médio, saudável e “normal” a ser definido e documentado pelas teorias da medicina e das terapias, por exemplo. A minha reflexão sobre a escuta não tem como

objetivo transportar esse corpo normatizado pela saúde aos discursos da arte, normatizando assim o corpo-voz em *performance*; pelo contrário, visa a construção de uma escuta complexa, permeada pela diversidade.

2

os corpos da voz

Os corpos da voz

Existem discussões sobre as corporalidades da voz inerentes aos processos pedagógicos e cognitivos, ou seja, o modo como o/a artista percebe, apreende e sistematiza em seu próprio corpo uma vivência vocal. Existem discussões sobre corporalidades da voz pertencentes aos processos de criação estética e poética do corpo na cena, que abrangem visões/audições de corpos-vozes no ato da *performance*. Essas duas instâncias possuem conexões profundas e influenciam-se mutuamente, porém abrigam algumas particularidades quando colocadas no contexto de uma escrita sobre a voz.

No campo do aprendizado, é possível perceber que muitas abordagens de pedagogias para voz cantada ou falada absorveram em maior ou menor grau um discurso sobre o corpo anatômico ou fisiológico para a transformação ou validação de suas propostas a partir do final do século XIX. Uma visão bastante concreta do corpo - a utilização de conhecimentos sobre cognição corporal, sistemas do funcionamento do corpo-mente - e uma admissão cada vez mais abrangente da máxima *voz é corpo*, fez dos discursos das técnicas vocais da contemporaneidade exemplos de uma complexificação do conceito corpo-voz.

O trabalho corporal-vocal voltado para a prática da atuação e do canto também se transformou ao longo do século XX, certamente influenciado por uma reelaboração do olhar para o corpo e, principalmente, por uma mudança significativa no modo como o corpo é percebido (e conceituado) em suas sensações físicas, fisiológicas, psicológicas e afetivas. No rastro desse outro olhar para o corpo, a reivindicação de uma

maior presença *do corpo na voz* vai marcar diversos discursos sobre a formação do/a artista e construção das estéticas vocais em *performance*.

Entretanto, a dicção e o canto, como técnicas que abordam o corpo-voz na cultura ocidental desde o século XVII, também tiveram em suas teorizações extensas considerações sobre o corpo. A própria retórica, a “arte de convencer” por meio do discurso e da argumentação, que foi criada inicialmente pelos sofistas no século V e IV antes de Cristo, possui manuais como o do professor e orador romano Marco Fábio Quintiliano⁵⁷ (35 d.C. a 95 d. C):

[...] Quintiliano dedica todo o capítulo 3 de seu livro IX à ação⁵⁸, não só ao trabalho da voz e da respiração, mas também às mímicas do rosto, à gestualidade do corpo; tudo se inclui: ombros, mãos, tórax, coxas... que é preciso pôr a serviço das diversas paixões que é preciso exprimir (REBOUL, 2004, p. 67).

Aspectos como a respiração, a postura, o gesto e outros elementos da anatomia e fisiologia do corpo foram extensamente estudados nessas técnicas para a sua consolidação. Enrico Caruso, famoso tenor italiano que se destacou na cena lírica europeia do início do século XX, escreveu no ano de 1909 um texto no qual se dedicava a explicar a arte do canto: assuntos como respiração, alimentação e ressonância vocal permeiam um relato declaradamente pessoal. Caruso escreve:

⁵⁷ Marcus Fabius Quintilianus, em latim.

⁵⁸ A ação aqui referida diz respeito ao sistema retórico, que depois de diversas etapas de preparação culmina com a **ação** ou *hypocrisis*, que seria o ato de proferir o discurso na frente de outras pessoas. Para saber mais sobre a Retórica recomendo o livro *Introdução à Retórica* (2004), de Olivier Reboul.

Por exemplo, um cantor saberá por tentativas e experiências a posição apropriada da língua e da laringe para produzir mais efetivamente certa nota da escala, e ainda ele terá chegado a este conhecimento não pela teoria e pelo raciocínio, mas simplesmente após frequentes tentativas, e o conhecimento que adquirir será valioso somente para ele, outra pessoa poderia produzir a mesma nota igualmente bem, mas de um modo bastante diferente. Então se pode ver que existem tantos métodos quanto existem cantores e qualquer método em particular, mesmo que concebido acuradamente, pode vir a ser inútil para a pessoa que o utilizar⁵⁹ (CARUSO, 1909, p. 51, trad. nossa).

Essa declaração de Caruso mostra como era a vivência do aprendizado de um/a cantor/a de ópera de alto desempenho em seu tempo. O canto era então (e continua sendo) um aprendizado essencialmente prático, e os métodos de canto, apesar de bastante difundidos nessa época, variavam muito de acordo com a abordagem dos/as professores/as, o país ou os propósitos do/a aluno/a. É possível dizer que havia uma noção bastante difundida de como seria o corpo do/a cantor/a, e quais os atributos físicos e vocais que deveriam ser desenvolvidos para chegar a excelência da *performance* na cena lírica:

Eu diria para todos os jovens que possuem a ambição de entrar em uma carreira de ópera: lembrem-se, essa é uma profissão que requer trabalho duro, afinal de contas; que mesmo com

⁵⁹ “For instance, a singer will know from trials and experience Just the proper position of the tongue and larynx to produce most effectively a certain note on the scale, yet he will have come by this knowledge not by theory and reasoning, but simply oft repeated attempts, and the knowledge He has come by will be valuable to him only, for somebody else would produce the same note equally well, but in quite different way. So one may see that are actually as many methods as there are singers, and any particular method even if accurately set forth, might be useless to the person who tried it” (CARUSO, 1909, p. 51).

uma voz do tamanho requerido e um cultivo adequado, ainda há um repertório de papéis para adquirir, longos meses e anos de estudo para isso, requerendo uma considerável proeza da memória para retê-los mesmo depois que estiverem aprendidos. Então há a arte da atuação para ser estudada, a qual é, obviamente, uma ocupação total em si mesma e decididamente necessária na ópera, incluindo esgrima – como cair apropriadamente, os vários andares e gestos com os quais se representa diferentes emoções, etc. Em seguida, no modo como a ópera é cantada hoje em dia, o conhecimento de dicção em no mínimo três línguas – francês, alemão e italiano – se não essencial, é no mínimo útil.⁶⁰ (CARUSO, 1909, p. 71, trad. nossa).

O que se pode questionar, portanto, não é uma exclusão do corpo nas artes ditas vocais herdadas pelos manuais de canto erudito e dicção, mas sim qual o tipo de corpo evocado por essas técnicas e quais os seus fins estéticos e poéticos. O corpo no discurso de Caruso está posicionado no centro do trabalho do/a cantor/a. Mas a ordem dos aprendizados – primeiro vem o canto, cultiva-se uma voz apropriada à ópera e depois a atuação – e o que era requerido de um/a cantor/a lírico/a nesse contexto – a esgrima, a arte de saber cair em cena, o andar, dominar a expressão das diferentes emoções – indicam um tipo bastante específico de corpo-voz em cena. Se os modos de ver e ouvir

⁶⁰ “I would say to all young people who are ambitious to enter on a career of opera: remember, it is a thoroughly hard-worked profession, after all; that even with a voice of requisite size and proper cultivation there is still a repertory of roles to acquire, long months and years of study for this and requiring a considerable feat of memory to retain them even after they are learned. Then there is the art of acting to be studied, which is, of course, an entire occupation in itself and decidedly necessary in opera, including fencing – how to fall properly, the various gaits and gestures wherewith to portray different emotions, etc. Then, as opera is sung nowadays, the knowledge of the diction of at least three languages – French, German and Italy – if not essential, is at least most helpful” (CARUSO, 1909, p. 71).

esse corpo se modificaram ao longo do tempo, requerendo outros padrões, a questão que está posta não é a ausência do corpo nas práticas vocais mais tradicionais no Ocidente, mas sim, qual o tipo de corpo que habita a cena.

Nessa mesma lógica, mas em contexto brasileiro, pode-se observar o conteúdo da publicação *Cartilhas de Teatro* (1971), em seu volume intitulado *Manual de Voz e Dicção*, de Lília Nunes. O foco do manual é a conexão entre voz e texto, propagando uma ideia de bem falar. No capítulo “O gesto como complemento da palavra”, Nunes enfatiza: “na arte de dizer temos três linguagens: a voz, a mímica e o gesto” (NUNES, 1971, p. 156). Portanto difunde uma ideia bem clara de relação entre voz-corpo-palavra que seria ideal para o teatro: “para que [o gesto] seja espontâneo e sincero deve ser feito com naturalidade, sem maneirismo nem afetação. A sobriedade dos gestos denota nobreza e boa educação; quanto menos melhor” (NUNES, 1971, p. 156). O gesto do corpo, associado à palavra, seria ainda um recurso para se fazer entender com mais eficácia. Lília Nunes ainda escreve:

Na recitação de poesias, monólogos e conferências é preciso evitar gestos inúteis; só tem valor o gesto que determina um pensamento ou que tem uma significação definida. Na tragédia, ou alta eloquência os grandes gestos dos braços são usados, devendo ser amplos, partindo harmoniosamente dos ombros (NUNES, 1971, p. 157).

Essa afirmação bastante precisa demonstra uma noção clara de uma das mitologias do corpo-voz difundidas no ensino das disciplinas de voz para o teatro no Brasil da década de 1970. Uma clara hierarquização dos conhecimentos a serem construídos pelo corpo, que definiam distinções entre o valor da palavra, o valor da voz e o valor do gesto na cena - como

partes destacadas de um todo a ser refeito no final do processo de aprendizagem – marca algumas abordagens de ensino da voz na cena ao longo de todo o século XX.

O que é interessante notar é que a cartilha de Lília Nunes é herdeira de um tipo de mitologia do corpo e da voz bastante difundida na Europa nos estudos do canto e da arte melodramática, através dos manuais de atuação para cantores/as líricos/as e atores ou atrizes dos séculos XVIII e XIX. Tais manuais se pautaram na criação de “alfabetos” corporais para a expressão dos sentimentos e das paixões na cena. A partir dos estudos da estatuária e das artes pictóricas, tal modo de conceber o gesto expressivo do/a intérprete criou uma estética precisa do corpo-voz em *performance*: “entre as metáforas de “estátua animada” e de ‘pintura transitória’, cabia ao ator manejar as transições entre poses fixas e emblemáticas” (NUNES, 2009, p. 53). Enrico Augusto delle Sedie escreve no ano de 1885 o tratado *Estetica del canto e dell’arte melodrammatica*, distribuído pela editora *Ricordi* na Itália e em suas filiais em Londres, Nova Iorque, Buenos Aires e também no Rio de Janeiro, publicado em versão trilingue (italiano, francês e inglês). Na quinta lição do livro, intitulada *Dell’azione scenica*, Delle Sedie explica que

o nosso objetivo não é estender-se acerca da explicação fisiológica do sentimento que guia os movimentos mímicos do ser humano; queremos apenas estabelecer, no que diz respeito ao teatro, as regras do gesto que acompanha a palavra ou o pensamento⁶¹ (DELLE SEDIE, p. 27, 1885, trad. nossa).

⁶¹ “Il nostro scopo non è estendersi sulla spiegazione fisiologica del sentimento che guida i movimenti mimici dell’essere umano; vogliamo soltanto stabilire, perquanto riguarda il teatro, le regole del gesto che accompagna la parola od il pensiero” (DELLE SEDIE, p. 27, 1885).

Ou seja, a lógica do estudo das “poses” expressivas nessa perspectiva de corpo-voz na cena se guia por um gesto concebido independentemente da palavra: a ação do corpo não muda nem gera vocalidade, ela apenas complementa uma voz construída através de parâmetros estéticos fixos como o canto lírico ou a declamação. No tratado de Delle Sedie são catalogadas as “poses” básicas, os tipos de caminhada e as expressões dos estados da alma, como agitação, admiração, hesitação, etc. As figuras e as descrições formam um “alfabeto” de ações a serem estudadas e dominadas pelo/a artista:

O ator deve, portanto, conhecer o modo de executar aquelas mudanças com habilidade e moderação, fazendo-os acontecer com eficiente elegância e em tempo oportuno, para que sejam percebidos pelo espectador. Para alcançar este intento é necessário, antes de tudo, estudar as diversas poses do gesto separadamente para chegar assim a possuir gestos expressivos e bem escolhidos ⁶² (DELLE SEDIE, p. 27, 1885, trad. nossa).

Na mesma década de 1970 em que no Brasil as publicações acerca do corpo-voz na cena ainda encontravam essa forte influência do século XIX, na Europa artistas e pesquisadores/as buscavam um corpo não cindido, no qual voz, palavra e gesto se interpenetram desde o aprendizado, evocando diferentes hierarquias e conceitos de corpo-voz para a cena. É válido lembrar que esses conceitos descritos por Lília Nunes regiam o aprendizado em contextos específicos no Brasil, mas que

⁶² “L’attore deve dunque conoscere il modo di eseguire quei cambiamenti com abilità e moderazione facendoli succedere com efficiente eleganza ed a tempo opportuno, acciocchè questi sieno presentiti dalle spettatore. Per raggiungere questo intento è necessario anzitutto studiare le diverse pose del gesto separadamente per arrivare così a possedere gesti espressivi e bene scelti” (DELLE SEDIE, p. 27, 1885).

diversos grupos teatrais brasileiros⁶³ estavam criando vocalidades para a cena não baseados na *arte do bem dizer* contemporaneamente a essa publicação.

Um exemplo dessa renovação das mitologias do corpo da voz em *performance* seria o trabalho de Zigmund Molik junto ao *Teatr Laboratorium* de Jerzy Grotowski, iniciado na década de 1960. Molik buscou desenvolver uma vivência da voz através do canto, da fala e da musicalidade, baseados na busca de uma postura diferenciada do ator e da atriz: a experiência da voz e a composição de sua sonoridade em cena não se daria no nível apenas da execução bem-feita de materiais sonoros, mas sim na busca do que Molik constantemente chama de ‘Vida’ (*Life*). Molik explica:

[...] porque então você tem que achar sua Vida pessoal, e então tem que colocar junto com o texto, e isso, eu diria, é outra coisa [...] Quando eu digo com a música eu quero dizer a música dessa Vida, a criação pessoal, a música com o texto, não só a melodia⁶⁴ (MOLIK, 2010, p. 64, trad. nossa).

Ou seja, a prioridade do trabalho vocal nesse contexto seria uma vocalidade imersa em uma vivência corporal baseada na busca dessa “Vida” em cena: a sonoridade da voz, ancorada na experiência de um corpo imerso no trabalho em sala de ensaio, não se pauta no desenvolvimento de habilidades, mas sim no fazer emergir algo a mais. Mas agora, o que seria essa “Vida” e se ela poderia ser reproduzida de forma fiel para além daquele

⁶³ Como, por exemplo, as atividades do Teatro de Arena, do Teatro Oficina, as montagens de Ruth Escobar, entre muitos outros.

⁶⁴ “[...] because then you have to find your personal Life, and then you must put it together with the text, and this, I might say, is another thing. [...] When I say with the music I mean the music of this Life, the personal creation, the music with the text, not just the melody” (MOLIK, 2010, p. 64).

contexto de pesquisa desenvolvido no *Teatr Laboratorium*, essa é uma questão a ser pensada.

No trabalho de Molik, a abordagem do corpo-voz criada tem uma forte ligação com o movimento do corpo no espaço através de um alfabeto de ações que foi intitulado *body alphabet*. Sobre isso, Molik afirma que “[...] tudo é concebido no princípio de servir a voz. Todos esses exercícios são feitos para servir a voz. Eu somente os concebi dessa forma, todo o ‘*Body Alphabet*’⁶⁵” (MOLIK, 2010, p. 58, trad. nossa). A formalização de um alfabeto de ações físicas estudado conjuntamente com a vocalização é um exemplo de uma abordagem que procurou vivenciar as vozes no espaço através de um corpo em movimento como ponto de partida que, por sua vez, inevitavelmente transformaria a voz. Voz, ação e gesto, na pedagogia de Molik, são instâncias interpenetradas em busca de um resultado estético e poético específico, gerado por suas práticas.

É interessante notar que a ideia de “alfabeto corporal” permeia tanto a ideia das poses expressivas de Delle Sedie quanto os estudos de Molik, mas os caminhos de formação e os resultados estéticos são muito diferentes. Para Molik, as ações físicas do seu alfabeto são geradoras e transformadoras da voz em *performance*. Já nas mitologias dos Manuais, a ação do corpo não modifica nem gera a vocalidade, mas sim complementa uma voz pré-concebida na tarefa de expressar os sentimentos e ações humanas na cena. Em ambos os casos as ações “alfabetizadas” *servem* a voz, mas esse serviço se concretiza de maneiras bem diferentes. Princípios de sobreposição, complementação ou fusão povoam as conexões entre corpo e voz na *performance*.

⁶⁵ “[...] everything is conceived on the basis of serving the voice. All these exercises are done to serve the voice. I just conceived them in that way, the whole ‘Body Alphabet’” (MOLIK, 2010, p.58).

Os nomes da voz

O que é possível constatar ao longo dos últimos dez anos, vendo o material disponível nos estudos em dissertações de mestrado e teses de doutorado que abordam o tema voz para a atuação no Brasil, é que se tem buscado ampliar a diversidade de técnicas e práticas que envolvem a voz em cena. Uma das características que une diversas pesquisas seria uma reivindicação de uma nova “corporeidade” da voz, no sentido de propor diferentes enfoques da participação do corpo na produção/aprendizado vocal e do próprio corpo-voz em cena. Diferentes adjetivos e qualidades têm sido usados para qualificar o corpo-voz do ator e da atriz na atualidade: a energia vocal explorada através de aspectos como as ressonâncias, a integração das técnicas vocais com técnicas de Educação Somática em busca de um corpo “profundo” ou “integrado”, as terapias vocais que propõem a cura através das vibrações ou um desvendamento da voz, o interesse pela palavra e os aspectos sonoros vocais agora integrados a visões específicas de movimento, gesto e ação. Diferentes interesses estéticos ou um esgotamento das possibilidades que os antigos manuais de dicção e canto proporcionavam levaram não a uma pretensa re-descoberta do corpo na voz, mas sim a uma descoberta de *outros corpos das vozes*.

Essa reivindicação de diferentes corpos-vocais para servir a diferentes objetivos estéticos, poéticos ou éticos da cena gerou um desejo de atualização das nomenclaturas das técnicas vocais. Um mergulho nos aspectos “corporais” da voz ou uma ênfase exagerada nas práticas vocais (que não adotam uma visão abrangente do corpo) gerou por muitas vezes discursos que, desejando estabelecer diferentes relações entre corpo e voz (e diferenciar-se de outras abordagens mais convencionais), geraram por sua vez dicotomias discursivas do corpo-voz. Essas dicotomias entram em uma categoria de

características que eu chamaria de paradoxos da voz: a voz humana encerra em si características paradoxais, que merecem atenção.

As nomenclaturas, as metáforas e as imagens que envolvem os discursos sobre o corpo-voz foram revistas e reelaboradas em trabalhos práticos e teóricos. Isso se deu pela necessidade de se referir ao corpo e à voz usando talvez novas palavras, que gerassem diferentes imagens mentais correspondentes a um trabalho tão específico quanto o da percepção e construção do corpo-voz na atuação. O medo de gerar imagens discursivas que não fazem jus ao trabalho prático está presente no/a pesquisador/a que tenta engendrar teoria a partir de uma vivência prática nesse campo. As palavras escritas muitas vezes não ajudam. Mas as palavras importam, e muito.

A pesquisadora brasileira Mônica Montenegro cria uma imagem interessante no título de um artigo de sua autoria, publicado na revista *A[l]berto* (vol. 1, 2012) : o *Corpooral*. Apesar de o artigo, em seu conteúdo, não voltar a mencionar essa expressão ou desenvolvê-la como um conceito, a palavra criada por ela pode ser uma dessas tentativas de atualização de nomenclaturas/imagens. Evocação da oralidade do corpo, evidenciada também pelo jogo com o termo “corporal”, é uma expressão particular que possivelmente nasceu da tentativa de gerar uma imagem única que acoplasse as dimensões corpo e voz reforçando uma ideia não dissociável.

O termo *ação vocal*, problematizado e defendido pela fonoaudióloga Lúcia Helena Gayotto (1997), também faz parte desse ensejo de atualizar as nomenclaturas da voz em cena: ao associar a voz ao agir, Gayotto também associa uma imagem física ao termo voz, propondo uma imagem de corpo-voz que possa servir à atuação, apesar dela se concentrar muito mais em uma relação texto-voz do que uma relação corpo-voz. Mas o

termo ação vocal não é uma criação de Gayotto. Após muito procurar nos livros de Eugenio Barba, encontrei a origem desse termo por meio da pesquisadora Sílvia Davini, que escreve:

Paralelamente ao trabalho físico, Barba foi definindo gradualmente a voz dos atores como entidade espacial. Este conceito se vincula com o que ele define como ação vocal, ao considerar a voz como uma extensão invisível do corpo que, da mesma forma que sua contraparte visível, tem uma dimensão espacial⁶⁶ (WATSON apud DAVINI, 2007, p. 69, trad. nossa).

Ou seja, para Barba, a voz seria ação, uma extensão invisível do corpo no espaço, passível de ser dimensionada espacialmente, se constituindo ação. Julia Varley, atriz do Odin Theatret e diretora teatral, em seu livro *Pedras d'Água*, usa uma expressão interessante: a voz inteira. Para ela “a característica distintiva da voz inteira é o fato de se situar no centro do tronco, de achar apoio nos pés seguros sobre a terra e de manter a ligação em toda a sua extensão [...]” (VARLEY, 2010, p. 74). A imagem “voz inteira” é outra atualização da sensação do corpo ligada à voz, uma sensação que não permite dissociações, porque já é caracterizada como invariavelmente *inteira*.

Os estudos do pesquisador suíço Paul Zumthor explicitam que a convergência corpo-voz é múltipla, dependendo do contexto, da cultura, dos objetivos do corpo que age. Isso abre margem para refletir que existem múltiplas imbricações entre voz e

⁶⁶ “Paralelamente al trabajo físico, Barba fue definiendo gradualmente la voz de los actores como entidad espacial. Este concepto se vincula con lo que él define como acción vocal, al considerar la voz como una extensión invisible del cuerpo que, de la misma forma que su contraparte visible, tiene una dimensión espacial” (WATSON apud DAVINI, 2007, p. 69).

corpo: longe de hierarquizar essas noções, se faz necessário percebê-las. Ao mesmo tempo em que o corpo-voz formaria uma “unidade fundadora”, a relação gesto-poesia oral não forma uma unidade pacífica, mas sim possui diversas versões. Zumthor explica:

De qualquer modo, seja orientada ou limitada pelo grupo social, a função do gesto na execução revela a ligação primária que une a poesia ao corpo humano: que é o que queria exprimir Jousse quando falava de uma arte verbomotora... ou o chinês antigo quando denominava a lírica como um termo associado a ideia de bater os pés no solo⁶⁷ (ZUMHTOR, 2001, p. 245, trad. nossa).

O gesto na execução da poesia oral é variado e, muitas vezes, possui regras bastante rígidas. Zumthor dá alguns exemplos: “no monólogo do *griot*, em certos intervalos deve nascer a dança para que a história possa continuar⁶⁸” (ZUMTHOR, 2001, p. 245, trad. nossa) ou “os cantores dos mitos Jorai, segundo o testemunho de Dournes, não fazem nenhum gesto. Houis me citava exemplos africanos de recitantes perfeitamente imóveis⁶⁹” (ZUMTHOR, 2001, p. 246, trad. nossa). Zumthor ainda cita que na cultura *Tuaregh* o recitante é proibido de fazer qualquer gesto enquanto canta se o seu sogro estiver olhando. Pode parecer esdrúxula a proibição pela

⁶⁷ “In qualsiasi modo sia orientata o limitata dal gruppo sociale, la funzione del gesto nell’esecuzione rivela il legame primario che unisce la poesia al corpo umano: che è quanto voleva esprimere Jousse quando parlava di un’arte verbomotrice...o il cinese antico quando denominava la lirica con un termine associato all’idea di battere il piede sul suolo” (ZUMHTOR, 2001, p. 245).

⁶⁸ “Nel monologo del griot, a certi intervalli deve nascere la danza perchè il racconto possa andare avanti” (ZUMTHOR, 2001, p. 245).

⁶⁹ “I cantori dei miti Jorai, secondo la testimonianza di Dournes, non fanno nessun gesto. Houis mi citava degli esempi africani di recitanti perfettamente immobili” (ZUMTHOR, 2001, p. 246).

presença do sogro, mas o que dizer de toda a codificação do balé no período da Renascença voltada para a frontalidade, por causa de uma convenção de que o/a bailarino/a nunca poderia dar as costas ao Rei?

Zumthor ainda frisa que diversas culturas, a fim de aumentar ou modificar a expressividade da poesia oral, inseriram transformações no rosto do/a recitante: assim surgiram os costumes do uso da maquiagem e das máscaras, que subvertem a lógica do rosto humano, enfatizando, distorcendo ou potencializando a expressividade do gesto ligado à voz. O uso da máscara já propõe transformações intencionais da voz, como os sistemas de amplificação e distorção da voz presentes nas antigas máscaras das tragédias gregas. O próprio silêncio, associado ao gesto, pode sustentar um ideal estético ligado à voz: “pensemos no exemplo das danças mascaradas africanas, no qual o silêncio é interpretado ritualmente como algo que está para o além da linguagem⁷⁰,” (ZUMTHOR, 2001, p. 248, trad. nossa).

Como se pode ver, o próprio conceito de unidade corpo-voz ou conceito de unidade voz-gesto, voz-ação, são frutos de abordagens específicas, se inserem dentro das mitologias do corpo de cada contexto. A busca por uma visão/audição de corpo unitária, não divergente, não seria apenas uma das possíveis buscas técnicas, estéticas e poéticas da pesquisa vocal para a cena? Pergunto isso porque é evidente que no âmbito fisiológico, a inseparabilidade entre corpo e voz é um fato dado.

⁷⁰ “Se pensi ad esempio alle danze africane mascherate, in cui il silenzio viene interpretato ritualmente come qualcosa che è al di là del linguaggio” (ZUMTHOR, 2001, p. 248).

Anatomicamente falando não há possibilidade de que exista uma voz separada do corpo e se for possível reduzir uma reflexão sobre a voz humana a aspectos puramente físicos, qualquer cisão é imediatamente anulada. Porém, pensando em uma perspectiva mais ampla, na qual as ações do corpo agem e reagem ao entorno, ou seja, os aspectos do ambiente, da cultura, das relações, das práticas – lembrando da cognição como ação incorporada –, o corpo constrói e é construído pelo mundo que o rodeia. Por isso, se existem cisões corpo-voz que poderiam ser discutidas, essas se relacionam mais com ações específicas do corpo e da voz (e suas inserções em contextos, necessidades e finalidades bem específicas).

As convergências e divergências residem nas interações entre voz e aprendizado do corpo, voz e gesto, voz e ação, voz e movimento abstrato, voz e poesia, ou seja, entre as múltiplas combinações possíveis da manifestação do corpo-voz no espaço, em uma perspectiva performática. Nessa perspectiva não se criam dicotomias entre corpo e voz, mas sim diferentes corpos-vozes construídos a partir de preceitos ou objetivos diversos.

Nesse sentido, é possível pensar não em termos de superação de cisões, mas de compreensão de sua diversidade e de seus contextos: nessa perspectiva não existe uma dicotomia corpo-voz e certamente não existe apenas um modo de conseguir uma “unidade” corpo-voz. As dicotomias, arraigadas em nossa cultura corporal, são fruto de um diálogo constante entre corpo-arte-ciência, corpo-arte-religião ou corpo-arte-contextos sociais específicos. Para mim parece mais interessante tornar complexa a noção de corpo-voz, mostrando a variedade de possibilidades que essa convergência pode possuir na arte, do que simplesmente supor que haja uma resposta única que segue na direção da eliminação dessa variável.

Visualização do corpo, sensação do corpo: o *corpo invertido* da voz

Tende-se a viver o interior do corpo em situações específicas: doenças, gravidez, imobilizações ou perdas de partes do corpo. Tudo o que não é pele é interior do corpo. A voz é gerada de dentro para fora, em um ciclo que parte da mobilização refinada de diversos órgãos, músculos e tecidos internos do corpo em direção ao exterior, na forma de vibração sonora. A percepção da voz em cada corpo que a produz é particular e invisível: formada de imagens, metáforas e percepções delicadas de elementos como tônus, peso, direção e espaço. A voz acontece no lado escuro do corpo, ou seja, no lado de dentro, e pode ser imaginada como as sensações e percepções de um *corpo invertido*. Carregado para fora, pela respiração, o ar se constitui a substância que perpassa tanto o interior quanto se projeta ao exterior do corpo – e retorna ao interior através das ondas sonoras em contato com o ouvido ou a pele. Corrado Bologna, pesquisador italiano dedicado à metafísica da voz, escreve:

Por isso a voz é essencialmente uma metáfora, de que tudo pode ser dito <<externamente>> (tom, timbre, frequência, altura, vivacidade, cor, profundidade, registro, amplitude, nível, etc.) enquanto nada pode vir a ser descrito plenamente acerca da sua <<substância interna>>, que é aquela do fluxo, do frêmito e do suspiro. A teologia e a metafísica da voz se confundem exatamente neste ponto arquimédico, com o erotismo⁷¹ (BOLOGNA, 2000, p. 41, trad. nossa).

⁷¹ “Per questo la voce è essenzialmente una metafora, di cui tutto può <<esternamente>> essere detto (tono, timbro, frequenza, altezza, vivacità, colore, profondità, registro, ampiezza, livello, ecc), mentre nulla può venir descritto pienamente circa sua << sostanza interna>>, che è quella del flusso, del brivido e del

A comparação com o erotismo, formulada por Bologna, é uma metáfora carregada de sentido pelo toque evocado pela experiência da voz no interior do corpo (e na experiência da escuta). Tanto a emissão quanto a escuta estão permeadas pela dimensão tátil do corpo, aspecto sensual da experiência. A dimensão do toque, a dimensão erótica da voz também pode se constituir um modo de vivenciar o corpo-voz nas práticas artísticas. Com minha voz, com o ar que circula livremente entre o dentro e o fora do meu corpo, toco a mim mesmo, toco o/a outro/a. Porém, cercado de tabus, o erotismo facilmente é substituído por um discurso aparentemente “neutro” do corpo-voz, um discurso higiênico ou médico sobre o interior do corpo.

Sempre me chamaram a atenção aqueles procedimentos da medicina, como a endoscopia, nos quais um objeto é introduzido no corpo, a fim de ver o lado de dentro: aparelhos sofisticados, munidos de câmeras, desbravam o interior do corpo vivo. Dentro é escuro, por isso é necessário introduzir, junto com a câmera, uma luz. Essa imagem de escuridão, dentro do corpo, dá uma ideia de como cada indivíduo percebe o interior de si mesmo: órgãos, tecidos, ossos, invisíveis aos olhos, precisam ser percebidos, identificados e mobilizados sem a ajuda do olhar.

O olhar para o interior do corpo, até o início do século XX, estava ligado ao procedimento da autópsia. Olhar para dentro do corpo significava olhar para um corpo morto. Foi o século XX que inventou outro olhar para o interior do corpo: um olhar fotográfico ou videográfico – possibilitado por procedimentos como a radiografia ou a ultrassonografia – ou um olhar ao vivo, permitido pelos avanços da anestesia e da cirurgia,

principalmente depois da Segunda Guerra Mundial. As microcâmeras ou o raio X permitem que se veja, hoje, o interior do corpo vivo, afastando a sombra da morte evocada pelas autópsias: “a produção de imagens do corpo no século XX, tem como primeira característica ser uma produção de imagens do ser vivo e oferecer a todos os meios para olhar sem violência para o interior do corpo” (KECK; RABINOW, 2008, p. 64), explicam os pesquisadores Frédéric Keck e Paul Rabinow. Procedimentos médicos como a cintilografia permitiram que se visse o corpo vivo em funcionamento, por exemplo. Durante o século XX foi possível ver as pregas vocais em funcionamento, tirar “fotografias” dos ossos da face, entre outros procedimentos.

Aliás, Keck e Rabinow integram a coletânea de autores que compõem o terceiro volume da coleção *História do Corpo*⁷², no qual diversos/as pesquisadores/as desenvolvem a ideia de que o século XX marcou uma significativa mutação do olhar para o corpo, gerando mudanças que foram sentidas em diversas áreas do conhecimento e da vida cotidiana dos homens e mulheres modernos. “O século XX é que inventou teoricamente o corpo” (COURTINE, 2008, p.7), escreve o teórico francês Jean-Jacques Courtine, que complementa:

Mas ainda se vê como as lutas políticas, as aspirações individuais, colocaram o corpo no coração dos debates culturais, transformaram profundamente a sua existência como objeto de pensamento. Ele carrega, desde então, as marcas do gênero, de classe ou de origem, e estas não podem ser mais apagadas (COURTINE, 2008, p. 9).

⁷² Para aprofundar essas questões, recomenda-se a leitura do livro COURTINE, Jean-Jacque (org.). *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX. Vol. 3*. Petrópolis: Vozes, 2008.

Há uma modificação no modo de *olhar* o corpo – frisam os/as autores/as. Quais seriam as modificações no modo de *ouvir* o corpo? Na arte teatral tem-se plena consciência dos estereótipos, práticas e estéticas geradas pela voz humana, do ponto de vista auditivo-corporal? É jogando com as transformações desses sentidos que gostaria de refletir sobre a presença do corpo em cena.

Assim como o século XX viu crescer a expectativa de vida dos homens e mulheres, criando questões específicas desse universo da longevidade, uma noção de “longevidade” do corpo-voz também se fez presente nas práticas artísticas: as técnicas vocais começaram a incluir critérios de preservação da qualidade de uma voz que deve durar setenta, oitenta anos. As noções de saúde e higiene vocal criam parâmetros bastante claros de estética vocal: adjetivos como “limpa”, “clara”, “agradável” designam conceitos higiênicos da voz humana.

Nesse âmbito as tecnologias possuem um papel importantíssimo: o desenvolvimento dos microfones, a modernização de meios de comunicação de massa como o rádio ou a televisão, as técnicas cada vez mais avançadas de gravação sonora, todos esses fatores influenciam as técnicas e estéticas do corpo-voz no século XX. O microfone, como uma tecnologia muito utilizada para diminuir noções de esforço vocal (ligados a fatores de saúde e de alcance), criou uma nova categoria de uso da voz, além de solucionar problemas bastante práticos da voz em *performance*.

O século XX cultivou um olhar médico para o corpo, e esse corpo normatizado pela medicina possui um projeto estético específico. As noções de saúde física mudaram drasticamente nesse período, dando origem a várias novas práticas, como a fisioterapia, a fonoaudiologia, a psicologia, etc. As duas grandes guerras na Europa contribuíram exponencialmente

para isso. Os estudos sobre o corpo proliferaram, e com eles uma nova noção de saúde física, de preservação corporal frente às doenças, por exemplo. Esse olhar médico para o corpo, essas novas noções de saúde impregnaram profundamente uma percepção do corpo-voz nas artes: o que antes era admitido como prática normal passa a ser condenado como prática prejudicial ao corpo, cercado-o de cuidados e normas do ponto de vista da saúde. O conhecimento anatômico impulsionou pesquisas técnicas/artísticas em voz, que começam a incorporar noções de fisiologia e anatomia para as técnicas de canto e dicção, por exemplo. A saúde passa a ser uma bandeira de algumas práticas vocais: noções do que é “permitido” ou do que não é “permitido” proliferam a partir de uma voz dita *saudável*.

A proliferação da saúde vocal como um conceito a ser privilegiado e perseguido nas práticas artísticas, assim como a criação de uma infinidade de abordagens técnicas para a voz cantada, por exemplo, geraram alguns paradoxos: o vocalista das bandas de *heavy metal* – surgidas no final da década de 1960 como ícones da transgressão das regras da sociedade – era o portador de um grito “selvagem” frente às vozes domesticadas da sociedade, com seus gritos agudos imersos em um som caracterizado como “pesado” e “sujo”, beirando o insuportável. Hoje existem as aulas de técnica vocal específicas para cantores/as do gênero *heavy metal*, buscando critérios como timbre adequado e preservação da saúde da voz; o paradoxo aqui consiste na transgressão institucionalizada, permitida: a sonoridade da voz *heavy metal* se afasta de seus propósitos estéticos, políticos e éticos fundadores como linguagem musical/artística dos anos 1960; o grito selvagem e transgressor e sua necessidade de diferenciação é substituída por uma sonoridade pré-formatada e vários exercícios de aquecimento e relaxamento da voz.

Um olhar mais aberto para essa noção de corpo e saúde nas abordagens da voz em cena permite perceber quais estéticas e discursos criados para o corpo-voz do/a artista foram embasadas por uma visão mecânica/fisiológica do corpo. A busca pela saúde vocal, sem dúvida uma conquista no âmbito da pedagogia, passa a ser um paradigma ético no ensino das práticas vocais no âmbito da Universidade, por exemplo: o corpo do/a aluno/a deve ser preservado a qualquer custo. Ultrapassando essa fronteira, a discussão da vocalidade do/a artista da cena envolve sem dúvida os riscos do corpo, os seus desvios, suas transgressões. Essas reflexões se encaminham para uma noção muito mais complexa de corpo-voz do que uma visão de “instrumentalização” e eficácia da voz para fins artísticos: porque o corpo normatizado pela saúde tem pressupostos estéticos e éticos, pois tende a definir um modelo do que seria um corpo “normal”.

A introdução dos conhecimentos do campo da fonoaudiologia clínica nos estudos das técnicas vocais para a cena e a própria atuação de profissionais dessa área nas Universidades e cursos de preparação de atores e atrizes trouxeram força para essa visão do corpo-voz ligada à saúde e à preservação do corpo. Propostas de classificação da voz, padrões do eficaz e do saudável, soluções para questões específicas como volume vocal, fadiga ou potencialização da capacidade respiratória proliferaram embasadas em estudos da fisiologia e da anatomia do corpo.

O *corpo invertido*, portanto, vai sendo “clarificado” pela ciência, e o estudo minucioso do interior, por meio de desenhos, vídeos e mapas propõe uma desmistificação do corpo da voz à luz de um conhecimento específico. Noções bastante claras de certo e errado emergiram dessas concepções e práticas. É importante frisar que o conhecimento médico, no século XX, vai ganhar *status* de verdade absoluta e as noções e

as práticas vocais embasadas na fisiologia clamam para si uma validação que vem no bojo dessa tendência. Adjetivos como “natural” e “orgânico” voltam a proliferar nas práticas vocais da atuação, desta vez validados por noções anatômicas e fisiológicas corroboradas pelas mais recentes descobertas e pesquisas médicas. Não são mais somente questões estéticas da sonoridade da voz que validam as práticas, mas também sua consonância com essas noções de corpo dissecado pela ciência. Sobre isso, a pesquisadora Silvia Davini escreve:

O trabalho vocal sofre assim as consequências dessa falta de um pensamento original. Seu perfil conceitual indefinido confere a ele também um contorno ideológico inconsistente, que debilita seu potencial de produtividade. Nessa situação, a transferência direta de dados vinculados à anatomia e à fisiologia da fonação carrega consigo o pressuposto eurocêntrico de um ideal de emissão saudável, ou seja, correto⁷³ (DAVINI, 2007, p. 95, trad. nossa).

Não acredito que haja uma falta de práticas originais para o trabalho vocal, como escreve Davini; creio sim que, em diversos ambientes de prática e ensino do trabalho vocal, principalmente ligados às Universidades, haja um desejo de validação através da verdade incontestável de que os discursos da ciência e da saúde se revestem na atualidade. Mas, se tomarmos como ponto de partida as práticas artísticas, existe uma série de abordagens da voz em cena diferenciadas, que nem sempre aparecem nos discursos. Diferentes chaves de leitura para a voz em *performance* estão começando a ser

⁷³ “El trabajo vocal sufre así las consecuencias de esa falta de un pensamiento original. Su perfil conceptual indefinido le confiere también un contorno ideológico inconsistente, que debilita su potencial productividad. En esa situación, la transferencia directa de datos vinculados a la anatomía y la fisiología de la fonación carga consigo el presupuesto eurocéntrico de un ideal de emisión saludable, o sea, correcto” (DAVINI, 2007, p. 95).

objeto de pesquisas acadêmicas no Brasil, e a construção de discursos sobre práticas vocais ainda buscam validação nas noções de um corpo saudável, em maior ou menor grau. Davini escreve que

em todos os casos, a transferência direta dos discursos científicos, vinculados às ciências exatas ou da saúde, não parece ser suficiente para resolver os problemas que a produção de voz e palavra em *performance* requer nem para legitimar os discursos já produzidos sobre o tema que, de um modo mais ou menos explícito, atravessam a formação e produção teatral contemporânea⁷⁴ (DAVINI, 2007, p. 62, trad. nossa).

Ou seja, a afirmação constante das noções de corpo ligadas à ciência e à saúde pode sim ter causado certo descompasso na produção de teorias contemporâneas sobre as práticas vocais na cena. A ênfase excessiva na descrição anatômica e na criação de metodologias vocais baseadas em aspectos da fisiologia humana abriu um espaço de visualização do corpo em seu interior, mas cumpre muitas vezes um papel quase descritivo, nunca provocativo.

O desenvolvimento de exercícios baseados em um “uso” mais eficaz do corpo incorpora os discursos de otimização das capacidades vocais: aprender a usar as partes corretas do corpo, fazer os exercícios mais efetivos e conhecer o funcionamento de todos os órgãos envolvidos na fonação, a fim de melhorar

⁷⁴ “En todos los casos, la transferencia directa de discursos científicos, vinculados a las ciencias exactas o de la salud, no parece ser suficiente para resolver los problemas que la producción de voz y palabra en *performance* plantea ni para legitimar los discursos ya producidos sobre el tema que, de un modo más o menos explícito, atraviesan la formación y producción teatral contemporánea” (DAVINI, 2007, p. 62).

seu desempenho vocal, em uma aproximação quase ginástica da experiência da voz. Mas essas reflexões param na concretude do corpo e sua “veracidade” científica, ou então partem para ações manipulativas do corpo, calculando minuciosamente causa e efeito através de exercícios de repetição. Aspectos como estética, imaginação ou criação vocal ficam em um nível secundário (ou nem entram na discussão) – são assuntos tratados como estágios posteriores a essa construção do corpo correto, otimizado e pronto para seu máximo rendimento.

O que não se pondera nessas visões saudáveis e eficazes da experiência vocal-corporal é a consciência de que se constroem práticas explicitamente manipulativas:

O risco atrelado a essa visão, na prática didática ou terapêutica, está no pensar que para modificar o produto vocal não existe outra via que aquela de intervir sobre o mecanismo de produção, agindo diretamente na musculatura envolvida. Na educação para o canto, esse tipo de abordagem se traduz em uma “manipulação” do instrumento vocal, quase sempre para curvá-lo às lógicas de modelos estéticos pré-constituídos, lógicas que pela sua natureza não consideram a multiplicidade dos fatores estruturantes da vocalidade individual⁷⁵ (TOSTO, 2009, p. 5, trad. nossa).

⁷⁵ “Il rischio connesso a questa visione, nella prassi didattica o terapeutica, sta nel pensare che per modificare il prodotto vocale non c’è altra via se non quella di intervenire sul meccanismo di produzione, agendo direttamente sulla musculatura coinvolta. Nell’educazione al canto questo tipo di approccio si traduce in una ‘manipolazione’ dello strumento vocale, quasi sempre per piegarlo alle logiche di modelli estetici precostituiti, logiche che per loro natura non considerano la molteplicità dei fattori strutturanti la vocalità individuale” (TOSTO, 2009, p. 5).

Essa manipulação não se constitui em um aspecto negativo em si. A fonoaudiologia clínica precisa ser manipulativa: dependendo do problema de saúde do/a paciente, o/a profissional conduz uma série de exercícios e práticas específicas para sanar a doença ou a disfunção apresentada. Nesse sentido, são estudados movimentos e exercícios que agem em partes específicas do corpo, gerando resultados mais ou menos controláveis e uniformes: pois no caso de uma disfunção, o objetivo do/a paciente é curá-la e não passar anos intermináveis explorando a própria vocalidade em um consultório.

Mas o que acontece quando essa visão estritamente manipulativa transborda para as práticas e as discussões sobre a voz em *performance*? Ida Maria Tosto, a respeito dos estudos da pesquisadora Gisela Rohmert, explica: “Rohmert sublinha a diferença do professor “treinador” que manipula a voz do aluno e o pedagogo que, oferecendo estímulos adequados, favorece a fusão e a integração de todos os componentes da voz⁷⁶” (TOSTO, 2009, p. 46, trad. nossa). Treinar ou estimular a voz se constituem em ações diferentes, e talvez façam parte de fases distintas do aprendizado vocal do/a artista. Mais uma vez é importante ver que não há sentido em condenar alguma dessas ações, polarizando-as. Porém, pode ser interessante discutir a dimensão que cada uma delas abre para a pesquisa vocal.

Todas as práticas levam a lugares bastante definidos, conformando o corpo através de uma sensação/gestualidade vocal específica, para fins específicos. Por exemplo, ao pensar nas técnicas vocais aplicadas ao canto erudito (campo no qual me sinto mais confortável para inferir), é inegável que os

⁷⁶ “Rohmert sottolinea la differenza tra l’insegnante ‘allenatore’ che manipola la voce dell’allievo e il pedagogo che, offrendo adeguate stimolazioni, favorisce la fusione e l’integrazione di tutte le componenti della voce” (TOSTO, 2009, p. 46).

vocalizes se constituem uma ginástica vocal que visam à preparação do corpo para as tarefas inerentes àquela forma de canto, repetidas várias e várias e várias vezes. A prática conforma um corpo específico, mas busca uma sonoridade construída com objetivos estéticos: há o repertório, centenas de anos de escrita vocal, dezenas de compositores, personagens que devem ser estudados, um universo imaginário e sonoro já constituído, que se torna acessível a partir do domínio da técnica. Nessa especificidade há sempre a possibilidade de se apaixonar por tudo isso, querer viver essa prática/estética vocal como uma expressão da sua própria subjetividade. E há também, frequentemente, a possibilidade de não ver sentido algum nisso e tentar buscar algo além do universo específico dessa forma de viver a vocalidade.

Talvez o que eu queira frisar, insistindo no canto erudito como exemplo, é que apesar de ser uma técnica que pode facilmente se tornar um modo de “adestramento” de cantores e cantoras (e é bastante comum isso ocorrer), trata-se de uma prática que é sustentada por um imaginário musical e poético extenso, com questões estéticas diversas que podem dar subsídio para a vivência de uma vocalidade complexa. Diferentemente de abordagens nas quais os exercícios visam o próprio exercício em si – e não abordam conhecimentos estéticos e conceituais consistentes que possam sustentar o corpo-voz na direção de um trabalho artístico.

É evidente que as práticas artísticas do corpo-voz sempre conduzem a resultados estéticos, propositalmente ou não. É porque se conhece a própria voz em relação não só às sensações do corpo, mas em relação às sensações do corpo atreladas a uma sonoridade que é ouvida e vivenciada; também se constrói as sensações do corpo e dos sons atrelados a uma intencionalidade criativa. Intenções, sons e as sensações do corpo que os induzem formam um emaranhado. Treinar para atingir sonoridades específicas pode tornar-se um interessante

processo de busca das sensações físicas que alcancem aquele som almejado; ser estimulado a percorrer as sensações do corpo, a fim de descobrir as próprias potencialidades, pode ser um profícuo caminho para se tornar permeável a qualquer tipo de resultado sonoro, acessando sensações particulares. Não vejo razão para ter que escolher apenas um desses caminhos, porque inclusive eles se cruzam constantemente na prática vocal.

A insistência em certos discursos da saúde e da eficácia da voz apenas reduz uma complexa discussão a palavras como diafragma, laringe, ressonadores ou língua. Tratam do corpo com uma lógica impressionante, sustentando que, realizando corretamente os exercícios, se estará apto para realizar tudo aquilo que se deseja: mas o que deseja esse corpo? Quais foram essas sensações do percurso, qual a versão de corpo que emergiu desse processo? Para onde ou para quem se dirige essa voz?

As técnicas e as práticas quando trilhadas não traçam uma linha reta de causas e efeitos. No meio delas se encontra a vida, com suas contingências e maravilhas. Por isso o lugar da individualidade nesse processo é indestrutível: porque a voz é permeada por tudo o que se é, porque o corpo resiste, não aprende, escorrega, ultrapassa, deixando vislumbrar um universo amplo de sensações (ou da falta de sensações) dessa voz única, que é muito menos manipulável do que muitas vezes se gostaria, porém muito mais expressiva do que normalmente se confia.

O dentro e o fora: considerações sobre o *corpo invertido*

Nesse início de século XXI se faz necessário refletir sobre essas noções de saúde física ligadas à prática artística. Diversos conceitos de higienização de voz, expostos em manuais e estudos, principalmente de fonoaudiologia clínica, convivem com pesquisas artísticas que nunca entraram no mérito da saúde como questão vital para o/a artista da cena. Longe de estabelecer julgamentos de valor para essas práticas, o objetivo de uma revisão da escuta e do olhar para o corpo-voz na atualidade passa necessariamente pela identificação dos valores intrínsecos em cada abordagem, seja ela manipulativa ou exploratória. Perceber as diferenças entre as práticas, fazer escolhas de acordo com os objetivos pessoais e olhar com criticidade para os conteúdos produzidos são ações que permeiam o percurso do/a artista interessado/a em voz hoje.

Para além de uma visão de saúde do corpo, o interior do ser humano não pode ser trazido à luz a não ser em situações muito específicas, como certos exames, a cirurgia ou a autópsia. Do corpo vivo, de seu interior, tenho apenas relances, fotografias, imagens fugidias de pedaços de carne mal iluminados. O resto, o entorno, precisa ser completado com a imaginação e com a sensação do indivíduo. Porque o interior é um emaranhado, ele não é didático: assim como o céu noturno e sua infinidade de constelações só pode ser lido por um olhar experiente, sem um olhar treinado o interior do corpo é um grande amontoado de líquidos, carnes e ossos.

A percepção do interior do corpo e principalmente as relações entre o dentro e o fora são questões abordadas por diversos/as pesquisadores/as. O fascínio entre as fronteiras do interior com o exterior do corpo, as metáforas e as imagens geradas ao redor dos orifícios que “manejam” as entradas e saídas povoam o

imaginário das culturas. Sobre a boca, por exemplo, Paul Zumthor explica:

O hieróglifo egípcio que figura uma boca designa a potência criativa; a boca, para as *Upanishad*, remete à consciência integral; a Bíblia a associa ao fogo purificador ou destruidor. Os lábios se entreabrem para abrir a passagem às palavras como se entreabrissem o ovo primitivo, no início da grande ruptura. A boca monstruosa é emblema, nas fantasias teratológicas da arte medieval e barroca, do horror de um corpo nunca vivido⁷⁷(ZUMTHOR, 2001, p. 13, trad. nossa).

Já a pesquisadora Sandra Meyer Nunes, a partir dos estudos cognitivos sobre a metáfora, elaborados por Lakoff e Johnson (1999), explica que uma das metáforas do corpo que estruturam a sensação do indivíduo no mundo é o esquema do recipiente e do contêiner, que envolve essa distinção entre dentro e fora do corpo:

Aparentemente separados do mundo por meio da superfície de nossa pele, vemos o mundo como fora de nós. Conceitualizamos uma infinidade de atividades em termos desta imagem e, mais do que isto, entendemos e experienciamos nosso próprio corpo como contêiner. Dos comportamentos da vida cotidiana aos cênicos, toda coisa inicia ou está sempre dentro ou fora de um determinado contexto, no interior ou no exterior ou no máximo, na fronteira entre ambos (NUNES, 2009, p. 90).

⁷⁷ “Il geroglifico egiziano che raffigura una bocca designa la potenza creatrice; la bocca, per le *Upanishad*, rimanda alla coscienza integrale; la Bibbia l’associa al fuoco, purificatore o distruttore. Le labbra si dischiudono per aprire il passaggio alle parole come si dischiuse l’uovo primitivo, all’inizio della grande rottura. La bocca mostruosa è emblema, nelle fantasie teratologiche dell’arte medievale e barocca, dell’orrore di un corpo mai vissuto” (ZUMTHOR, 2001, p. 13).

Foi no contexto ocidental do século XX que as pessoas começaram a ter imagens mais concretas do corpo em funcionamento, percebendo que para dentro da pele havia outro mundo a ser percebido como materialidade corpórea. Além disso, essa noção de dentro e fora, de profundo e superficial, vai marcar uma visão específica de corpo do/a artista cênico/a durante todo o século XX. Keck e Rabinow escrevem:

Até então [o século XX], havia um certo mal-estar, um certo embaraço popular para apreender um interior percebido como diferente daquilo que se oferece na superfície ao olhar dos outros, o eu-pele, o único verdadeiro portador da individualidade” (KECK; RABINOW, 2008, p. 81).

O rosto ou as mãos não seriam mais as únicas representações da individualidade de cada ser humano: entraram no jogo órgãos internos, impressões digitais, classificação sanguínea, código genético. Essa complexificação da noção do corpo humano e as “mutações do olhar” para o corpo, segundo a pesquisadora em dança Annie Suquet, fizeram eclodir um sexto sentido ao corpo, a cinestesia:

Com efeito, o abalo sofrido pelo corpo no ato da percepção não é mecânico, mas é função da intenção, do desejo, que fazem o sujeito voltar-se para o mundo. Um componente afetivo filtra sem cessar o exercício da percepção [...]. Na virada do século XIX aflora a consciência nova de um espaço intracorporal, animado por uma diversidade de ritmos neurológicos, orgânicos, afetivos (SUQUET, 2008, p. 514).

A cinestesia⁷⁸ não seria apenas uma percepção mecânica das funções do corpo, mas também um jogo complexo entre percepção física, sensação, pensamento e emoção, que são catalisados individualmente em cada ser humano. A cinestesia, portanto, se torna um ato de percepção individualizada de si que ultrapassa a necessidade do olhar, possibilitando a construção de um território palpável para dentro da escuridão do corpo, fornecendo assim pistas para as inversões de um corpo da voz.

Em estudos recentes do neurocientista francês Alain Berthoz⁷⁹, essa noção de cinestesia foi ampliada por um termo extensamente desenvolvido em suas pesquisas, o *sentido do movimento*. Aliás, os estudos sobre cognição, no final do século XX, começaram a validar a cinestesia como um sentido e complexificar as relações entre corpo e mente, dando informações anatômicas e fisiológicas para compreender certas sensações voltadas para dentro do corpo.

De certa forma, os estudos nas áreas de neurociência e cognição fazem parte desses discursos validados através da ciência, mas sob perspectivas diferentes: certos estudos, como os de Varella (2003) ou de Lakoff e Johnson (1999) abrem a possibilidade de questionamento de noções já arraigadas de

⁷⁸ “A cinestesia foi cunhada em 1880 em resposta às pesquisas sobre sensores nervosos nos músculos e articulações. A ideia de um sexto sentido aparece quando Charles Bell (1774-1842), na obra *The Hand* [A mão] (1833), relata sobre a ‘consciência de esforço muscular’, aproximando-o a um ‘sexto sentido’ (Charles Bell, 1833, p. 195 *apud* PATERSON, p. 154, 2012). Este sexto sentido ganha o nome de propriocepção na virada do século XX, criada pelo fisiologista inglês Charles Sherrington (1857-1952) em 1906, a partir de pesquisas com reflexos musculares realizadas em laboratório” (NUNES, s/ pág, 2014).

⁷⁹ Neurocientista francês que desenvolve suas teorias do sentido do movimento no livro *Il Senso Del Movimento* (1998) – edição italiana consultada. O livro atualmente se encontra fora de catálogo.

corpo, ambiente e comportamento humano, propondo novos paradigmas, principalmente na relação corpo e mente, ao articularem o conceito de *embodied mind* ou *embodiment*, “no sentido de algo que se torna conhecimento no corpo a partir da ação deste no mundo envolvendo o sistema sensório-motor” (NUNES, 2009, p. X).

A conceituação de um corpo-voz passa por alguns paradoxos, como os da visibilidade/invisibilidade, corpóreo/incorpóreo, audível/não audível. O corpo-voz é inseparável do ato da escuta, como pode ser visto nas pesquisas de Tomatis ou em conceitos como a ação incorporada⁸⁰ (VARELA, THOMPSON, ROSCH, 2003). Uma conceituação sobre a inversão do corpo tenta evocar, além do sentido auditivo da voz, uma dimensão tátil e uma percepção da tridimensionalidade do corpo, povoado pelas sensações de um interior pessoal e intransferível. Zumthor escreve:

Paradoxo da voz. Ela constitui um evento do mundo sonoro, enquanto cada movimento do corpo faz parte do mundo visual e tátil. Entretanto a voz em certo modo escapa do pleno controle dos sentidos: no mundo da matéria constitui, em certa medida, uma espécie de misteriosa incongruência⁸¹ (ZUMTHOR, 2001, p. 11, trad. nossa)

Deste modo, é possível admitir as incongruências que esse corpo-voz pode suscitar no cruzamento das tantas percepções

⁸⁰ Uma descrição mais detalhada do conceito de *ação incorporada* se encontra no primeiro texto desta tese.

⁸¹ “Paradosso della voce. Essa costituisce un evento del mondo sonoro, mentre ogni altro movimento del corpo rientra nel mondo visuale e tattile. Eppure la voce in qualche modo sfugge a pieno controllo dei sensi: nel mondo della materia costituisce in una certa misura una sorta di misteriosa incongruità” (ZUMTHOR, 2001, p. 11).

(seja dentro do corpo ou no espaço). O objetivo aqui talvez não seja encontrar uma visão pacificada desses diversos cruzamentos perceptivos, mas sim levantar questões que possam ampliar um pouco certas noções de corpo, certas noções de voz e certas noções de escuta dadas em um contexto bastante específico, o meu próprio contexto.

As sensações da voz evocam para mim as sensações do *corpo invertido* porque uma espécie de tato interno é ativado para que se percebam movimentos sutis, para que se construa uma espacialidade interna que, mesmo clarificada por um conhecimento anatômico, tem a sensação como ponto de partida. Muitas vezes penso na especificidade dessas sensações físicas únicas que são desenvolvidas pela voz, em que posso, por exemplo, sentir claramente o contato do ar com os ossos da face ou perceber durante a respiração determinados ossos ou músculos se moverem de forma específica. Relembrando o erotismo, mencionado por Corrado Bologna, é possível perceber que não são só sensações mecânicas que esse contato promove: sensações de prazer, de desconforto ou de dor também fazem parte desse contato. Imagens, pensamentos e sentimentos também emergem do “interior”, tornando pessoais e intransferíveis algumas sensações da voz para dentro do escuro do corpo.

O que interessa na imagem do *corpo invertido*, é que, para além de todo o uso e conhecimento da anatomia e fisiologia do corpo-voz, campo bastante estudado pela fonoaudiologia clínica, quando se está na prática pesquisando, as imagens de corpo que se formam não buscam necessariamente uma correspondência com a realidade: quando estou procurando certas qualidades vocais, não fico imaginando o formato e a função das pregas vocais ou o formato exato do meu osso externo. São imagens-sensações que povoam uma “topografia” do interior do corpo, alimentadas ou não por um possível

conhecimento anatômico/fisiológico. Essa topografia particular é formada não só pelo espaço do corpo, mas seu peso, sua maleabilidade, seu tônus. Gostaria de frisar que considero o conhecimento anatômico e fisiológico importante, principalmente para fins pedagógicos. Porém é igualmente importante ver a cinesiologia ou a fisiologia como uma, dentre as inúmeras formas existentes, de se conhecer o próprio corpo, que pode conviver com outras na complexificação de uma visão/sensação de corpo-voz em um trabalho tão abrangente como o do/a artista da cena.

Uma particularidade de um *corpo invertido* é que ele requer uma reformulação de imagens do próprio corpo, um apurado senso de peso, senso de esforço e senso de direcionalidade em locais que não são visuais. Ou seja, cada um constrói uma imagem de corpo-vocal para si, baseado em suas próprias sensações e em um imaginário bastante individual. Muitas técnicas⁸² vocais têm como objetivo criar nomenclaturas “homogêneas”, nas quais os nomes pretendem uniformizar e direcionar as sensações corporais do/a ator/atriz ou do/a cantor/a, facilitando o falar sobre a voz e a prática vocal. Porém, em um universo amplo, cada técnica clama para si a melhor nomenclatura, a mais clara, a mais embasada anatômica e fisiologicamente. O que eu questiono é como se relacionam as tentativas de nomear com as sensações físicas individuais de cada um/a. É inegável que em um contexto pedagógico, os nomes e o embasamento fisiológico sejam muito importantes. Mas na vivência criativa de um corpo que não é só técnico, mas visceral, emocional, mental, qual o espaço dos nomes? As técnicas vocais tentam criar imagens, caminhos, proporcionar

⁸² Para exemplificar, posso citar algumas técnicas: o *Speech Level Singing*, técnica de canto bastante atual criada por Seth Riggs (EUA - <http://www.speechlevelsinging.com/>). O CVT – *Complete Vocal Technique*, criado por Cathrine Sadolin (Dinamarca - <http://completevocalinstitute.com/>). A metodologia de Kristin Linklater – *Freeing the Natural Voice*, voltada para o teatro (EUA - <http://www.kristinlinklater.com/>), entre muitas outras.

nomes para as sensações que são individuais e que acontecem nesse corpo não visível, esse corpo visceral, no *corpo invertido*.

Outro elemento interessante é que essa imagem do corpo invertido abre a perspectiva de se pensar nos aspectos não sonoros da voz. Os micro-movimentos, as diferentes sensações de peso, a percepção de uma espacialidade interna, as vibrações, que, antes de se transformarem em som, são movimentos físicos e percepção interna das potencialidades da voz. Nesta pesquisa estou dando bastante ênfase aos aspectos sonoros da voz, o que não quer dizer que os aspectos não sonoros, como imagens e sensações de corpo-voz, não sejam igualmente importantes para uma pesquisa nesse campo.

Essa é uma especificidade do *corpo invertido* que, sendo invisível ao olhar externo, requer um processo de percepção e construção das sensações internas do corpo. Assim como um doente crônico aprende com o passar dos anos a diferenciar distintas sensações de dor, o indivíduo que busca conhecer o próprio corpo-voz empreende essa jornada minuciosa de percepção da parte interna do próprio corpo, sempre em diálogo com a sonoridade da voz propagada no espaço, envolvendo diretamente a escuta como um ato do corpo-voz. Essa particularidade do corpo-voz talvez seja um dos desafios quando se buscam pedagogias vocais voltadas para artistas da cena.

A educadora vocal italiana Ida Maria Tosto realiza pesquisas voltadas para o canto coral, pensando a educação da vocalidade cantada dentro de uma visão sistêmica – uma pedagogia atenta aos processos de autorregulação, com uma voz orientada pela escuta, ou seja, aceitando que as formas de acesso de cada um/a à sua própria voz são únicas e complexas – e que em cada

voz existem diferentes desejos de comunicação. Tosto fala sobre suas próprias sensações da voz:

É inegável, todavia, que esta vaguidão descritiva seja determinada também pela inacessibilidade física do órgão vocal. Na impossibilidade de ver e de tocar, se não superficialmente, aquela parte do corpo onde se gera o som, se adiciona o fato de que, sobretudo no canto, as sensações fonatórias se colocam não somente na laringe quanto na cabeça ou em outras partes do corpo; quase por absurdo, melhor se canta e mais leve se torna a zona laríngea, transparente, como se a sua consistência não fosse muscular ou cartilaginosa, mas, ao invés disso, aérea: é o milagre alquímico que a vibração sonora opera no corpo humano⁸³ (TOSTO, 2009, p. 2, trad. nossa).

A construção da sensação da própria voz muda a percepção da espacialidade interna do corpo; o que antes era um local aparentemente maciço e obscuro, como a cabeça, com a contínua sensação do ar e da vibração, passa a possuir dezenas de lugares diferentes, sensações de lateralidade ou de permeabilidade do ar: pequenos locais, movimentos ínfimos e inúmeras sensações de sonoridade surgem nesse local que antes parecia uma zona escura, inteiriça. José Gil, pesquisador português, escreve:

⁸³ “È innegabile tuttavia che questa vaghezza descrittiva sia determinata anche dalla inaccessibilità fisica dell’organo vocale. All’impossibilità di vedere e di toccare, se non superficialmente, quella parte del corpo dove si genera il suono si aggiunge il fatto che, soprattutto nel canto, le sensazioni fonatorie si collocano non tanto nella laringe quanto nella testa o in altre parti del corpo; quisei per assurdo, meglio si canta e più la zona laríngea diventa leggera, trasparente, come se la sua consistenza non fosse muscolare o cartilaginea ma piuttosto aere: è il miracolo alchemico che la vibrazione sonora opera nel corpo umano” (TOSTO, 2009, p. 2).

De outrem, da sua subjectividade, não tenho senão uma experiência indirecta. A percepção directa dos seus sentimentos, emoções, pensamentos, é-me vedada, apenas através da mediação do corpo me é dado inferir que estou em presença de outro <<eu>>, um <<alter-ego>>. Essa mediação compõe-se essencialmente de <<indicações>> corporais” (GIL, 1980, p. 147).

José Gil, na obra *As metamorfoses do corpo* (1980), atribui ao interior do corpo uma relação de carácter metafísico, pensando em aspectos como alma e espírito como as inversões de um corpo feito de carne. Porém, suas considerações sobre o interior do corpo abrem margem também para imaginar os aspectos mais “encarnados” da percepção do interior, a partir do momento em que a sua discussão não se preocupa em conceituar o espírito, mas sim em frisar que a vivência do interior do corpo é única e intransferível. Quando estou ministrando aulas e tenho que dar uma indicação que envolve o interior do corpo, como sensações que envolvem os músculos do abdômen e da pélvis ou algo como a coluna de ar, tanto o/a aluno/a não pode ver o interior do meu corpo ou experimentar minha sensação física, como não posso ver ou sentir as sensações dele/a.

Posso perceber e inferir por meio do tato, da escuta e dos conhecimentos construídos no meu próprio corpo se a pessoa está mobilizando determinada parte do corpo ou não. Mas a sensação física do/a outro/a eu nunca saberei como é. Esse contato consigo mesmo/a, que não é imediato e sim conquistado, é uma das dificuldades mais frequentes que testemunho em aulas. Ida Maria Tosto escreve:

De fato essa impossibilidade de controlar visualmente os processos musculares colocados em ação pelo estudante, coisa possível no caso do ensino de outros instrumentos, deve ser compensada de uma escuta de qualidade fina, uma espécie de “sim-patia”, no sentido etimológico do termo, isto é, uma capacidade da parte do professor de sentir as mesmas sensações de ressonância que transforma a mensagem acústica proveniente da voz do aluno em uma percepção tátil-cinestésica⁸⁴ (TOSTO, 2009, p. 2, trad. nossa).

Essa “sim-patia” entre dois corpos permite que pela escuta se possa conduzir a voz do/a outro/a em direção a certos lugares/sensações já experimentados no seu próprio corpo: mas essa é uma condução muitas vezes incerta, cega, que não conduz necessariamente com precisão aos mesmos lugares. A condução assume um papel de estímulo para que o/a outro/a passe a construir uma particular percepção de si mesmo/a, cujo acesso a ninguém mais será permitido. Por isso me parece impossível partir do pressuposto que aquele/a que conduz uma prática vocal vá ajudar a construir respostas imediatas ou resolver problemas específicos. Diversas vezes me peguei sentindo uma sensação descrita por uma professora ou por um cantor anos depois, me mostrando que o intervalo entre saber que eu deveria sentir determinado osso ou cavidade para realizar um som e efetivamente sentir a presença palpável desse espaço no meu próprio corpo pode ser de anos e anos de uma insistente “insensibilidade”.

⁸⁴ “Infatti l’impossibilità di controllare visivamente i processi muscolari messi in atto dallo studente, cosa attuabile nel caso di altri insegnamenti strumentali, dev’essere compensata da un ascolto di qualità estremamente fine, una sorta di ‘sim-patia’, nel senso etimologico del termine, cioè una capacità da parte dell’insegnante di sentire le stesse sensazioni dello studente grazie a un processo di risonanza che trasforma il messaggio acustico proveniente dalla voce dell’allievo in una percezione tattile-cinestesica” (TOSTO, 2009, p. 2).

Uma valorização da percepção daquilo que mobiliza o corpo em detrimento da forma é também um aspecto bastante trabalhado nas artes do movimento. O foco do trabalho do/a dançarino/a, em alguns contextos, é acessar as sensações musculares e articulares que embasam o movimento e dão sustentação ao corpo, ao invés de simplesmente copiar as formas e os desenhos do corpo no espaço. Annie Suquet frisa que a explosão da cinestesia como sentido guia nas artes do movimento impulsionou pesquisas como a do dançarino Steve Paxton, criador da dança-contato: “nenhuma dança neste século nega mais radicalmente a precedência cultural do olhar” (SUQUET, 2008, p. 537), ou seja, o tato ou a escuta ganharam espaço privilegiado em pesquisas sobre o corpo do/a artista, diversificando valores e hierarquias do corpo que dança.

A noção de *corpo invertido* também se instaura no ato da escuta: mesmo compreendendo os mecanismos fisiológicos da escuta, do ponto de vista da sensação corporal, o modo como meus ouvidos e cérebro decifram os sons externos e internos envolve uma participação da pele e dos ossos na captação e ressonância das vibrações sonoras, transformando em sensações físicas o contato do som com o corpo. O interior do corpo também é povoado de sons. Alfred Tomatis os descreve:

Pode-se dificilmente imaginar o extraordinário ruído dos rumores internos que são aqueles do organismo humano em atividade: os barulhos dos vasos, da circulação, do coração, da respiração, da dilatação pulmonar; o fluxo do ar nos brônquios, a laringe, a rinofaringe; os barulhos da mastigação, da deglutição, das passagens digestivas, dos movimentos articulares, musculares, etc.⁸⁵ (TOMATIS, 2001, p. 88, trad. nossa).

⁸⁵ “Si può difficilmente immaginare lo straordinario frastuono dei rumori interni che sono quelli dell’organismo umano in attività: i rumori dei vasi, della circolazione,

O interior do corpo não é silencioso; existem mecanismos de defesa do ouvido contra esse perpétuo rumor de dentro do corpo, do qual temos relances em nosso cotidiano. Tomatis conta que as pessoas nas quais esses mecanismos não funcionam, ouvem “esta incessante tempestade sob forma de chiado⁸⁶” (TOMATIS, 2001, p. 88, trad. nossa). O interior do corpo é povoado de sonoridade, e esse é um dos motivos pelos quais alguns/algumas pesquisadores/as e artistas comprovam a não existência do silêncio absoluto (vide a experiência na câmara anecóica de John Cage, em 1951). Já as sensações da voz, durante a vocalização, se sobrepõem às sensações da escuta, formando um amálgama.

Nesse sentido existe também uma construção interna e particular do que significa escutar para cada indivíduo, sendo impossível inferir sobre o quê o/a outro/a escuta - na impossibilidade de ouvir com seus ouvidos, pele, ossos e cérebro. Mas isso é uma constante nas sensações do *corpo invertido*. Gil explica:

Na verdade, tudo o que dissermos sobre o <<interior>> do outro é pura conjectura, devendo nós recorrer sempre a modelos que supõem, no fundo, o esgueire e o equívoco: por exemplo, dizer que se visa um conhecimento do outro sem as mediações corporais (e, portanto, sensíveis), conhecimentos de tipo <<intuição intelectual>> transposta para os afectos e pensamento. Mas não podemos pensar efectivamente, sem a ajuda dessas metáforas, o que poderia ser o contacto imediato entre um <<interior>> afectivo e outro <<interior>>, que não tivesse de atravessar dois corpos” (GIL, 1980, p. 148).

del cuore, della respirazione, della delatazione polmonari; il flusso dell’aria nei bronchi, la laringe, la rino-faringe; i rumori della masticazione, della deglutizione, dei pasaggi digestivi, dei movimenti articolari, muscolari, eccetera” (TOMATIS, 2001, p. 88).

⁸⁶ “Questa incessante tempesta sotto forma di fruscio” (TOMATIS, 2001, p. 88).

Gil usa um termo interessante, que seria o *percepcionar* o/a outro/a, ou seja, acessar através da percepção corporal e não necessariamente da compreensão de sistemas conceituais compartilhados, estritamente ligados ao pensamento reflexivo. O corpo do/a outro/a, a partir de um estímulo ou um exemplo, percebe em si uma noção particular de tónus ou peso, não necessariamente reproduzindo a mesma coisa que eu sinto em meu próprio corpo. Isso torna os conhecimentos desse *corpo invertido* particulares, os quais, mesmo partilhando de princípios em comum, podem construir diferentes caminhos.

Kirsten Hastrup, antropóloga e pesquisadora teatral, também escreve sobre a sensação paradoxal da existência de dois corpos: um que se projeta em direção ao exterior e outro em direção ao interior. Hastrup argumenta:

E isso é importante: o corpo nos engana por conta de sua natureza dual, enlevo e recessividade (LEDER,1990). *O corpo enlevado* consiste de sentidos – assim como a contemplação e a voz – com os quais buscamos o mundo e o trazemos para dentro. O corpo recessivo se refere a todos aqueles processos invisíveis e incognoscíveis que transformam a sensação⁸⁷(HASTRUP, 1995, p. 7, trad. nossa).

É interessante notar como Hastrup exemplifica a voz como uma ação em direção ao exterior, e com essa ação capta o lado de fora, trazendo-o para dentro. Ela reproduz uma sensação comum a muitas pessoas: de que a voz se consolida apenas para o lado de fora, sem raízes para dentro desse corpo

⁸⁷ “And this is important: the body itself deceives us by its dual nature, ecstasy and recessiveness (Leder 1990). The ecstasy body consists of senses – such as the gaze and the voice – by which we reach out for the world and take it in. The recessive body refers to all those invisible and unknowable processes that transform the sensation” (HASTRUP, 1995, p. 7).

recessivo, como ela conceitua. Hastrup chama a atenção para essa aparente dualidade da experiência do corpo no mundo, e pontua que normalmente essa dimensão recessiva é subestimada:

As funções enlevadas projetam o corpo para o mundo e elas são, portanto, proeminentes na tarefa de dar forma ao campo experiencial. Por contraste, as funções recessivas não dão origem a nenhum campo projetivo, e elas são, portanto, facilmente negligenciadas na fenomenologia da experiência⁸⁸ (HASTRUP, 1995, p. 7, trad. nossa).

Chamar a atenção para um *corpo invertido* da experiência da voz seria demarcar a presença dessas raízes para o lado de dentro. Em minha experiência pessoal, quanto mais essas raízes são fortes e palpáveis, mais a presença da voz no exterior se potencializa, tornando o dentro não mais recessivo, mas sim presente e ativo, modificado continuamente por seu contato com o exterior. Corrado Bologna descreve: “na complexa topografia da interioridade, os meandros mais íntimos do corpo, as cavidades úmidas e fecundas deixam que a voz transborde em jatos, abrindo o <<Eu>> ao exterior⁸⁹” (BOLOGNA, 2000, p. 67, trad. nossa). A voz consolida uma imagem desse transbordamento entre interior e exterior do corpo, como instância “dupla”. Sobre o limiar entre interno e externo, José Gil escreve:

⁸⁸ “The ecstatic functions project the body into the world and they are therefore prominent in shaping the experiential field. By contrast, the recessive functions give rise to no projective field, and they are therefore easily overlooked in the phenomenology of experience” (HASTRUP, 1995, p. 7).

⁸⁹ “Nella complessa topografia della interiorità, i meandri più intimi del corpo, le cavità umide e feconde lasciano che la voce sprizzi a fiotti, aprendo l’ <<Io>> all’esterno” (BOLOGNA, 2000, p. 67).

Ou seja, o sujeito da percepção situa-se no limite, na zona fronteira entre o interior e o exterior. Chamemos a esta zona de *espaço limiar*. Porque, em primeiro lugar, trata-se de uma zona, e não de uma superfície ou de uma linha: a interface define uma região, um espaço <<em volume>>, se assim se pode dizer – que em parte se abre para o exterior, e em parte se estende para trás, nas trevas do interior (GIL, 1980, p. 155).

Pensar este espaço limiar definido por Gil, que demarca uma fronteira móvel entre o dentro e o fora do corpo, abre margem para pensar em uma noção de voz que circula em um corpo que é sentido como espaço, em seu volume e tridimensionalidade. A situação do limiar é particularmente enfática na percepção vocal: tátil e evocativa de um *corpo invertido*, a voz para se concretizar se torna reverberação no espaço, envolvendo e ultrapassando o corpo na direção exterior.

O som vocal no espaço é intrinsecamente corpo, mas ao mesmo tempo etéreo e volátil em sua propagação no ar. Ou seja, se as percepções de um corpo da voz evocam um *corpo invertido*, não quer dizer que constroam um corpo ensimesmado: o resultado sonoro e o movimento do corpo são conectados, geram-se mutuamente, criam parâmetros, constroem conhecimento juntos. A voz seria essa percepção do interior altamente exteriorizada ou uma exteriorização de um som altamente interiorizado: outros paradoxos da voz humana.

Outro aspecto interessante, que envolve a escuta, é que são auditivamente nítidas para um ouvinte as diferentes gradações da intensidade do envolvimento entre som vocal e o envolvimento de diferentes partes do corpo. É possível perceber, mesmo sem qualquer experiência nessa área, que a voz de uma pessoa falando ao telefone envolve uma demanda

diferente do corpo do que uma voz de uma pessoa gritando, cantando ou chorando. O próprio impacto do som da voz no/a ouvinte, em diferentes situações, se modifica de acordo com o envolvimento corporal daquele/a que emite os sons. O que tento formular é que, ao se levar em consideração uma escuta como ato do corpo, é possível pensar que quando entramos em contato com uma voz, o próprio ato de escuta consegue identificar diferentes graus de engajamento do corpo no som vocal, que pode se manifestar através do volume, timbre, intensidade, entre outras características – sendo que esses resultados foram e são parâmetros para diversas práticas vocais construir suas noções estéticas, no intuito de arrebatá-la a atenção do/a espectador/ouvinte.

É interessante notar que cada abordagem de corpo-voz em práticas artísticas carrega suas metáforas e um conjunto de valores intrínsecos. Mesmo uma metáfora como o *corpo invertido* é um modo específico de conceituar o corpo-voz e não impele somente a uma percepção refinada do interior do corpo: estimula uma associação particular e única que cada pessoa constrói como imaginário da própria voz. Talvez seja uma tentativa de dissociar a experiência da vocalidade de noções muito restritas sobre um “certo” e “errado” da voz, ligadas a conhecimentos “claros” sobre elementos como formato e função dos órgãos do corpo. A imaginação de cada um/a reinventa tanto a topografia do interior do corpo, quanto o contato da voz com o exterior – esse exterior pode ser o espaço, o/a outro/a, a música, o texto, o gesto, etc. Essa percepção gera diferentes metáforas da voz, que podem vir a se tornar universos conceituais vocais em *performance*.

Vale lembrar que não há nenhuma regra que exija que um/a cantor/a ou ator/atriz devam perceber qualquer sensação física específica para fazer soar sua voz. Conceitos como higiene vocal, memória do corpo ou técnicas vocais, em alguns

contextos podem ser substituídos por alucinação, entorpecimento, ímpeto de morte ou loucura, que também são variedades do corpo-voz no campo da arte. Discutir a vocalidade de cantores/as como Janis Joplin (1943-1970) pode exigir outros parâmetros. Suas sensações físicas da voz, seguramente forjadas pela música e pela experiência com as drogas, nunca serão conhecidas. A vocalidade de Joplin é intrínseca não só às experiências do corpo: está colada a ideologias que envolvem um modo de ver e viver a vida segundo os parâmetros específicos de uma cultura do *rock* da década de 1960.

O paradigma da saúde, por exemplo, pode se constituir em uma espécie de construção moral do corpo-voz. Uma visão higienizada da cultura musical (e, por conseguinte, vocal) é questionada, por exemplo, pelo pesquisador Robert Walser em seu livro que aborda o gênero *heavy metal* pelo viés da musicologia:

[...] o criticismo da música rock por causa do uso de drogas, frequentemente recai de forma implícita a partir de uma absurda versão sanitizada da história da música. [...] Berlioz não escondeu seu uso de ópio; seu programa para a *Symphonie Fantastique* explicitamente conecta o uso de ópio com o esplendor retórico de sua música. Abuso de álcool é bem documentado em compositores como Schumann, Schubert e Mussorgsky, e muito mais informações sobre drogas e compositores canônicos estariam com certeza disponíveis se não fosse pela reabilitação musicológica da vida desses musicistas, visão que tem retroativamente obrigado a uma compulsória sobriedade, heterossexualidade e cristandade⁹⁰ (WALSER, 1993, p. 140, trad. nossa).

⁹⁰ “[...] criticism of rock music because of drug use often implicitly relies upon an absurdly sanitized version of musical history. [...] Berlioz made no bones about his use of opium; his program for the *Symphonie Fantastique* explicitly connects opium

Walser questiona por que o argumento do uso das drogas na música popular é continuamente evocado para torná-la “menor” ou menos séria em seus propósitos estéticos e sonoros. Uma visão higienizada da história e de seus corpos tentou varrer todos os registros de loucura das formas de arte consideradas “importantes” – o paradigma da saúde, nos estudos da voz, vai ajudar a cumprir esse propósito, elegendo um parâmetro restrito de corpo normal e saudável. Se Joplin fosse avaliada sob o parâmetro da saúde vocal, com certeza seria reprovada: iria ser aconselhada a não cantar mais para “preservar” a sua voz e teria que se submeter a diversos procedimentos para “consertar” seu corpo (além de ser aconselhada a largar as drogas e a abandonar o seu estilo de vida “nocivo”).

O uso das mais variadas drogas estimulou ao longo de muito tempo atores, atrizes, cantores/as ou *performers* a explorar os seus limites corporais e vocais, e ignorar isso e as vocalidades produzidas a partir desse fato seria apenas uma hipocrisia. Não se trata de estimular pessoas a realizarem experimentos vocais sob o efeito de drogas, mas sim de aceitar que tais práticas existiram e existem, e se constituíram em um modo de construir as sensações de um *corpo invertido da voz* guiadas por experiências específicas da música, da alucinação e da transgressão. Esse coquetel gerou e gera vocalidades em *performance* específicas, vozes contundentes e únicas como a de Janis Joplin.

use with the rhetorical splendour of his music. Abuse of alcohol is well documented for composers such as Schumann, Schubert and Mussorgsky, and much more information about drugs and canonic composers would no doubt be available were it not for the musicological whitewashing of the lives of these musicians, which has retroactively enforced compulsory sobriety, heterosexuality, and Christianity” (WALSER, 1993, p. 140).

Partindo desse exemplo, é possível afirmar que uma experiência da vocalidade forjada sob o parâmetro das *técnicas* é apenas uma das “modalidades” de corpo-voz em *performance*. Eu, que vivencio esse percurso técnico da voz como um modo de vida, penso que é importante perceber a voz como uma experiência sensorial individualizada de cada corpo.

Parto do princípio que a minha vocalidade está aliada a uma vivência estética e poética da criação vocal, ou seja, os elementos técnicos que estudei ao longo de anos se diluem dentro dos materiais criativos em cada processo (textos, canções, imagens, movimentos), criando uma conexão na qual as técnicas/práticas geram estéticas vocais que, por sua vez, esbarram em problemas técnicos, tornando a prática vocal muito mais do que uma simples ginástica da voz.

Por isso, confesso, acho tão difícil e desafiadora a pedagogia da voz para atores/atrizes, cantores/as e dançarinos/as: como conciliar as minhas sensações acerca da voz com os discursos sobre a voz, e mais difícil ainda, como ajudar os/as outros/as a acessarem os próprios corpos-vozes sem partir para uma abordagem puramente técnica, manipulativa ou instrumental do corpo?

Eliminar as cisões entre corpo e voz é uma busca nas recentes abordagens das técnicas vocais para a atuação. Seria a superação dessa dicotomia um objetivo a ser perseguido por todas as abordagens? As divergências entre corpo e voz não criariam também resultados estéticos específicos? É possível pensar que o canto erudito europeu, ao enfatizar o movimento da voz em detrimento do movimento do corpo, tenha criado uma vocalidade ligada a um virtuosismo específico de suas práticas, possibilitando a complexidade de uma ária de soprano do *bel canto* em um longo processo de construção de linguagem? Se a ária em questão é verossímil, falsa, artificial,

sublime, mecânica ou natural, isso são pontos de vista ligados a padrões estéticos, aos atos de escuta relacionados com os corpos, as práticas e seus contextos.

Na contemporaneidade, diferentes visões sobre o corpo e as práticas dos corpos coexistem. A reivindicação de diferentes abordagens estéticas da voz convive com práticas que continuam afirmando ideais de corpos já conhecidos há centenas de anos: contemporaneamente às pesquisas de Grotowski e Molik sobre a vocalidade na atuação, escolas de canto espalhadas por todo o mundo propagavam as técnicas e estéticas consolidadas do canto lírico. Contemporaneamente às pesquisas que visam uma abordagem de corpo-voz sutil, pautadas em aspectos como energia ou profundidade, existem os workshops de oratória e as aulas de voz para políticos/as e oradores/as aprimorarem a sua arte de convencer multidões por meio de seus corpos-vozes.

Refletir sobre as relações entre corpo e voz possibilita perceber que, para além de uma construção minuciosa dessas sensações de um *corpo invertido* da voz (seja através de qual técnica ou prática for), as discussões estão inscritas em um campo que abrange estéticas ou poéticas – ligadas diretamente a uma intencionalidade, imaginário, padrões de escuta, a categorias como o gosto ou às possibilidades de um corpo específico –, mais do que ligadas a um discurso fisiológico ou anatômico. Qualquer proposta de superação fisiológica de uma dicotomia corpo-voz está descartada: são instâncias inseparáveis.

Entretanto, as inúmeras propostas de divergência ou convergência entre voz-movimento, canto-dança, voz-texto, palavra-ação, poesia-corpo, são reais focos de segmentação que as práticas vocais podem identificar e trabalhar na atualidade. As estéticas vocais são criadas por pessoas, exercitadas em contextos sociais que envolvem referências culturais, questões

de sobrevivência. Aprofundar uma discussão sobre as questões estéticas, sobre os imaginários sonoros construídos por diversas práticas, sobre os procedimentos que guiam pesquisas vocais na direção da criação de trabalhos artísticos é uma das formas que eu acredito de transcender discursos restritos sobre o corpo-voz em *performance*.

3

paradoxos e metáforas do corpo-voz e escuta

Paradoxos e metáforas do corpo-voz e escuta

“A voz como tal, em sua existência fisiológica, está situada no coração de uma poética” (Paul Zumthor).

Refletir sobre a experiência encarnada da escuta me fez perceber que as teorias de cognição e filosofia de Lakoff e Johnson (1999) abrem outras possibilidades para um estudo teórico sobre as conexões entre escuta e voz. Isso porque os conceitos, metáforas e ideologias auditivo-vocais sobre a voz em *performance* nascem das práticas e da escuta dessas práticas. A pesquisadora das áreas da dança e do teatro Sandra Meyer Nunes, em seu livro *As metáforas do corpo em cena*, individualiza e descreve diversas metáforas aplicadas aos discursos do corpo em cena, mapeando as concepções que antagonizam ou aproximam a dualidade corpo-mente na filosofia ocidental – e por consequência nos modos e discursos das artes sobre o corpo. A respeito dos estudos de Lakoff e Johnson, a autora explica:

Para compreender as coisas e agir no mundo categorizamos experiências, objetos e pessoas e estas categorias, antes de serem conceitos estabelecidos, emergem diretamente de nossa experiência na interação de nossos corpos com o ambiente. A estruturação de nossa experiência por meio da metáfora se manifesta nas ações cotidianas e nas ações ficcionais da arte, evidentemente, e se dá de forma consciente e inconsciente (NUNES, 2009, p. 43).

Nesse sentido, os modos de descrever ou de conceituar a experiência vocal no mundo são imbuídos de metáforas

específicas. Uma escolha seria “desnaturalizar” os modos de se referir ao corpo e à voz nas práticas da voz em *performance*, procurando por essas metáforas que não só estruturam os discursos: acabam estruturando modos de estar e experienciar a vocalidade no mundo (e na arte). Quando eu paro de escutar as práticas vocais em *performance*, me debruçando apenas no que foi escrito sobre elas, corro um sério risco de aceitar que exista um só parâmetro para a escuta daquelas vozes, reproduzindo os discursos de outros/as sobre os corpos e vozes que eu nunca ouvi; ou seja, se os parâmetros para a escuta das vozes passa pela subjetividade do/a espectador/ouvinte, as vozes descritas no papel traçam registros de uma escuta específica.

O registro escrito passa por filtros ideológicos, pela dimensão do gosto e do desejo. O primeiro paradoxo de uma escrita sobre a voz é a sua transformação em palavra impressa como forma de se manifestar no mundo, deixando inevitavelmente de ser voz. Essa transposição tem os seus ganhos e as suas perdas. Partindo do princípio de que a escuta tem uma grande dose de subjetividade, sendo afetada pelo ambiente, cultura, sociedade e história, a escrita se pauta no mecanismo da metáfora para transformar em palavra as sensações de vivência e escuta das vozes. A metáfora é algo relacional, e não absoluto; a sua compreensão passa pela visualização do seu oposto (ou do seu diferente): por exemplo, como compreender a noção de “dentro” sem a sensação do “fora”? A metáfora é comparativa, traça semelhanças e distinções que muitas vezes se referem ao universo específico do/a observador/ouvinte.

Zumthor, em seus estudos sobre a oralidade na Idade Média europeia, adverte o/a leitor/a que ele fala de vozes desaparecidas, vozes que ninguém vivo tenha presenciado e ouvido. Nesse sentido, ele fareja nos registros escritos os vestígios dessas vozes, lembrando sempre que o registro escrito não é um testemunho incontestado das qualidades e

características daquela voz: ele é formulado do ponto de vista/escuta daquele/a que registra. Por exemplo, os registros escritos sobre a arte da Idade Média (a partir dos séculos VII ou VIII) eram estritamente controlados por aqueles que sabiam escrever, ou seja, predominantemente os membros do clero; Zumthor nos lembra que “quase tudo o que sabemos da poesia medieval através de seus textos é o que os homens de letras julgavam que devêssemos saber” (ZUMTHOR, 1993, p. 121). Ou seja, censura e noções estritas sobre o que deveria ou não ser registrado (e através de quais palavras) legaram não um registro da realidade daquelas vozes, mas um registro dos fenômenos das vozes de ponto de vista daqueles observadores, com seus padrões de escuta, seus valores morais, imersos em um meio social específico de seu tempo.

A escrita e, conseqüentemente, a sua transformação em formulação teórica na atualidade ganha o peso e *status* de verdade. A formulação teórica é considerada o raciocínio em seu estado puro, é a forma de concretizar o pensamento em seu formato mais duradouro. A teoria está associada à razão, e é nesse ponto que os estudos de Lakoff e Johnson explicam: “a razão não é ‘universal’ no sentido transcendente; [...]. A razão não é puramente literal, mas metafórica e imaginativa. A razão não é privada de paixão, mas emocionalmente comprometida⁹¹” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 11, trad. nossa). É possível olhar para os registros escritos das vozes de forma diferente, não buscando provas da existência e da materialidade das vozes do passado, visando uma *reconstituição*; mas sim, observando a escrita como a manifestação de imagens e metáforas dessas vozes, registradas por pessoas específicas em contextos particulares. Ler as vozes é um exercício de imaginação: o problema é quando o/a leitor/a

⁹¹ “Reason is not ‘universal’ in the transcendent sense; [...]. Reason is not purely literal, but metaphorical and imaginative. Reason is not dispassionate, but emotionally engaged” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 11).

passa a achar que a sua imaginação das vozes é fiel o suficiente para ganhar status de uma verdade sobre essas sonoridades nunca ouvidas.

O registro escrito torna as vozes permanentes nas metáforas que as encerram. Zumthor chama a atenção para o fato de que a escrita, na sociedade ocidental, se prestou para tornar “verdade” diversas dimensões da vida das pessoas. O jurídico, o religioso, o escolar, o político e o acadêmico encontraram na escrita uma forma de permanecer e triunfar dentro da mutabilidade e do nomadismo encerrado na oralidade. São aspectos regulatórios da voz que, sempre fugidia, não se presta à permanência.

Para Zumthor as metáforas aprisionam as vozes. A voz só existe no vivo, e possui em sua substância sonora e corporal uma historicidade. Uma escuta das vozes nunca é neutra. O olhar/ouvir o outro ser humano é impregnado. Ouvir outros seres humanos é uma ação específica, porque se sabe que concomitantemente ao som e ao corpo há o pensamento, emoções, subjetividade. Ao ouvir um apito de fábrica, não se atribui desejo ao apito de apitar, não se atribui ao objeto uma vontade de se expressar, uma intencionalidade – porém ao se ouvir um corpo, tudo muda.

Falar/escrever sobre as vozes em *performance*

Muitas vezes em discussões acerca das práticas e das estéticas do corpo-voz em *performance* aparecem adjetivos como verdade, eficácia, organicidade, naturalidade, verossimilhança, artificialidade, etc. Estas palavras, muito mais do que adjetivar o corpo-voz, se referem aos objetivos, finalidades e abordagens de práticas específicas e de modos de ver e ouvir os resultados dessas práticas. Por exemplo, qual o critério que estabeleceria uma suposta distinção entre corpos-vozes naturais e por

consequência verdadeiros, de corpos-vozes artificiais e por consequência falsos?

Os conceitos como naturalidade ou organicidade do corpo são definidos através de parâmetros pessoais, culturais ou sociais. Hubert Godard, rolfista, dançarino e pesquisador do movimento, escreve:

Cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referência variáveis da percepção. Conscientes ou não, esses quadros são sempre ativos” (GODARD, 2002, p. 11).

A proposta, portanto, é perceber que em cada ambiente específico em que se inserem práticas vocais-corporais, cria-se uma mitologia particular, que estabelece critérios de acordo com seus procedimentos e suas finalidades. Das vozes cantadas nos séculos X ao XIV, vozes desaparecidas que nunca ouviremos, restaram registros escritos. Paul Zumthor exemplifica alguns: das vozes salmodiadas pelos homens jovens que cantavam a liturgia nas Igrejas se esperava “*vox rotunda, virilis, viva et succinta* (uma voz redonda, viril, viva e firme)” (ZUMTHOR, 1993, p. 134), e as vozes que não eram reguladas pelas regras da Igreja foram descritas como

a evocação das vozes sibilantes ou tonitruantes de histriões, vozes ‘alpestres’, comparáveis ao rumor de um asno ou ao mugido do gado, causa de toda ‘falsidade vocal’ {*omneque vocum falsitatem*} (ZUMTHOR, 1993, p. 134-135).

As vozes da poesia narrativa em língua vulgar engendravam fórmulas de emissão das vozes recitadas/cantadas que evocavam “[...] mais geralmente a doçura dos sons, em latim

suavis, dulcis, em francês *suave, doux*, e o equivalente em outras línguas, como o *dulce cantar*, especialmente frequente em espanhol” (ZUMTHOR, 1993, p. 135).

Existiriam versões de vozes únicas e universais que expressariam de modo “exemplar” a virilidade, a falsidade, a doçura ou a suavidade? Acho que não. Mais interessante ainda é pensar que essas características se formam relacionalmente, ou seja, se manifestam no conceituar as vozes de acordo com um quadro mais amplo: na opinião do clérigo, a voz firme e redonda do cantor da liturgia era o parâmetro de verdade que permitia afirmar que a voz do histrião, sibilante como a voz dos animais, se revestiria de falsidade. Mas se invertermos a equação, o histrião poderia classificar como artificial essa voz distante do seu cotidiano, excessivamente “redonda e viril” dos cantores da liturgia, atribuindo a verdade à sua sonoridade vocal.

Ou seja, ouvir as vozes em cena ou ler os discursos sobre as vozes deve levar em consideração o ponto de vista daquele/a que escuta e também daquele/a que vivencia a vocalidade. Ampliando um olhar/escuta das vocalidades em *performance* na atualidade, para a necessidade de identificar essas mitologias corporais-vocais recorrentes, a fim de criar um discurso dedicado à identificação da diversidade das vozes e dos modos de conceituá-las – levando em consideração de que a grande maioria das referências de estudos em vocalidade no campo acadêmico se constitui de vozes que eu nunca ouvi ou provavelmente nunca ouvirei ao vivo, efetivamente *em performance*.

Ao invés de fazer dessas vozes nunca ouvidas os parâmetros de comparação e leitura das vozes ouvidas em meu cotidiano, gostaria de compreender um pouco mais das metáforas encerradas em seus discursos e mitologias corporais-vocais,

ampliando os modos de discussão e posicionamento dessas vozes nos estudos em vocalidade.

A metáfora da voz como instrumento

Uma abordagem bastante difundida da voz e do corpo nos estudos teatrais e musicais estabelece a metáfora do corpo como instrumento ou do corpo como máquina. No campo da música ela é muito comum, pois aproxima a voz às práticas instrumentais, promovendo uma concepção bastante clara de domínio e uso do corpo para a execução musical. É bastante comum, por exemplo, encontrar manuais de estudo de instrumentos musicais (no contexto da música ocidental) que difundem a metáfora da voz como instrumento, assim como grande parte dos/as cantores/as reproduzem essa mesma ideia. Maria Callas, por exemplo, declara: “Aprendi com Tulio Serafin, que me dirigiu na minha estreia na Itália, em Verona, no ano de 1947, que a voz é o primeiro instrumento da orquestra” (CALLAS apud DAMIANI, 2005, p. 317, trad. nossa).

Manuais de ensino de música sistematizam exercícios que estimulam habilidades mecânicas do movimento do corpo em prol de um “domínio” do instrumento, estendendo à voz o mesmo tratamento⁹²; o domínio do instrumento acarreta uma ideia bastante clara de domínio do corpo.

⁹² Interessante notar que no caso da música erudita ocidental, a prática da música puramente instrumental se estabeleceu com mais vigor apenas a partir do século XVIII. Até então, a voz era o guia para a composição musical, pois através dela se difundia a palavra -- elemento central do sentido e função da música na sociedade européia desse período. Os manuais de ensino dos instrumentos “copiavam” os ornamentos e articulações vocais, buscando uma aproximação com as propriedades acústicas da voz no canto. Dessa perspectiva, os instrumentos é que seriam “vocalizados” ao invés das vozes “instrumentalizadas”.

Frequentemente, a voz é adjetivada como um instrumento, o que cria uma espécie de esquizofrenia, nesse caso, como o domínio mecânico de algo que está dentro do próprio corpo do/a ator, atriz ou cantor/a, para seu uso. Na música e no teatro, expressões como uso da voz, domínio da voz e mecanização de movimentos do corpo-voz são comuns no cotidiano de aprendizado. Essa concepção instrumental da voz do/a artista geralmente está inserida em uma prática ou técnica que visa um corpo “eficaz”, capaz de realizar tarefas específicas e muitas vezes complexas dentro de uma linguagem pré-estabelecida. A pesquisadora Sandra Nunes ressalta que:

A metáfora do instrumento conforma a ideia de que alguém ou algo de fora manipula e coordena as atividades de dentro. [...] A metáfora do instrumento condena o corpo a ser instrumento de algo fora dele, ao invés de agente de seu próprio processo” (NUNES, 2009, p. 45).

Ou seja, usar ou dominar a voz parte do pressuposto de uma cisão: há a pessoa e há o corpo a ser manipulado. O uso da voz pressupõe a ideia de uma tarefa clara: uso a voz para cantar determinada canção ou falar determinado texto, localizando o objetivo em uma vontade exterior ao corpo. Nessa visão o aspecto da técnica é um dos pilares que sustenta o valor da voz em *performance*: uma voz treinada e pronta para realizar tarefas. Mas quais seriam essas tarefas?

“A noção de corpo como máquina remete para algo que pode ser manipulado (ligado e desligado), com níveis de operacionalidade e eficiência, e um tipo de mecanismo interno e fonte de energia própria” (NUNES, 2009, p. 48), escreve Nunes a respeito da metáfora do corpo como máquina. Aspectos como subjetividade e desejo do cantor/a, atriz ou ator são descartados nessa perspectiva de tarefa vocal: seus corpos-

vozes são moldados em uma técnica e inseridos em uma atividade artística que requer ações específicas.

Na música essa ideia de voz instrumental é comum: o/a cantor/a sistematiza em seu corpo os modos de executar a música, através de uma técnica que visa à eficácia dessa tarefa, padronizando sua vocalidade de acordo com as estéticas pré-definidas do “estilo” musical escolhido. As formações corais ou o/a cantor/a solista dispõe o seu corpo para a tarefa musical, *usa* o corpo para fazer música. Mas é realmente possível separar a individualidade do/a cantor/a do seu fazer vocal/musical?

Não existem razões para condenar a ideia de *uso da voz* na arte. Diversos contextos requerem uma voz treinada segundo determinados parâmetros para realizar ações específicas. O importante é chamar a atenção para o fato de que essa noção acarreta uma mitologia (GODARD, 2002) específica dos modos de formação e vivência da vocalidade em cena, que muitas vezes servem apenas a propósitos específicos. Cicely Berry, pesquisadora e preparadora vocal da *Royal Shakespeare Company*, ressalta em sua escrita sobre a voz (em livro lançado originalmente no ano de 1973) as ideias de uso ou eficácia:

Falar e usar a voz são em parte ação física envolvendo o uso de certos músculos, e, assim como um atleta faz um treinamento para que seus músculos adquiram a eficiência requerida, ou o pianista pratica para que seus dedos se tornem mais ágeis, portanto, se você exercitar os músculos envolvidos no uso da voz, você pode aumentar a eficiência do som⁹³ (BERRY, 2000, p. 9, trad. nossa).

⁹³ “Speaking and using the voice is partly a physical action involving the use of certain muscles, and, just as an athlete goes into training to get his muscles to the required efficiency, or pianist practices to make his fingers more agile, so if you

O contexto de Berry visa um trabalho vocal para atores e atrizes que desempenharão uma tarefa específica: falar os textos de Shakespeare nas montagens de sua companhia, ou seja, vozes imersas em um contexto poético e estético da voz bastante pontual. Nesse sentido, vale pensar na transferência dessa noção de instrumentalização do corpo para contextos artísticos que não fixam uma estética específica na qual a voz vai atuar: é o caso de alguns ambientes formativos da voz na área do teatro, por exemplo, que adotam essa noção técnica e instrumentalizada do corpo sem possuir objetivos estéticos tão claros como recitar Shakespeare ou fazer música, por exemplo. Como sustentar uma ideia de eficácia ou habilidade não havendo um horizonte estético/poético claro para a inserção dessa voz instrumentalizada?

A voz instrumental atua em contextos específicos. A herança de sua mitologia corporal-vocal é a ideia de técnica e instrumentalização do corpo para um objetivo maior, geralmente visando o futuro – acarretando uma ideia de *construção* do corpo-voz. Tem uma noção bastante clara de eficácia, pois parte do princípio de que o corpo-máquina esteja apto para a realização de tarefas estabelecidas em um contexto: alcance vocal, resistência, afinação, dicção, controle, repetição – todas essas são ações que permeiam uma voz que tem parâmetros fixos de atuação.

Conceitos de certo e errado, adequado ou inadequado permeiam essas vozes: porque o valor não está localizado na voz e na vocalidade em si (evocando a subjetividade e a noção de voz única), mas na relação entre as vozes individuais e o contexto no qual as vozes se inserem. Em uma noção de voz como instrumento não há espaço para um trabalho estético que

exercise the muscles involved in using the voice, you can increase its efficiency in sound” (BERRY, 2000, p. 9).

possa emergir da individualidade de cada corpo-voz: pois cada voz deve ser inserida em uma categorização maior, e as técnicas visam dar homogeneidade a essas vozes para que possam atuar em contextos artísticos/estéticos específicos.

A voz como instrumento é uma das heranças das vocalidades do teatro e da música ocidental eurocêntrica. A redução da vocalidade à enunciação dos discursos – o texto retórico, a partitura musical, o texto dramático – criou uma concepção de voz apta para realizar as tarefas definidas pela autoridade da palavra escrita e controlada por estritas visões de beleza, decoro e utilidade. Uma valorização do acúmulo de habilidades vocais e um gosto pelo virtuosismo do corpo-voz na cena muitas vezes marcam a visão instrumental da voz. O mais interessante é que mesmo práticas transgressoras que buscaram romper com essa tradição vocal eurocêntrica, com os padrões de sonoridade ou os modos de colocar o corpo-voz em *performance* perpetuaram em suas mitologias a metáfora do corpo instrumental, deixando resíduos desse corpo eficaz e apto nos discursos engendrados em seus registros.

Ou seja, é válido perguntar se existiria um padrão de escuta das vozes impregnado dessa visão virtuosística e habilidosa, que tenta sempre enquadrar nessa categorização mesmo as vozes mais deslocadas. Por exemplo, muitas vezes um contexto ocidentalizado perpetua a adoção de práticas vocais e sonoridades de outras culturas (que não possuem em si esses valores mencionados acima) com os olhos do virtuosismo e da habilidade. *Dominar* as sonoridades dos mantras tibetanos, nessa perspectiva, não seria uma tentativa de vivenciar uma vocalidade espiritualizada e não-espetacular, mas o domínio de mais uma habilidade pitoresca pronta para ser “usada” na voz em *performance*; ou então tais mantras significam uma descoberta técnica que “ajudaria” na conformação dessas vozes enquadradas em certos padrões de eficácia, como por exemplo

os estudos dos harmônicos vocais (vindos de técnicas de cantos tradicionais) como forma de “enriquecimento” do timbre da voz cantada/falada na cena.

No que concerne aos discursos sobre as vozes, visões mais contemporâneas tentam relativizar essa noção de corpo-voz como um instrumento privo de subjetividade, mas sua conceituação nas palavras escritas acaba retornando à metáfora do instrumento. Ida Maria Tosto, educadora vocal, é consciente dessa incongruência:

Por isso conhecer o instrumento voz, para um educador, não pode ser equivalente a compreender a “mecânica” e a “técnica”, como significa para outros instrumentos. Através da anatomia e da fisiologia é possível conhecer em parte a matéria, a forma do instrumento e prever grosseiramente o seu funcionamento. Mas cada instrumento é diferente do outro e não é separável de seu construtor. Por isso o conhecimento da voz implica também na compreensão da natureza vocal do homem⁹⁴ (TOSTO, 2009, p. 3, trad. nossa).

Nesse sentido, a comparação permanece mesmo situando o corpo como algo complexo – evocando a aproximação do corpo com uma ideia de “natureza”. A ideia de *construir* uma voz é recorrente nos discursos, mas mitologias de desconstrução da voz também fizeram parte das pesquisas vocais no teatro e na música do século XX. A metáfora da

⁹⁴ “Per questo conoscere lo strumento voce, per un educatore, non può equivalere a comprenderne la ‘meccanica’ e la ‘tecnica’, come si intende invece per altri strumenti. Attraverso l’anatomia e la fisiologia è possibile conoscere in parte la materia, la forma dello strumento e prevederne grossolanamente il funzionamento. Ma ogni strumento è diverso dall’altro e non è separabile dal suo costruttore. Per questo la conoscenza della voce implica anche la comprensione della natura vocale dell’uomo” (TOSTO, 2009, p. 3).

jornada é uma dos exemplos dados por Lakoff e Johnson (1999) – a metáfora de caminho, jornada, é uma forma de conceitualização tempo-espaçial recorrente no pensamento humano.

Na escrita sobre as vozes perdura um paradoxo: admitir a individualidade e a complexidade da voz e ao mesmo tempo inseri-la em noções abrangentes de uso ou de instrumentalização da voz para a cena. Longe de ser um problema, talvez esse seja um dos paradoxos insolúveis na tensão entre a pedagogia e a prática vocal, além de seu registro e sistematização teórica.

Naturalidade e artificialidade da voz

Ideias de naturalidade e artificialidade vocal também foram e são exploradas fortemente nos discursos do corpo-voz na cena, das mais variadas formas. Não existindo uma definição única de “naturalidade” vocal, estes são aspectos que devem ser vistos relativamente, porque na maioria dos discursos uma determinada naturalidade está colocada em oposição a uma determinada artificialidade da voz.

A evocação de uma voz natural remete à atribuição de uma “natureza” da voz. Procura manter uma conexão com seus aspectos físicos ou orgânicos, sustentando inclusive que exista uma *voz natural* em cada indivíduo; em algumas abordagens, esse natural se refere a uma voz “pura” sem as amarras e tensões que a sociedade e a cultura vão impor ao corpo (partindo de uma ideia de corpo intrinsecamente natural e orgânico): que é o caso, por exemplo, da busca por uma voz natural da preparadora vocal e pesquisadora britânica Kristin Linklater. Por outro lado, o adjetivo natural atrelado à voz às vezes procura manter a conexão da voz cênica com uma

hipotética naturalidade da voz “cotidiana”. A pesquisadora e professora de canto Daniela Battaglia Damiani escreve:

É preciso varrer a mentalidade que impõe um formar uma voz impostada, eliminando ou esquecendo a voz natural. É preciso afirmar que a voz impostada já existe e que precisamos pouco a pouco fazê-la sair à luz. Esta visão respeita a natureza e a unicidade de cada um⁹⁵ (DAMIANI, 2005, p. 340, trad. nossa).

A primeira vez que meu pai me ouviu cantar, a única coisa que me perguntou foi “Por que você não canta com a sua própria voz?”. Muitas pessoas associam uma “verdade” ou naturalidade do canto à habilidade de um cantar aproximado da voz falada – excluindo quase que automaticamente uma abertura dos ouvidos para vocalidades que se distanciam dessa voz ligada ao cotidiano.

No teatro o conceito de naturalidade vocal geralmente está atrelado aos modos de enunciação do texto. Cada época e cada contexto possui parâmetros para designar uma ideia de naturalidade; geralmente a naturalidade está associada a uma característica positiva, ligada a uma ideia de “verdade” e a artificialidade a um defeito na enunciação, associada à falsidade (mas isso não é absoluto, como será visto mais adiante).

Principalmente a partir do século XX, uma ideia predominante de atuação ligada a um realismo (iniciada no teatro e reforçada no cinema e na televisão) começou a ser usada como padrão

⁹⁵ “Bisogna spazzare via la mentalità che impone di formare una voce impostata eliminando o dimenticando la voce naturale. Bisogna affermare che la voce impostata c’è già e che dobbiamo pian piano farla uscire tutta allo scoperto. Questa visione rispetta la naturalezza e l’unicità di ognuno” (DAMIANI, p. 340).

para a escuta das vozes em *performance*. A pesquisadora vocal Silvia Davini, a respeito do realismo na cena, explica:

Mesmo que o realismo não possa ser responsabilizado por uma suposta decadência da vocalidade em *performance*, é verdade que tampouco abriu, dentro de sua produção e reflexão estética, um espaço para a consideração dos temas vinculados à voz e à palavra em *performance*. As propostas vinculadas ao realismo no teatro restringem a necessidade da técnica vocal à conservação de uma voz sã e apta para as altas intensidades, como se a produção de altas intensidades, em si mesma, não interferisse nos estilos vocais e verbais resultantes em *performance*⁹⁶ (DAVINI, 2007, p. 41, trad. nossa).

Esta colocação de Davini enfatiza que muitos atores, atrizes e diretores/as não levam nem mesmo em consideração que a necessidade de se falar em um volume muito alto interfere diretamente no padrão de fala e na capacidade de executar desenhos vocais considerados “naturais” ou “coloquiais”. O uso dos microfones solucionou esse problema da estética vocal “realista”; além de tudo, a referência cada vez mais forte da voz “cinematográfica” dita os padrões de um conceito específico de “naturalidade” da voz na atuação, compartilhado não só entre atores, atrizes e diretores/as: o público passa a estabelecer os padrões de “naturalidade” vocal de acordo com

⁹⁶ “Si bien el realismo no puede ser responsabilizado por una supuesta decadencia de la vocalidad en performance, es verdad que tampoco ha abierto, dentro de su producción y reflexión estéticas, un espacio para la consideración de los temas vinculados a la voz y la palabra en performance. Las propuestas vinculadas al realismo en el teatro restringen la necesidad de la técnica vocal a la conservación de una voz sana y apta para las altas intensidades, como si la producción de altas intensidades, por sí misma, no interfiriese en los estilos vocales e verbales resultantes en performance” (DAVINI, 2007, p. 41).

essa vocalidade ouvida na televisão e no cinema como critério para julgar as vozes teatrais.

Com isso, o fenômeno acústico da voz, suas limitações, sua capacidade de transbordamento da voz cotidiana, suas possibilidades tímbricas/sonoras e os desenvolvimentos técnicos foram explorados em um tipo de manifestação cênica tida como experimental – pois essas vocalidades parecem “artificiais” a ouvidos ligados ao parâmetro de naturalidade imposto por uma vocalidade “cotidiana” como imagem de *verdade da voz*.

A noção de artificialidade na voz em *performance* também foi cultivada por pesquisadores/as da área teatral. Isabella Irlandini⁹⁷, pesquisadora vocal, aponta estéticas teatrais que reivindicaram uma artificialidade da voz como recurso poético. Irlandini fala sobre as concepções de Alfred Jarry em sua peça emblemática, *Ubu Rei*:

A artificialidade da voz acompanha a artificialidade plástica do ator-máscara: uma voz-máscara e monótona. É interessante que Jarry fale em emissão vocal, e não em dizer um texto. A emissão vocal de uma personagem vai muito além das suas falas, visto que inclui as emissões paralinguísticas que compreendem os aspectos não verbais na comunicação verbal, como o tom de voz, o ritmo da fala, o volume de voz, as pausas, o uso de onomatopéias, interjeições e gritos (IRLANDINI, 2011, p. 111).

Nesse caso os procedimentos de “artificialização” da voz se encaixam em um processo de artificialização do corpo do ator e

⁹⁷ Para saber mais sobre as relações entre voz e teatro de animação, recomendo a dissertação de mestrado de Isabela Irlandini intitulada *A voz no teatro de animação: artificialidade e síntese vocal*, defendida junto ao PPGT em 2013.

da atriz, de seu rosto através da máscara, a fim de engendrar, através do teatro, uma crítica à sociedade e à arte de seu tempo. O distanciamento proposital da “realidade” traria eficácia à sátira empreendida por *Ubu Rei*. Já no campo do Teatro de Animação, Irlandini aponta:

Parece ser unânime, nesses autores, que a busca de procedimentos que alteram a voz no Teatro de Animação surge a partir dessa fenda entre voz humana e boneco-objeto. A voz humana é elemento característico da identidade do ser humano, e a diferença de forma e tamanho entre o boneco-objeto e o ser humano é chave para o desenvolvimento de artifícios vocais que alteram ou deformam a sonoridade da voz cotidiana falada (IRLANDINI, 2013, p. 104).

Ou seja, a artificialidade da voz nesse campo teatral é vista como uma condição para uma diferenciação necessária entre a voz “humana” e a voz do boneco-objeto. Irlandini frisa que “artificialidade, deformação, estilização, caracterização, simulacro, convenção, máscara vocal são termos usados pelos autores para descrever procedimentos da voz usados no teatro de animação” (IRLANDINI, 2013, p. 106). Ou seja, a busca pela artificialidade pode ser adotada como um procedimento estético para a vocalidade em *performance*, como uma abordagem que se opõe, questiona ou satiriza o próprio conceito de naturalidade.

A ideia de artifício é recorrente na vocalidade musical. Um exemplo seria a estética do *bel canto*, em seu auge entre os séculos XVII e XIX na música ocidental europeia. A infinidade de ornamentos, *apoggiaturas*, *trillos* e melismas das árias de ópera serviam ao propósito de mostrar a potência vocal e os dotes técnicos do/a cantor/a. A voz, propositalmente afastada de qualquer referência cotidiana, era uma demonstração de poder. Heloísa Valente comenta:

As vozes barrocas resultam de um treino espartano que, no fim das contas, não visa outra coisa senão a exibição de um virtuosismo triunfante e artificioso, dissimulando todo e qualquer esforço físico. O que interessa no malabarismo vocal do castrado é a natureza privilegiada do cantor, assexuado como um anjo, mas que conduz a voz para um gênero de sedução para o qual o corpo está privado. Floreios, saltos de oitava, *tremoli*, *vibrato* de cabrito... saíram de vozes mutiladas, assexuadas, levando ao delírio os ouvidos da época. No fundo, a essência do *bel canto* não era outra coisa senão impor à música vocal uma série de técnicas de enunciação artificiais, as mesmas impostas aos instrumentos, com a finalidade essencial de suprimir o ruído, a aperiodicidade, as irregularidades dos sons (VALENTE, 1999, p. 136).

As “técnicas de enunciação artificiais” seriam necessariamente algo negativo? Os malabarismos vocais dos/as cantores/as causavam indignação nos compositores e críticos mais “sérios”: porque o corpo deveria servir à música, e não ao fetiche e ao prazer acústico-físico da voz. Interessante notar que o artificialismo associado ao *bel canto*, na escrita de Valente, também se refere à dissimulação do esforço físico que tal canto impunha ao/à cantor/a. O que ocorreu com a vocalidade barroca é que os recursos sonoros e acústicos do canto se tornaram bem mais interessantes aos compositores e aos/às cantores/as (e ao público também) do que as palavras em si – assim como os madrigais da renascença colocavam a engenhosidade da harmonia, dos intervalos e dos contrapontos acima das palavras do texto. Ou seja, uma falta de inteligibilidade do texto na direção de uma valorização “acústica” da voz.

Um evidente “descaso” com a palavra proferida é um dos sinais de um suposto esvaziamento de sentido da vocalidade cantada, principalmente em uma sociedade que baseou a função da voz em uma ideia de *Verbo* primordial, com raízes em conceitos religiosos e morais; outro sinal seria a multiplicação excessiva dos ornamentos vocais deturpando o propósito da música em si – rendendo acusações de artificialismo vocal. Vale a pena notar que a música *pop*, nesse início de século XXI, usa de forma recorrente o artifício vocal – principalmente na música norte-americana, na qual cantores/as mostram todo o seu potencial vocal em longos ornamentos, agudos e notas longas adotando formas similares à pirotécnica do canto barroco no topo de uma *playlist* de sucesso.

Um afastamento do corpo-voz cotidiano empreendido por alguns pesquisadores teatrais do século XX, tais como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Etienne Decroux, Eugenio Barba, entre muitos/as outros/as, vai desafiar essa noção de “naturalidade” na cena. É interessante notar que, na prática, é possível observar que cada pessoa possui uma concepção pessoal do que seria a “naturalidade” vocal ou a “artificialidade”, referente aos seus padrões de escuta e contato com as vozes.

Seria possível afirmar que a voz de Caetano Veloso é mais “verdadeira” do que a de Maria Callas? Ou que Elis Regina canta com naturalidade, diferentemente da voz impostada de Cauby Peixoto? Tais comparações parecem estranhas, mas persistem no imaginário auditivo-vocal das pessoas: vozes com as quais estamos mais acostumados/as, estilos musicais que nos agradam tendem a ser mais “naturais” do que aquelas vozes às quais não estamos acostumados/as ou não encontramos prazer ouvindo? A exposição massiva a certas vozes e estilos musicais

não “naturalizaria” certas vocalidades no cotidiano das pessoas?

A expressão de uma “verdade” através da *voz natural* muitas vezes está atrelada ao seu conteúdo semântico organizado pelas palavras – reforçando uma noção de que a voz serve ao propósito da comunicação de pensamentos. Abstração vocal, musicalidade, onomatopeia, línguas inventadas, ruído e outros recursos sonoros que se afastam da voz cotidiana geralmente são acolhidos em um universo extra-cotidiano explorado por certas poéticas teatrais e musicais na contemporaneidade.

No campo das pedagogias vocais, a proposta da pesquisadora britânica Kristin Linklater⁹⁸ é uma “libertação da voz natural”. Linklater escreve um livro emblemático em 1976, intitulado *Freeing the natural voice*. A autora explica:

Essa abordagem da voz é feita para libertar a voz natural e, por consequência, desenvolver uma técnica vocal que sirva à liberdade da expressão humana. A assunção básica do trabalho é que todos possuem uma voz capaz de expressar, através de duas a quatro oitavas de alcance de frequência naturais, qualquer gama de emoção, complexidade de humor e sutileza de pensamento que ele ou ela experimente⁹⁹ (LINKLATER, 2006, p. 7, trad. nossa).

⁹⁸ Para saber mais acesse <http://www.linklatervoice.com/>

⁹⁹ “This approach to voice is designed to liberate the natural voice and thereby develop a vocal technique that serves the freedom of human expression. The basic assumption of the work is that everyone possesses a voice capable of expressing, through two to four octave natural pitch range, whatever gamut of emotion, complexity of mood, and subtlety of thought he or she experiences” (LINKLATER, 2006, p. 7).

Linklater diferencia o conceito de “natural” do conceito de “familiar”. Para ela, o trabalho vocal tem o papel de libertar o corpo do aluno das “[...] tensões adquiridas através do viver neste mundo, assim como defesas, inibições e reações negativas a influências do ambiente [...]”¹⁰⁰ (LINKLATER, 2006, p. 7, trad. nossa). Sendo assim, as tensões e inibições que distorcem a voz da pessoa estão contidas em uma voz “familiar” a ela, aquela vivida na cotidianidade. A voz natural seria essa potencialidade inserida no corpo a ser desvendada pelo trabalho técnico: “por isso, a ênfase aqui está na remoção dos bloqueios que restringem o instrumento humano de forma distinta, mas não excluindo o desenvolvimento de um instrumento musical habilidoso”¹⁰¹ (LINKLATER, 2006, p. 7, trad. nossa). A pesquisadora acredita que “libertar a voz é libertar a pessoa, e cada pessoa é indivisivelmente corpo e mente”¹⁰² (2006, p. 8). Ideias de liberdade permeiam a voz natural de Linklater, que paradoxalmente deve ser treinada para atingir essa potencialidade. A proposta da pesquisadora caminha por uma via contrária: ao invés de “inserir” a técnica no corpo do/a aluno/a, a proposta é “retirar” as tensões e amarras adquiridas na vida que bloqueiam uma experiência de vocalidade *natural*.

Particularmente nunca entrei em contato com o trabalho prático de Linklater. A transcrição de suas crenças sobre a vocalidade em *performance* na palavra escrita gera algumas impressões:

¹⁰⁰ “[...] tensions acquired through living in this world, as well as defences, inhibitions, and negative reactions to environmental influences [...]” (LINKLATER, 2006, p. 7).

¹⁰¹ “Hence, the emphasis here is on the removal of the blocks that inhibit the human instrument as distinct from, but not excluding the development of a skilful musical instrument” (LINKLATER, 2006, p. 7).

¹⁰² “To free the voice is to free the person, and each person is indivisibly mind and body” (LINKLATER, 2006, p.8).

antes da voz ser “liberta” pela técnica, ela não seria natural? As influências culturais e sociais amarram o corpo e, uma vez sendo possível se libertar delas, qual corpo emerge? O que seria um corpo desinibido, livre ou profundo? Linklater escreve:

A fim de demonstrar como esse sofisticado instrumento musical se torna humano na sua resposta ao impulso de comunicar, eu gostaria de afirmar que a voz natural funcionaria idealmente para comunicar pensamentos e um contínuo de sentimentos de um ser humano hipotético que é desinibido, sensível, emocionalmente maduro, inteligente e sem censura¹⁰³ (LINKLATER, 2006, p.18, trad. nossa).

Esse *hipotético ser humano* de Linklater, portanto, teria tais características que revelariam um indivíduo de vocalidade “ideal” segundo os procedimentos desse trabalho específico. Concomitante às pesquisas de Linklater, Jerzy Grotowski também empreendia pesquisas vocais em seu grupo, evidenciando em seu discurso ideias de voz natural:

Vocês podem começar – e é um método válido para todos – com aquelas que são chamadas de vozes artificiais. Desenvolvendo, depois esses exercícios vocês devem buscar uma outra voz, a sua voz natural, e através de impulsos diferentes do seu corpo, abrir esta voz. Não são todos que usam a voz real. Falem em modo natural e por meio dessas ações vocais naturais, façam agir as várias possibilidades dos

¹⁰³ “In order to demonstrate how this sophisticated musical instrument becomes human in its response to the impulse of communicate, I would like to pose the natural voice would ideally function to communicate the thoughts and a continuum of feelings of a hypothetical human being who is uninhibited, sensitive, emotionally mature, intelligent and uncensored” (LINKLATER, 2006, p.18).

ressonadores do corpo¹⁰⁴ (GROTOWSKI, 1970, p. 261, trad. nossa).

Muitos discursos sobre a voz no século XX, em maior ou menor grau, atribuíram valor a um aspecto “natural” da voz. O conceito de organicidade também surge como uma mitologia nos discursos sobre a voz em *performance*. Grotowski, por exemplo, opõe artificial à noção de orgânico:

Grotowski percebe o paradoxo entre o que chama de linha orgânica e linha artificial. Em tradições orientais como a Ópera de Pequim [sic], há uma linha e tonalidade artificial na composição e elementos acrobáticos que veiculam uma imagem visual para o espectador, já a linha orgânica passa por outros canais perceptivos, requisitando certos processos interiores, tanto do ator quanto do espectador (NUNES, 2009, p. 76).

Ou seja, o natural ou o orgânico são metáforas que não designam um corpo dado pela biologia (pois em última análise todo corpo é orgânico): são metáforas que procuram associar a experiência da vocalidade a uma experiência prioritariamente perceptiva e interiorizada do corpo – uma tentativa de fazer a voz virar “carne” ao invés de ser a substância da ideia. O propósito aqui não é questionar a eficácia da proposta prática de Linklater ou de Grotowski, mas identificar as mitologias dos discursos do corpo-voz do/a artista da cena. É fundamental procurar compreender quais ideais estavam acoplados a essa ideia aparentemente genérica de “natural” e “artificial” em cada caso.

¹⁰⁴ “Potete iniziare – è un método valido per molti – con quelle che vengono chiamate voci artificiali. Sviluppando, poi questi esercizi dovrete cercare un’altra voce, la vostra naturale, e tramite impulsi differenti del vostro corpo, aprire questa voce. Non tutti usano la voce reale. Parlate in modo naturale e tramite queste azioni vocali naturali, fate agire le varie possibilità dei risuonatori del corpo” (GROTOWSKI, 1970, p. 261).

A ideia de um corpo-voz natural passa por diversas acepções: voz cotidiana, voz liberta, voz inteligível, voz “verdadeira”. Mas a voz tensa, artificial, falsa e ininteligível também constrói estética, refere-se à técnica e tem seu espaço nas poéticas da cena; o que comumente se pensa, em uma perspectiva de “construção” da vocalidade do/a artista, é que primeiro ele/a educará a sua voz para que seja livre, sana ou perceptiva e depois vai se aventurar nessas sonoridades “falsas” ou “tensas” – partindo desse corpo apto e apoiado por um conhecimento técnico. O que eu me pergunto é se esse seria o único padrão de contato do/a artista com a sua vocalidade: vozes deslocadas desse padrão “liberto ou são” são perfeitamente capazes de criar vocalidades interessantes em *performance* – porque afinal, tratar o corpo “educado e liberto” vocalmente como o correto e o bom, e o corpo “inibido e inconsciente” como o errado e o mau não seria um modo impregnado de moral para classificar as vozes?

Nossos ouvidos julgam constantemente os corpos-vozes enquadrando-os em padrões pessoais de apropriado e inapropriado. Os padrões de escuta de cada pessoa formam um arcabouço sonoro e conceitual que permite categorizar as vozes de acordo com aquilo que é familiar e reconhecível. As vozes apropriadas e inapropriadas também são construídas relacionalmente: os ambientes e os propósitos definem estas características em relação às sonoridades da voz. Vozes apropriadas para a religião, para a sociedade, para a política, para a diversão definem não apenas qualidades do som da voz, mas sua inserção no mundo. As escolhas acerca de quais corpos-vozes serão evidenciados em cena não passam apenas pelo princípio de eficácia técnica ou do gosto pessoal: passam também por procedimentos e discursos que engendram sátira, manifesto ou crítica.

A humanidade na voz

Uma ideia de humanidade expressa na voz pode ser encontrada nos ideais da música ocidental a partir do século XVI, mais especificamente na Itália; nascia ali um desejo de criar uma “nova expressividade da voz” pautada nos elementos da palavra e do canto melódico que pudessem expressar uma variada gama de expressões e sentimentos humanos. Tais teorias e consequentes práticas se basearam nas teorias dos afetos, fazendo da música e da voz a substância capaz de mobilizar os sentimentos do/a ouvinte com propósitos bastante específicos. Ibaney Chasin, pesquisador e tradutor dos tratados de música dessa época, escreve:

Em outros termos, os teóricos e artistas da Renascença reconheciam e sublinhavam a relação intrínseca entre as esferas da *vida humana* e do *fazer estético*, ou a *imanente dimensão mimética da arte*. Dimensão que o século XVI almejava como arrimo de sua música porquanto *condicionante* de sua *função humana mais autêntica* – a educadora, catártica -, sem a qual, avaliaram seus representantes máximos, a arte se desnaturaria, se corromperia (CHASIN, 2004, p. 8).

Esse canto profundamente humanizado tem um forte substrato moral, pois a função da música (nunca desligada do canto e da palavra) era a mobilização e educação dos sentimentos (afetos) do/a ouvinte, evocando uma capacidade catártica (características buscadas através de uma tentativa de “reconstituição” de ideais gregos da música e da poesia cantada). Chasin esclarece:

Conquanto simples generalizações sombreiem ou mesmo desvançam as cores de uma conceituação analítica, é legítimo dizer que a busca por uma música intrinsecamente humana – por um caminho estético referencial – se constituiu num dos impulsos determinantes dentre os quais catapultaram artistas e pensadores à vida e cultura gregas (CHASIN, 2004, p. 9).

A voz, nesse contexto, através da palavra e do canto, servia como substrato para essa busca por uma nova expressividade, por meio de suas características tímbricas. Era um “canto que pudesse responder às específicas necessidades expressivas de seu tempo” (CHASIN, 2004, p. 2), frisa o pesquisador. Por isso os ideais de humanidade a serem expressos correspondiam a um contexto específico. Girolamo Mei, humanista e teórico da música do século XVI, escreve:

Nos coros, antigamente, o canto era o elemento principal, e o som [sem a palavra, puro] um quase seu servidor que o acompanhava. Então, e naturalmente, o canto, no homem, era o verdadeiro, e o som a imagem desse canto. [...] Porém, a voz foi especialmente dada ao homem pela natureza não apenas para que ele manifestasse através de seu simples som, como fazem os animais despossuídos de razão, o prazer e a dor, mas para, na conjuminância com o falar significante, exprimir adequadamente os conceitos da sua alma (MEI apud CHASIN, 2004, p. 31-32).

A capacidade de se expressar adequadamente através das palavras garante *humanidade* à pessoa, distinguindo-a dos animais; o canto torna-se esse “dizer aperfeiçoado”, que segundo Chasin implica “[...] no reordenamento da relação palavra-som na perspectiva de uma intensificação da substância eminentemente sonora da voz” (CHASIN, 2004, p.

105). A humanidade desse canto será expressa mediante certos preceitos estéticos regidos por uma moralidade e um decoro de sua época, criando vozes específicas. Os manuais e tratados de música vão se concentrar em aspectos expressivos da voz tais como os timbres (agudos, médios, graves), conceitos como a *mímese* vocal e as formas sonoras “corretas” de expressar cada gama do sentimento humano. Esses ideais musicais e vocais são o início da forma de música vocal conhecida como ópera.

Dando um salto de alguns séculos no tempo, o pesquisador vocal e professor Alfred Wolfsohn¹⁰⁵, a partir da década de 1930, criou as bases para uma abordagem vocal baseada na ideia de *Voz Humana*. Uma ideia específica de *humanidade* da voz nasceu de uma experiência trágica de Wolfsohn na Primeira Guerra Mundial: ao ouvir as vozes dos soldados feridos e mortos em combate, Wolfsohn voltou para casa em choque, passando por diversos tratamentos para a superação do trauma deixado pelas experiências vividas na Guerra. Posteriormente, ao decidir retomar seu trabalho com o canto (iniciado antes da guerra), Wolfsohn logo abandona os estudos convencionais e parte em busca do que ele chamou de a *Voz Humana*. Ou seja, no contato com as vozes aterradoras dos soldados em combate, que gritavam, rezavam, choravam, chamavam, feridos ou delirantes, Wolfsohn percebeu que a voz concentrava potencialidades muito mais amplas do que o canto tradicional pautado em uma homogeneidade das vozes que valorizava aspectos fixos de beleza, graça e harmonia. Wolfsohn buscou reconstituir a sua própria voz no período de choque que sucedeu seu retorno para casa e depois começou a orientar alunos/as com problemas similares a partir de concepções não só físicas e técnicas do canto, mas também psicológicas, construindo a sua pesquisa vocal.

¹⁰⁵ Para ler a biografia de Alfred Wolfsohn, na página da companhia francesa *The Roy Hart Theater*: <http://www.roy-hart.com/awe.htm>.

Muito distante dos ideais de *humanidade* da voz do século XVI, as sonoridades da *Voz Humana* de Wolfsohn não se concentravam na palavra ou nos aspectos morais e educativos da função vocal do canto: se concentravam na expressividade de estados e sentimentos humanos em sonoridades vocais que fariam a sociedade italiana do Renascimento corar – e inevitavelmente comparar o/a “cantor/a” aos animais desprovidos de razão. A *voz humana* de Wolfsohn se contrapunha àquela mesma estética vocal do canto imbuído de humanidade nascida no século XVI, consolidada e desenvolvida após quatro séculos na música europeia. Enrique Pardo, pesquisador vocal e diretor do *Pantheatre*, explica que

nas décadas de 1920 e 1930, Wolfsohn estava no cruzamento do humanismo romântico alemão e as entusiásticas primeiras ondas da visão psicossomática da disfunção vocal e, de forma mais geral, em seu entendimento da repressão social da voz expressiva¹⁰⁶ (PARDO, 2003, p. 41, trad. nossa).

A humanidade de Wolfsohn tem raízes na experiência do corpo na guerra: horror, morte e trauma fazem parte dessa noção, gestando uma prática vocal em um século que viu o expressionismo e o surrealismo como manifestações na arte. Como ver as convenções e as repressões sociais do mesmo modo depois da experiência nas trincheiras?

Uma busca como a de Wolfsohn pela *Voz Humana* não pode ser vista como a personificação da humanidade na voz; a ideia de *voz humana* ou *humanidade na voz*, como se pode vislumbrar, é complexa e diversa, e o que um grupo específico

¹⁰⁶ “In the 1920s and 1930s Wolfsohn was at the crossroads of German romantic humanism and the enthusiastic first waves of psychosomatic view of voice dysfunction and, more generally, to his understanding of the social repression of the expressive voice” (PARDO, 2003, p. 41).

pode identificar como humano, outro pode classificar como “bestial” ou “objetificado”. Ou seja, faz-se necessário compreender qual versão de *humanidade* permeia as técnicas, práticas e estéticas da voz. Conceituar o humano passa por valores morais e estéticos, muitas vezes pertencentes a contextos sociais e culturais específicos. Garantir a conexão da voz, da palavra e do canto com uma dimensão humana é o objetivo de algumas abordagens de formação e pesquisa da voz em *performance*.

Por outro lado, pesquisas teatrais e musicais buscaram romper essa conexão da vocalidade com o humano, investindo em uma “objetificação” da sonoridade das vozes, buscando apagar qualquer traço de humanidade da voz. A *não humanidade* da voz pode ter diversas versões, de acordo com cada contexto: uma sociedade do Renascimento evocaria a imagem do animal ou da besta; uma sociedade pós-industrial compararia ao objeto, à máquina; uma sociedade pós-internet evocaria o virtual ou a inteligência artificial. Mais uma vez o modo como se escutam os corpos-vozes pode definir estéticas e poéticas múltiplas, constituindo diferentes verdades da manifestação da voz em *performance*.

Metáforas da profundidade

A pesquisadora Sandra Meyer Nunes, com base nos estudos de Lakoff e Johnson, descreve algumas das metáforas que ganharam destaque nos corpos em cena no ocidente. Um exemplo se relaciona com a ideia do dentro e do fora (lembrando a ideia do *contêiner* de Lakoff e Johnson):

A mais contundente das metáforas ontológicas relacionadas ao trabalho do ator opõe o dentro e o fora (ou interior e exterior), e diz respeito à ideia de que a verdade ou a organicidade deve vir do interior do corpo ou de um ponto central deste (NUNES, 2009, p. 91).

Diversas ideias de *profundidade* ligadas às práticas vocais do/a artista da cena motivaram pesquisas ao longo do século XX. De modo geral, foram práticas que procuraram inverter os caminhos: ao invés de fazer do corpo um instrumento vocal destinado a cumprir determinada ação em *performance*, fizeram do canto e da vocalidade instrumentos para encontrar um determinado corpo. Ou seja, posicionaram no interior do corpo uma ideia de “verdade”, ligada não a resultados estéticos específicos— mas a aspectos físicos e até mesmo místicos/espirituais da experiência vocal na cena.

Estas práticas e discursos se opuseram (ou ainda se opõem) a uma ideia de superficialidade, identificada com certos valores sociais e artísticos de seu tempo. A pesquisadora vocal Moni Ovadia escreve:

A voz é, portanto, instrumento de revelação, de conhecimento, move e comove. O mesmo mito de Orfeu conta qual é o poder intrínseco da voz que se desprende em canto. O canto oferece uma evidência imediatamente perceptível da universalidade humana¹⁰⁷ (OVADIA, 2010, p. 152, trad. nossa).

¹⁰⁷ “La voce è dunque strumento di rivelazione, di conoscenza, muove e commuove. Lo stesso mito di Orfeo racconta di quale sia il potere intrinseco della voce che si dispiega nel canto. Il canto ci offre un’evidenza immediatamente percepibile dell’universalità umana” (OVADIA, 2010, p. 152).

Ideais de revelação através da voz, conectados com uma interioridade inevitavelmente “verdadeira” se opõem a certos valores:

Hoje a nossa relação com a voz e com as suas possibilidades expressivas é negativamente influenciada pelo caráter icônico da comunicação. Uma relação profunda e autêntica com a voz precisa de espaços e tempos dedicados à interioridade, mas uma sociedade eminentemente mercantil baseada no consumo e na centralidade penetrante do dinheiro comprime as instâncias do mundo interior até sufocá-lo ¹⁰⁸ (OVADIA, 2010, p. 152, trad. nossa).

Profundidade e autenticidade convergem, nessa perspectiva, em uma localização certa: o interior do corpo. A vocalidade e o canto, em algumas práticas, são instâncias que podem restabelecer esse contato com o interior, evidenciando uma ideia de voz transformadora do corpo e não de um corpo “produtor” da voz.

Jerzy Grotowski e o *Teatr Laboratorium* desenvolveram práticas vocais ligadas a essas metáforas. Iniciadas na década de 1960, as práticas continuam atualmente no *Workcenter of Jerzy Grotowski*, em Pontedera (Itália). Thomas Richards, discípulo direto de Grotowski, conduz um dos braços de atividades do *Workcenter* chamado de *Art as Vehicle* (Arte como veículo):

¹⁰⁸ “Oggi la nostra relazione con la voce e con le sue possibilità espressive è negativamente influenzata dal carattere iconico della comunicazione. Un rapporto profondo e autentico con la voce ha bisogno di spazi e tempi dedicati all’interiorità, ma una società eminentemente mercantile basata sul consumo e sulla centralità pervasiva dal danaro comprime le istanze del mondo interiore fino a soffocarle” (OVADIA, 2010, p. 152).

Sob a orientação de Thomas Richards, continua a pesquisa no campo da arte como veículo, como prática que desde o início do *Workcenter* se baseia sobre o trabalho com antigos cantos de tradição. A arte como veículo é uma investigação sobre o modo como as artes performativas podem ser instrumento de transformação da percepção e da presença do artista e meio para o despertar de aspectos sutis da experiência, através do trabalho sobre os fluxos estruturados em ação e canto¹⁰⁹ (WORKCENTER, 2010, p. 189, trad. nossa).

A vocalidade seria, portanto, uma forma de transformar a percepção do corpo do/a artista: nesse caso, o/a artista não usa o corpo, ele/a é o corpo – que usa o canto como veículo para efetivar essa busca por um despertar da percepção altamente interiorizada do corpo:

A intenção aqui é de entrar em contato com fontes profundas, e de mover-se com elas na direção daquilo que Grotowski e Richards chamam de “transformação de energia”. A arte como veículo é um campo no qual o artista-performer trabalha sobre um rico potencial de experiência encerrado no momento presente, para si mesmo e com os outros¹¹⁰ (WORKCENTER, 2010, p. 189, trad. nossa).

¹⁰⁹ “Sotto la guida di Thomas Richards continua la ricerca nel campo dell’arte come veicolo, una prassi che fin dagli inizi del Workcenter si è basata sul lavoro con antichi canti di tradizione. L’arte come veicolo è un’investigazione sul modo in cui le arti performative possono essere strumento di trasformazione della percezione e della presenza dell’artista e mezzo per il risveglio di aspetti sottili dell’esperienza, attraverso il lavoro su flussi strutturati di azione e canto” (WORKCENTER, 2010, p. 189).

¹¹⁰ “L’intenzione è, qui, di entrare in contatto con fonti profonde, e di muoversi con esse verso ciò che Grotowski e Richards chiamano ‘trasformazione di energia’. L’arte come veicolo è un campo in cui l’artista-performer lavora sul ricco potenziale di esperienza racchiuso nel momento presente, per se stesso e con gli altri” (WORKCENTER, 2010, p. 189).

É importante notar que a experiência é localizada no corpo, no espaço e no tempo, evocando um presente intransferível. Nesse sentido, tais práticas não trabalham com a ideia de *construção* dos conhecimentos vocais (e habilidades) no corpo do/a artista: ao invés disso, trabalham com a noção de construção de presença e experiência corporal por meio da vocalidade. A voz não é um fim, mas um meio para chegar a certos estados de presença e contato consigo e com o/a outro/a.

Vale lembrar que as práticas vocais empreendidas por Grotowski fazem parte de um percurso de vida, e por isso são mutáveis e obviamente suscetíveis ao processo de vivência daquele grupo de artistas especificamente: nesse sentido, os seus ideais ligados à atuação e vocalidade na década de 1960 não são os mesmos da década de 1990. O que é possível perceber em uma motivação explicitada por Grotowski em 1967, é que suas pesquisas se encaminhavam para uma reformulação ética do ator e da atriz frente ao teatro:

Nós removemos do ator tudo aquilo que o bloqueia, mas não o ensinamos a criar – por exemplo, como interpretar Hamlet, no que consiste o gesto trágico, como fazer rir – porque nesse mesmo “como” é que moram as sementes da banalidade e dos clichês que perturbam a criação¹¹¹ (GROTOWSKI, 1970, p. 149, trad. nossa).

Ou seja, um ideal de “desconstrução” do ator e da atriz, mas não uma desconstrução genérica: desconstruir uma certa imagem, portadora de clichês e estereótipos identificados como

¹¹¹ “Noi rimuoviamo dall’attore tutto cio che lo blocca, ma non gli insegniamo a creare – per esempio come recitare Amleto, in che cosa consista il gesto trágico, come far ridere – poichè è próprio in questo ‘come’ che risiedono i semi della banalità e dei *clichês* che disturbano la creazione” (GROTOWSKI, 1970, p. 149).

inadequados a esse ator/atriz a ser forjado/a pelas pesquisas de Grotowski. Afinal, ele declara: “o ambiente, o espírito de época, a mentalidade podem constituir obstáculos sérios para a formação de uma boa voz¹¹²” (GROTOWSKI, 1970, p. 209, trad. nossa). Mas as práticas vocais e corporais de treinamento de atuação de Grotowski ensinaram a criar: porque foram aplicadas e transformadas através do exercício criativo da companhia ao longo de décadas de trabalho. A vocalidade nesse contexto era apenas um dos elementos que, combinados, resultariam nesse trabalho que se tornou referência em diversos contextos teatrais: como ouvir a voz do ator e da atriz separada das transformações espaciais ou de uma visão da construção de dramaturgia que privilegiava essa vocalidade específica? Nesse sentido, consciente de estar gestando uma visão de mundo, de teatro e de atuação específica, o próprio Grotowski já formula uma pergunta essencial:

Como é possível expor de modo objetivo as leis que regulam processos tão pessoais e subjetivos? Como se pode limitar a definir as leis objetivas sem indicar uma ‘receita’ (considerando que todas as ‘receitas’ terminam somente por se mostrar banais)?¹¹³ (GROTOWSKI, 1970, p. 149, trad. nossa).

Os resultados sonoros/estéticos dessa vocalidade em cena se guiaram não somente pelos corpos-vozes, mas por sonoridades especialmente escolhidas por critérios como sacralidade, busca por uma ideia de “raízes” vocais ou cantos de tradições que

¹¹² “L’ambiente, lo spirito dell’epoca, la mentalità possono costituire ostacoli seri alla formazione di una buona voce” (GROTOWSKI, 1970, p. 209).

¹¹³ “Come è possibile esporre in modo oggettivo le leggi che regolano processi così personali e soggettivi? Come ci si può limitare a definire le leggi oggettivi senza indicare una ‘ricetta’ (considerato che tutte le ‘ricette’ finiscono solo con l’essere banali)?” (GROTOWSKI, 1970, p. 149).

evocavam valores similares àqueles buscados pela prática. Nesse caso, o virtuosismo foi suplantado por uma imagem de ator ou atriz virtuoso/a – que através da disciplina e da entrega alcançaria esse corpo-voz de possibilidades “infinitas”. Mas seus resultados se tornaram estéticos, na medida em que hoje, quarenta ou cinquenta anos depois, ideais de profundidade e organicidade vocal muito específicos surgidos nesses contextos tomaram um “corpo sonoro” reconhecível: as cópias espalhadas pelo mundo de *O Príncipe Constante* (1967) oferecem à escuta um modelo sonoro a ser colado nos exercícios e práticas descritas como *grotowskianas*. Aqueles seriam os sons vocais fruto de corpos libertos, profundos e virtuosos? Essa é a armadilha: julgar ou abordar essas práticas através de seus resultados é não compreender que se baseiam em valores arraigados ao processo e explicitados em presença – e nesse caso a escuta dessas vozes não objetiva uma instância apenas “sonora”, mas extremamente tátil e óssea. São vozes não só imbuídas de corporalidades específicas, mas também de ideologia.

É possível perceber que a escrita sobre as vozes nas décadas de 1960 e 1970, através de pesquisadores/as como Grotowski, Berry e Linklater, marca uma concepção de voz do/a ator/atriz a ser “revelada” através da prática, libertando-se das amarras sociais e culturais. Uma cultura do exercício corporal-vocal ganha força, se instaurando como meio de vida de certos contextos teatrais: a noção do trabalho sobre si mesmo/a funda um grande paradoxo, em minha opinião, pois existem ideais de liberdade e desinibição de uma voz cotidiana (marcada pelas amarras da sociedade) através de práticas formativas que, se não definem o que é o “certo” para a voz, definem com certeza o que é o “errado”:

Usos errados da voz são aqueles que amarram o sentimento, contraem a atividade, embotam a expressão, nivelam a idiossincrasia, generalizam a experiência, endurecem a intimidade. Estes bloqueios são múltiplos e são resultados de hábitos adquiridos que se tornaram parte automática do equipamento vocal; despercebidos e desconhecidos, eles ficam na voz do ator entre como ela é e como poderia ser, e eles não desaparecerão sozinhos¹¹⁴ (BROOK, 2000, p. 3, trad. nossa).

Peter Brook escreve essas palavras na introdução ao livro de Berry, em 1973. O paradoxo da voz liberta pela cultura do exercício (provocando uma série de outros condicionamentos e conformações da voz na cena) é uma das heranças dos estudos da voz em *performance* na atualidade. Mas essa não é uma crítica aos modos pelos quais esses/as pesquisadores/as e artistas trabalharam as vozes em seus contextos, pois na prática artística a vocalidade das pessoas envolvidas nesses processos com certeza tinha necessidades diversas, foi trabalhada de uma forma muito mais complexa do que o registro escrito encerra nas suas possibilidades limitadas de formular a voz.

Tais discursos tecidos na década de 1960/1970 formam a base sobre a qual muitos/as pesquisadores/as pensam a voz em *performance* na atualidade. Por isso, o modo como esses discursos são lidos hoje devem ser objeto de uma cuidadosa reflexão: como esses ideais se articulam com cada artista, grupo ou contexto em suas propostas de vocalidade na cena?

¹¹⁴ “Wrong uses of the voice are those that constipate feeling, constrict activity, blunt expression, level out idiosyncrasy, generalize experience, coarsen intimacy. These blockages are multiple and are the results of acquired habits that have become part of the automatic vocal equipment; unnoticed and unknown, they stand between the actor’s voice as it is and as it could be and they will not vanish by themselves” (BROOK, 2000, p. 3).

Corpóreo/Incorpóreo: a metáfora do todo e das partes

A ideia de unidade de si é uma das metáforas encarnadas em nossa experiência. Tendemos a viver o corpo como uma unidade, e essa sensação gera diversas categorias conceituais que dizem respeito ao todo e às partes. Ideais de cisão ou de unicidade permeiam o pensamento filosófico ocidental; ideais de unicidade como uma dimensão que completaria e daria sentido à vida são recorrentes: união ser humano-Deus, não divisão entre homem/mulher-Natureza, sentido de coletividade unida (a noção de povo, nação), entre muitos outros, povoam as categorias conceituais e morais da experiência do indivíduo no mundo. A separação entre corpo e voz é uma separação metafórica, e os desejos de cisão ou de unidade dessas duas instâncias não estão permeados somente pela experiência física da vocalidade: a cultura, a filosofia, a moral e a sociedade influenciam os graus de separação e união corpo-voz.

Até o final do século XIX havia uma clara separação entre as artes (na cultura eurocêntrica) da voz, tradicionalmente o canto ou a recitação, e as artes do corpo, que tinham a dança e a pantomima como representantes. A voz, invisível, e o movimento da dança, visível, separavam assim o corpo do/a artista em quantos o olhar poderia catalogar. A voz, principalmente a voz cantada, carregaria em si uma herança de séculos de uma tentativa proposital de dissociar a sonoridade da voz e o corpo que a produz: muito do canto erudito de tradição europeia ligado à religião encorajou uma abordagem da voz como angelical e divina em oposição a um corpo terreno e pecaminoso em seus oratórios, missas e cantatas. O canto Gregoriano, por exemplo, foi desenvolvido no cerne da Igreja Católica desde praticamente o seu surgimento como instituição religiosa, no século IV d. C., e criou as bases para uma música de culto extremamente refinada, servindo de base para boa parte da música ocidental desenvolvida dentro dos

parâmetros do catolicismo. A pesquisadora italiana Françoise Goddard explica:

E se o canto salmodiado era particularmente adequado para aumentar, graças a um mecanismo quase hipnótico, a concentração na pregação e a fazer fermentar a exaltação religiosa, as vozes dos fiéis que o entoavam eram muito menos. Vozes quentes, vozes rudes, vozes humanas em nítida contraposição com o ideal cristão. O resultado foi que em 318 é proibido às mulheres cantar na Igreja e cinquenta anos mais tarde também os homens tiveram que subordinar-se à proibição, enquanto os cantores do rito provinham de membros do clero educados para aquele objetivo. Nasceu o conceito de cantor, e sua técnica vocal iria ser aprofundada rapidamente¹¹⁵ (GODDARD, 1985, p. 40, trad. nossa).

Quanto menos “corpórea” a voz nesses contextos, mais apropriada aos propósitos de elevação do espírito, menos perigosa para as ideologias que visavam declarar o corpo como lugar mundano por excelência. No texto de Goddard é possível perceber que desde muito cedo na cultura ocidental vastamente influenciada pela Igreja, o canto foi declarado uma arte para poucos, com objetivos claros: a voz, terreno de manifestação do espírito elevado, não poderia ser contaminada pelo corpo,

¹¹⁵ “E se il canto salmodiato era particolarmente adatto ad aumentare, grazie a um meccanismo quase ipnotico, la concentrazione alla preghiera e a far lievitare l’esaltazione religiosa, le voci dei fedeli che lo intonavano lo erano molto meno. Voci calde, voci rozze, voci umane in nettissima contrapposizione com l’ideale Cristiano. Il risultato fu che nel 318 venne vietato alle donne di cantare in chiesa e cinquant’anni più tardi anche gli uomini dovettero sottostare al divieto, mentri i canti del rito venivano da membri del clero educati a quello scopo. Era nato Il concetto di cantore, la cui la técnica vocale dovette bem presto essere approfondita” (GODDARD, 1985, p. 40).

não poderia transparecer a carne – pois era um instrumento predominantemente espiritual. Tanto a Igreja Católica (e a Igreja Luterana) quanto o surgimento da burguesia a partir do século XIX se esforçaram por imobilizar o corpo, principalmente o corpo da mulher. A voz que era permitida nada tinha a ver com os gritos do parto, mas sim com os trinados angelicais e espiritualmente elevados de um canto declarado “incorpóreo”.

Segundo a pesquisadora musical norte-americana Susan McClary, em muitas culturas o corpo e a sonoridade musical são considerados dimensões inseparáveis, complementares; já na cultura musical ocidental, a história é diferente:

A cultura ocidental – com sua puritana e idealista suspeita do corpo – tentou por muito de sua história mascarar o fato de que pessoas reais usualmente produzem os sons que constituem a música. Já em Platão, a misteriosa habilidade da música para inspirar movimento corporal causou consternação, e uma tradição bastante forte do pensamento musical ocidental tem se devotado em definir música como o som em si, apagando a fisicalidade envolvida tanto no fazer quanto na recepção em música¹¹⁶ (MCCLARY, 1991, p. 136, trad. nossa).

Uma busca pela não-corporeidade da voz ainda é bastante presente nas percepções auditivas das pessoas. Esse modo de ouvir a voz é um dos parâmetros que regem estéticas

¹¹⁶ “Western culture – with its puritanical, idealist suspicious of the body – has tried throughout much of its history to mask the fact that actual people usually produce the sounds that constitute music. As far back as Plato, music’s mysterious ability to inspire bodily motion has aroused consternation, and a very strong tradition of Western musical thought has been devoted to defining music as the sound itself, to erasing the physicality involved in both the making and the reception of music” (MACCLARY, 1991, p. 136).

principalmente ligadas ao canto erudito de tradição europeia. Expressões como “canta como um anjo” ou os/as espectadores/as que lotam os teatros e óperas em busca de uma “elevação espiritual” ou a transcendência através do canto ou da música só corroboram que as formas de ouvir as vozes, na atualidade, comportam diversos parâmetros e, sobretudo, desejos. Tais desejos precisam ser vistos não só como expressões da subjetividade do/a espectador-ouvinte: fazem parte de uma herança cultural que tentou continuamente apagar os rastros dos corpos de sua cultura sonora, como frisa McClary:

Nobres da Renascença às vezes escondiam seus musicistas atrás de telas para criar a impressão de que a pessoa estivesse ouvindo a Harmonia das Esferas; Schopenhauer definiu música como o rastro da Vontade metafísica em si [...]; e musicistas orquestrais se vestem de negro para minimizar a embaraçosa presença de seus corpos físicos. O advento da gravação foi um sonho platônico tornado realidade, em que com um disco uma pessoa pode ter o prazer do som sem a lembrança incômoda dos corpos produzindo-o¹¹⁷ (MCCLARY, 1991, p. 136, trad. nossa).

Portanto, em alguns contextos e estéticas vocais, pode haver a ação proposital de afastar qualquer “vestígio” do corpo, mesmo isso sendo fisiologicamente uma impossibilidade – mas ética e esteticamente uma escolha.

¹¹⁷ “Renaissance nobles sometimes hid their musicians behind screens to create the impression that one was listening to the Harmony of the Spheres; Schopenhauer defined music as the trace of the metaphysical Will itself [...]; and orchestral musicians dress in black so as to minimize the embarrassing presence of their physical being. The advent of recording has been a Platonic dream come true, for with a disk can have the pleasure of the sound without the troubling reminder of the bodies producing it” (MACCLARY, 1991, p. 136).

Fica ainda mais complexo discutir uma voz incorpórea olhando sob o prisma das tecnologias, que criaram as chamadas “vozes fantasmas” conceituadas por Paul Zumthor, ou seja, aquelas vozes que ouvimos através dos aparelhos eletrônicos: ao ouvir uma canção no Ipod eu não vejo o corpo que a produz. Esse pode parecer um fenômeno corriqueiro na atualidade, mas é importante lembrar que há pouco mais de 150 anos ouvir uma voz sem corpo significaria ouvir os deuses, a terra ou os espíritos: a voz sem corpo era encarada como fenômeno “encantatório e terrificante” (ZUMTHOR, 2001, p. 11, trad. nossa) relegado aos seres fantásticos, os fantasmas, os mortos, a voz que vem das nuvens ou da terra. Sobre as imagens de voz e o corpo, Zumthor escreve: “um corpo está ali e fala: representado pela voz que provém dele, da parte mais flexível desse corpo e da menos limitada, porque o ultrapassa com a sua dimensão acústica, variável e capaz de cada jogo¹¹⁸” (2001, p. 11, trad. nossa). É importante notar como cada autor/a ou artista qualifica as imagens de corpo-voz: para Zumthor a voz, portanto, seria mais flexível do que o corpo, sua dimensão acústica teria essa capacidade de *ultrapassar* o corpo que a produz.

“Outras culturas codificam, como para protegê-lo e subjugar-lo, o laço da voz com o corpo¹¹⁹” (ZUMTHOR, 2001, p. 11, trad. nossa) escreve o pesquisador, estruturando uma relação entre corpo e voz ampla, concreta e ao mesmo tempo metafórica e reveladora de aspectos fundamentais de uma herança cultural. Pode-se refletir sobre que tipos de ligação da voz com o corpo a cultura ocidental atual, imersa dentro de uma cultura de

¹¹⁸ “Un corpo è lí e parla: rappresentato dalla voce che proviene da esso, dalla parte più flessibile di questo corpo e dalla meno limitata, perchè lo oltrepassa con la sua dimensione acustica, variabile e capace di ogni gioco”(ZUMTHOR, 2001, p. 11).

¹¹⁹ “Altre culture codificano, come per proteggerlo e asservirlo, il legame della voce con il corpo” (ZUMTHOR, 2011, p. 11).

massa, preservou em suas práticas. Ou, como questiona Zumthor: os meios de proliferação contínua de vozes reproduzidas mecanicamente, o contato entre corpos mediados por telas de televisão e cinema cria quais tipos de relações entre corpos e vozes, entre corpos e corpos e vozes e vozes?

Admitindo com muita convicção a influência da tecnologia no modo como ouvimos e vivenciamos a voz, a pesquisadora vocal Silvia Davini, ao invés de notar apenas os aspectos negativos dessa influência, pontua que essa realidade que compartilhamos hoje criou um novo tipo de vocalidade. Paul Zumthor (2001) chama essa vocalidade humana contemporânea de *vocalidade midiaticizada* (a canção *pop*, por exemplo). É importante pensar que a invenção e a difusão das tecnologias de gravação e amplificação da voz solucionaram diversos problemas técnicos ligados à voz (e criaram diversos problemas técnicos ligados à tecnologia – quem já fez um espetáculo microfonado sabe a dificuldade e o custo dessa empreitada). Tais tecnologias impulsionaram uma nova concepção de vocalidade: ao pensar na invenção e difusão do rádio, do disco e da fita magnética, é preciso dimensionar seu impacto em uma cultura de massa das vozes que na atualidade alcançou lugares inimagináveis com a internet e os computadores; pode-se pensar que diversos estilos musicais não teriam tamanha difusão sem o apoio da tecnologia, como o *blues* e o *jazz*, por exemplo, ou a bossa nova no Brasil.

O microfone, por exemplo, não é necessariamente um vilão que executaria essa cisão entre o corpo que canta e a voz que sai da caixa de som, mas uma ferramenta que suprime, transforma, difunde ou impulsiona vocalidades na contemporaneidade. Como realizar um mega concerto de *rock* para cem mil pessoas sem a ajuda da tecnologia?

Fantasmagorias da contemporaneidade, fenômenos estéticos, éticos e poéticos, as vozes sem corpo reproduzidas mecanicamente, longe de serem necessariamente demonizadas como “aberrações” não naturais (em uma perspectiva unívoca em que o corpo seria a representação da natureza), são fenômenos que fazem parte de nossa cultura. Nem mesmo todo o discurso da impossibilidade da voz sem o corpo me convencerá que não existem fenômenos da apreciação da voz ligados à tecnologia que necessariamente implicam nessa fantasmagorização estética da voz. A ideia aqui é perceber os mecanismos de julgamentos ou os desejos de escuta, para compreender os fenômenos dados no mundo. A classificação das vozes cibernéticas, criadas a partir de frequências computadorizadas, abandonam definitivamente os ideais de um corpo orgânico e natural, criando outros paradigmas.

A área da Linguística, na atualidade, tem investido maciçamente em estudos sobre a oralidade humana, por motivos tecnológicos: a proliferação de aparelhos eletrônicos que interagem com os seres humanos por meio da voz (celulares, computadores adaptados para deficientes visuais, GPS, etc.) precisam continuamente aperfeiçoar o modo como as máquinas “conversam” com as pessoas, passando a impressão de naturalidade e até de emotividade em suas vozes produzidas via computador. Estudos sobre a fala humana que visam a alimentar esse mercado tecnológico se proliferam, procurando definir o que torna a fala “humana”, para que seres humanos e aparelhos eletrônicos possam travar um contato cada vez mais real. Paradoxos da presença da voz na atualidade, os estudos das vozes não humanas talvez ocupem outros/as pesquisadores/as, explicitando as facetas múltiplas desse campo de pesquisa.

Classificar um ideal de “unicidade” e indivisibilidade do corpo-voz como algo bom, e a divisão ou cisão entre corpo e voz

como algo ruim, também é um modo imbuído de moral para classificar as manifestações do corpo-voz na arte. A ideia de restabelecer o corpo à experiência vocal pode ser algo valorizado em determinados contextos que enfatizam essa experiência da unicidade como algo importante. Mas esteticamente falando, a exploração dessa incongruência entre corpo e voz também apresenta trabalhos artísticos potentes.

A voz sempre procura o corpo? Como a sombra de Peter Pan, que abandona o corpo que a gera e sai para viver no mundo, uma voz que “escapa” desse corpo ao qual pertence é uma das imagens que incide em nossos modos de ouvir as vozes em *performance* na atualidade. O rádio, a televisão e o cinema nos colocam em contato com vozes desaparecidas, incorpóreas e longínquas. Através deles posso ouvir as vozes dos/as mortos/as em uma reconstituição fiel, como se fosse um pedaço de carne que permanecesse eternamente ao alcance de meus ouvidos, de uma materialidade etérea e ao mesmo tempo corpórea, evidenciando outro paradoxo da voz em nossa experiência tecnológica com o mundo. A gravação da voz não pode voltar ao corpo como a sombra de Peter Pan o faz. O incômodo que a cisão entre corpo e sombra (*naturalmente* indivisíveis) gera é restabelecido na história de Peter Pan, aplacando a perturbação que certas cisões causam. Mas a voz gravada nunca volta ao corpo, fundando um tipo de separação irreparável, uma incorporeidade vocal com a qual lidamos diariamente.

Vozes encantatórias, vozes dionisiacas: retomada da metafísica da voz

As concepções acerca da voz em *performance* escritas e executadas por Antonin Artaud clamam uma concepção metafísica¹²⁰ da voz na cena, que vai se caracterizar como um modo de conceber e vivenciar a vocalidade em diversos contextos teatrais do século XX. Essa metafísica da voz vai ser reafirmada através dos estudos das vozes do passado do Ocidente – através da mitologia grega, escritos religiosos como os de Sto. Agostinho, as tradições judaicas, a oralidade medieval, entre muitos outros – e das vozes de outras culturas, como os mitos fundadores de outras religiões, as vocalidades dos teatros/ópera milenares da China, Japão, Coréia, os estudos em etnomusicologia em sociedades tribais do continente Africano, entre outros.

A ideia de voz encantatória perpassa diversas culturas vocais. A imagem do *verbo* enquanto substância sagrada carregada pela vocalidade permeia diversas religiões, que preservam uma conexão entre língua-verbo-voz elegendo uma sonoridade cantada-falada como uma conexão direta com a divindade. Essa voz espiritualizada é coletiva, ampliada. Mas a partir da Idade Média, através da circulação cada vez mais difusa do objeto *livro*, a voz individual do autor vai suprimindo uma oralidade forjada e endossada pelo coletivo. Corrado Bologna, pesquisador de referência nos estudos em metafísica da voz, escreve:

¹²⁰ Esta visão metafísica da voz origina um discurso filosófico e estético das vozes que leva em consideração as mitologias, os mitos de origem de diversas culturas, os registros acerca da voz do passado (Idade Média, Renascença, etc.) a fim de tecer uma visão da voz por meio de discursos artísticos, religiosos, filosóficos e estéticos que falam sobre a voz como fenômeno no mundo em seus variados aspectos.

Somente quando a Voz se anula e se conserva na diferença, nasce o homem como sujeito ao mesmo tempo metafísico e histórico, que <<faz eco>> mas ao mesmo tempo <<faz menção>>. Reconhecer o radical espelhamento destes dois movimentos significa individualizar os confins da interioridade, e assinalar a fratura, a barra invisível que distingue identificando-as, Voz e Palavra (e, portanto, que confronta Metafísica e Antropologia)¹²¹ (BOLOGNA, 2000, p. 76, trad. nossa).

A noção de autoria e de individualidade do sujeito nasce com as formas de registro escrito na cultura ocidental e, na perspectiva metafísica, se apresenta como uma fronteira que vai demarcar os confins entre indivíduo e coletividade, palavra e voz. A noção da vocalidade *encantatória* sai do ambiente do culto e da “tradição” e vira uma metáfora da voz em *performance*. Na ópera recém-fundada no século XVII, a mitologia grega é um dos pontos de referência para a concretização de uma voz capaz de mover os afetos do/a ouvinte.

O mito de Orfeu, personificação dessa voz em forma de música, é um dos motes que impulsiona uma imagem encantatória da voz. Na obra *L’Orfeo*, de Claudio Monteverdi estreada em 1607, o personagem título Orfeo canta para tentar convencer Caronte – o barqueiro das portas do inferno – a deixá-lo entrar vivo no submundo a fim de procurar Eurídice, sua amada. Esse seu cantar tem uma finalidade e poder encantatório, de convencimento, e acaba por fazer Caronte

¹²¹ “Solo quando la Voce si abolisce e si conserva nella differenza, nasce l’uomo come soggetto di un discorso, soggetto insieme metafísico e storico, che <<fa eco>> ma insieme <<fa cenno>>. Riconoscere la radicale specularità di questi due movimenti significa individuare i confini dell’interiorità, e segnalare la frattura, la barra invisibile che distingue identificandole, Voce e Parola (e dunque che confronta Metafísica e Antropologia)” (BOLOGNA, 2000, p. 76).

adormecer e deixá-lo passar. René Jacobs, maestro da montagem da ópera produzida pelo *Théâtre Royal de la Monnaie*, em 1998, descreve os procedimentos do canto empregados na ária *Possente spirito* para alcançar o efeito de encanto criado pelo canto de Orfeo:

1. O *Cantar parsaggiota*, ou canto com inúmeras coloraturas virtuosísticas ('parsaggi') [...] Nas óperas de Monteverdi somente os deuses cantam dessa maneira. Na [ária] *Possente Spirito* de Orfeo, esse estilo de canto virtuosístico e ornamentado indica o caráter divino de seu canto [...].
2. O *Cantar sodo*, estilo de canto liso e não ornamentado [...].
3. O *Cantar d'affetto*, ou 'cantar alla napolitana', o estilo de canto 'moderno', no qual todos os efeitos vocais são empregados para expressar os *affetti* (paixões)¹²² (JACOBS, 2006, p. 20, trad. nossa).

Forma e efeito sonoro-vocal concretizam o ato de en-cantar de Orfeo, na perspectiva de uma voz que ficou conhecida como o *parlar cantando*. A voz do *parlar cantando* da ópera italiana, ao longo dos séculos, é eleita como a sonoridade Apolínea a ser perseguida e reproduzida – graça, beleza, convenção e moralidade social/religiosa permeiam essa fala cantada que se torna referência na cultura ocidental.

¹²² "The *Cantar parsaggiota*, or singing with numerous virtuosic coloraturas ('parsaggi') [...] In Monteverdi's operas only the gods sing in this manner. In Orpheu's *Possente Spirito* this virtuosic ornamented style of singing indicates the divine character of his singing [...].

The *Cantar sodo*, plain and unornamented style of singing [...].

The *Cantar d'affetto*, or 'cantar alla napolitana', the 'modern' style of singing, in which all the vocal effects are employed to express the *affetti* (passions)" (JACOBS, 2006, p. 20).

Por outro lado, também “sonoro e vocal é, depois, o universo dos grandes alucinados¹²³” (BOLOGNA, 2000, p. 76, trad. nossa). Séculos depois, Antonin Artaud evoca uma dimensão encantatória da voz, em prol de uma descaracterização da língua como entidade psicológica. Ele escreve:

No teatro oriental de tendências metafísicas, oposto ao teatro ocidental de tendências psicológicas, as formas apoderam-se de seus sentidos e de suas significações em todos os planos possíveis; ou, se quisermos, suas conseqüências vibratórias não são tiradas num único plano, mas em todos os planos do espírito ao mesmo tempo (ARTAUD, 1999, p. 80).

O objetivo de Artaud seria, segundo o pesquisador teatral italiano Marco de Marinis,

golpear fundo os sentidos do público, o seu sistema nervoso, tocando-o de maneira total, mesmo que somente através da escuta, mediante uma extrema diversificação da matéria sonora e uma apurada, preciosíssima montagem dos seus diversos e heterogêneos componentes¹²⁴ (DE MARINIS, 2010, p. 33, trad. nossa).

Negando a dimensão do texto que restringia a vocalidade, limitando-a, ele daria impulso a uma ideia de escrita vocal, com uma língua/letra/registro de sonoridade a servir aos seus propósitos estéticos da voz. Vale lembrar que Artaud é um dos primeiros artistas a registrar um desejo de invocar/provocar

¹²³ “Sonoro e vocale è poi l’universo dei grandi allucinati” (BOLOGNA, 2000, p. 76).

¹²⁴ “Colpire a fondo i sensi del pubblico, il suo sistema nervoso, toccandolo in maniere totale, anche se solo attraverso l’ascolto, mediante un’estrema diversificazione della materia sonora e un accurato, preciosissimo montaggio delle sue diverse, eterogenee componenti” (DE MARINIS, 2010, p. 33).

outra corporalidade da voz, e a sua palavra escrita vai influenciar muitos/as outros/as artistas ao longo do século XX, que concretizarão esse corpo vocal de maneiras diferentes. O pesquisador vocal Enrique Pardo fala sobre uma evocação dionisíaca da voz no teatro do século XX:

Um conceito Dionísíaco de teatro foi central para muitos dos teatros alternativos dos anos de 1960 e 1970, assim como foi para a concepção de Hart [Roy Hart] de uma “voz de oito oitavas”. Provocação (*pro-voce*) era a essência de tais empreitadas, e seus corolários revolucionários trouxeram à tona imagens como aquelas do *Dionysus Bromios*, o abalador-da-terra fazedor-de-som, visto pelos seus seguidores como um tipo de libertador. Esta mistura de terror e libertação era um dos coquetéis mais explosivos do período, tanto em termos de abalo político e, talvez mais significativo aqui em termos de fazer violência a si mesmo a fim de mover, crescer, ou expandir em direção a um eu liberto, ideal ou “individualizado”¹²⁵ (PARDO, 2003, p. 43, trad. nossa).

Roy Hart, ator e vocalista, fundador do *Roy Hart Theatre* e aluno emblemático de Alfred Wolfsohn, é um dos artistas que funda sua poética dentro dessa concepção de voz. Pardo acrescenta: “os revolucionários anos de 1960 em muitos aspectos estigmatizaram a linguagem em si como *o inimigo*.”

¹²⁵ “A Dionysian conception of theatre was central to much alternative theatre of the 1960s and 1970s, as it was to Hart’s conception of an ‘eight octave voice’. Provocation (*pro-voce*) was the essence of such enterprises, and their revolutionary corollaries bring up images like those of *Dionysus Bromios*, the earth-shaking sound-maker, seen by his followers as a kind of terrorizing liberator. This mixture of terror and liberation was one of the most explosive ideological cocktails of the period, both in terms of political upheaval and, perhaps more relevant here, in terms of doing violence to oneself in order to move, grow or evolve towards a liberated, ideal or ‘individualized’ self” (PARDO, 2003, p. 43).

Ela era vista como uma construção cultural apolínea e repressiva, enquanto a voz foi vista como uma ‘alternativa original’¹²⁶” (PARDO, 2003, p. 43, trad. nossa). Artaud, na década de 1940 já havia escrito:

Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação e, sobretudo de reduzir seu lugar, de considerá-la como algo que não um meio de conduzir caracteres humanos a seus fins exteriores, uma vez que, no teatro, a questão é sempre o modo pelo qual os sentimentos e as paixões se opõem uns aos outros e de homem para homem, na vida. (ARTAUD, 1999, p. 80).

Quase vinte anos depois dos escritos de Artaud, uma nova geração vai dar novos contornos a esse ideal; a voz “supera” a palavra por motivos estéticos, políticos e ideológicos – são desejos de metafísica vocal, de um encontro diferenciado com a voz. Uma necessidade de quebra, ruptura, marca essa geração, por isso seus ideais serão expostos com tanta ênfase, com apelos de abalo e violência. A ruptura cria uma necessidade de negação do passado da própria cultura, um intenso desejo de diferenciação, de não condescendência. Pardo complementa:

vozes “Evocadoras-de-Dioníso” a mítica ânsia por identidades interiorizadas e unitárias, pelo retorno a um eu preservado em memórias primordiais, de uma integridade enraizada e encarnada. Nisso vemos as utopias de individualização sugeridas por muitos dos adjetivos dados à voz hoje: a “voz livre”, a voz

¹²⁶ “The revolutionary 1960s in many respects branded language itself as *the* enemy. It was seen as an Apollonian construct cultural repression, while the voice was seen as a ‘primal’ alternative” (PARDO, 2003, p. 43).

“natural”, a voz “inteira”, a voz “orgânica”
¹²⁷(PARDO, 2003, p. 43, trad. nossa).

Marco de Marinis (2010) afirma que a tensão contínua entre escritura e voz é uma das marcas do percurso dos *Teatros de Voz* do século XX na Europa. Essa tensão não deve ser vista como um aspecto de negação da poesia e da palavra no teatro, pois foi exatamente ao perceber as limitações da vocalidade impostas pela palavra encerrada no objeto *livro* que diversos/as artistas alçam voos na busca por mitologias e metafísicas diferenciadas da voz na cena.

Pesquisadores/as e artistas como a italiana Francesca della Monica sustentam, atualmente, em suas práticas, os ideais dionisíacos da voz, criando diferentes versões corporais/sonoras para esta metáfora. Ernani de Castro Maletta, pesquisador vocal, comenta o trabalho de Della Monica, frisando que ela

busca uma *liberdade expressiva* que nos permite ultrapassar um *espaço vocal* que ela chama de *histórico*, regido pelas convenções apolíneas, levando-nos ao alcance de um espaço vocal *mítico*, próprio das expressões dionisíacas (MALETTA, p. 44, 2014).

Essa libertação ou desvelamento das vozes vai produzir resultados tão diversos quanto os/as artistas que se entregam à sua pesquisa: diferentes versões de Dionísio pulsam a cada voz que empreende esta busca e soa no espaço. Enrique Pardo explicita as metáforas da voz em *performance* desse século,

¹²⁷ “‘Dionysus-remembered’ voices the mythical longing for inner unitarian identities, for the return of a self preserved in primordial memories, of a rooted, embodied integrity. In it we see the utopias of individuation suggested by many of the adjectives given today to the voice: the ‘free voice’, the ‘natural voice’, the ‘whole voice’, the ‘organic voice’” (PARDO, 2003, p. 43).

vozes livres, naturais e orgânicas, que na década de 1960 sabiam a quê se opunham com clareza. Mas agora, mais de cinquenta anos depois, como reelaboramos essas utopias da voz em *performance*? Quais são as utopias da individualização na atualidade?

Para mim se torna importante refletir sobre o quanto o acesso a essas concepções vocais em meu contexto (formação universitária, sul-americana, de herança europeia) formam um emaranhado de conceitos e palavras escritas sem a base da experiência vocal-auditiva dessas vozes. As tensões entre escrita e voz tomam outra proporção em face de um país que sempre enfrentou o analfabetismo, de um contexto cultural no qual a encenação dos “textos clássicos” não representa necessariamente uma opressão (pois eu raramente os vi encenados), de um pensar a cultura na constante dualidade colonizador/colonizado.

Lutar por uma voz “orgânica” e “livre”, nesses moldes do passado, seria assumir uma revolta que não é necessariamente minha? Seria uma constante atualização a essas mitologias consolidadas no além-mar? Pensar essas questões, para mim, faz-se importante para uma aproximação mais complexa com o passado e o presente das vozes em *performance* em meu contexto específico. Fui e sou constantemente atravessada por essas questões, pelas técnicas e práticas com que tive contato em minha formação e que me apontaram como o “bom” caminho, que passam por essas referências – e na perspectiva de uma “voz nômade” (*conceito desenvolvido no texto Vozes Nômade, nesta tese*), essas são questões intrínsecas ao pensar uma vocalidade em *performance* na atualidade.

Escritas sonoras

A tensão entre escrita e voz encerra também a questão do registro. Os estudos acerca da notação musical e suas transformações encerram um problema similar ao problema do registro das vozes: a partitura, como instância de registro da música ocidental, passa por diversas transformações ao longo dos séculos. Registrar o som musical é um problema análogo ao registro do som vocal nas manifestações teatrais. Assim como o texto dramático, que na sua possibilidade de permanência, ganha autoridade máxima no campo teatral, o registro escrito da música em forma de partitura ganha a autoridade de ser a “música” em si. Mas a partitura, assim como o texto, é apenas um registro, um resquício do som vivo, da expressividade de corpos e de vozes (e seus procedimentos).

A autoridade que essas instâncias ganharam, principalmente no período do século XIX, foi intensamente questionada durante o século XX. Pois, como conta Zumthor, em outros períodos da cultura ocidental, como no período medieval, a inacessibilidade do registro escrito fazia de sua “leitura” uma tarefa nem sempre clara: o registro escrito era um mapa, através do qual a pessoa desvendaria com maior ou menor fidelidade aquela substância feita de sonoridade vocal/musical. “A leitura era a ruminção de uma sabedoria” (ZUMTHOR, 1993, p. 105), explica Zumthor. A leitura rápida e silenciosa foi algo que surgiu muitos séculos depois da disseminação da escrita: a voz era a substância que conferia realidade e inteligibilidade aos símbolos impressos no papel; até meados do século XIII a leitura era invariavelmente em voz alta – apenas no século XV começaram os primeiros decretos de proibição da leitura em voz alta nas bibliotecas das universidades, por exemplo.

Esse processo de decifração acontece hoje com outros tipos de documentos escritos: a partitura da música contemporânea é

lida nesse processo de decifrar as intenções sonoras do/a compositor/a, pois não se vale mais dos recursos “tradicionais” e já instrumentalizados de registro musical; a poesia dadaísta, concreta ou futurista, as glossolalias de Artaud, além de inúmeras outras formas, todas encerram escritas sonoras: porque a sua leitura silenciosa é impossível, dada a diversidade e a particularidade de seus conteúdos que se referem exclusivamente ao som, e não somente à palavra.

As vocalidades de diversos teatros do século XX não obedeceram a uma sistematização escrita de sua sonoridade, como no campo musical. Com os registros em vídeo, é possível ouvir as sonoridades vocais de algumas pesquisas. A não preocupação de um registro fiel talvez tenha passado pelo fato de que aquelas sonoridades vocais diziam respeito a procedimentos específicos, levando em alta consideração as pessoas e as particularidades práticas daqueles processos. Ou seja, não se prestavam a uma reprodução, e continham em si uma intangibilidade e impermanência características de uma cultura oral, transmissível no vivo da prática. Ou seja, essas vozes chegam até o presente por meio de práticas que ainda sobrevivem (e que sofreram modificações ao passar dos anos) ou por meio de descrições, registros escritos e estudos teóricos. A reconstituição dessas vozes está vetada, pois desde o início não se prestaram a aceitar a mediação de um/a intérprete, como no caso dos registros escritos das sonoridades musicais: “a escritura constitui uma ordem particular da realidade; exige a intervenção de *intérpretes* (no duplo sentido da palavra) autorizados” (ZUMTHOR, 1993, p. 110), explica Zumthor sobre o nascimento do conceito de intérprete. Como se concedem essas autorizações, definindo os/as porta-vozes dessas culturas vocais de teatros de outros locais e outros tempos? Pode o exercício da leitura e compreensão conceitual das vozes em cena conduzir a essa autorização?

A escrita de uma tese é a formulação de raciocínio em silêncio, e seu formato se presta a tornar visual tudo aquilo que é auditivo, através dos filtros ideológicos e subjetivos do/a autor/a. Essa predominância visual de uma escrita sobre as vozes deve ser problematizada, demonstrando que as escritas e os registros sobre as vozes não são um retrato fiel das vozes em si. Valem-se de metáforas e imagens para tornar escrito as impressões sonoras sobre a substância vocal, e uma vez lidas em silêncio, podem tomar a forma que a imaginação do/a leitor/a quiser. O que é natural, humano, artificial, bestial ou orgânico para cada um/a vai ser determinante para a decifração dessas vozes. Pois a voz em presença, no ato da *performance*, é algo de natureza diversa das suas qualificações nos registros escritos. Na música, essa é uma discussão um pouco mais amadurecida (mas não tanto difundida): a autoridade da *música* em forma de partitura (e as escritas sobre a música do passado) já é intensamente questionada.

No campo das artes cênicas, a admissão de que a voz é feita de sonoridade é algo que vem sendo estudado de forma cada vez mais sistemática nos séculos XX e XXI. A autoridade da palavra escrita como única vocalidade teatral nos textos dramáticos já é algo que vem sendo problematizado há mais de cem anos. O próximo passo seria a admissão que os textos teóricos e os registros de artista também aprisionam as vozes em metáforas, e esse processo de “decifração” deve ser conduzido de forma consciente: pois as metáforas das vozes não são absolutas nem universais e a existência vocal se dá no vivo. O resto, assim como esse texto que você lê agora, são reflexões sobre suas escutas e escritas.

Existem estéticas e poéticas da vocalidade em *performance* que usam o virtuosismo e a habilidade vocal como artifício para engendrar discursos, outras procuram um contato baseado na sensorialidade do som vocal em ideais de corpo indivisível. Ou

seja, não há sentido em condenar as diferentes visões e vivências da vocalidade em cena em detrimento de uma ou outra que assumiria o caráter de “verdade”. Do ponto de vista do/a artista interessado/a em voz, compreender os discursos e as mitologias corporais-vocais relacionadas à voz é uma maneira de situar os seus próprios interesses nos estudos da vocalidade. A diversidade é um ponto crucial, em minha opinião.

Os procedimentos e as poéticas das pesquisas da voz em *performance* abrigam, em suas metáforas, modos de ver e de se posicionar no mundo. Certas escolhas são imbuídas de objetivos políticos e éticos; tradições vocais possuem valores morais implícitos e uma ordem de mundo específica. O que se pode ver é que a criação de novas metáforas para conceituar a voz em cena geralmente se conecta ao desejo de diferenciação ou de aproximação a outras estéticas já existentes. O modo como se escreve sobre a voz, as palavras e imagens utilizadas importam muito em um estudo teórico sobre as vozes. Pois o objetivo aqui não é eleger as “melhores” metáforas (caindo no risco de raciocinar de acordo com o paradigma da eficácia). O objetivo é mostrar que dentro de práticas diferentes podem residir discursos e ideais da voz bastante similares, e vice-versa. Essa abordagem caminha para uma escuta/leitura das vozes em *performance* que não separa das sonoridades elementos como política, sociedade, historicidade, ética e estética.

Os discursos sobre as vozes constantemente sobrepõem ideais técnicos, estéticos e éticos de abordagens bem pessoais do que seria a vocalidade em *performance*. Metodologias do século XX visaram ao alcance de um corpo-voz “total”, capaz de tudo e que contém em si todas as vozes possíveis. Essas vozes seriam capazes de tal prodígio através de um “profundo” contato consigo mesmo, trabalhando de forma “natural” e

“integrada”. Não teriam essas práticas corroborado em maior ou menor grau para o surgimento de novos “virtuosismos” vocais? A nota Fá da ária da *Rainha da Noite* (A Flauta Mágica/Mozart) substituída pela incrível capacidade de fazer a voz vibrar nos calcanhares? Uma ideia mágica ou xamânica permeia certas práticas vocais surgidas no século XX: aquele/a professor/mestre/educadora que toca o corpo do ator ou da atriz e imediatamente a voz se liberta, surpreendendo a todos/as, levando ao êxtase e à conversão – e voltando aos ideais de “eficácia pedagógica”. Mas passado o momento da “revelação” para onde segue esse ator ou atriz? Como ele/a consolida esse corpo-voz profundo e liberto em *performance*? O que diz esse corpo-voz, com quem ele se relaciona?

Lakoff e Johnson escrevem: “talvez a coisa mais importante de entender sobre as metáforas conceituais é que são usadas para se raciocinar através delas¹²⁸” (1999, p. 38, trad. nossa). Portanto certas metáforas consolidadas sobre a voz em *performance* formam um conjunto de conceitos que dão base para um pensar a vocalidade, inclusive justificando porque práticas tão diferentes às vezes possuem discursos tão similares. A voz é uma experiência encarnada que se consolida conceitualmente nessas metáforas que relacionam o dentro e o fora, o todo e as partes, a ideia de caminho ou construção – sempre mantendo o corpo como referencial para essas formulações. Raciocinamos com nossas vozes, mas temos um vocabulário restrito para comunicar essas sensações auditivo-vocais. E seria uma ingenuidade não cogitar que o modo pelo qual pensamos as vozes não gera determinado tipo de corpo.

“Uma afirmação é verdade quando ela se ajusta ao modo como as coisas são no mundo. É falsa quando falha em se ajustar ao

¹²⁸ “Perhaps the most important thing to understand about conceptual metaphors is that they are used to reason with” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 38).

modo como as coisas são no mundo¹²⁹” (1999, p. 5, trad. nossa), explicam Lakoff e Johnson sobre como o ser humano percebe a “verdade” das coisas. A defesa de uma escuta ampla das vozes em *performance* não passa apenas por uma compreensão analítica das sonoridades; passa pela consciência de que a escuta, imbuída de subjetividade, parece sempre buscar aquilo que nos parece aproximado à “verdade”. Nessa perspectiva, vale a pena refletir: uma pesquisa vocal pode procurar vozes que caibam em seu modo de ver o mundo, vozes que possam concretizar ideais específicos em arte; mas também pode procurar conhecer outros mundos que abrigam modos particulares de ouvir/viver as vozes, abrindo os ouvidos para uma diversidade vocal que leva a discussão das vozes em *performance* para outro nível: superada a noção de “verdade”, o espaço para discutir política, ética e estética das vozes se amplia.

¹²⁹ “A statement is true when it fits the way things are in the world. It is false when it fails to fit the way the things are in the world” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 51).

4

reinvenções de escuta

Reinvenções de escuta

Revisitar o pensamento musical dos séculos XX e XXI pode ser uma maneira de compreender um pouco mais a fundo as mudanças que ocorreram acerca dos paradigmas que envolvem o som musical e a própria concepção de música. O século XX exigiu novos ouvidos para diferentes manifestações estéticas, poéticas e até mesmo éticas do som. Assim como o mesmo século XX gerou uma mudança substancial do modo como se *olhou* para o corpo do ator e da atriz (causando transformações da atuação nas estéticas teatrais/cênicas), é possível mapear as transformações que ocorreram ou podem ocorrer a partir de uma mudança na maneira de *ouvir* o corpo do/a artista da cena.

Reinventar a escuta da voz e dos sons musicais ou não musicais acarreta não só pensar em composição sonora/cênica e o modo como artistas das áreas do teatro, da dança, da música e da *performance* deram atenção a esse tema. Significa diversificar uma noção de musicalidade e da própria música em si: teorias e práticas recentes demonstram que os modos de analisar, organizar, conceber e vivenciar os sons (musicais e não musicais) mudaram substancialmente, abrindo um vasto campo de possibilidades e experimentação.

Nesse sentido, a concepção artística/estética da sonoridade vocal em cena se mistura de forma profunda com os processos de formação do/a artista. Uma revisitação dos processos de aprendizado e formação pode levar a pesquisas artísticas inovadoras, assim como novas estéticas podem guiar processos de formação diferenciados. Isso só evidencia como os campos da formação e da criação se interpenetram, a ponto de se influenciarem mutuamente, sem hierarquias definidas.

A conexão entre os campos da música e do teatro é mais uma vez o território que me interessa, partindo do fato desconcertante de que na formação teatral geralmente se aprende muito pouco sobre música – e não estou falando sobre aprender a ler partituras ou solfejo e rítmica – mas sobre sua história e suas estéticas, principalmente aquelas que caminharam muito próximas de pesquisas teatrais, alimentando ou sendo alimentadas pelo intercâmbio entre essas duas áreas.

Ouvir, compor e executar música foram tarefas revistas ao longo do século XX e ainda continuamente repensadas nesse início de século XXI. A mudança de perspectiva no ato de escuta do som musical e consequentemente no ato da criação e execução em música, principalmente no âmbito da música erudita, proporcionou diferentes experiências sonoras. Tais experiências foram impulsionadas pelas vanguardas europeias do início do século XX, pelo crescente contato entre as culturas ocidentais e orientais inaugurado no final do século XIX na Europa e pela crise gerada no período entre guerras e principalmente no Pós-Guerra, a partir de 1945, assumindo diversas formas, de acordo com cada artista e cada contexto. A escuta das vozes em *performance*, seja no contexto da música, seja no contexto do teatro, também viverá modificações ao longo dos séculos XX e XXI, através de intersecções entre as duas áreas artísticas.

Um aspecto pode ser considerado em comum dentro da diversidade de artistas e de trabalhos em música que surgiram nesse período: a abordagem da música como *matéria sonora* a ser repensada, tanto do ponto de vista das formas compositivas quanto da qualidade dos sons, inaugurando uma busca por timbres, combinações de sons e procedimentos que pudessem reinventar a forma musical. No cerne dessa busca está um elemento essencial para essa transformação: a reinvenção da escuta musical. A abertura dos ouvidos para uma série de

novos elementos a serem incorporados na organização sonora da música foi um elemento importante na consolidação de pesquisas artísticas nessa área. Pierre Boulez, em seu livro que reúne escritos sobre música entre 1948 e 1962, diz que “estas reflexões [as suas] sobre a composição da obra musical nos fazem esperar uma nova poética, uma nova maneira de ouvir.” (BOULEZ, 1995, p. 34).

Retirar ou ressignificar os antigos cânones compositivos dos ouvidos e escutar outros sons e possibilidades melódicas, rítmicas e harmônicas (inclusive negando as instâncias melodia, harmonia e ritmo) fizeram parte de um exercício constante de compositores/as, musicistas e público ao longo do período que marca o início da modernidade na música e todos os seus desenvolvimentos estéticos e técnicos posteriores. Henri Pousseur, compositor, escreve:

É inegável que estes últimos cinquenta anos nos legaram uma importante transformação da vida musical. Já as obras de Debussy requisitam uma escuta inteiramente dirigida ao fenômeno sonoro, rompendo radicalmente com a concepção sentimental do século precedente (POUSSEUR, 1996, p. 82).

Essa noção de escuta dirigida ao *fenômeno sonoro* vai marcar profundamente a criação musical, encontrando diversas acepções nos discursos dos compositores/as modernos/as e contemporâneos/as. A definição (ou a indefinição) do que é o som e suas possibilidades compositivas vai inquietar uma série de artistas, provocando discussões acerca do papel do/a compositor/a como um/a “ordenador/a” qualificado/a dos sons, evocando diferentes tipos qualificados de escuta: a escuta (e consequente ação) do/a compositor/a diante do som e a escuta (e também consequente ação ou reação) do/a ouvinte diante das novas propostas musicais. O desejo de rompimento com essa

“concepção sentimental” que Pousseur cita, referindo-se às formas musicais do século XIX (especialmente ligadas ao Romantismo), inaugura um desejo de objetividade que vai transformar amplamente as poéticas musicais e também teatrais no início do século XX.

As vozes construídas a partir desses desejos de objetividade no início do século XX possuíram formas distintas de se concretizar. A herança das práticas e poéticas vocais ligadas ao texto dramático e às formas de ópera lírica – que viram na aceção de música vocal de Wagner uma grande transformação sonora/técnica do canto durante o final do século XIX – permaneceu (e ainda permanece na atualidade) como grande referencial da voz em cena durante a primeira metade do século XX.

Essa herança, apesar de possuir vocalidades diversas (pense na diferença entre ouvir uma ópera de Wagner e um texto de Victor Hugo), é marcada por procedimentos de **uso** da voz, sendo a vocalidade a substância concretizadora do texto ou da música na cena, cumprindo a função de garantir a inteligibilidade/compreensão semântica do conteúdo. Mesmo que não seja possível compreender muito da letra cantada em alemão nas óperas de Wagner, é importante lembrar que há uma semântica poética e musical em jogo. Ou seja, a voz nesse contexto seria aquela instância que faz a mediação entre poesia/texto/música e o público, imprimindo nuances de emotividade, dramaticidade e primazia técnica que “completam” e humanizam o sentido da palavra/música escrita concretizada na cena. É interessante notar que, segundo Daniel Pistone, pesquisador italiano do campo da ópera na virada do século XIX para o XX, “é também nesta época que se começam a exigir do cantor sólidas qualidades de actor[sic]” (PISTONE, 1988, p. 63). Ou seja, novas especificidades

começam a ser exigidas dos corpos e das vozes dos/as artistas da cena.

Os modos de ouvir a voz na cena, integrada a um corpo em movimento, mudaram substancialmente ao longo dos séculos na cultura ocidental. Os autores Eric Salzman e Thomas Desi, refletindo sobre as transformações da voz no campo da ópera, afirmam:

Apesar de a ópera parecer ter relegado o drama a um papel menor na Itália (até o fim do século XVIII, ele sobreviveu amplamente como um teatro popular improvisado), os dois floresceram lado a lado na França, na Inglaterra, e no teatro emergente de língua alemã. Até bastante recentemente, a típica projeção da voz de um ator em um local público nos pareceria, provavelmente, mais como um canto de ópera do que com nossas noções contemporâneas de atuação, as quais são baseadas na atuação mais para uma câmera do que para os balcões mais altos de um grande teatro¹³⁰ (DESI, SALZMAN, 2008, p. 15, trad. nossa).

É importante notar que a impoção vocal da ópera incorporou em sua estética vocal uma solução aos desafios físicos da voz em *performance* desde o período Barroco: a necessidade de uma voz amplificada, passível de ser ouvida acima dos instrumentos musicais e em ambientes muitas vezes amplos. Por isso é importante pensar a voz do ator, da atriz ou do/a

¹³⁰ “Although opera seems to have relegated spoken drama to a minor role in Italy (until the end of the eighteenth century, it survived largely as popular, improvised theater), the two flourished side by side in France, Spain, England, and the emerging German-language theater. Until quite recently, the typical projection of an actor’s voice in a public space would probably seem to us more like opera singing than our contemporary notions of acting, which are based on performing for the camera rather than the upper balconies of a large theater” (DESI; SALZMAN, 2008, p. 15).

cantor/a não como um fenômeno isolado, encerrado em si esteticamente, mas como um cruzamento de influências que levam em consideração ambiente, propósito, épocas, recursos técnicos e contextos culturais.

Nesse universo em que a voz seria a substância que concretiza o texto ou a música em cena, no início do século XX viveram encenadores teatrais que procuraram modificar a voz (buscando uma libertação da herança declamatória/sentimental do século XIX) sem abrir mão do texto: ou seja, apesar de haver procedimentos vocais diferenciados no que tange à sonoridade das vozes em cena (conceitos como naturalidade, veracidade, dramaticidade entram aqui nesse jogo), o texto ainda era o conteúdo a ser proferido pela voz, deixando as questões da sonoridade vocal ainda bastante atreladas à inteligibilidade e “entrega” do conteúdo (e suas correlações com a encenação) ao/à espectador/a.

Um breve relato de Meierhold pode elucidar uma relação entre texto (a concretização dos efeitos dramaturgicos/de encenação) e lógica da construção de sonoridade da voz na cena:

A entrada em cena de Kruligin, Kabanova e Kabanov é uma entrada fundamental, fortemente dramática. Para exprimir esta dramaticidade devo potencializar o efeito sonoro. Logo depois da entrada deles, entram os populares com lanternas e dizem poucas falas, três linhas ao todo [...]. Além das vozes indicadas pelo autor, é preciso acrescentar outras, de modo a criar uma espécie de fundo sonoro, frases confusas que o autor não previu, mas que são indispensáveis para que o espectador entre na justa atmosfera de espera e de ânsia antes do grito: “uma mulher se jogou

na água!”¹³¹ (MEIERHOLD, 2004, p. 56, trad. nossa).

Meierhold, em particular, foi um encenador bastante conectado com as questões musicais em seu trabalho¹³²; ele relata:

[...] eu venho de uma família de musicistas. Desde a infância aprendi a tocar piano e por muitos anos estudei violino. No início eu pensava em começar no campo musical, apenas em um segundo momento abandonei esse campo para dedicar-me ao teatro. Mas eu considero a minha preparação musical a base do meu trabalho de direção¹³³ (MEIERHOLD, 1977, p. 154, trad. nossa).

Meierhold cita em seus escritos diversos compositores russos de seu tempo, exaltando a produção musical e suas correlações com o campo teatral. Prokofiev, Shostakovich, Skriabin e Musorgski são alguns exemplos. Em seus relatos sobre o processo do espetáculo *O Professor Bubu*, Meierhold escreve o texto “*Il Maestro Bubus e il problema della spettacolo con*

¹³¹ “L’ingresso in scena di Kruligin, la Kabanova e Kabanov è un ingresso fondamentale, fortemente drammatico. Per esprimere questa drammaticità in tutta la sua forza, devo potenziare l’effetto sonoro. Subito dopo il loro ingresso, entrano dei popolani con lanterne e dicono poche battute, tre righe in tutto [...]. Oltre alle voci indicate dall’autore, bisogna aggiungerne altre, in modo da creare una specie di sfondo sonoro, frasi confuse che l’autore non ha previsto, ma che sono indispensabili perchè lo spettatore entre nella giusta atmosfera di attesa e di ansia, prima del grido: ‘una donna si è gettata in acqua!’” (MEIERHOLD, 2004, p. 56).

¹³² Para saber mais sobre a obra de Meierhold e as relações entre música e encenação no seu trabalho, as pesquisas de Béatrice Picon-Vallin são referência nessa área.

¹³³ “[...] io vengo da una famiglia di musicisti. Fin dall’infanzia imparai a suonare il pianoforte e poi per molti anni studiai violino. All’inizio pensavo di esordire nel campo musicale, soltanto in un secondo momento abbandonai questo campo per dedicarmi al teatro. Ma io considero la mia preparazione musicale la base del mio lavoro di regia” (MEIERHOLD, 1977, p. 154).

musica” (1925), no qual demonstra conhecimento sobre a ópera e as questões do teatro musical. Admirador das inovações musicais e cênicas inseridas por Wagner, ele pondera:

Wagner, reformada a orquestra, e, na minha visão, conquistada a faculdade associativa do público, se ocupou também do trabalho dos atores. O que ele fez nesse setor? Obrigou-os a viver sobre o palco não só em função de uma ária, mas também segundo os cânones do teatro dramático. Obrigou-os, primeiro, a criar personagens em cena. Isto é, o ator deve ser um ator autêntico e não um cantor nos panos de um ator, desse modo o trabalho do cantor lírico veio a encontrar-se no mesmo nível do ator dramático¹³⁴ (MEIERHOLD, 1977, p. 208, trad. nossa).

A aproximação do trabalho do/a cantor/a lírico/a com o trabalho de ator e atriz, principalmente nos moldes de interpretação cênica que estavam surgindo nesse contexto, deixa marcas não só nos modos de formação e atuação dos/as artistas da cena. Os próprios compositores passam a compor com base nos novos paradigmas de atuação aos quais os/as cantores/as passaram a ser submetidos:

Prokofiev modifica a natureza do ator da ópera. Ele sustenta: “que tenha uma voz bem impostada, uma ótima respiração, eu não preciso dos sons *a*,

¹³⁴ “Wagner, riformata l’orchestra, e, a mio avviso, conquistatasi la facoltà associativa del pubblico, si occupò anche del lavoro degli attori. Cosa ha fatto in questo settore? Li ha costretti a vivere sul palcoscenico non solo in funzione di un’aria, ma anche secondo i canoni del teatro drammatico. Li ha prima costretti a creare dei personaggi sulla scena. Cioè, l’attore deve essere un attore autentico e non un cantante nei panni di un attore, in questo modo il lavoro del cantante lirico viene a trovarsi allo stesso livello di quello dell’attore drammatico” (MEIERHOLD, 1977, p. 208).

o, u, i: quero consoantes, somente *s, c, g* porque somente as consoantes ressoarão nestes recitativos”. Agora apareceu também um novo tipo de artista que constrói sua arte vocal sobre o som não das vogais, mas das consoantes. Não é a “descoberta da América”, é só óbvio¹³⁵ (MEIERHOLD, 1977, p. 211, trad. nossa).

A referência às vogais e consoantes faz parte das críticas tecidas por compositores e críticos de arte aos/às cantores/as de ópera desde o século XVIII: estes condenavam a incapacidade de muitos/as cantores/as de darem inteligibilidade às palavras, dificultando a compreensão dos textos nas árias e canções enquanto cantavam. A ênfase do *bel canto* nas vogais (o famoso *legato*) e nas “pirotecnias vocais” como os *trillos*, variações e ornamentos, levaram a uma soberania da melodia sobre o texto. Isso porque a ênfase na construção dramática ligada ao texto cantado e a noção de unidade da obra operística começa a se tornar uma preocupação maior somente a partir do século XIX, com compositores como Wagner e Verdi. Estas novas exigências vocais e de atuação ligadas às funções do/a cantor/a e do ator e da atriz reformulam os métodos de formação. As transformações desse/a *performer* que canta e atua em cena continuam a reverberar durante todo o século XX, assumindo as mais diferentes formas.

Outros diretores, como Constantin Stanislavski, também tiveram muito contato com o ambiente musical de seu

¹³⁵ “Prokof’ev modifica la natura dell’attore dell’opera. Egli sostiene: “Che abbia pure una voce bene impostata, un’ottima respirazione, io non ho bisogno dei suoni *a, o, u, i*: voglio consonanti, solo *s, c, g* perché solo le consonanti risuoneranno in questi recitativi”. Ora è comparso anche un nuovo tipo di artista che imposta la sua arte vocale sul suono non delle vocali, ma delle consonanti. Non è la ‘scoperta dell’America’, è solo ovvio” (MEIERHOLD, 1977, p. 211).

tempo¹³⁶. Nos escritos de Stanislavski é curioso notar o intenso intercâmbio entre atores, atrizes e cantores/as de ópera no que concerne aos procedimentos técnicos para o treinamento da voz:

Ao estar em contato com cantores, falei com eles sobre a arte vocal, escutei os sons de vozes bem colocadas, me familiarizei com seus mais diversos timbres, aprendi a distinguir entre os matizes dos tons de garganta, nariz, cabeça, peito, nuca, guturais, etc. Tudo isso ficou gravado na minha memória auditiva¹³⁷ (STANISLAVSKI, 1997, p. 63, trad. nossa).

É importante ressaltar que os procedimentos vocais estavam ligados aos procedimentos da encenação e do texto, portanto, as formas diferenciadas de ouvir a voz nesses contextos se referiam não só à voz em si (sua técnica, seus padrões sonoros), mas aos conteúdos semânticos que ela deveria fazer o público compreender (e viver/sentir/perceber em cena): o destino primeiro e último da voz era levar o texto ao público, havendo, claro, especificidades no trabalho de cada encenador.

Uma rejeição às formas de encenação do texto do seu tempo, com impostações específicas e heranças técnicas/estéticas declamatórias do século XIX fizeram pesquisadores como Jacques Copeau abolir a palavra em diversos procedimentos de atuação, com o intuito de ressignificar a presença da

¹³⁶ Para saber mais sobre as relações entre o trabalho de Stanislavski e a ópera, acesse a pesquisa de Rosane Faraco Santolin intitulada *Stanislavski na ópera: procedimentos e técnicas para o cantor-ator e o espetáculo, defendida junto PPGT/UDESC*.

¹³⁷ “Al estar en contacto con cantantes, hablé con ellos sobre el arte vocal, escuché los sonidos de voces bien colocadas, me familiaricé con sus más diversos timbres, aprendí a distinguir entre los matices de los tonos de la garganta, la nariz, la cabeza, el pecho, la nuca, los guturales, etc. Todo esto quedó grabado en mi memoria auditiva” (STANISLAVSKI, 1997, p. 63).

voz/palavra em cena. Copeau investiu, por outro lado, nos exercícios corais e na musicalidade do teatro Nô japonês para apoiar os estudos de uma vocalidade da cena em seus experimentos (DE MARINIS, 1993).

Já alguns usos da música e da sonoridade no universo teatral estavam conectados aos propósitos da encenação, criando universos sonoros particulares, como por exemplo, a presença da música na obra de Bertolt Brecht: “Bertolt Brecht, de quem o anti-psicológico ‘teatro épico’ quebrou com as teorias tradicionais de catarse e mimese, usou o jazz, cabaré e a canção popular para criar tanto distância quanto proximidade¹³⁸,” (DESI, SALZMAN, 2008, p. 269, trad. nossa), escrevem os autores acerca da sonoridade evocada nas obras de Brecht e sua função cênica.

O que fica evidente também, é que não existem registros sonoros de tais espetáculos ao vivo e, por isso, não há como inferir sobre as vocalidades propostas nesses contextos. O cinema, a partir dos anos 1930, foi uma das formas de registro dessas vozes. O exemplo de Lotte Lenya¹³⁹ cantando a canção *Seeräuber- Jenny*, no filme da *Ópera dos Três Vinténs*¹⁴⁰ (1931), é uma das oportunidades de visão/escuta dessas vozes teatrais dos primeiros anos do século XX, assim como clássicos

¹³⁸ “Bertolt Brecht, whose anti-psychological ‘epic theater’ broke with traditional theories of catharsis and mimesis but used jazz, cabaret and popular song to create both distance and closeness” (DESI, SALZMAN, 2008, p. 269)

¹³⁹ Lotte Lenya, nascida em 1898, foi uma atriz e cantora austríaca. Participante do *Berliner Ensemble*, trabalhou com Bertolt Brecht até seu exílio nos EUA, no ano de 1935. Casou-se com Kurt Weill, parceiro musical de Brecht e, junto com ele continuou um importante trabalho no que tange o gênero da música-teatro nos EUA, até a primeira metade do século XX. Trabalhou com cinema e chegou a ser indicada ao Oscar. Faleceu em 1981.

¹⁴⁰ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Ec0clERjQ5A> – acesso em 01/11/13 – 8:50 horas.

como *O Anjo Azul* (1930), onde é possível ver Marlene Dietrich cantando em uma reconstituição do cabaré alemão. A música, a forma canção e o ato de cantar serão inseridos no teatro construído por Brecht em suas parcerias musicais com Kurt Weill, Paul Hindemith e Hanns Eisler, como um recurso cênico:

O papel tradicional da música no teatro é fisicalizar o momento, adoçá-lo, fazê-lo mais divertido ou até provocador de pensamento. Quase todos os movimentos do teatro musical anti-wagnerianos do século XX desembocaram na música popular, formas fechadas, clareza rítmica, ironia e alienação. O neoclassicismo de Stravinsky e o *Verfremdungseffekt* de Brecht são os mais conhecidos¹⁴¹ (DESI, SALZMAN, 2008, p. 93, trad. nossa).

Ou seja, as fórmulas de inserção da música na dramaturgia de Brecht eram um diálogo (ou uma resposta) às formas musicais/teatrais de seu tempo, um contraponto com questões estéticas não só teatrais, mas também musicais. Weill e Brecht fundam o que se chamou de *Musiktheater* – uma combinação de música e teatro que se afastava definitivamente da linguagem operística das vozes em cena conhecidas até então.

Vale notar que o vasto intercâmbio entre as noções de ator/atriz e cantor/a nesses contextos promoveu mudanças importantes nas formulações estéticas tanto da música vocal quanto do teatro. A contaminação dessas duas áreas na formação de artistas cênicos/as fez emergir outros corpos-

¹⁴¹ “The traditional role of music in theatre is to physicalize the moment, sweeten it, make it more amusing or even more thought-provoking. Almost all the anti-Wagner movements of twentieth-century music theatre draw on popular music, closed forms, rhythmic clarity, irony and alienation. Stravinskian neoclassicism and the Brechtian *Verfremdungseffekt* are the best known” (DESI; SALZMAN, 2008, p. 93).

vozes em cena, com características diferentes de seus/suas predecessores/as. A relativização das noções mais comuns de erudito e popular, a partir das experimentações artísticas e das vanguardas, levou a transformações sonoras da cena, criando outros paradigmas.

Um importante acontecimento no que tange à sonoridade vocal e as reinvenções dos modos de experienciar/ouvir a voz no início do século XX seria o surgimento do *Sprechgesang*. O primeiro compositor a utilizar esse procedimento vocal-musical foi o compositor alemão Engelbert Humperdinck, em 1897. Arnold Schoenberg, criador da música dodecafônica, se apropria desse canto falado em sua escrita vocal, visando potencializar a dramaticidade da relação poesia - voz/música, misturando elementos da fala ao canto, sendo a obra *Pierrot Lunaire* (1912) seu exemplo mais conhecido. O *Sprechgesang* ou *Sprechstimme* representou uma nova concepção de vocalidade musical-cênica que subvertia os padrões do canto lírico tonal da música erudita, assim como também subvertia as noções de fala cênica, procurando na radicalização dos procedimentos sonoros da voz (em relação aos padrões de escuta na época) uma busca por diferentes formas de dramaticidade na voz em *performance*. Ligado ao expressionismo alemão, o *Sprechgesang* virou um importante procedimento vocal na música moderna e contemporânea¹⁴², sendo reproposto por diversos compositores, como Alan Berg, em sua ópera *Wozzeck* (1922).

Conjuntamente com diversas modificações sociais, geográficas e econômicas, viu-se nesse período também o rápido

¹⁴² Em meu espetáculo *A Menina Boba* (2012), as obras de Cláudio Santoro que executo, escritas em linguagem dodecafônica, pedem que se faça o *sprechgesang* em alguns trechos, tarefa complexa que exige um imprimir um tom de fala a um texto que deveria gravitar em torno das notas escritas na pauta. Além das canções, essa noção de canto falado também é explorada por mim em diversos trechos neste trabalho, porém, concretizada de forma diferente dos procedimentos mais comumente relatados acerca do *sprechgesang* de Schönberg.

desenvolvimento tecnológico. Isso proporcionou um crescimento vertiginoso no campo da gravação musical, com o advento das fitas magnéticas, da ampliação das possibilidades de reprodução mecânica do som e, posteriormente, a possibilidade da criação e manipulação de sons sintetizados por computador, que mudaram (e têm continuamente mudado) a relação entre a produção e a recepção musical de nosso tempo. Segundo os estudos da pesquisadora Heloísa Araújo Duarte Valente, os primeiros fonógrafos e gramofones surgiram nas últimas décadas do século XIX:

[...] o primeiro aparelho a ganhar popularidade foi o fonógrafo, projetado por Thomas Edison (1877), inicialmente concebido não para a multiplicação (a comercialização do invento foi logo em seguida posta em prática), mas apenas para a conservação dos sons, mais especificamente de algumas *vozes exemplares* (VALENTE, 1999, p. 54).

É só a partir de 1907 que as tecnologias de gravação em discos começam a se tornar acessíveis para o público, ainda que de forma bastante restrita. O primeiro concerto em radiodifusão foi realizado em 1920, mas é na década de 1930 que a rádio vai tomar um lugar central na vida das pessoas, mudando o modo de ouvir a música e as vozes. Valente comenta: “o rádio pode ser considerado a primeira parede sonora do nosso século, pois fecha o indivíduo no familiar, isolando-o do perigo” (VALENTE, 1999, p. 57). Valente ainda escreve sobre a relutância de alguns compositores e musicistas acerca da difusão da música através do rádio nessa época (principalmente pela distorção e má qualidade do som reproduzido), dando o exemplo de Bela Bartok, que declara:

A incisão em discos é em relação à música original, o que a conserva em latas é em relação à fruta fresca: aqui há vitaminas, mas nas latas

não. A música mecanizada é um produto de fábrica, enquanto que a música ‘viva’ é feita pelos indivíduos vivos (BARTOK apud VALENTE,1999, p. 56).

No que concerne às vozes, a evolução da tecnologia de captação e dos microfones é um fator essencial para pensar a escuta da paisagem vocal (e dos modelos vocais) difundidos pelo rádio e pelos discos. Valente explica que os procedimentos mais antigos conseguiam captar com alguma qualidade apenas vozes cantadas que já possuíam um volume elevado, o que explica a gravação de vozes operísticas como algumas dessas “vozes exemplares”: somente vozes com esse tipo de técnica impostada conseguiam ser captadas pelos aparelhos de forma mais ou menos fiel, apesar da distorção e do ruído que a gravação comportava até meados de 1950.

Na medida em que os microfones e as tecnologias de gravação caminharam, os exemplos vocais passam a mudar: outros estilos musicais, timbres e formas de cantar puderam ser captados e passaram a ganhar espaço dentro da casa, da vida das pessoas e dos seus modelos de escuta das vozes cantadas e faladas. As tecnologias de gravação e o cinema modificaram os padrões de escuta das vozes em *performance* no século XX. Desi e Salzman comentam que

o “realismo” da amplificação e da cinematografia (atuação *close-up* para a câmera e para o microfone) provocou o desaparecimento do estilo tradicional da projeção vocalizada do ator, deixando a projeção operística e a dança do balé *en pointe* como os últimos exemplares remanescentes de um estilo de atuação romântico¹⁴³ (DESI; SALZMAN, 2008, p. 15, trad. nossa).

¹⁴³ “The ‘realism’ of amplification and cinematography (close-up acting for the camera and the microphone) has provoked the disappearance of the traditional

A transformação do modo de ouvir as vozes, permeada pela tecnologia, trouxe desafios no campo da pesquisa da vocalidade em *performance*. A pesquisadora Silvia Davini problematiza essa questão do seguinte modo:

Durante o século XX, a tecnologia em sua evolução acelerada, interagiu intensamente com a vocalidade humana estabelecendo uma dinâmica que, de forma contínua, modelou os estilos vocais, fora e dentro dos palcos. Os meios de comunicação, de reprodução audiovisual, e de síntese, molde e processamento do som, determinaram as vocalidades produzidas no Ocidente de forma crucial e, em consequência, o teatro que essa sociedade produz ¹⁴⁴ (DAVINI, 2007, p. 42, trad. nossa).

É impossível ignorar que as novas relações entre as pessoas e os sons (sejam musicais ou não) e as vozes, impostas pelos rádios, televisão, cinema, aparelhos de CD, IPods e computadores trouxeram um impacto significativo na vida das pessoas e no campo de estudos e criação em música e teatro dos séculos XX e XXI. Stravinsky, no final dos anos 1930, comentava as influências dessa exposição massiva ao som por parte dos ouvintes:

actor's style of projected vocalization, leaving the operatic projection and ballet dancing *en pointe* as the last remaining exemplars of romantic performing style” (SALZMAN, DESI, 2008, p. 15).

¹⁴⁴ “Durante el siglo XX, la tecnología en su evolución acelerada, ha interactuado intensamente con la vocalidad humana estableciendo una dinámica que, de forma continua, ha modelado los estilos vocales, fuera y dentro de los escenarios. Los medios de comunicación, de reproducción audiovisual, y de síntesis, modelado y procesamiento de sonido, han determinado las vocalidades producidas en el Occidente de forma crucial y, en consecuencia, el teatro que esa sociedad produce” (DAVINI, 2007, p. 42).

Já se foi o tempo em que Johann Sebastian Bach fazia uma longa viagem a pé para ouvir Buxtehude. Hoje, o rádio faz a música invadir os lares a todas as horas do dia ou da noite. Poupa o ouvinte de qualquer esforço que não seja girar um botão (STRAVINSKY, 1996, p. 122).

Essas transformações nas formas de acesso e usos da música se refletiram de forma incisiva na produção musical dos últimos cem anos. Para Robert Morgan,

o que diferencia essa cultura das suas precedentes, entretanto, é a ausência de quaisquer convenções técnicas e estéticas fixas – que são apenas aquelas características formalmente adotadas para constituir as bases necessárias para qualquer cultura ou estilo bem definidos. Como produtos artísticos provenientes de terras distantes e eras passadas se tornaram instantaneamente disponíveis através de meios eletrônicos, trazidos a nós diariamente pelo rádio, televisão e gravações, estilo e características se esboçam a partir de um vasto depósito de recursos disponíveis¹⁴⁵ (MORGAN, 1991, p. 328, trad. nossa).

Essa ausência de qualquer convenção técnica ou estética fixa no campo da criação musical dos séculos XX e XXI citada por Morgan proporcionou uma mudança expressiva no modo de criar e ouvir música. É interessante pensar também no modo

¹⁴⁵ “What differentiates this culture from previous one, however, is the absence of any fixed technical and esthetic conventions – that is, just those features formerly assumed to constitute the necessary basis for any well-defined culture or style. As artistic products from distant lands and past eras have become instantaneously available by electronic means, brought to us daily by radio, television, and recordings, style and characteristics drawn from a vast storehouse of available resources” (MORGAN, 1991, p. 328).

como o advento das tecnologias de reprodução sonora influenciou o campo teatral: até a invenção dos aparelhos de gravação e reprodução musical, qualquer espetáculo teatral que quisesse incluir música em sua construção deveria contar com musicistas e cantores/as ao vivo, pessoas que não se comportavam como um rádio, que muda de música ao se girar um botão: limitados pelo repertório que conheciam e as relações de trabalho estabelecidas (quem já trabalhou com musicistas em cena sabe das alegrias e do desespero dessa empreitada), a música em cena não era algo simples de ser conseguido. Hoje em dia, imagine os espetáculos sem o recurso da música mecânica? Como fariam os/as artistas de teatro se tivessem que efetivamente produzir toda a música colocada em cena?

A música e o ato de compor ganham diferentes concepções a partir da década de 1950, assim como a presença da voz em *performance* na música também ganha novos contornos. Um caráter mais processual é dado à obra em diversos/as compositores/as, fazendo da composição um ato de experimentação constante, um ato que encerra em cada nova obra uma ideia ou uma experiência sonora a ser desenvolvida pelo/a artista. Diferentes técnicas ou procedimentos de composição emergem do imaginário de cada compositor/a, sendo que cada um busca diferentes formas de aliar elementos como técnica, subjetividade ou criação.

O uso das gravações em fita magnética inauguraram um novo caminho de pesquisas acerca da sonoridade, consolidando o campo da música eletroacústica. Após a Segunda Guerra Mundial, Antonin Artaud registra em fita magnética o que seriam suas concepções acerca da voz e da palavra no teatro, outro marco de reinvenção da voz em *performance* no século XX: o trabalho *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1948), hoje disponível para a audição, se constitui não só um exemplo

das concepções vocais-teatrais de Artaud, mas dialoga com um contexto europeu que engloba as experimentações musicais e as transformações no campo da poesia e do cinema. Os autores Salzman e Desi (2008) apontam que Artaud chegou a escrever o texto para uma obra nunca concluída do compositor francês Edgar Varèse intitulada *Astronome*. A pesquisadora italiana Lucia Amara¹⁴⁶ escreve:

De novembro de 1947 a fevereiro de 1948, Artaud se dedicou à preparação e gravação da transmissão radiofônica *Pour en finir avec le jugement de dieu*, comissionada por Ferdinand Pouey, que então era Diretor das transmissões dramáticas e literárias da Radiodifusão francesa. A emissão, que seria difundida no âmbito do ciclo intitulado *A voz dos poetas*, teve como intérpretes Maria Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin e o próprio Artaud, foi gravada entre os dias 22 e 29 de novembro. Artaud utilizou xilofones, gongos, percussões, tímpanos que acompanhavam o texto, com pedaços intervalados de glossolalias, mais substanciais, sobretudo, nos textos preparatórios. É sabido que a transmissão, que deveria ir ao ar em 2 de fevereiro de 1948, foi bloqueada pelo diretor geral Vladimir Porché¹⁴⁷ (AMARA, 2010, p. 64, trad. nossa).

¹⁴⁶ Lucia Amara é uma pesquisadora italiana que realizou um extenso estudo sobre a glossolalia e os procedimentos vocais e de escritura de Artaud em sua tese de doutorado *Artaud: la scena delle glossolalie. Poesia, voce, esercizio nel Secondo Teatro della Crudeltà* (2009) – Università di Bologna.

¹⁴⁷ “Dal novembre 1947 al febbraio 1948 Artaud si dedico alla preparazione e alla registrazione della trasmissione radiofônica *Pour em finir avec le jugement de dieu*, commissionatagli da Ferdinand Pouey, che allora era direttore delle trasmissioni drammatiche e letterarie della Radiodiffusione francese. L’emissione, che sarebbe stata diffusa nell’ambito del ciclo intitolato *La voce dei poeti* e che ebbe come interpreti Maria Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin e lo stesso Artaud, fu registrata tra il 22 e il 29 novembre. Artaud utilizzò xilofoni, gong, percussioni, timpani che accompagnavano il testo, a tratti intervallato da glossolalie, piuttosto cospicue soprattutto nei testi preparatori. È noto che la trasmissione, che doveva

Essa gravação de Artaud, segundo Amara, é uma síntese das experimentações de uma fase de pesquisa do artista que é chamada de *Segundo Teatro da Crueldade*, e que foi construída com base em diversas leituras públicas de textos produzidos por Artaud a partir de 1943. Ao invés de se afastar da palavra escrita para o desenvolvimento da vocalidade, Artaud leva para a produção textual um diálogo íntimo com as possibilidades materiais e sonoras da voz. Recursos como a *glossolalia* se transformam em procedimentos nas pesquisas vocais de Artaud, intimamente ligada a um tipo de escritura vocal desenvolvida pelo artista. Para Amara, os trabalhos textuais-vocais de Artaud do período de 1943 a 1948 são “[...] quase todos nascidos, de um modo ou de outro, sob a égide da *performatividade*¹⁴⁸” (AMARA, 2010, p. 4, trad. nossa). Os aspectos sonoros, métricos e rítmicos da voz e da palavra se traduzem em uma escrita que busca incessantemente a voz; a glossolalia é resultado e ao mesmo tempo processo de criação de uma linguagem desconhecida, porém, como frisa Amara, que não busca uma língua (no sentido do entendimento, da tradução), mas um som:

Por som se entende um forte potencial emissivo e performativo, inserido nesta palavra (que em todo caso é escrita) e, ao mesmo tempo uma forte vocação à execução dada pela própria presença dos princípios de repetição e variação¹⁴⁹ (AMARA, 2010, p. 42, trad. nossa).

andare in onda il 2 febbraio 1948, fu bloccata dal direttore generale Vladimir Porché” (AMARA, 2010, p. 64).

¹⁴⁸ “[...] quasi tutti nati, in un modo o nell’altro, sotto l’egida della *performatività*” (AMARA, 2010, p. 41).

¹⁴⁹ “Per suono s’intende um forte potenziale emissivo e performativo, insito in questa parola (che comunque è scritta) e, allo stesso tempo uma forte vocazione all’esecuzione data próprio dalla presenza dei principi di ripetizione e variazioni” (AMARA, 2010, p. 42).

Esse transbordamento na direção de uma escrita “sonora”, ou seja, que jogasse com a palavra escrita de forma a valorizar elementos como sonoridade ou ritmo¹⁵⁰ em detrimento do conteúdo e da compreensão semântica, apesar de ter encontrado forma específica no trabalho de Artaud – sempre em diálogo com suas experimentações/concepções de voz e teatro – vinha sendo explorado de diferentes formas desde o final do século XIX. No campo da poesia/literatura, poetas e escritores como James Joyce ou Stéphane Mallarmé – apontados como artistas que subverteram a linguagem das palavras – são celebrados como provocadores de deslocamentos entre a palavra escrita, seus significados e sentidos, indo em direção a uma materialidade - que encontra analogias nas noções de materialidade do som e do ruído empreendida pelo campo musical e teatral: a palavra escrita, ao invés de dar forma e voz a histórias e personagens, passa a ser personagem de si mesma. As vanguardas como o dadaísmo, o futurismo e o surrealismo produziram também propostas de escrita e experiência vocal do texto:

No Dadaísmo, os experimentos percorrem desde o *Valor da Voz* nela mesma (sem a interferência de pontuação, fraseado ou dicção), apregoado por Hugo Ball (1916), os Poemas para gritar e dançar, de Pierre Albert-Birto (1917-1918), que jogam na teatralidade o papel fundamental da performance à poesia óptico-

¹⁵⁰ Vale lembrar aqui que elementos como ritmo e sonoridade sempre foram presentes e até mesmo predominantes nas formas escritas para a voz (poesia, teatro, música) da cultura ocidental. Paul Zumthor chega a apontar esta como uma característica herdada do período de cultura oral europeia no qual a sobrevivência dos textos e canções, passadas de pessoa a pessoa, encontravam uma facilidade nos modos de aprendizagem e sobrevivência se formadas nessa lógica (com métricas e musicalidade definidas, sonoridades envolventes). O final do século XIX e início do século XX reelaboram essa oralidade/sonoridade da escrita sob outras perspectivas; o dadaísmo ou futurismo trabalham revertendo a lógica e o sentido da linguagem ou se referindo à nova paisagem sonora das cidades do século XX, evocando sonoridade, ruído e vocalidade de uma época específica.

fonética de Raoul Hausman (VALENTE, 1999, p. 155).

Os experimentos da poesia Futurista incluem:

[...] na Rússia, representada por Khlebnikov e Krutchenik, a criação do *zaum*, setor mais radical dessa estética, prega, igualmente, a criação de uma linguagem transversal destituída de semântica, ao recuperar a língua dos loucos e os dialetos (VALENTE, 1999, p. 155).

Letrismo, poesia sonora e mais tarde, no Brasil, a poesia concreta, constituíram experimentos nesse campo de uma escrita poética que explora novas vocalidades e modos de ler e ouvir a palavra.

A obra vocal (*Thema*) *Omaggio a Joyce* (1958), de Luciano Berio, é um exemplo emblemático, que promoveu a integração entre as tecnologias de gravação e montagem sonora, a poesia de James Joyce e a vocalidade como matéria prima para a composição. Para Berio a fusão entre poesia e música, de acordo com as novas perspectivas da música no século XX seria “uma nova sensibilidade para o espaço em geral – inclusos também aqui os artifícios tipográficos¹⁵¹ [...]” (1996, p. 122). Tal artifício, segundo o autor “contribui certamente para dar uma nova abertura às dimensões expressivas da palavra poética, ou melhor, às possibilidades poéticas da palavra impressa, ouvida e falada” (BERIO, 1996, p. 122). Berio escreve:

¹⁵¹ Um exemplo de artifício tipográfico pode se materializar na Poesia Concreta, que usou o espaço do papel e as formas de espacialização da palavra escrita como trampolins para uma busca da sonoridade do poema. Martha Herr dá um exemplo de relação entre música e poesia concreta no Brasil: “Certamente, o exemplo mais conhecido da utilização da poesia concreta na música brasileira é o *Motet em Ré maior* para coro misto de Gilberto Mendes com o texto ‘Beba Coca-Cola’ de Décio Pignatari de 1966.” (HERR, 2002, p. 20).

Poesia é também uma mensagem verbal distribuída no tempo: a gravação em fita magnética e os meios da música eletrônica em geral dão-nos uma idéia mais real e mais concreta disso do que uma leitura pública e teatral de versos nos poderia oferecer. Através de tais meios tentei verificar experimentalmente uma nova possibilidade de encontro entre leitura de um texto poético e a música sem que tal união devesse necessariamente resultar em benefícios de um dos dois sistemas expressivos, tentando, sobretudo, levar a palavra a um estado em que ela pudesse assimilar e condicionar completamente o fato musical (BERIO, 1996, p. 122).

A voz, imersa na poesia, nesse caso, faz papel duplo: explicita a inteligibilidade da linguagem da poesia por meio da palavra ao mesmo tempo em que carrega em si a materialidade sonora pertencente à música. A intérprete dessa obra, a cantora Cathy Barberian¹⁵² é uma figura central na composição, já que, como aponta Flo Menezes, “Berio realizou essa composição utilizando-se exclusivamente de sons derivados da voz gravada em estúdio” (MENEZES, 1996, p. 129), ou seja, os materiais sonoros gerados por Cathy foram fonte direta para a construção da sonoridade musical.

Berio explica que tinha como objetivo dar ênfase aos aspectos fonéticos do texto, ressaltando que a variedade e riqueza dos fonemas conduziam a sonoridade da voz a diversas possibilidades eletroacústicas (palavras como *chips*, *picking*, *warbling* ou frases como *deaf bald Pat brought pad knife took up* são exemplos desses fonemas “eletroacústicos”). A adoção

¹⁵² Cathy Barberian, soprano norte-americana que se tornou referência na execução e criação de música vocal contemporânea. Nascida em 1925 e falecida em 1983, foi casada com Luciano Berio. Juntos consolidaram uma parceria no campo musical que rendeu obras como *Circles* (1964) e *Folk Songs* (1964).

de vozes paralelas recitando simultaneamente traduções em italiano e francês do texto servia aos propósitos de confusão da sonoridade da voz, sendo um dos procedimentos que Berio usou para evitar um efeito apenas recitativo (uma voz dizendo uma poesia) e investir nas potencialidades sonoras que as sucessivas gravações das vozes e suas sobreposições começaram a delinear ao longo do processo. A obra então torna evidente a passagem da sonoridade da voz aplicada à leitura e compreensão das palavras de Joyce (que valorizariam a inteligibilidade do texto) para um “tecido polifônico que nada mais quer significar do que sua própria estrutura” (BERIO, 1996, p. 125).

Como é possível perceber, a presença da voz em *performance*, seja na música ou no teatro, começa a ser subvertida por aspectos como a tecnologia: uma nova escuta da voz passa a ser fundamental com as possibilidades de sobreposição, corte, distorção, espacialização e simultaneidade que as tecnologias de gravação e reprodução sonora passam a permitir. A escuta da simultaneidade já existia nos madrigais contrapontísticos da Renascença (dos quais já reclamava Girolamo Mei [1572], por serem incompreensíveis e exagerados), mas no século XX se desdobra então para uma simultaneidade não baseada em aspectos rígidos como as consonâncias e acordes (espaço Harmônico/Tonal): passa a reivindicar novos espaços e timbres para concretizar relações que na maioria das vezes são construídas e concretizadas no contexto individual de cada obra.

A voz, no contexto da música contemporânea, não foi subestimada. Pierre Schaeffer escreve que a voz é “o único instrumento comum a todas as civilizações musicais” (SCHAEFFER apud MENEZES, 1996, p. 212). Berio, em entrevista, diz: “a voz, do ruído mais insolente ao canto mais sublime, significa sempre alguma coisa” (BERIO apud

MENEZES, 1996, p. 212). Uma tentativa de ressignificação da presença da palavra e conseqüentemente da voz em *performance* empreendida por alguns/algumas artistas do século XX foi o uso de línguas quase fora de uso em composições musicais e encenações teatrais. Martha Herr, pesquisadora brasileira, dá alguns exemplos:

Com *Oedipus Rex* (1926-27) e sua *Sinfonia dos Salmos* (1930), Stravinsky procura se distanciar do sentimentalismo provocado pela palavra utilizando o latim, uma língua fora de uso comum e pouco conhecida pelo público (no caso de *Sinfonia*, latim eclesiástico, ainda mais distante). Schoenberg utiliza o hebraico em *Moses und Aaron* (1930-31). A música vocal como linguagem musical é libertada do sentido da palavra em contexto sintático. As palavras têm sentido, mas a distância. Há compositores ainda hoje que fazem a mesma coisa, por exemplo: Steve Reich no seu *Tehillim* (1981) e Roberto Victorio em *Bereshith* (1992), ambos utilizando hebraico bíblico (HERR, 2002, p. 17).

O jogo entre inteligibilidade e musicalidade da voz em *performance* vai ser foco em manifestações teatrais, a partir da década de 1960. O *Teatr Laboratorium*, de Jerzy Grotowski, é um dos grupos que explorará a subversão da vivência e conseqüentemente da escuta das vozes em *performance*, criando uma poética vocal própria. Zygmunt Molik, em entrevista, fala sobre o espetáculo *Akropolis* (1962):

Pela primeira vez tentamos compor a peça, não fazê-la seguindo essa ou aquela convenção, mas compô-la. Então isso foi um novo desafio para nós, achar uma nova expressão, novos modos de expressão. Havia muito pouca fala normal ali, ao invés disso uma espécie de cantar, meio cantado e meio falado, e a fala era muito

raramente natural porque apenas algumas poucas frases eram faladas de um modo natural, já que tudo era totalmente composto¹⁵³ (MOLIK, CAMPO, 2010, p. 129, trad. nossa).

Segundo a pesquisadora italiana Piersandra di Matteo, é possível traçar um panorama de linhas de pesquisa vocais no teatro que iniciam na primeira metade do século XX que contêm duas vertentes principais:

Uma linha se conecta à ideia de “exercício vocal”, imprescindível momento de confronto no trabalho de ator sobre si mesmo e com o personagem, na preparação atoral, no treinamento: linha que move de Stanislaskj a Copeau, passando por Decroux, até Grotowski e Odin Teatret¹⁵⁴ (DI MATTEO, 2010, p. 72, trad. nossa).

Esse trabalho sobre si mesmo/a na atuação admitiu, em diversos contextos teatrais de experimentação, o canto e o desenvolvimento da musicalidade como fio condutor para outras versões de vocalidade cênica. Sobre o *Teatr Laboratorium*, de Grotowski, Marco de Marinis ressalta:

[...] basta olhar, e, sobretudo escutar as documentações audiovisuais dos célebres

¹⁵³ “For the first time we tried to compose the performance, not to play it following this or that convention, but to compose it. So it was a new challenge for us, to find a new expression, a new means of expression. There was a very little normal speaking there, rather a sort of singing, half singing and half speaking, and the speaking was very rarely natural because just a few sentences were spoken in a natural way, since everything was totally composed” (MOLIK, 2010, p. 129).

¹⁵⁴ “Una línea si connette all’idea di ‘esercizio vocale’, imprescindibile momento di confronto nel lavoro dell’attore su se stesso e sul personaggio, nella preparazione attoriale, nel training: linea che muove da Stanislaskj a Copeau, passando per Decroux, fino a Grotowski e Odin Teatret” (DI MATTEO, 2010, p. 72).

espetáculos (*Akropolis e O Príncipe constante*, em particular) ou os filmes *Acting Therapy* (1976), com o extraordinário Zygmund Molik, desaparecido há pouco, em ação pedagógica, para dar-se conta que os atores de Grotowski sempre trabalharam intensamente sobre os registros do canto, mesmo que fora de qualquer tradição codificada. Melopeias, *Sprachgesang*, salmodiamentos individuais e coletivos, canções, etc., serviam àquela posta em cena de forma expressionista, hiper-naturalista, da voz e da palavra que respondia a uma analogia colocada em forma de gesto e de movimento¹⁵⁵ (DE MARINIS, 2010, p. 188, trad. nossa).

A outra linha de pesquisas vocais traçada por Di Matteo, “de ascendência artaudiana, que se introduz no sulco do expressionismo alemão¹⁵⁶” (DI MATTEO, 2010, p. 72, trad. nossa), influencia os procedimentos, concepções e estéticas de artistas e grupos como Living Theatre, Carmelo Bene, Leo De Berardinis, Demetrio Stratos e Societàs Raffaello Sanzio. Di Matteo explica:

Essa linha, em particular, se funda sobre uma pesquisa da voz não somente como exercício, mas também como intenção de recuperar uma gênese da palavra que investe e extermina o

¹⁵⁵ “[...] basta guardare, e soprattutto ascoltare le documentazioni audiovisive dei celebri spettacoli (*Akropolis e Il Principe costante*, in particolare) o i film *Acting Therapy* (1976), com lo straordinario Zygmund Molik, da poco scomparso, in azione pedagogica, per rendersi conto che gli attori di Grotowski hanno sempre lavorato intensamente sui registri del canto, anche se fuori da qualsiasi tradizione codificata. Melopee, *Sprachgesang*, salmodiamente individuali e collettivi, canzoni, ecc, servivano a quella messa in scena in forma espressionista, iper-naturalistica, della voce e della parola che spondeva ad un’analogia messa in forma del gesto e del movimento” (DE MARINIS, 2010, p. 188).

¹⁵⁶ “D’ascendenza artaudiana, che si innesta nel solco dell’espressionismo tedesco” (DI MATTEO, 2010, p. 72).

ideal ocidental de *Logos* des-vocalizado. No seu seio é reconhecível a pesquisa de uma voz-corpo, capaz de enriquecer-se pelas fontes respiratórias e plásticas ativas na linguagem, capaz de reconduzir as palavras aos fatos físicos que lhes dão vida¹⁵⁷(DI MATTEO, 2010, p. 73, trad. nossa).

Diferentes versões de composição sonoro-vocal, baseadas em noções bastante particulares de musicalidade e funcionalidade do texto e da voz em *performance*, marcam a busca de alguns/algumas artistas e grupos teatrais em direção a diferentes versões de aspectos como corpo, linguagem, presença, naturalidade ou inteligibilidade da voz. Organizações sonoras e musicalidades vocais diferentes começam a emergir nesses contextos, ancoradas em pesquisas acerca da materialidade do corpo-voz na atuação. Na escuta dessas vozes, muitas vezes é possível encontrar elementos símiles, sendo necessário olhar atentamente aos procedimentos adotados: no caso de algumas pesquisas, mais do que o resultado sonoro, o procedimento/processo é o elemento principal a ser levado em consideração, ressaltando a *experiência física* da voz em presença – tanto para o ator ou atriz quanto para o/a espectador/ouvinte.

No caminho fronteiro entre a música e o teatro surgem figuras como Alfred Wolfsohn e seu aluno mais conhecido, o ator e vocalista Roy Hart. Wolfsohn, vindo do universo do canto erudito e da música, empreende a partir do final da Primeira Guerra Mundial uma jornada em busca da *Voz Humana*, se distanciando das noções de beleza e harmonia do canto erudito tradicional e desenvolvendo uma metodologia de

¹⁵⁷ “Questa linea, in particolare, si fonda su una ricerca della voce non solo come esercizio, ma anche come tensione a rintracciare una genesi della parola che investe e stermina l’ideao occidentale di Logos devocalizzato. Nel suo alveo è riconoscibile la ricerca di una voce-corpo, capace di arricchirsi delle fonti respiratorie e plastiche attive nel linguaggio, capace di ricondurre le parole ai fatti fisici che danno loro vita” (DI MATTEO, 2010, p. 73).

pesquisa vocal que encontrará em Roy Hart uma continuação de seu legado estético/artístico. O trabalho desenvolvido pelo *Roy Hart Theatre*, a partir dos anos sessenta, não encontra um gênero definido, buscando uma valorização da vocalidade humana que passa por noções particulares de musicalidade, mas sem entrar propriamente no universo da música como linguagem organizada. Roy Hart ficou conhecido por sua extraordinária capacidade vocal, mas não era um cantor, ou seja, não possuía um treinamento musical formal; com ele se funda a noção de vocalista e as sonoridades particulares que sua voz extraordinária alcançou chamaram a atenção de compositores como Peter Maxwell Davies, gerando obras marcantes. Linda Wise, atriz e diretora, integrante do *Roy Hart Theatre* conta:

No final dos anos 1960 ele começou a ficar conhecido, e pessoas como Peter Brook, Grotowski, Aldous e Julian Huxley vieram ao seu espaço e também compositores contemporâneos – era um momento realmente importante de reconhecimento do valor do trabalho e também de Roy Hart como um vocalista único. Henze, Stockhausen, e outros compositores menos conhecidos, escreveram para a sua voz, mas provavelmente, para mim, o mais importante foi seu maravilhoso e em última análise trágico encontro com Peter Maxwell Davies, que escreveu *Eight songs for a mad king*¹⁵⁸ para ele. Essa peça foi composta com Roy Hart – e eu digo com Roy Hart porque Roy improvisou e Peter Maxwell Davies compôs com base em suas improvisações. Esta peça é uma pedra angular da música-teatro contemporânea, e eu realmente acho que foi um ponto de mudança também para a ópera contemporânea, porque era provavelmente a primeira vez que um compositor escreveu para tal tipo de voz (WISE, 2014, s/pág).

¹⁵⁸ Peça estreada em 1969.

As conexões entre as pesquisas cênicas e o universo da música moderna e contemporânea demonstram noções compartilhadas não só de sonoridade vocal e formas/procedimentos de criação; demonstram um compartilhamento de novas ideologias acerca do papel da sonoridade, da presença e da função da arte vocal em seus contextos de origem. Hart abriu os precedentes para a difusão do conceito de técnica vocal estendida, que influenciou diversos compositores como Xenakis, Stockhausen, Ligeti, entre muitos outros em sua escrita musical para a voz. As técnicas vocais estendidas são uma importante modificação na escuta das vozes em *performance* no século XX: o ruído vocal, os sons não convencionais, as quebras de registro, a voz não-homogênea, as explorações de textura e timbre vocal ampliam a extensão da voz em *performance*. Roy Hart cria a “voz de oito oitavas”, ou seja, uma vocalidade que admitia uma gama muito maior de sons e recursos do que o canto “tradicional”. As técnicas vocais estendidas, no campo da música, formam o território da vocalidade contemporânea por excelência. As técnicas instrumentais estendidas também são exploradas nas inovações musicais dos séculos XX e XXI, criando um novo vocabulário dos instrumentos musicais e da voz no campo musical.

Surge nos anos 1950 e 1960 a figura do/a vocalista como um/a artista vocal, que engendrando diferentes técnicas e estéticas vocais – ligadas não necessariamente só à música, mas também ao teatro, à dança e à *performance art* – constrói trabalhos solo a partir de uma criação pessoal de repertório vocal/cênico: “uma geração inteira de performers solo assumiu uma produção vocal não tradicional, frequentemente estendendo suas explorações vocais ainda mais longe com microfones e processamento eletrônico¹⁵⁹” (DESI; SALZMAN, 2008, p.

¹⁵⁹ “A whole generation of solo performers took up nontraditional vocal production, often extending their vocal explorations still further with microphones and electronic processing” (DESI; SALZMAN, 2008, p. 276)

276, trad. nossa). Entre esses artistas estavam (e ainda estão) o próprio Hart, Meredith Monk, Laurie Anderson, Kristin Nordeval, entre outros. Salzman e Desi explicam que

esse repertório era às vezes composto por compositores (ou compositores trabalhando com escritores e diretores), mas muitos, talvez a maioria desses *performers* se especializaram na criação de seus próprios trabalhos. Essas *performances* geralmente possuem uma estrutura pré-determinada, mas não são necessariamente baseadas na forma musical ou na notação musical; elas frequentemente são montadas em ensaio nos moldes de uma companhia de dança ou grupo de teatro contemporâneo. A improvisação pode ser um elemento predominante, e muitos desses trabalhos pertencem à categoria da *performance solo*, a qual é criada ou variada no momento da apresentação em si¹⁶⁰ (DESI; SALZMAN, 2008, p. 276, trad. nossa).

Ou seja, a criação de sonoridade/musicalidade a partir das possibilidades da voz individual do/a artista cria uma nova categoria de *performers* que não se encaixam nem na definição de cantores/as, nem na definição de atores ou atrizes – dispostos/as a compor seus próprios materiais cênico/vocais, esses/as artistas flertam com diversas referências,

¹⁶⁰ “This repertoire was sometimes composed by composers (or composers working with writers and directors) but many, perhaps most of these performers have specialized in the creation of their own works. These performances usually have a predetermined structure but they are not necessarily based on musical form or musical notation; they are often put together in rehearsal in the manner of a dance ensemble or contemporary theatre group. Improvisation may be a major element, and many of these works belong in the category of solo performance work, which is created or varied in the moment of actual performance” (DESI; SALZMAN, 2008, p. 276).

diversificando o panorama da voz em *performance* ao se situarem em territórios fronteiriços.

Compositores/as, atores, atrizes, diretores/as, instrumentistas, *performers* começam a descortinar um universo conceitual e o pensamento crítico acerca das questões estéticas ligadas a questões éticas e filosóficas que vão embasar ou expandir suas práticas – fortemente influenciadas por um pensar o seu próprio contexto. Dentro desses diferentes universos de criação, a voz em *performance* na música contemporânea expande suas possibilidades sonoras: além de cantar ou falar, ações como gritar, sussurrar, grasnar, roncar e toda a sorte de ruídos e sonoridade vocal passam a integrar as estéticas da vocalidade, destituindo hierarquias e concepções do “belo” e do “correto” no intento de construir diferentes versões de vocalidade que sirvam a diferentes intentos estéticos e poéticos.

O compositor norte-americano John Cage esteve bastante concentrado nas questões éticas e estéticas da música em seu percurso, criando um desses universos conceituais bastante influentes na música (e na arte) a partir da segunda metade do século XX. A noção do/a compositor/a musical como organizador/a dos sons vai ser radicalmente ampliada na obra de Cage; ele afirma: “se essa palavra 'música' é sagrada e reservada para instrumentos dos séculos dezoito e dezenove, podemos substituir por um termo mais significativo: organização do som¹⁶¹” (CAGE, 1973, p. 3, trad. nossa). Esse termo, organização do som, é amplamente explorado em sua obra, alargando as fronteiras da composição musical até a música conceitual e suas relações com a *performance* em artes

¹⁶¹ “If this word 'music' is sacred and reserved for eighteenth and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound” (CAGE, 1973, p. 3).

visuais, dança e teatro nos Estados Unidos (EUA). Os sons (musicais e não musicais) eram o universo de Cage, que reivindica uma nova postura perceptiva e atuante frente às novas possibilidades musicais do século XX. Para ele a tônica das pesquisas recentes em música seria “compositores ao trabalho usando meios do século XX para fazer música¹⁶²,” (CAGE, 1973, p. 6, trad. nossa) e para isso, era necessário ampliar os horizontes da percepção musical.

O/A ouvinte (incluindo o/a compositor/a), portanto, é aquele/a que pode se abrir ao novo e suas possibilidades auditivas e pode determinar os limites ilusórios entre o que é música e o que não é dentro de um imaginário musical particular de cada pessoa, que pode estar, muitas vezes, subjugado ao costume ou ao senso comum. Cage amplia a tarefa de ouvir, tarefa essa essencial para a compreensão, fruição e criação de qualquer nova possibilidade musical. Para ele “nova música: nova escuta¹⁶³,” (CAGE, 1973, p. 10, trad. nossa), pensando os aspectos da recepção da música como fator transformador. Este ouvir seria “somente uma atenção à atividade dos sons¹⁶⁴,” (CAGE, 1973, p. 10, trad. nossa), e nesse sentido, para Cage, qualquer som em si mesmo já possuía uma “vida” a ser apreciada por um/a ouvinte atento/a. Martha Herr dá um exemplo da música vocal proposta por Cage:

Cage experimentou múltiplas possibilidades do uso da voz e da palavra entre suas composições. *Ária* (1958), escrita para a esposa de Berio [Cathy Barberian] é escrita em partitura gráfica que utiliza cores para representar timbres vocais (à escolha da cantora), palavras desconexas em

¹⁶² “Composers at work using twentieth-century means for making music” (CAGE, 1973, p. 6).

¹⁶³ “New music: new listening” (CAGE, 1973, p. 10).

¹⁶⁴ “Just an attention to the activity of sounds” (CAGE, 1973, p. 10).

cinco línguas diferentes (armênio, russo, italiano, francês e inglês) e barulhos não musicais [“*un musical*”] (HERR, 2002, p. 20).

A partir disso, outras concepções de escuta abrem caminhos para novas perspectivas da voz em *performance*, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, mas agora se desvencilhando das concepções mais estáveis de música, teatralidade e dramaticidade e assumindo o corpo como local a ser explorado na experiência artística. O pesquisador norte-americano Brandon LaBelle explica que

a fusão de arte e vida perseguida através dos anos de 1960 abriu o terreno da estética para algo além do domínio da pura forma. Em tal movimento, a arte pode confrontar as tensões implícitas na realidade social operando *relacionalmente*¹⁶⁵ (LABELLE, 2006, p. 101, trad. nossa).

Coletivos como o Grupo Fluxus, importante movimento artístico situado nos EUA no início da década de 1960, do qual Cage fazia parte, e a explosão da *performance art* abriram caminho para novas concepções do corpo em cena. LaBelle comenta:

Como meio artístico, o corpo é sustentado para mobilizar suas próprias histórias marcadas e biografias, referindo-se à existência diária na condição de falar sobre os domínios mais amplos da vida social, na qual o corpo está

¹⁶⁵ “The fusion of art and life pursued throughout the 1960s opens the terrain of the aesthetic to thing beyond the realm of pure form. In such a move, art can be said to confront the tensions implicit in social reality by operating *relationally*” (LABELLE, 2006, p. 101).

sempre situado¹⁶⁶ (LABELLE, 2006, p. 102, trad. nossa).

Esse tipo de experiência buscou na presença da sonoridade do corpo questões como “o que significa ter um corpo?”, sempre de forma relacional. LaBelle frisa que “tal dinâmica performativa pode ser ouvida mediante vários trabalhos artísticos que usam voz, corpo e as tensões da fala para definir, mapear ou transgredir as limitações e potencialidades da presença individual¹⁶⁷” (LABELLE, 2006, p. 102, trad. nossa).

Performances como *Freeing the Voice* (1975), de Marina Abramovic dialogam com esse contexto, ampliando os limites e as funções da voz em *performance*. LaBelle descreve a *performance*:

Posta em cena como uma *performance* de três horas em um centro de jovens em Belgrado, *Freeing the Voice* consistiu na artista deitada em uma plataforma com sua cabeça pendurada na beirada, olhando diretamente para a plateia que assistia (e a câmera de vídeo). Ao longo da *performance*, Abramovic exalava cada respiração como uma vocalização estendida, oscilando entre um grito e um gemido, um choro e um suspiro, cada respiração formando uma longa, alta exalação, sublinhando o corpo como um recipiente respirante. Na realidade, o gasto se torna tanto fala, como gritos e choros expressivos, e liberação disso nas puras expirações de comunicação, no encher e

¹⁶⁶ “As artistic medium, the body is poised to draw upon its own markings histories, and biographies, referring to daily existence while speaking the larger domains of social life, for the body is always situated” (LABELLE, 2006, p. 102)

¹⁶⁷ “Such performative dynamic can be heard throughout various artistic works that use voice, the body, and the tensions of speech to define, map and transgress the limitations and the potentialities of individual presence” (LABELLE, 2006, p. 102).

esvaziar de significado¹⁶⁸ (LABELLE, 2006, p. 103, trad. nossa).

Ou seja, a noção de uso da voz ou voz como instrumento encontra nessas formas artísticas um contraponto irreversível: a presença da voz em cena, as escutas de uma voz em *performance* passam a caminhar em linhas tênues entre a ficção e a realidade.: “[...] a voz torna explícito o corpo em *performance* como socialmente situado, baseado na cultura e provocado pela promessa da linguagem¹⁶⁹” (LABELLE, 2006, p. 104, trad. nossa), explica LaBelle.

LaBelle ressalta que as transformações dos modos de abordar a voz a partir do século XX passam do *usar a voz para a performance* para o *performar a voz*. O texto teatral, a poesia, a recitação e a retórica seriam a *performance* da palavra por meio da substância sônica da voz; mas os trabalhos artísticos que começaram a performar a voz passaram a se concentrar nas possibilidades que os sons, o corpo e as relações poderiam oferecer para que a fala ou a sonoridade vocal (com seus rumores, seus líquidos, seus humores) passassem ao centro das atenções – não mais a voz seria a substância que dá contorno e legitimidade à palavra, mas sim a voz seria em si mesma substância na *performance*, incorporando assim as vastas experimentações musicais acerca da materialidade da voz em

¹⁶⁸ “Staged as a three-hour performance at a youth centre in Belgrade, *Freeing the Voice* consisted of the artist lying on a platform with her head hanging off the edge, looking directly at the attending audience (and film camera). Over the course of the performance, Abramovic exhaled every breath as an extended vocalization, oscillating between a scream and a moan, a cry and a sigh, each breath forming a long, loud exhalation, underscoring the body as breathing vessel. In effect, expenditure becomes both speech, as signifying screams and cries, and liberation from it in the pure expirations of communication, in the filling up and emptying out of meaning” (LABELLE, 2006, p. 103).

¹⁶⁹ “[...] the voice makes explicit the performing body, as socially situated, based in culture, and teased by the promise of language” (LABELLE, 2006, p. 104).

um contexto agora em que a presença do corpo em cena passa a criar outras possibilidades. Um exemplo desse “performar o corpo” através da voz é dado por LaBelle acerca da obra do performer canadense Cristoff Migone: “performando, vocalizando, abafando, modificando, fazendo barulho, Migone encena as dificuldades não muito de se ter voz, mas de se ter uma boca¹⁷⁰” (LABELLE, 2006, p. 134, trad. nossa). Esse mecanismo revelaria algo “fixado no *anterior* à voz, o *anterior* à narrativa¹⁷¹” (LABELLE, 2006, p. 134, trad. nossa). Ou seja, questões do corpo da voz, anteriores às questões da relação voz-linguagem, passam também a ser focos de ação dos/as artistas interessados/as na voz em *performance*.

Todas essas modificações no modo de ver e ouvir a voz em *performance* ocorrem em paralelo às experimentações com a linguagem operística no século XX. Das intersecções entre artistas da música e do teatro, um dos resultados foi o espetáculo *Einstein on the Beach* (1976), que marca a parceria entre o diretor teatral norte-americano Robert Wilson e o compositor minimalista Phillip Glass. Salzman e Desi descrevem a obra:

Apesar de *Einstein on the Beach* ser frequentemente citada como uma ópera, ela possui poucas características da ópera tradicional além da duração excessiva. Além de não possuir enredo ou um texto/*libretto* por escrito, não há escrita vocal heróica para tipos vocais de padrão operísticos; ao invés disso, um pequeno grupo de vocalistas não operísticos está posicionado no fosso com o conjunto instrumental. Junto com Einstein, o violinista, a orquestra é formada pelo *Philip Glass*

¹⁷⁰ “Performing, voicing, muting, mutating, making noise, Migone stages the difficulties of not so much having voice, but of having a mouth” (LABELLE, 2006, p. 134).

¹⁷¹ “Fixed on the *prior* to voice, the *prior* to narrative” (LABELLE, 2006, p. 134).

Ensemble – teclado, flauta amplificada, saxofones, clarinetes, mais voz amplificada¹⁷²
(DESI, SALZMAN, 2008, p. 243, trad. nossa).

A negação das “vozes operísticas” e o uso de amplificação vocal demonstram uma forma bastante particular de posicionar a voz em um espetáculo que, como frisam os autores, frequentemente é classificado como uma ópera (e que vem sendo reencenado diversas vezes em grandes casas de ópera nos EUA). Independentemente da categoria em que o espetáculo se enquadra, esse tipo de iniciativa marca subversões da presença da voz a partir de outras concepções da fusão entre música e teatro na contemporaneidade.

No Brasil, um dos expoentes das experimentações entre música e cena foi o compositor Gilberto Mendes, um dos precursores do movimento da *Música Nova* no Brasil. Suas proposições nesse campo aproximam percepções políticas e estéticas da voz e da sonoridade (musical ou não) na construção de um teatro musical ligado mais à *performance* e à experimentação estética do que a gêneros já consolidados, como a ópera. Na sua obra é possível ver a presença de uma vocalidade totalmente ligada aos preceitos da música vocal contemporânea, com o uso de sonoridades vocais “banidas” da música erudita como o grasnar, cacarejar, sons aspirados, arrotos em obras como em *Motete em ré menor* (1966), mais conhecida como *Beba Coca Cola*; assim como uma crítica ao corpo do/a cantor/a, na obra *Ópera Aberta* (1976) para cantora e halterofilista, que

¹⁷² “Although *Einstein on the Beach* is often referred as an opera, it has few characteristics of traditional opera other than excessive length. In addition to there being no plot or through-written text/libretto, there is no heroic vocal writing for standardized operatic vocal types; instead the small group of non-operatic vocalists is stationed in the pit with the instrumental ensemble. In addition to *Einstein* the violinist, the orchestra consists of the Philip Glass Ensemble – electronic keyboard, amplified flute, saxophones, clarinets, plus amplified voice” (DESI; SALZMAN, 2008, p. 243).

é, pois, uma peça que tem como tema uma sátira ao trabalho de bastidores empreendido pelo músico-atleta sob a forma de uma paródia, uma vez que tudo aquilo que mostra é, tão somente, o exercício, a ginástica, representado pelos vocalizes que entrecortam as árias de ópera (VALENTE, 1999, p. 210).

Os últimos vinte anos do século XX abrigaram espaços de experimentação da voz em *performance* que se desenvolveram das mais variadas formas. O pesquisador Patrick Primavesi, ao situar a produção teatral/performática europeia e norte-americana atual em seus estudos, ressalta:

Alguns dos mais importantes protagonistas internacionais do teatro pós-dramático, como Robert Wilson, *The Wooster Group*, Jan Lauwers, *Need Company*, *TGStan*, para nomear apenas alguns, hoje em dia se dirigem aos repertórios do teatro clássico¹⁷³ (PRIMAVESI, 2003, p. 61, trad. nossa).

Já muitas instituições teatrais tradicionais, frisa Primavesi, se abriram para as novas tendências em busca de público. O pesquisador afirma que “uma nova polifonia e heterogeneidade das vozes está transformando o espaço teatral em uma paisagem sonora, o ator em um corpo musical, os espectadores em ouvintes¹⁷⁴” (PRIMAVESI, 2003, p. 61, trad. nossa). Para ele, artistas como Einar Schleeff, Christoph Marthaler e René Pollesch despontam como expoentes de um teatro de vozes:

¹⁷³ “Some of the most important international protagonists of postdramatic theatre, such as Robert Wilson, the Wooster Group, Jan Lauwers, Need Company, TGStan, to name but a few, nowadays address the repertoire of classic theatre” (PRIMAVESI, 2003, p. 61).

¹⁷⁴ “A new polyphony and heterogeneity of the voice is transforming the theatre space into a sound-scape, the actor into a musical body, the spectators into an *audience*” (PRIMAVESI, 2003, p. 61).

Um teatro de vozes é muito mais uma “*performance*” (no sentido de *live art* ou *happening*) do que é arte dramática porque ele liberta a emissão vocal das necessidades da apropriação psicológica e do contexto dialógico. E os momentos mais fortes desse tipo de teatro são, talvez, aqueles nos quais a moldura da representação é quebrada ou interrompida, quando o ato de falar ou cantar performa quase nada além de si mesmo¹⁷⁵ (PRIMAVESI, 2003, p. 65, trad. nossa).

Estes contextos abrigam explorações com a formação do coro, com uma “elaboração de uma ordem rítmica e espacial de vozes corais¹⁷⁶” (PRIMAVESI, 2003, p. 66, trad. nossa), como no trabalho de Schleef. Ou então, no trabalho de Pollesch,

[...] a voz, às vezes, aparece como um instrumento inteiramente adaptado aos estereótipos da propaganda [...]. Mesmo quando gritando ou berrando em protesto, o indivíduo parece fazer parte de um comercial, ou ao menos em um momento de interferência nos padrões de fala da mídia¹⁷⁷ (PRIMAVESI, 2003, p. 71, trad. nossa).

¹⁷⁵ “A theatre of voices is much more ‘performance’ (in the sense of live art or happening) than it is dramatic art because it frees the vocal utterance from the needs of psychological appropriation and dialogical context. And the strongest moments in this kind of theatre are perhaps just those when the framework of representation is broken or interrupted, when the act of speaking or singing performs almost nothing but itself” (PRIMAVESI, 2003, p. 65).

¹⁷⁶ “Elaboration of a rhythmical and spatial order of choral voices” (PRIMAVESI, 2003, p. 66).

¹⁷⁷ “[...] the voice sometimes appears as an instrument entirely adapted to advertising stereotypes [...]. Even when shouting and screaming in protest the individual seems to be part of a commercial, or at most a moment of interference in the speech patterns of the media” (PRIMAVESI, 2003, p. 71).

Inúmeros/as artistas e contextos da pesquisa vocal, ligada tanto à música quanto ao teatro e à *performance art*, convivem simultaneamente durante todo o século XX e nesse início de século XXI. Cem anos depois das primeiras experimentações dodecafônicas e da criação da música eletroacústica, ainda é muito comum ver uma representação de *Norma*, de Bellini, e testemunhar a tradição e herança do *bel canto* vivo nas vozes operísticas de hoje. O universo vocal da atualidade comporta uma reconstituição (e consequente transformação) constante dos sons do passado (através dos textos, das partituras, das gravações) e do presente, pois é criado e executado por corpos atuais, no presente fugidio que a *performance* encerra.

É importante considerar também as formas musicais e as vozes em *performance* de outras culturas, que passaram a ser conhecidas e a influenciar as formas artísticas; nesse caso, não são aspectos geográficos que definem o “outro” – uma simples polarização oriente/ocidente como o conhecimento das formas cênicas orientais (Ópera de Pequim, Nô e Kabuki, entre outros) que no início do século XX influenciaram a Europa – são aspectos ligados à difusão ou valorização de certas tradições vocais muitas vezes isoladas em grupos específicos. Por exemplo, a valorização de cantos tradicionais da Bulgária com seus coros femininos, do sul da Itália com os tenores sardos, o *yodel* – canto característico dos Alpes Suíços – ou técnicas como o canto diplofônico ou *throat singing* (presente no Vietnã, Tuva, Mongólia), entre outros. Técnicas e sonoridades provenientes de formas musicais específicas e pouco difundidas ganharam espaço e também influenciam os estudos e práticas em vocalidade. As escalas, os sistemas e as filosofias musicais de países como Índia e Japão influenciaram diversos/as compositores/as, que passam a ampliar seus referenciais sonoros a partir do acesso mais amplo a essas culturas musicais, seus instrumentos e suas vozes.

Mas vale notar também o quão ambígua essa noção das “outras culturas” se encontra na atualidade. A existência de uma vocalidade e uma musicalidade cada vez mais homogêneas pela cultura de massa desafia a noção do diferente: programas televisivos como *Americas Got's Talent* ou *The Voice* encontram cantores/as seja nos EUA, no Brasil, no México, na Itália, em Cingapura ou no Japão cantando as mesmas canções, do mesmo modo – com os mesmos padrões de vocalidade, os mesmos recursos sonoros. O teatro-musical da Broadway exporta modelos vocais e cênicos para dezenas de países simultaneamente, formando uma geração de cantores/as e atores/atrizes imbuídos/as de um modelo bastante específico de vocalidade para a cena, criando uma impressionante uniformidade estética e padrões específicos. É interessante pensar que a hegemonia não pertence somente às características da cultura de massa na atualidade: vide a abrangência das técnicas do *bel canto* e a popularidade da ópera nos séculos XVIII e XIX, quando a voz operística se difundiu em diversos continentes, instaurando-se como modelo de vocalidade cantada. Porém os meios de difusão e comunicação hoje contribuem para que esses modelos se espalhem com uma facilidade e alcance sem precedentes.

As conexões tecidas neste texto buscam ampliar as correlações entre as práticas musicais e as práticas teatrais como contextos profundamente interligados, que se influenciam mutuamente e podem, por essas intersecções, continuar mudando os modos de vivenciar e escutar as vozes em *performance*¹⁷⁸. Torna-se importante deixar emergir diferentes formas de escuta da voz, principalmente a partir de uma diversificação dos

¹⁷⁸ Para um aprofundamento sobre as questões da sonoridade e da escuta na música dos séculos XX e XXI, recomendo a audição do programa radiofônico “Reinvenção da Escuta”, uma série de programas produzidos em agosto de 2013 pela Rádio Cultura: <http://culturafm.cmais.com.br/>. A série de programas intitulada “Vozes” também é muito pertinente em relação aos assuntos deste trabalho.

procedimentos poéticos que envolvem a abordagem da voz na cena. Diferentes procedimentos aparecem: um interesse pela materialidade da palavra e da poesia, um interesse pelas possibilidades que o corpo pode sugerir para a geração dos sons da voz, um desejo de apagamento da presença excessiva do/a intérprete para o surgimento de formas relacionais entre corpo-voz-presença e espectador/a, uma busca por estados corporais-vocais diferenciados que ressignifiquem qualidades interpretativas, levando-as na direção de uma qualidade “vívida” da cena. Todos esses procedimentos influenciam e são influenciados pelo corpo-voz e suas manifestações na cena.

Os desafios da escuta da voz nos séculos XX e XXI se ampliam diante da diversidade: formas e conteúdos do passado, mitologias corporais/vocais de outros tempos e outros locais são continuamente reevocados simultaneamente às formas contemporâneas das poéticas da voz para a cena. Reinvenções da escuta da voz, desde as primeiras décadas de 1900, passam pela necessidade de rever aspectos como técnica, inteligibilidade, relações poesia-palavra-voz, forma sonoro-vocal, conteúdo ou materialidade, aplicados a diferentes contextos, criando diferentes resultados.

Incorporar as descobertas sonoras e a diversidade de técnicas e estéticas do som (vocal ou não) proposto ao longo do século XX e XXI na música ao pensamento (e criação ativa) teatral significaria uma abertura dos ouvidos para uma escuta que proporcione uma diversificação do repertório sonoro teatral atual. Repensar a vocalidade dentro do teatro na atualidade pode envolver uma modificação significativa no padrão de escuta.

Atores, atrizes, diretores/as, *performers* e cantores/as podem encontrar nas pesquisas acerca da sonoridade na música e no teatro moderno e contemporâneo a inspiração conceitual ou o

conhecimento técnico para um repensar a presença do som da voz em cena, seja através da palavra, do corpo, do canto, do ruído e até mesmo do silêncio. Assim como musicistas podem olhar com mais atenção para as práticas vocais empreendidas por encenadores/as, atores, atrizes e pesquisadores/as teatrais do século XX, a fim de conhecer outras possibilidades sonoras que os corpos e as vozes podem explorar a partir de procedimentos cênicos de criação.

A dificuldade de nomear ou atribuir a campos específicos (teatro, música, *performance*) diversos trabalhos artísticos da atualidade demonstra a grande permeabilidade entre as artes, hibridização cada vez mais assimilada e estudada. Neste texto apresentei inúmeras referências, mas é necessário levar em consideração também todos os trabalhos, artistas e contextos que deixei de mencionar – mas que existem e estão por aí, à espera de outros registros. Tal apanhado conceitual e histórico foi crescendo diante dos meus olhos: a cada nova leitura me deparava com um aspecto diferente, algo que se colocado em uma espécie de linha do tempo revelava tanto a diversidade do campo de pesquisa, quanto as aproximações com outras propostas feitas em espaços/tempos totalmente diferentes.

Uma visão cronológica ou histórica da escuta dos corpos-vozes em *performance* também encerra certos riscos. Há o perigo de exaltar uma visão evolutiva e linear, na qual as ações se sucedem, umas superando as outras. Mas a realidade é diferente: em primeiro lugar as formas de arte coexistem, ou seja, o surgimento de algo não significa uma “superação” ou extinção do que ocorria anteriormente. Em segundo lugar, a história sempre é construída por um ponto de vista: ao eleger outro fio condutor, o mesmo período pode ter uma versão bastante diferente. Por último, o registro do passado carrega marcas ideológicas, políticas e sociais: o que se presta à permanência é aquilo que chamou a atenção e “mereceu” o

registro por parte de pessoas bastante específicas. No caso da cultura ocidental eurocêntrica, os registros passaram necessariamente pelo crivo de homens brancos, heteronormativos e letrados: isso em si já diz bastante sobre tudo aquilo que pode ter sido deixado de fora de nosso conhecimento sobre as práticas e as formas de arte do passado. Também pode dar pistas sobre o porquê certas formas foram reverenciadas e outras relegadas ao esquecimento.

Reinventar a escuta das vozes na cena acarreta a reflexão sobre certos procedimentos práticos e conceituais de artistas e de propostas; outras vezes passa pela constatação dos diversos objetivos que uma pesquisa vocal pode conter, dando espaço para a diferença. É interessante perceber que o aspecto cronológico dado a esse texto é algo ilusório e que todas essas formas vocais/musicais/sonoras convivem, criando espaços e artistas específicos/as: geografias e distâncias, passado e presente se confundem, reinventando-se o tempo todo na presença viva da voz em *performance*.

5

**Musicalidade e composição:
notas sobre corpos,
estruturas, medos e um
universo de possibilidades**

Musicalidade e composição sonora: notas sobre corpos, estruturas, medos e um universo de possibilidades

A exploração e a composição sonora, em um ambiente de pesquisa vocal, são práticas fundamentais. A insistência na temática da escuta e da revisitação de diversos princípios motores de pesquisas em voz nesse trabalho marca um posicionamento pessoal: é necessário ampliar conceitos e modelos de musicalidade, sonoridade e da música em si, na prática de artistas interessados/as na voz em *performance*. Para os atores e atrizes, talvez a ordem do dia seja uma familiarização maior com as práticas sonoras e musicais, em busca de um repertório pessoal (estético e técnico) mais complexo. Para os/as cantores/as, o foco seria a coragem de dar um passo adiante na direção das experimentações corporais, sonoras e musicais que flexibilizam o repertório tradicional, se aproximando da vocalidade como uma ação performática de amplas possibilidades – inclusive inovando as concepções no que se refere à execução de um repertório tradicional na atualidade através de um pensamento estético, ético e político sobre a voz em cena.

Pesquisar sobre aspectos da musicalidade e princípios de organização sonora tem como objetivo discutir uma noção de imaginário sonoro-vocal nas práticas que envolvem criação e composição de trabalhos artísticos que partem da vocalidade como terreno principal de experimentações. Ou seja, os aspectos abordados neste texto são bastante rudimentares, básicos. Porém essa simplicidade tem alguns propósitos: 1) a desmistificação do saber musical/sonoro como um saber privilegiado, direcionado para alguns ou algumas virtuosos em música; 2) instigar pesquisas muito mais complexas do que os

recursos apontados aqui, partindo do princípio de que a diversidade de foco de interesses e de habilidades dos/as artistas possa gerar práticas diferentes entre si; 3) levar a discussão para aspectos estéticos/estruturais da linguagem sonora a fim de finalmente mover a discussão dos aspectos formativos para os aspectos criativos da exploração vocal em *performance*; 4) ressaltar que o papel da escuta nas práticas vocais não é auxiliar, mas a base para o desenvolvimento de possibilidades criativas e compositivas da voz em cena.

Em diversas estéticas musicais desenvolvidas ao longo do século XX, o imaginário compositivo dos sons (musicais ou não) se afastou do universo tonal – com as alturas musicais codificadas em esquemas harmônicos tradicionais como base de trabalho – para a exploração de aspectos diversos, como timbre e textura sonora, deslocando os parâmetros de agrupamento e coesão das sonoridades na criação musical. O ruído, a noção de paisagem sonora, a exploração da espacialidade do som, são alguns dos aspectos que vão suplantar o interesse pela melodia e pela harmonia tradicionais.

A boa notícia é que os esquemas rígidos da composição e orquestração musical se relativizam, abrindo espaço para experimentos sonoros que muitas vezes exigem uma sensibilidade aguçada, mas não necessariamente treinamento musical formal por parte do/a *performer*; porém, por outro lado, os universos sonoros criados pelos/as compositores/as contemporâneos/as alcançam um alto nível de complexidade de execução, exigindo instrumentistas e cantores/as muito específicos/as, criando outros tipos de virtuosismo musical ligados às técnicas estendidas ou um domínio de uma tecnologia avançada dos programas de computadores voltados para a criação e sintetização sonora/musical, por exemplo.

A noção de compositor/a como organizador/a de sons, criada e desenvolvida por compositores como Edgar Varèse e John

Cage, abre perspectivas para um pensamento sobre as práticas de criação vocal do/a artista da cena. Phillip Ball, químico e físico inglês que estuda fenômenos musicais, escreve:

<<Som organizado>> pode dar a impressão de uma definição bastante acurada de música. Mas a expressão foi cunhada por um compositor de vanguarda francês, Edgar Varèse, que no início do século XX escrevia música que muitos dos seus contemporâneos não teriam considerado propriamente música¹⁷⁹ (BALL, 2010, p. 51, trad. nossa).

Vale ressaltar que Varèse cria esse termo não como uma fórmula que se aplicaria a definir qualquer tipo de música, mas sim como uma forma de nomear e diferenciar suas próprias práticas musicais. Já Cage possuía uma concepção bastante clara do que seria o som e seus princípios de organização: ele estava interessado especificamente na “vida” dos sons, acreditando que o ruído era um acontecimento por si só, e por isso trabalhava com a ideia de que o/a compositor/a não manipula ou distorce o ruído ao seu favor, e sim permite que esses sons e ruídos tenham vida no espaço como acontecimento estético. Mais do que uma tensão entre passado e presente (polarizando a música contemporânea como uma antítese ou superação das músicas do passado), os estudos em sonoridade incluem a compreensão das concepções acerca do som e da música de outras épocas. Ball explica que Varèse, por exemplo,

sentia-se herdeiro de antigas práticas musicais e admirava a música medieval gótica. E para muitos é justo que fosse assim, porque os

¹⁷⁹ “<<Suono organizzato>> può dare l’impressione di una definizione abbastanza accurata di musica, Ma l’espressione è stata coniata da un compositore francese d’avanguardia, Edgar Varèse, che agli inizi del XX secolo scriveva musica che molti dei suoi contemporanei non avrebbero considerato tale” (BALL, 2010, p. 51).

compositores e estudiosos da Antiguidade dividiam a sua visão da música como uma espécie de trabalho artesanal do som¹⁸⁰ (BALL, 2010, p. 51, trad. nossa).

Salvaguardando as proporções e especificidades que envolvem o trabalho de compositores como Cage ou Varèse, a ideia de organização sonora pode ajudar na tarefa de pensar o ator/atriz/cantor/cantora também como um/a compositor/a de materiais sonoros vocais, organizador/a dos sons de palavras, interjeições, onomatopeias, canto ou ruído que vão embasar ou alimentar poéticas da *performance* cênica. O desenvolvimento de uma consciência sonora do/a artista da cena pode alimentar processos de criação de materiais, por meio de uma qualificação na escuta do/a artista em paralelo ao seu desenvolvimento vocal. Essa tarefa envolve não só um conhecimento de diferentes estéticas e propostas sonoras/vocais, mas envolve também, um mínimo domínio analítico e consciente das formas sonoras e suas possibilidades de estruturação.

Alguns/algumas compositores/as musicais ao longo do século XX falam do termo “ação sonora” em música, outros definem seu processo de composição musical como uma criação de gestualidade ou textura sonora. Ação ou gesto são palavras familiares ao universo teatral: alguns teatros do século XX vão desenvolver conceitos como a “ação física” na atuação, redimensionando as noções de treinamento e prática do/a artista cênico/a com base em uma fisicalidade mais aguçada; os aspectos estritamente mentais ou psicológicos da atuação ligados ao texto são revistos a partir de uma noção de corpo

¹⁸⁰ “Si sentiva erede di antiche pratiche musicali e ammirava la musica medievale gótica. E por molti versi è giusto che fosse così, perchè i compositori e gli studiosi dell’Antichità condividevano la sua visione della musica come di una sorta di lavorazione artigianale del suono” (BALL, 2010, p. 51).

como *logos* central das ações e reações do ator e da atriz: treinamento, codificação de movimento, dança e práticas físicas passam a fazer parte do imaginário e da formação contemporânea.

Para mim, a ênfase em uma noção de *corpo musical* abre possibilidades para discutir práticas, estéticas e poéticas cênico-musicais com um interesse centralizado no corpo, na voz e na vocalidade em *performance*. A indefinição que marca esse tipo de prática é uma consequência natural: quando musicalidade, corpo, *performance* e teatralidade passam a coexistir, os resultados desses cruzamentos demonstram pertencer inevitavelmente a territórios híbridos.

O gesto musical: a música como uma experiência do corpo

Quando entrei em contato com o campo de estudos do Gesto Musical – ou da música como gesto – encontrei alguns fios da meada para pensar possíveis entrecruzamentos entre os campos da música e do teatro que, para mim, constituem um território híbrido; o centro dessa intersecção está no corpo em *performance* (seja a *performance* musical ou cênica), e pensar elementos como corpo, gesto e movimento são os pontos de partida para compreender como os estudos em Gesto Musical podem contribuir para uma compreensão “encarnada” da experiência vocal em *performance*.

Anthony Gritten e Elaine King, pesquisadores em música que organizaram o livro *Music and Gesture* (2006), escrevem que este é um campo de pesquisa que vem atraindo cada vez mais pesquisadores musicais. Os precursores na área, como David Lidov (1987) e mais recentemente Robert Hatten (2004), abriram caminho para pensar um campo de pesquisa capaz de gerar um

movimento que se distancia de modelos limitados das orientações musicológicas

pressupostas sobre o conceito do trabalho e sua textualidade em direção a modelos mais amplos, orientados ao redor e no interior da realização performática e da *performance* (e, recentemente, gravação): movimento que se distancia de uma visão limitada sobre o corpo musical¹⁸¹ (GRITTEN; KING, 2006, p. XIX, trad. nossa).

Esse movimento em direção à *performance*, partindo dos estudos do corpo, pode envolver diversos pontos de vista: criação/composição, pesquisas em sonoridade, aspectos físicos que envolvem as técnicas de instrumento e aspectos da recepção são alguns dos possíveis caminhos para abordar esse corpo musical. Essa diversidade de pontos de vista, também ressaltada por Gritten e King, ao invés de enfraquecer o campo de pesquisa, evidencia que a busca pela conceituação/prática do Gesto Musical é uma proposta de alargamento de perspectivas no pensamento musical: assim como frisa o trecho acima, essa é uma diversificação das possibilidades de pensar, conceituar, analisar e vivenciar música, partindo de diferentes proposições que levam em alta consideração o corpo do/a *performer*.

Porém se faz necessário, primeiramente, estabelecer um critério para falar sobre o corpo em *performance*. Uma abordagem bastante difundida do corpo nos estudos musicais estabelece a metáfora do corpo como instrumento ou do corpo como máquina. É evidente que essa abordagem instrumental do corpo criou e continua criando resultados eficazes em música. Mas cria, também, corpos específicos, com imaginários

¹⁸¹ “Movement away from narrow models of musicological engagement predicated upon the work concept and its textuality towards broader models geared around and within performing and performance (and, recently, recording): movement away from a narrow focus on the musical mind towards broader focus on the musical body” (GRITTEN; KING, 2006, p. XIX).

específicos e até mesmo musicalidades específicas. Em minha opinião, uma mudança no modo de conceituar a experiência do corpo em música não tem como objetivo suplantar a visão instrumental, negando sua eficácia, mas tem como objetivo frisar que existem outras possibilidades de vivenciar um corpo musical (inclusive negando a própria ideia de *eficácia* em arte).

A ideia aqui é ampliar uma consciência de cantores/as (e de atores e atrizes) de sua corporalidade como projeto existencial: cantar, muito além de uma ação mecânica, muito além de um modo de usar o próprio corpo para “fazer música”, é um projeto de vida, um modo de construção e exercício de aspectos como subjetividade, cultura, criatividade, emoção, pensamento, consciência ética, política e estética. Ao escolher falar ou cantar diante do público eu não uso a minha voz: eu sou minha voz, sou um projeto estético, sou um fruto cultural, evidencio um pensamento político, constituo um modo de estar no mundo e me relacionar com os outros.

Usar o corpo para fazer música cristaliza a ideia de dispor do corpo como se dispõe de um objeto: mas cada corpo é uma existência no mundo, nossos corpos refletem um projeto subjetivo, cultural, político e biológico no qual estamos inseridos, o que torna a discussão muito mais complexa. Por isso as contribuições do pesquisador, dançarino e rolfista¹⁸² Hubert Godard sobre o gesto podem ajudar a problematizar essa questão.

Para Godard, o início de uma discussão sobre o gesto reside na compreensão de que a postura ereta dos seres humanos, “além do problema mecânico da locomoção, contém elementos psicológicos e expressivos, mesmo antes de qualquer

¹⁸² Rolfing é uma técnica de educação somática que visa à reeducação corporal. Para mais informações, acessar www.rolfing.com.br

intencionalidade de movimento ou de expressão” (GODARD, 2002, p. 13). Ou seja, para ele, a maneira como os seres humanos se relacionam com elementos como a gravidade ou o peso, já contém em si elementos palpáveis, ou como o autor diz, “já contém um humor, um projeto sobre o mundo” (GODARD, 2002, p. 13).

O peso, como experiência intrinsecamente corporal do ser humano, é uma das formas de se relacionar com o mundo. Alguns pesquisadores sobre o Gesto Musical, como Arnie Cox, ressaltam que a música nos faz sentir algo – mas não somente no campo da emotividade –, ela também envolve sentimentos viscerais relacionados diretamente à experiência do movimento. Ou seja, a percepção do peso e as metáforas do peso – seguindo as teorias de Lakoff e Jonhson – conformam não só discursos verbais, mas modos de estar no mundo. A pesquisa de alguns/algumas compositores/as, como Steve Larson, aborda as forças, os pesos, como pontos de partida para uma abordagem da música:

Musicistas têm discutido há muito tempo música em termos de movimento e forças. Aquele trabalho [o de Steve Larson] identifica três forças musicais: gravidade, magnetismo e inércia. Larson argumenta que estas três forças fornecem as condições necessárias e suficientes para explicar inúmeros comportamentos musicais.¹⁸³ (GRITTEN; KING, 2006, p. XXII, trad. nossa).

Ou seja, a percepção do peso como um projeto sobre o ambiente, como explica Godard, é parte intrínseca da corporalidade do ser humano no mundo, e a música, como uma

¹⁸³ “Musicians have long discussed music in terms of motion and forces. That work identifies three musical forces: gravity, magnetism and inertia. Larson argues that these three forces provide the necessary and sufficient conditions for explaining a number of musical behaviors” (GRITTEN; KING, 2006, p. XXII).

ação humana, não estaria desconectada desse projeto. Como aponta Arnie Cox, o significado musical é gerado por nossa experiência encarnada da música – e o significado que experimentamos não é só parte de uma análise ou compreensão dos elementos da música em si (como harmonia ou melodia). O significado abstrato também seria um produto de uma “compreensão encarnada”.

Sendo assim, não poderíamos conceituar uma sensação de peso em música (que pode se manifestar no timbre ou na tessitura) ou expor claramente as noções de verticalidade (escalas ascendentes e descendentes, por exemplo) sem que esses conceitos não fossem primeiro parte de uma compreensão corporal do mundo: a ideia de queda não está baseada em elementos externos do corpo, como explica a teoria de Lakoff e Johnson (1999); ao experimentarmos frequentemente a queda em nossa experiência corporal no mundo (pense em uma criança aprendendo a andar), todas as metáforas relacionadas à queda estão formuladas de forma encarnada, antes de se tornarem conceitos verbais ou abstratos.

É nesse sentido que Hubert Godard explica que existem as mitologias do corpo, que seriam uma noção compartilhada entre indivíduos de um mesmo meio. Para ele:

A mitologia do corpo que circula em um grupo social se inscreve no sistema postural 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 de espaço e o ambiente no qual o indivíduo evolui exercerão influências determinantes em seu comportamento gestual (GODARD, 2002, p. 21).

Quais seriam as mitologias do corpo em música? Falando especificamente das mitologias que a herança de uma música europeia ocidental espalhou nos quatro cantos do mundo, pois com certeza existem diversas mitologias do corpo em música em variados ambientes e culturas. Mitologias do corpo instrumental ou dominado? Mitologia do corpo dócil e sentado, na espacialização da forma orquestral? Mitologia do corpo virtuoso? Como essas mitologias dos corpos puderam perpetuar ou formular sonoridades?

Pergunto-me também quais são as mitologias da música nos corpos dos atores e das atrizes. Frequentemente a prática musical é encarada com verdadeiro terror no meio teatral; o mito difundido da música ser uma prática difícil e exclusiva afasta a oportunidade de encarar o fazer musical como um fazer do corpo, como um fazer humano. Esse medo, esse afastamento, não criaria também sonoridades específicas que partem desses corpos? Como uma teoria/prática do gesto musical poderia restabelecer esse contato entre vivência da sonoridade musical e vivência dos corpos em movimento?

O gesto não se refere apenas à sua forma ou significado. Nem se conforma apenas pela sua intencionalidade. Godard (2002) explicita que o gesto é, antes de mais nada, uma construção de visão de mundo, de experiência cultural, social, estética e ética. O gesto em música é um corpo que age e é acionado pelo entorno: ao aprofundar as implicações políticas do gesto, Godard demonstra que as atitudes corporais do ser humano conformam lugares de inscrição na história. Como identificar esses projetos corporais em música? Como identificar projetos musicais nos corpos?

Reivindicar o corpo em música é, ao meu ver, um modo de estabelecer conexões entre as áreas da música e do teatro, procurando absorver em vivências artísticas, conceitos e ações

dos dois campos na busca de universos possíveis em arte. O que me interessa no desenvolvimento das teorias sobre o Gesto Musical é essa possibilidade de experienciar a musicalidade através de elementos como peso, direcionalidade, espaço (experiências consolidadas nas revoluções de escuta da música dos séculos XX e XXI); a possibilidade de evocar formas, contornos, imagens espaciais, imagens de esforços do corpo para a vivência da sonoridade musical/sonora da experiência da voz em *performance* me parece uma forma de reconduzir estudos rigorosos em termos de sonoridade e música na prática de artistas da cena sem cair nos estereótipos da música como campo “impossível”. Assim como, pela minha experiência com cantores/as, o Gesto Musical pode ser uma forma de vivenciar a prática musical de uma forma mais corporal (e menos mental).

Nesse sentido, os estudos sobre as estruturas abstratas, apresentados a seguir, contribuem para uma visão sobre a linguagem musical que pode ser especialmente interessante para não musicistas, pois procura compreender a organização musical por meio de outros parâmetros. Os estudos das estruturas abstratas e as considerações sobre afinação complementam o intento de ampliar certas noções da sonoridade musical que pode interessar especialmente a artistas da cena com foco na vocalidade.

As estruturas abstratas: chaves de compreensão para a construção sonora

O estudo das estruturas abstratas é um campo que pode ajudar a desmistificar as formas da estruturação da linguagem musical para artistas interessados nesses campos híbridos. A compreensão das estruturas abstratas seria uma forma de conhecer a estruturação estética de sonoridades, ampliando e alimentando as possibilidades de experimentação sonora por parte dos atores e atrizes, caminhando para essa noção de escuta qualificada na cena. A ideia de composição vocal por parte do/a ator/atriz pode se alimentar da compreensão da construção sonora em música como ponto de partida para desenvolver criações próprias.

Ideias como essa se encaixam na reinvenção de uma escuta no contexto formativo e criativo do/a artista seja em música seja no teatro. Parto dos estudos de John Sloboda, pesquisador britânico especialista em musicopsicologia, para apresentar o conceito das estruturas abstratas. O autor, para realizar esse estudo, traça um paralelo entre a construção da linguagem (no caso específico a língua) e a construção da música, usando para isso teóricos como o linguista norte-americano Noam Chomsky e o musicólogo ucraniano Heirinch Schenker.

Para Sloboda, a base da comparação entre língua e música reside no fato de que “o comportamento humano *deve* possuir em sua base a capacidade de formar as representações abstratas¹⁸⁴” (SLOBODA, 1998, p. 39, trad. nossa). As representações abstratas, portanto, possuem um papel central na produção tanto da língua quanto da música, segundo as considerações de Sloboda. Isso porque somente a capacidade

¹⁸⁴ “Il comportamento umano *deve* avere alla base la capacità di formare delle rappresentazione astratte” (SLOBODA, 1998, p. 39).

de perceber e decodificar abstrações de que o cérebro humano dispõe é que permite que existam a música ou as línguas.

Para compreender as estruturas abstratas é necessário partir da unidade sonora. Um som qualquer isolado, seja qual característica tenha, não significa nada. O som da letra A dita isoladamente, não possui nenhum significado aparente. Mas combinado com outras letras, como N e outro A, forma a palavra *Ana*. A fonologia, portanto, define os sons de cada letra; já a sintaxe define um conjunto de regras que define o modo como as letras serão combinadas entre si. A semântica, por fim, é como se irá entender a palavra *Ana*, que designará uma pessoa, por exemplo. Já no caso da música, um exemplo seria: imagine um som musical, uma nota Dó. A nota isolada também não possui um significado. Porém quando combinada com outras notas, de acordo com uma lógica pré-determinada – por exemplo, uma escala tonal - irá formar uma estrutura maior, à qual se poderá atribuir um contexto. As categorizações sonoras seriam, portanto, diferentes formas complexas de construção dos sons e de atribuição de sentido aos mesmos, seja no âmbito da língua, seja no âmbito da música.

O pesquisador explica as diversas relações entre o ser humano, o aprendizado e as estruturas abstratas, sustentando que:

Se música e linguagem possuem propriedades que demandam gramáticas de certa complexidade, então os seres humanos devem possuir os recursos psicológicos que lhes permitam representar tais gramáticas¹⁸⁵ (SLOBODA, 1998, p. 47, trad. nossa).

¹⁸⁵ “Se musica e linguaggio hanno proprietà che richiedono grammatiche de una certa complessità, allora gli esseri umani devono possedere delle risorse psicologiche che consentano di rappresentare tali grammatiche” (SLOBODA, 1998, p. 47).

Desse modo, para Sloboda, a capacidade de perceber estruturas dentro de esquemas abstratos faz parte da psicologia humana e, portanto, se manifesta em todos os indivíduos, quer sejam educados musicalmente ou não. Sloboda explica:

Para a música, como para a linguagem, o meio natural é auditivo-vocal. Em outros termos, ambos são percebidos em primeiro lugar como sequências de sons e produzidos como movimentos vocais que criam sons. Devem, portanto, ter em comum muitos mecanismos neurais pela análise dos estímulos que chegam e para a produção das respostas motoras. A forma musical mais universal é a canção, com a sua íntima combinação de palavras e música¹⁸⁶(SLOBODA, 1998, p. 50, trad. nossa).

Concentrando-se nas estruturas abstratas no caso da música, é necessário perceber que a criação de amplos contextos compositivos, situando os sons isolados em sistemas “gramaticais” complexos possibilitou que se construíssem amplas referências para a formação da linguagem musical. Para compreender os sons isoladamente, o ouvinte precisa, em primeiro lugar, inseri-los em um contexto. É a construção e compreensão desses contextos – consolidados em estruturas abstratas - que possibilita tarefas como apreciação musical, composição, execução ou improvisação. Para exemplificar a construção de um contexto, Sloboda explica:

¹⁸⁶ “Per la musica, come per il linguaggio, il mezzo naturale è uditivo-vocale. In altri termini, entrambi vengono ricevuti in primo luogo come sequenze di suoni, e prodotti come movimenti vocali che creano suoni. Devono allora avere in comune molti meccanismi neurali per l’analisi degli stimoli in arrivo e per la produzione delle risposte motorie. La forma musicale più universale è la canzone, con la sua intima combinazione di parole e musica” (SLOBODA, 1998, p. 50).

Em uma escala musical as notas não são definidas em absoluto, mas em relação uma às outras, por isso se pode construir uma escala a partir de qualquer altura tonal, utilizando um conjunto característico de relações entre alturas para gerar as notas. A música que o ouvinte carrega em sua memória não é constituída das alturas absolutas das escalas específicas, mas dos procedimentos para gerar as escalas, a partir de certa tônica¹⁸⁷ (SLOBODA, 1998, p. 62, trad. nossa).

Dessa forma, uma regra criada para designar as relações entre doze sons diferentes cria uma lógica intrínseca ao processo de construção das escalas da música tonal, por exemplo. O importante aqui não é compreender as regras musicais em si, mas sim perceber que é a construção de uma lógica – *um contexto sonoro* – que rege a configuração das estruturas sonoras abstratas, conferindo sentido a elas, ou seja, criando uma semântica sonora. Para um exemplo muito simples, levando em consideração que nem todos os/as leitores/as precisam entender de música, pode-se lembrar daquelas músicas que são aprendidas na infância, nas quais se canta a melodia uma vez normalmente, depois se substitui todas as vogais por a, depois por e, depois i, depois o e terminando com o u. Quando a criança compreende a lógica do jogo, ou seja, que a sucessão das vogais rege a sequência dos sons, fica muito simples executar a canção, porque é possível reconhecer a regra a partir da qual a canção foi concebida, ou seja, a grosso modo, o seu contexto.

¹⁸⁷ “In una scala musicale le note non sono definite in assoluto, ma relativamente le une alle altre, sicchè una scala si può costruire a partire de qualsiasi altezza tonale, utilizzando un insieme caratteristico di rapporti tra altezze per generare le note. La musica che l’ascoltatore porta così nella sua memoria non è costituita dalle altezze assolute delle scale specifiche, ma di procedimenti per generare le scale, data una certa tonica” (SLOBODA, 1998, p. 62).

No caso da música, essa interdependência entre som e contexto gerou uma série de implicações na estruturação de uma linguagem musical abrangente, como a música tonal ocidental. A categorização dos sons para a formação de uma estrutura é fundamental para a criação de certa homogeneidade da linguagem musical. Sloboda explica que “em primeiro lugar existe o problema da acessibilidade do ouvinte às informações provenientes das frequências *não* categorizadas¹⁸⁸” (SLOBODA, 1998, p. 61, trad.nossa). Ou seja, a formação de categorizações das frequências sonoras permite que uma mesma lógica seja compartilhada entre diversos indivíduos. Isso demonstra que existem as categorizações mais conhecidas e difundidas, como por exemplo, a música tonal ocidental, e também outras categorizações particulares compartilhadas por outros tipos de sistemas (musicais ou não). A construção de determinada lógica compositiva inerente a cada processo de composição sonora/musical marca a trajetória de diversos/as compositores/as musicais do século XX, por exemplo, que criaram parâmetros e categorias completamente diferentes para basear suas práticas compositivas.

O pesquisador sustenta também que, no caso da língua, não estão presentes categorizações de forma tão consciente, porque uma vez aprendida, a linguagem verbal deixa de ser abstrata. Mas a música, por exemplo, só se tornou possível de ser manipulada por mais de um indivíduo conjuntamente quando se criaram convenções e categorizações para as relações entre os sons musicais. Quando a língua passa a ser o objeto de experimentações sonoras (elemento presente na poesia dadaísta, futurista, os trabalhos de Artaud, entre vários outros), ocorre um processo de abstração da língua: os/as artistas retiram todo o significado verbal (inventando línguas abstratas,

¹⁸⁸ “In primo luogo c’è il problema dell’accessibilità per l’ascoltatore delle informazioni provenienti dalle frequenze *non* categorizzate” (SLOBODA, 1998, p. 61).

destruindo a lógica em detrimento dos sons das palavras) para que a sonoridade da palavra passe a ter mais valor do que a sua semântica.

Sloboda frisa que, se determinadas categorizações não tivessem sido padronizadas, não existiria um modo de verificar se um acorde está afinado ou não, ou seja, a escuta dos sons musicais responde também a parâmetros concretos, senão os sons se tornariam um amontoado de fragmentos sem sentido aparente para o/a ouvinte. Somente a definição de parâmetros coletivos pôde “uniformizar” uma escuta coletiva para os sons musicais de determinada cultura ou contexto. Essa padronização, muito longe de se definir em termos de negativa ou positiva, levou a resultados inimagináveis no desenvolvimento da música tonal ocidental, por exemplo, na qual um sistema em comum, exercitado e explorado ao máximo, criou manifestações sonoras em diferentes culturas e com uma elasticidade que vai dos corais de Bach ao *punk rock* em alguns séculos de existência e persistência.

Compreender este jogo estrutural e abstrato inerente à música também permite perceber que as regras e categorias criadas para a coletivização de uma linguagem musical são as mesmas que podem ser manipuladas e quebradas para a busca de diferentes sonoridades não submetidas a um padrão já existente. Sloboda explica que, ao mesmo tempo em que é necessária a criação de categorizações (que têm como fim organizar instâncias como a música ou a linguagem verbal), essas mesmas categorizações são continuamente transgredidas, demonstrando que não há como estabelecer regras únicas ou dar a certas categorizações o status de verdade ou naturalidade.

Perceber que a música é um jogo de relações entre sons permite observá-la como uma linguagem mais abrangente que, ao invés de ser vista como um sistema cheio de regras, pode ser

um campo cheio de possibilidades. Essa percepção ampla da sonoridade e da musicalidade tem uma profunda relação com o exercício da escuta. Sloboda escreve:

Quais são os mecanismos naturais e as predisposições do sistema auditivo que podem determinar o modo como escutamos o reagrupamento dos sons musicais? A característica principal da música consiste no fato de que os sons se colocam em relações recíprocas significativas, e não possuem significado se isolados¹⁸⁹ (SLOBODA, 1998, p. 244, trad. nossa).

Sloboda destaca o papel significativo do ouvido em suas considerações sobre a discussão de uma “mente musical”. As estruturas abstratas se referem ao estudo do modo como os seres humanos escutam e percebem a música e posteriormente no modo como executam, compõem, improvisam ou aprendem a linguagem musical/sonora. Inevitavelmente, o modo de se perceber a música é escutando, ou seja, todos/as são, com maior ou menor grau de consciência, ouvintes. Sloboda ressalta que nenhum/a ouvinte é uma folha em branco: de fato cada ser humano ouve música de forma não dissociada de uma carga pessoal única que engendra fatores complexos como cultura, aprendizado, gosto pessoal, entre tantos outros. Para mim, a pesquisa vocal passa por uma alta atenção para a escuta das vozes em *performance* – não no puro sentido de classificá-las ou julgá-las de acordo com categorias pré-definidas, mas no papel de construir uma escuta qualificada e atenta para as vozes e suas propostas na cena que envolvam aspectos como

¹⁸⁹ “Quali sono i meccanismi naturali e le predisposizioni del sistema uditivo che possono determinare il modo in cui udiamo il raggruparsi dei suoni musicali? La caratteristica principale della musica consiste nel fatto che i suoni si pongono in relazioni reciproche significative, e non hanno significato se isolati” (SLOBODA, 1998, p. 244).

sonoridade, musicalidade, corpo ou ambiente no intuito de perceber a diversidade dos fenômenos da voz no mundo.

Um aspecto interessante sobre os estudos em musicopsicologia e cognição musical é as divergências de opinião sobre a existência ou não de um “significado” em música. Uma parte dos/as pesquisadores/as sustentam que sim, que as construções sonoras/musicais fazem emergir “significados” capazes de serem verbalizados ou compartilhados. Já outros/as sustentam que “falar de música” e do seu significado seria como “dançar de arquitetura” – expressão cunhada por Franco Fabbri (2010), musicólogo – uma tentativa de tradução no mínimo questionável. Mas uma inegável contribuição desses estudos é que eles se propõem a responder perguntas como:

Por que a sucessão de sons que chamamos música é compreensível? O que pretendemos quando afirmamos (ou negamos) que a <<entendemos>>? Por que parece ter significado para nós, além de um conteúdo estético e emotivo?¹⁹⁰ (BALL, 2010, p. 16, trad. nossa).

As estruturas abstratas são uma forma de compreender analiticamente o som musical e não musical, abrindo uma perspectiva de organização e manipulação sonora diferenciada das noções de composição em música difundidas nos manuais desde o século XVII. Ou seja, são estudos que colocam em perspectiva conteúdos musicais uma vez canonizados como territórios destinados a poucas mentes com uma capacidade específica de saber distinguir, agrupar e manipular a música de

¹⁹⁰ “Perchè la successione di suoni che chiamiamo musica è comprensibile? Cosa intendiamo quando affermiamo (o neghiamo) di <<capirla>>? Perchè sembra avere significato per noi, oltre che un contenuto estetico e emotivo?” (BALL, 2010, p. 16).

acordo com uma forma bem particular, a música tonal eurocêntrica:

Definir a música como <<som organizado>> está correto, reconhecendo que tal organização não é determinada unicamente pelo compositor ou pelo executor; mas sim emerge de uma colaboração na qual o ouvinte também assume parte ativa¹⁹¹ (BALL, 2010, p. 52, trad. nossa).

Reduzir uma discussão da experiência sonora/musical e vocal só aos aspectos de composição e execução seria perder de vista o porquê de tais atividades tomarem corpo em nossa cultura: o/a ouvinte ou os modos de compartilhamentos das sonoridades importam muito.

A forte presença da subjetividade na escuta demonstra que as estruturas abstratas, longe de ser um instrumento puramente técnico – o ato de perceber como os sons se organizam em estruturas e os modos de manipulá-los – são permeadas pela concepção pessoal de cada ouvinte e pelo sentido ou pelo “significado” que este/a ouvinte consegue atribuir ao que foi ouvido, pelos modos com os quais essas experiências musicais e sonoras são engendradas e compartilhadas no ambiente, na cultura. É a apropriação e transformação dessas estruturas, continuamente reelaboradas e reconfiguradas que trazem à tona a ampla gama de sonoridades que podem ser combinadas na produção artística contemporânea.

¹⁹¹ “Definire la musica <<suono organizzato>> va bene purchè si riconosca che tale organizzazione non è determinata unicamente dal compositore o dall’esecutore; bensì emerge da una collaborazione cui anche l’ascoltatore prende attivamente parte” (BALL, 2010, p. 52).

Quem tem medo de desafinar?

Início este trecho com um relato escrito por uma atriz, participante de uma oficina¹⁹² ministrada por mim durante o processo de escrita:

Eu em geral me sinto pouco à vontade quando faço trabalho de voz em grupo, principalmente cantar, pois tenho pouca noção de música e não me sinto muito à vontade de procurar as notas quando essa minha dificuldade fica aparente. O legal é que neste processo eu não tenho tido problemas com isso. Talvez por poder brincar mais com a voz e poder explorar minhas próprias ressonâncias ou sons. Mas para mim é fundamental este processo de descoberta antes de ter de me encaixar em algum padrão.

O desabafo da atriz é uma queixa bastante comum de ouvir entre adultos/as: o fantasma da desafinação. Eu particularmente já ouvi diversos relatos de pessoas que em sua infância foram repreendidas ou desestimuladas a cantar ao serem classificadas por alguém como desafinadas. Essa reprimenda, vinda geralmente dos pais e mães, professores/as ou colegas mais próximos, costuma se fixar no corpo e na mente de uma criança a ponto de se transformar em um verdadeiro fantasma na idade adulta, ainda mais quando essa pessoa tem o desejo de cantar ou desenvolver uma atividade musical, mesmo que amadora.

As pessoas, ao ouvirem na infância uma crítica em relação à sua voz ou ao seu canto, podem se fechar a ponto de nem conseguirem cantar no chuveiro, presas em uma autocrítica que muitas vezes não corresponde à realidade. Sílvia Sobreira, pesquisadora musical e autora do livro *Desafinação Vocal* (2003), escreve que nos estudos do pesquisador musical Oren Gould, “o autor afirma que a criança que falha em suas

¹⁹² Oficina de criação vocal ministrada por mim no ano de 2011, no Centro de Artes da UDESC, intitulada “Por uma voz que dança: voz, corpo e escuta em processos de criação”.

primeiras tentativas de cantar desenvolve medos com relação ao canto que poderão durar o resto de sua vida” (SOBREIRA, 2003, p. 85). Sobreira conclui que “a partir do que foi apresentado pode-se concluir que os problemas psicológicos podem interferir tanto no campo da percepção quanto no da produção e talvez no da memória” (SOBREIRA, 2003, p. 87), enfatizando que “comentários negativos a respeito da atuação vocal da criança é uma prática que terá reflexos negativos na idade adulta” (SOBREIRA, 2003, p. 87). Ainda sobre isso, Silvia Sobreira escreve:

Em geral, adultos que se rotulam como desafinados têm cristalizada dentro de si a certeza de não possuir nenhum talento ou habilidade musical; no entanto eles procuram professores de canto, ou corais, na tentativa de se aproximar mais do mundo da música, demonstrando a necessidade de vivenciar experiências musicais como participantes atuantes. A música, e principalmente o canto tem, para tais indivíduos, uma importância bem maior do que se possa imaginar (SOBREIRA, 2003, p. 9).

A experiência do canto e da vocalidade, quando desenvolvida sob o parâmetro estrito da afinação musical, pode se tornar uma experiência traumática. Não só o desconhecimento das notas ou dos parâmetros de afinação pode suscitar uma má experiência vocal: partindo do princípio que existem sonoridades com as quais cada um se identifica ou reconhece em maior ou menor grau, o problema pode estar no próprio fato da falta de identificação com determinado estilo ou lógica musical. A educadora vocal Ida Maria Tosto explica que, o insucesso na tarefa de adaptação a um universo pré-construído de sonoridade vocal e musical provoca, frequentemente, situações traumáticas nas pessoas que procuram experiências vocais em música. Tosto escreve que “um eventual insucesso

se transforma, como bem sabemos, em avaliações negativas do sujeito, que se tornam frequentemente uma mancha na vida: voz feia, inexpressiva, desafinada¹⁹³, (TOSTO, 2009, p. 5, trad. nossa).

Raramente se encontram profissionais com metodologias realmente interessantes nesse campo da percepção e da experiência da afinação vocal – principalmente voltada para adultos/as. Muitos/as profissionais da música apenas se limitam a chamar os/as alunos/as de desafinados/as e a desistir da “cura” dessas pessoas, que muitas vezes estão muito mais interessadas do que os/as “afinados/as”, em uma prática musical. O próprio termo desafinado é visto, em nossa cultura, como pejorativo, como uma espécie de doença, e não como uma característica de determinada execução musical, o que confunde ainda mais a pessoa interessada em desenvolver sua afinação.

Mas o que não contam a essas crianças, posteriores adultos/as traumatizados/as em potencial, é que a afinação é uma característica cultural, e existem diversas afinações próprias de sistemas musicais de diversas culturas. Uma mesma música pode estar afinada para um ouvido ocidental, mas completamente desafinada para um/a musicista árabe, que possui regras, escalas e afinações sonoras muito diferentes da música tonal ocidental. Ou seja, estar afinado/a ou não depende de uma série de fatores, que muitas vezes não são explicados, e por isso mesmo tornam o fato de ser afinado/a quase como um fator sorte, uma capacidade inata ou um dom divino concedido apenas a poucos/as abençoados/as. Sobreira explica:

¹⁹³ “L’eventuale insuccesso si trasforma, come bem sappiamo, in valutazioni negative dall soggetto, che diventano spesso un marchio a vita: voce brutta, inexpressiva, stonata” (TOSTO, 2009, p. 5).

Se a afinação pode ser considerada um fator cultural, e não como algo fixo e imutável, a desafinação pode seguir os mesmos critérios de avaliação. Portanto para se considerar alguém desafinado, deve-se levar em consideração o contexto e a cultura em questão (SOBREIRA, 2003, p. 31).

A pesquisadora relata em seu livro que em muitas culturas a própria ideia de desafinação não existe: é possível considerar que um cantor/a ou musicista seja melhor do que o/a outro/a, mas não faz parte do imaginário dos *Anang Ibibio*, uma tribo da Nigéria, que exista alguém certo e alguém errado – ou seja, todos/as podem cantar, sem distinção, todos/as estão certos. Já para povos que possuem línguas tonais, como os vietnamitas, a desafinação é um conceito inexistente. Estes dados comprovam que a mitificação de um conhecimento musical eletivo, destinado a poucos/as, faz parte também de um sistema de pensamento gerado pela cultura musical ocidental. Sobre isso, Jaques-Dalcroze já reclamava nos idos de 1898:

Infelizmente, as dificuldades encontradas na elaboração do meu método de desenvolvimento do ouvido eram pouca coisa em confronto com aquelas que devo enfrentar agora ao buscar introduzir tal método no campo do ensino. Segundo os argumentos desfavoráveis, o verdadeiro musicista deveria possuir inatas as qualidades necessárias ao exercício de sua arte; o estudo, de fato, não estaria à altura de substituir tais dotes¹⁹⁴(JAQUES-DALCROZE, 2008, p. 2, trad. nossa).

¹⁹⁴ “Purtroppo, le difficoltà incontrate nell’elaborazione del mio metodo di sviluppo dell’orecchio erano poca cosa in confronto a quelle che devo affrontare ora cercando di introdurre tale metodo nel campo dell’insegnamento. Secondo le argomentazioni a sfavore, il vero musicista dovrebbe possedere innate le qualità necessarie all’esercizio della sua arte; lo studio, infatti, non sarebbe in grado di sostituire tali doti” (JAQUES-DALCROZE, 2008, p. 2).

Jaques-Dalcroze se perguntava por que os conservatórios de sua época, através de seus métodos de ensino, valorizavam apenas aqueles/as que já possuíam dotes musicais ditos desenvolvidos, excluindo os/as alunos/as com dificuldade de suas metodologias e dessa forma estabelecendo uma divisão bastante clara entre aqueles/as que podiam e aqueles/as que não podiam ser musicistas. De 1898 para cá, apesar de tantas pesquisas na área da educação musical, ainda é possível encontrar esse tipo de pensamento no ensino musical mais tradicional, convivendo é claro com outras propostas inovadoras e abrangentes. Sobreira, em seu livro, conta um dado interessante sobre isso:

Forcucci (1975) relata que o alto índice de desafinados na sociedade norte-americana indica que o tempo gasto com estudantes com dificuldades de cantar foi mínimo e aponta que este fato é vergonhoso para uma área onde abundam jargões a respeito de ir ao encontro das necessidades individuais do aluno (SOBREIRA, 2003, p. 105).

Essa mitificação do conhecimento musical, que pode provocar medo ou retração, muitas vezes é uma realidade no contato com a música por parte de adultos/as. A pesquisadora explica que

assim como a maioria das pessoas aprende a falar por estar naturalmente exposta ao seu idioma natal, pode-se supor que a facilidade de captar e reproduzir música dependa do grau de experiência que a pessoa tenha com sua cultura. Esse tipo de aprendizado não precisa ser consciente, mas a pessoa deve ter um certo grau de exposição à música, a fim de perceber os padrões estruturais que dão sentido ao sistema musical adotado (SOBREIRA, 2003, p. 32).

Portanto, ouvir música pode ser um fator determinante para o desenvolvimento da afinação de uma pessoa: quanto mais familiarizada com a música, mais próxima da linguagem tal pessoa se encontra e possivelmente mais fácil será seu aprendizado. Mas a desafinação, como explica Sobreira, possui diferentes tipos, sendo que um primeiro passo decisivo é a pessoa compreender onde reside a sua maior dificuldade. Mas para isso ela necessita de prática, desejo de aprender e um ouvido atento, tanto o seu quanto o de um/a profissional que vá conduzir uma aula ou uma prática musical, por exemplo.

Tomatis, em suas pesquisas sobre o aprendizado de línguas estrangeiras, descreve uma característica interessante: uma outra língua é um universo acústico diferente, com sonoridades e frequências que o indivíduo não está habituado a ouvir. Segundo Tomatis alguns indivíduos podem ser “eletivamente surdos para o inglês¹⁹⁵” (TOMATIS, 1995, p. 85, trad. nossa), por exemplo, não conseguindo distinguir os sons provenientes dessa língua, como uma espécie de surdez eletiva. O mesmo pode acontecer com a música, em alguns casos. Além disso, o medo pode tornar a relação de uma pessoa com a música ou com uma língua estrangeira ainda mais irracional, muitas vezes se tornando o primeiro fator a ser superado para o aprendizado.

A incapacidade de afinação pode ser gerada por problemas neurológicos, disfunções nos órgãos da fala e dificuldades cognitivas, mas Sobreira ressalta que na maioria dos casos com que ela se deparou como professora, os problemas vinham de falta de prática musical, pouca familiaridade com a música, vergonha, medo e falta de experiência e conhecimento sobre a voz cantada. Ou seja, a afinação depende inteiramente das experiências corporais/vocais do indivíduo, pois elas

¹⁹⁵ “Elettivamente sordi all'inglese” (TOMATIS, 1995, p. 85).

constroem uma série de referências físicas que ajudam no processo de afinação vocal.

Outro fator que ainda contribui para essa discussão é que determinados tipos de vozes ou timbres vocais, apenas por serem estranhos, podem ser considerados desafinados por ouvidos inexperientes. Porém a peculiaridade do timbre pode ser o único fator diferente, pois a voz pode estar completamente afinada: quanto “menos usuais forem as vozes, maior o risco de serem consideradas desafinadas” (SOBREIRA, 2003, p.35), explica Sobreira. A pesquisadora ainda ressalta:

Outro tipo de uso equivocado do termo aparece quando se ensina uma pessoa, pouco habituada à prática musical, a cantar uma melodia. Dependendo do grau de dificuldade que essa pessoa tenha para reproduzir a melodia de imediato, ela pode vir a ser classificada como desafinada. Porém, ela pode estar errando por não ter ainda conseguido memorizar a melodia correta (SOBREIRA, 2003, p. 36).

A concepção de afinado/a ou desafinado/a, como se pode ver, está sujeita a uma série de fatores e, muitas vezes, corresponde a situações bastante específicas. Mas o que se pode perceber é que ser classificado/a como desafinado/a é considerado pela maior parte das pessoas em nossa cultura como uma falha, uma falta. Essa marca em sua voz pode ter consequências bem mais amplas do que a falta de coragem de enfrentar o *karaokê* em uma festa. Para um ator ou uma atriz, essa relação entre voz e afinação é muitas vezes uma questão bastante séria, como podemos notar no depoimento da atriz no início do subcapítulo. Isso pode gerar não somente um receio de cantar, mas desencadear um medo de entrar em contato com a própria vocalidade; muitas vezes provoca pavor de ouvir a si mesmo/a e de ser ouvido/a pelos/as outros/as – pois o indivíduo pode

ficar com a impressão de estar sendo julgado o tempo todo (ao mesmo tempo em que está, provavelmente, julgando a si mesmo ininterruptamente). Tomatis explica:

Qualquer aprendizado linguístico é sempre o jogo humano mais apaixonante, mas somente se é bem conduzido. É o seu fator de humanização mais aperfeiçoado, mais progredido, aquele do qual sabe fazer o melhor uso¹⁹⁶ (TOMATIS, 1995, p. 87, trad. nossa).

Portanto o modo como alguém entra em contato com sua própria voz e aprende a jogar com ela pode ser determinante para que esses conflitos possam ser trabalhados. Por isso uma pesquisa sobre as relações entre escuta e voz deve levar em consideração o fator da afinação, pois é um tema que entra na discussão em qualquer ambiente de prática vocal com atores, atrizes e também com cantores/as.

Voltando ao depoimento no início deste trecho, é de importância fundamental que uma pessoa que conduza práticas vocais com atores e atrizes, principalmente em grupo, possa orientar os/as alunos/as de modo que eles compreendam que a fonte de sua dificuldade de adequação vocal a uma melodia pode estar ligada apenas ao fato de que a música proposta fica em uma região desconfortável em sua extensão vocal e não por causa de sua falta de conhecimentos musicais, ou uma desafinação inerente. No caso específico da atriz que escreveu o depoimento, que possui uma voz de tonalidade mais baixa e com características guturais, ao cantar uma melodia aguda junto com outras mulheres de vozes mais “leves”, ela provavelmente se sentia desafinada por causa da região vocal

¹⁹⁶ “Qualunque apprendimento linguistico rimane sempre il gioco umano più appassionante, se solo è ben condotto. É il gioco proprio dell'uomo. É il suo fattore di umanizzazione più perfezionato, più progredito, quello di cui sa fare l'uso migliore” (TOMATIS, 1995, p. 87).

que estava utilizando e não por não conseguir perceber as notas corretas. Pode parecer óbvio, mas explicitar isso em uma prática vocal pode relaxar a pessoa ao ponto de estimulá-la a procurar regiões confortáveis de sua voz, ao invés de traumatizá-la por não conseguir cantar uma melodia proposta, em uma ocasião específica.

De minha parte, é especialmente importante falar sobre a desafinação e desmitificar este tema. No início de minha trajetória como cantora eu havia estudado pouca música e em minha casa as experiências musicais práticas na infância praticamente não existiram. Sobre este fator da experiência musical na infância, Sobreira explica como o contato com a música nessa etapa da vida pode ser fundamental para o desenvolvimento da afinação de um/a adulto/a. Revisitando os estudos do educador musical John Stanley Shelton, ela ressalta que

Shelton conclui que os pais das crianças consideradas menos musicais geralmente não cantam, nem tocam qualquer tipo de instrumento, sendo a música, para eles não uma necessidade, mas mero acompanhamento de outras atividades. A conclusão que se chega é de que a criança tem que ter participação atuante nas atividades musicais; os pais que valorizam a música apenas frequentando concertos não estão ajudando seus filhos a se tornarem mais musicais (SOBREIRA, 2003, p. 66).

Estes dados indicam que o desenvolvimento de uma consciência musical da criança está ligado a um ambiente que inclui a prática de música e não apenas a audição. Sobreira explica também que crianças que ouvem e cantam com seus pais, mães, irmãs e irmãos tendem a se desenvolver com mais tranquilidade nessa área, por terem em seu dia-a-dia modelos

de vozes cantadas - o que reafirma a importância da presença do corpo na formação auditiva/vocal/musical do indivíduo. A pesquisadora Ida Maria Tosto ressalta que modelos vocais que tivemos na infância - a voz cantada da mãe/pai, de uma avó, uma professora - são muito importantes. Mas Tosto ressalta que:

Sabemos bem que este tipo de vivência é atualmente mais raro, e que os modelos de canto familiares vêm sendo substituídos cada vez mais frequentemente pelos modelos midiáticos em uma idade cada vez mais precoce¹⁹⁷ (TOSTO, 2009, p. 40, trad. nossa).

O meu próprio percurso a fim de compreender a afinação não foi nada simples e muitas vezes frustrante. A partir de inúmeras experiências ruins, compreendi que a técnica vocal tem papel decisivo na afinação, pois muitas vezes a incapacidade de atingir uma nota não reside em não compreender a nota certa, mas sim nas limitações da técnica vocal – a partir de dificuldades em elementos como a tonicidade ou a respiração, por exemplo.

A técnica vocal também fornece uma vivência concreta na relação entre corpo, sonoridade e escuta, construindo um conjunto de referências físicas e de experiências. Nesse sentido, o corpo como referência cinestésica é um apoio muito importante na escuta das notas musicais; compreender a própria voz e entender que determinadas regiões de ressonância produzem determinados tons pode ajudar a compreender a natureza de uma melodia que se está cantando, através de uma sensibilização das sensações do corpo todo. A escuta se

¹⁹⁷ “Sapiamo bene che questo tipo di vissuto è ormai piuttosto raro e che i modelli di canto familiari vengono sempre più frequentemente sostituiti dai modelli mediatici in età sempre più precoce” (TOSTO, 2009, p. 40).

constrói a partir não só das referências do ouvido, pois a pele e os ossos também fornecem importantes noções acústicas – nesse sentido, quando eu ainda não me sentia segura sobre a sonoridade das notas, frequentemente usava o corpo para criar referência das alturas, relacionando as notas da pauta com determinadas regiões da cabeça ou do peito. Outro fator importante é que a independência e a habilidade musical só podem vir da prática: uma pessoa que não pratica música nem experimenta sonoridades, provavelmente não vai conseguir entender essas noções.

Um caminho de escuta menos “mental”, entendida como um ato do corpo, encontra ressonância nas ideias de Tomatis: “o hábito de recorrer a todo instante à inteligência para compreender não é para ele [paciente com dificuldades] de qualquer ajuda; antes disso, intervém sobre este circuito, sobre esse trilho para criar e, ao invés de ajudá-lo, impede o seu início¹⁹⁸” (TOMATIS, 1995, p. 88, trad. nossa). Por vezes os ambientes de ensino ou prática de música são bastante racionais e definem com muita precisão o certo e o errado, o afinado e o desafinado. Mas em um breve olhar para fora desse sistema rígido, aparecem exemplos que questionam a “naturalidade” da afinação vocal, como relata Ball:

O compositor anti-conformista americano Harry Partch (1901-1974), na sua pesquisa de um sistema mais adequado às cores da voz humana, elaborou uma escala microtonal de 43 notas por oitava (ele também experimentou escalas de 29, 37 e 41 notas)¹⁹⁹ (BALL, 2010, p. 53, trad. nossa).

¹⁹⁸ “L'abitudine di ricorrere ad ogni istante all'intelligenza per capire non gli è di alcun aiuto; anzi, interviene su questo circuito, su questo binario per creare e, invece di aiutarlo ne ostacola l'avvio” (TOMATIS, 1995, p. 88).

¹⁹⁹ “Il compositore anticonformista americano Harry Partch (1901-1974), nella sua ricerca di un sistema più adatto alle sfumature della voce umana, ha elaborato una

As possibilidades de ampliar o pensamento sobre a estética da vocalidade em cena (relativizando o conceito de afinação como cânone regulador da voz cantada) abrem espaço para repensar não só aspectos formativos, mas aspectos performativos da voz.

Nesse sentido, as considerações sobre a busca de outros corpos musicais através do gesto musical se estende também para as questões da afinação, principalmente nas poéticas e estéticas vocais do século XX, nas quais a nota codificada perde espaço para outras gestualidades da voz. Compositores como Luciano Berio se interessam por outra gestualidade vocal rigorosa – mais do que a premissa do rigor das notas afinadas – partindo de ações diversas para conformar os registros e timbres da voz em *performance*. A pesquisadora Heloísa Valente exemplifica aspectos da peça para voz solo de Berio, intitulada *Sequenza III*:

Para o próprio autor [Berio], o material de que *Sequenza III* é constituída não é outro senão o próprio riso. O riso como ação vocal cotidiana, reorganizado de maneira virtuosística, complexa, vale dizer, afastado de sua banalidade; o riso, segmentado em suas múltiplas gradações, desenvolvido na escritura: estilizado, fixado em alturas aproximadas; atacado em articulações rápidas, de modo a simular a articulação da fala (VALENTE, 1999, p.161)

Portanto os parâmetros da afinação musical tornam-se um conjunto de categorizações compartilhadas da música ocidental (referindo-se às pesquisas de Sloboda) passíveis de reformulações a partir de novas poéticas e estéticas sonoras.

scala microtonale di 43 note per otava [egli anche a sperimentato scale di 29, 37 e 41 note]” (BALL, 2010, p. 53).

Porém vale lembrar que dentro de tais experimentações reside um rigor sonoro/musical, que cria novas “dificuldades” e desafios técnicos para o/a artista vocal. Os microtons de Partch, por exemplo, não devem ser tão simples de serem cantados, já que nossos ouvidos estão muito mais acostumados com a lógica dos tons e semitons da escala ocidental do que se pode imaginar.

As vivências corporais/vocais, o aprendizado e as referências estéticas/poéticas de cada artista constroem vocalidades específicas. O processo de compreensão de uma vocalidade específica que a afinação tonal ocidental conforma passa pelas experiências auditivas e vocais do indivíduo, tanto em sua formação quanto na sua prática artística. O que acontece hoje em dia é que as práticas vocais do ambiente teatral, por exemplo, muitas vezes não envolvem uma vivência musical consistente. Isso também se vê na vida em geral: vive-se sob muita exposição à música, mas pratica-se pouco em ambiente familiar, como diversão, como *hobby*. Sobre isso, Sobreira complementa:

A necessidade de utilizar a música de maneira ativa, seja cantando ou tocando um instrumento, não é valorizada na nossa cultura. Habituada a glorificar os grandes sucessos, sejam eles eruditos ou populares, nossa sociedade relega aos “menos talentosos” o papel de espectadores, tarefa a ser cumprida de maneira passiva (SOBREIRA, 2003, p. 104).

Essa falta de incentivo ao contato com o fazer musical pode gerar uma falta de sincronia: ouvidos super apurados e corpos subutilizados. A prática vocal é um complexo que conjuga escuta e vocalidade; nem tudo o que escutamos podemos reproduzir com a voz, mas tudo o que fazemos vocalmente já passou de alguma forma por nossos ouvidos. O ouvido, como uma instância reguladora da voz, tanto pode impulsionar a

vocalidade do/a artista, através de uma ampla consciência e criatividade sonoro/musical, quanto pode silenciar a voz através de uma autocrítica exagerada. Talvez adultos/as encontrem mais dificuldade em trabalhar a sua afinação, pois a prática musical é algo construído ao longo dos anos: pense em aprender uma língua nova, quanto tempo levaria? Mas a dificuldade não significa que não se possam trabalhar aspectos como sonoridade e musicalidade, mostrando que todos os indivíduos sabem algo sobre música, conscientes disso ou não.

Musicalidade

Como compartilhar uma prática musical/sonora vocal consistente com indivíduos que não possuem uma formação musical formal? Como criar práticas corporais/sonoras elaboradas com indivíduos com formação musical que se afastem das sonoridades “usuais” que eles tanto lutaram para codificar em seus corpos? Como compor meus próprios materiais sonoros não sendo uma “compositora”? Essas perguntas me perseguem constantemente em minha prática artística, fazendo-me buscar respostas tão diferentes quanto diversos são os contextos e as pessoas que encontro.

Um dos aspectos das relações entre voz e escuta que me impulsionaram para a escrita desse trabalho se refere à questão da musicalidade: o repertório e o imaginário sonoro/musical do/a artista interessado na voz em *performance* se constitui uma das bases para o trabalho de criação. A musicalidade, como um conceito mais amplo do que a música em si, abre perspectivas para uma profícua relação entre técnica e estética vocal-sonora. Pensar que a capacidade de engendrar e elaborar materiais sonoros/corporais da voz está limitada apenas a indivíduos com um treinamento formal em algum tipo de linguagem musical codificada seria, a meu ver, diminuir demais as possibilidades.

Sloboda faz uma pergunta que parece bastante pertinente quando se fala em composição sonora de indivíduos não treinados formalmente em música: “existe qualquer forma de atividade mental que pudesse ter lugar em uma mente privada de conhecimentos musicais, mas que poderia ser *expressa* de qualquer modo com uma sequência musical?²⁰⁰” (SLOBODA, 1998, p. 53, trad. nossa). Sloboda sustenta que indivíduos privados de conhecimento musical também pensam e podem se expressar através de sequências sonoras. Ora, todos os indivíduos que ouvem música, às vezes desde muito pequenos, sabem algo sobre música, mesmo que intuitivamente. Por que esse conhecimento é praticamente jogado fora na prática musical de um/a adulto/a ou nas práticas de atuação, considerado como menor, incompleto, irrelevante?

Imbuída de preconceitos, ao conhecer a cantora e compositora inglesa Helen Chadwick, em um festival na Argentina²⁰¹, me surpreendi: em sua oficina, ela propunha que todos/as, sem qualquer tipo de preparação, aula de música, regras estabelecidas, se reunissem em grupos pequenos e compusessem uma música a ser apresentada. Na hora eu duvidei da eficácia da proposta, mas depois, no momento de apresentarmos as composições, fiquei literalmente estarrecida: adultos/as, a maioria sem qualquer formação musical, propuseram formas musicais e sonoridades surpreendentes, que vinham de seus repertórios pessoais compartilhados e

²⁰⁰ “Vi è qualche forma di attività mentale che potrebbe aver luogo in una mente priva di conoscenze musicali, ma che potrebbe essere *espressa* in qualche modo con una sequenza musicale? [...] Si può ritenere che il substrato mentale della musica assomigli a quel che soggiace a cetti tipi di racconti?” (SLOBODA, 1998, p. 53).

²⁰¹ Oficina de que participei no festival de teatro chamado *Encuentro Internacional Magdalena 2º Generación*, realizado em novembro de 2011, nas cidades de Junín, Buenos Aires e Dolores. Para saber mais sobre Helen Chadwick, veja <http://helenchadwick.com/>.

misturados no grupo. A complexidade das canções, o humor, a leveza ou a beleza das composições quase instantâneas me fizeram perceber que, para aquela simples tarefa, o conhecimento musical daquelas pessoas era mais do que suficiente: na minha frente, duas dezenas de compositores/as bem reais estavam literalmente fazendo música, com os meios de que dispunham. Depois dessa experiência pude compreender que a bagagem sonora que cada indivíduo traz em si é um material expressivo a ser explorado em sala de ensaio. A capacidade musical de pessoas consideradas “não musicistas” pode e deve ser estimulada e aproveitada no fazer teatral. Sloboda salienta que

para a música, a representação subjacente poderia ser concebida como uma espécie de esquema muito abstrato, que conserva somente aquelas características que todas as músicas têm em comum. O aprendizado de uma linguagem musical corresponderia assim à aquisição de um modo de representar nos sons essas características²⁰² (SLOBODA, 1998, p. 54, trad. nossa).

Exercitar a música pode ser também visto como aprender um modo de representar as estruturas abstratas que cada indivíduo já possui em seu imaginário através de sons, com base em sua experiência como ouvinte e praticante. Porém a vocalidade transformada em sons organizados por si só já destrói toda e qualquer probabilidade de que esse seja um exercício puramente mental e analítico: o corpo, a voz, a escuta e as referências de musicalidade e sonoridade empreendem juntos qualquer ação sonora. Portanto o imaginário não é só aquilo

²⁰² “Per la musica, la rappresentazione soggiacente potrebbe essere concepita come una sorta di schema molto astratto, che conserva solo quelle caratteristiche che tutte le musiche hanno in comune. L’apprendimento di un linguaggio musicale corrisponderebbe così all’acquisizione di un modo di rappresentare nei suoni queste caratteristiche” (SLOBODA, 1998, p. 54).

que repousa na mente do/a artista, à espera de ser expresso no exterior: é construído a partir das possibilidades que aquele corpo engendra como ação, imbuído de suas vivências, aprendizados e experiências no mundo.

Sobro o conceito de musicalidade, o musicólogo Franco Fabbri explica que

falta, certamente – e é difícil que possa vir a existir – uma teoria geral sistemática da musicalidade, mas existem centenas de explicações, às vezes fragmentárias, às vezes com pretensões de organicidade, frequentemente em conflito entre si²⁰³ (FABRI, 2010, p. 6, trad. nossa).

Atualmente existem inúmeras pesquisas²⁰⁴ sobre o cérebro e o seu funcionamento em relação à música (seja do ponto de vista da criação, execução ou da apreciação). Esses estudos buscam explicações baseadas em aspectos culturais, físicos, neurológicos e cinesiológicos para a capacidade humana de criar e apreciar música.

Um importante impulso para os estudos em musicalidade foi o campo da etnomusicologia, desenvolvido ao longo de todo o século XX. Os estudos de músicas de “outras” culturas deslocaram a ideia comumente aceita nos ambientes de pesquisa de que a música europeia erudita seria a única versão válida da musicalidade humana. Os estudos das lógicas sonoras

²⁰³ “Manca, certo – ed è difficile che possa mai esserci – una teoria generale sistemática della musicalità, ma esistono centinaia di spiegazioni, a volte frammentarie, a volte con pretese di organicità, spesso in conflitto tra loro” (FABRI, 2010, p. 6).

²⁰⁴ Pesquisadores como Philip Ball, John Sloboda, Oliver Sacks, Robert Jourdain, entre outros, estão concentrados nesse campo de pesquisa, com publicações relevantes na área.

e musicais de diversas culturas ampliaram uma noção de musicalidade e música, inclusive colocando em evidência os valores morais, culturais, políticos e sociais que as práticas musicais engendram em seus fazeres. Outra noção ampliada pelos estudos musicológicos foi o binômio erudito/popular, revendo categorias como a música tradicional, folclórica, música *pop*, etc. Os cânones de “universalidade” da música passam a ser questionados, evidenciando mais a capacidade (e a persistência) humana de se expressar musicalmente do que a capacidade de se adequar e triunfar dentro do universo da música eurocêntrica.

Philip Ball, em seu livro *L'istinto musicale* (2010), frisa que a música não é um luxo destinado a poucos/as e está (ou esteve) presente em todas as culturas humanas conhecidas, através de diferentes formas de produzir, engendrar e vivenciar/escutar a sonoridade. Ball alega que os estudos em cognição musical têm inclusive revisado diversos aspectos do pensamento etnomusicológico, que durante décadas separou o *nós* (a música e os pesquisadores ocidentais eurocêntricos) do *eles* (todas as outras culturas musicais diferentes do mundo). Ball afirma que

uma definição moderna a descreve [a etnomusicologia] pelo contrário, como <<lo studio degli aspetti sociali e culturali della musica e della danza in contesti locali e globali>>, que corretamente insere no seu campo de pesquisa a música ocidental no mesmo nível das outras [...] ²⁰⁵ (BALL, 2010, p. 35, trad. nossa).

²⁰⁵ “Una definizione moderna la descrive invece come <<lo studio degli aspetti sociali e culturali della musica e della danza in contesti locali e globali>>, che correttamente inserisce nel suo campo di ricerche la musica occidentale al pari delle altre [...]” (BALL, 2010, p. 35).

Em seus estudos o pesquisador demonstra que “[...] <<mais complexo>> não significa de fato <<melhor>> e que a música artística não é mais desenvolvida em qualquer um de seus aspectos do que a música *folk* ou tradicional²⁰⁶” (BALL, 2010, p. 21, trad. nossa). Ou seja, desfazendo juízos de valores sobre uma possível hierarquia e validação entre os diversos tipos de música, a ênfase na vivência musical deveria repousar no fato que “quando é ensinada com sensibilidade (ao invés de esforçar-se para criar pequenos virtuosos), a música revela uma das suas qualidades mais preciosas, aquela de alimentar e educar a emoção²⁰⁷” (BALL, 2010, p. 23, trad. nossa). Ball ainda complementa: “a verdade é que a música, não menos do que a alfabetização, permite o acesso a infinitas maravilhas. Cultivar tais possibilidades quer dizer favorecer experiências que enriquecem a vida²⁰⁸” (BALL, 2010, p. 23, trad. nossa).

O musicólogo brasileiro Acácio Piedade evidencia em seus estudos que a musicalidade é um conceito relacional, e se configura como uma forma de expressividade musical inerente a determinado contexto – aspectos como nação, cultura ou comunidade engendrariam musicalidades específicas. Piedade escreve:

Devo lembrar que a musicalidade, como a identidade, é um conceito contrastante e por isso só pode existir uma musicalidade brasileira à medida que também existe uma musicalidade

²⁰⁶ “[...] <<più complesso>> non significa affatto <<migliore>> e che la musica artistica non è più sviluppata in qualche suo aspetto della musica folk o tradizionale” (BALL, 2010, p. 21).

²⁰⁷ “Quando la si insegna con sensibilità (invece di sforzarsi di creare piccoli virtuosi) la musica dispiega una delle sue qualità più preziose, quella di alimentare ed educare l’emozione” (BALL, 2010, p. 23).

²⁰⁸ “La verità è che la musica, non meno della alfabetizzazione, permette di accedere a infinite meraviglie. Coltivare tali possibilità vuol dire favorire esperienze che arricchiscono la vita” (BALL, 2010, p. 23).

argentina ou escocesa. E estes aspectos contrastantes se aplicam continuamente dentro da categoria de musicalidade Nacional, que inclui muitos idiomas regionais diferentes, que podem conformar linguagens musicais individuais, cada uma delas sendo também uma musicalidade particular pertencente à Nação. Por exemplo, existe uma musicalidade do tango e outros gêneros da região do Rio da Prata, América do Sul, e alguém pode conceber que todos eles caibam dentro de uma categoria maior da musicalidade argentina, a qual, entretanto, pode abarcar essa musicalidade, mas não está limitada a ela²⁰⁹ (PIEDADE, 2012, p. 2, trad. nossa).

Ou seja, existem diferentes musicalidades, que emergem de contextos específicos, mostrando que fatores como língua, cultura, ambiente e história influenciam diretamente na forma de criar, executar ou apreciar a música. Piedade reforça os aspectos da musicalidade ligada ao conceito de Nação porque neste estudo específico está pesquisando as características de um projeto Nacionalista identificado na música de Heitor Villa-Lobos. Mas restringir-se ao aspecto “nação” na formação musical/vocal do indivíduo não reflete a realidade atual: sabe-se que as pessoas hoje, com raras exceções, estão expostas não somente à música (e conseqüente musicalidade) do seu local de origem (nação, comunidade), mas também têm amplo acesso e

²⁰⁹ “I shall remind that musicality, like identity, is a contrastive concept and therefore there can only exist a Brazilian musicality to the extent that there is also an Argentinean or a Scottish one. And this contrastive aspect continues to apply inside the category of National musicality, for it comprises several different regional idioms that can form individual musical languages, each one of them being also a particular musicality pertaining to the Nation. For example, there is a musicality for the tango and other genres of the region of the river de la Plata, South America, and one can conceive that all of them fit inside a larger category of Argentinean musicality, which however may encompass this musicality but is not limited to it” (PIEDADE, 2012, p. 2).

constroem profundos laços com música produzida em diversas partes do mundo, de diversos estilos, tempos históricos, ideologias, mercados e formas de expressão.

Já para Philip Ball “[...] <<a capacidade de escutar e distinguir os esquemas>>, que quase todos possuem, constitui a essência da musicalidade²¹⁰” (BALL, 2010, p. 12, trad. nossa). A definição de Ball caminha na direção dos estudos das estruturas sonoras de Sloboda, ou seja, que existe uma capacidade de percepção e análise dos sons e suas relações na psicologia e neurologia humana que transcendem a educação musical formal – uma habilidade inerente ao ser humano de apreciar e fazer música intrínseca ao corpo.

Acho particularmente interessante o confronto dessas duas noções. Estudos em musicopsicologia e neurociência visam a compreender se as capacidades que todos/as nós temos de ouvir, apreciar e fazer música são inatas ou aprendidas e como as estruturas do corpo humano (cérebro, órgãos, etc.) contribuem para isso. Mas aqui voltamos ao discurso validado pela ciência e pela biologia/medicina: um tipo de discurso que centraliza na dissecação do corpo as causas e consequências da presença da música nas culturas humanas. Seria essa uma tentativa falsa de “naturalização” da música como parte do corpo, como linguagem acessível e inerente a todos? Saber que o cérebro de todas as pessoas testadas em um exame neurológico reconhece ou responde à música contribui em que medida para um estudo como este que visa à discussão da criação/experiência vocal em *performance*?

Por outro lado existe a defesa do contexto ou do ambiente como fator preponderante da musicalidade humana. Muitas vezes os discursos construídos pela etnomusicologia sobre as músicas de “outras culturas” geraram uma discussão sobre a

²¹⁰ “[...] <<la capacità di ascoltare e distinguere gli schemi sonori>>, che quasi tutti possediamo, costituisce l’essenza della musicalità” (BALL, 2010, p. 12).

diversidade das manifestações musicais, seus usos e significados em diversos contextos – inclusive questionando a música europeia tradicional como o padrão *standard* de comparação, uma espécie de linguagem “universal” situada no centro do mundo. Mas também deram origem à uma série de discursos similares à ideia de um falso “retorno” a uma abordagem essencial, natural com a música (e com as vozes também): grosso modo, certos estilos e tradições musicais/sonoras/vocais pertencente a contextos bastante específicos foram tomadas como mais “verdadeiras”, mais “acessíveis” ou mais “humanas” do que as construções musicais/sonoras/vocais dos padrões ocidentais europeus. Mas efetivamente é possível que eu, ao cantar os cantos dos monges do Tibete, possa ter um contato mais verdadeiro com a música e a musicalidade do que cantando uma ária de Mozart ou uma canção dos Beatles? Quem decide esse tipo de hierarquia ou diferenciação? A “verdade” ou a “essência” está implícita na forma musical daquela cultura ou no olhar do/a observador/a?

Philip Ball se coloca de forma interessante nessa discussão, pois ele vê a música como sociologia e não como pura acústica:

Existem boas razões para afirmar que a música possa ser definida melhor em termos sociológicos do que acústicos. É uma atividade que realizamos. É universal somente no sentido em que parece presente em todas as culturas. Mas sobre o que é a música e qual seu objetivo, não é possível formular outras generalizações²¹¹(BALL, 2010, p. 26, trad. nossa).

²¹¹ “Vi sono buone ragioni per affermare che la musica possa essere definita meglio in termini sociologici che non acustici. È un’attività che realizziamo. È universale solo nel senso che sembra presente in tutte le culture. Ma su cosa sia la musica e a quale scopo serva, non è possibile formulare altre generalizzazioni” (BALL, 2010, p. 26).

Ou seja, ele se concentra na ideia de que a música é uma atividade humana, uma prática e não somente uma série de eventos acústicos analisáveis. Do ponto de vista da cognição incorporada (conceito explicado no primeiro texto da tese, *Os corpos da escuta*) de Varella, Thompson e Rosch (1999), a ideia do ovo e da galinha reaparece aqui: a música nem como uma capacidade inata e inerente ao corpo humano nem como uma prática exclusivamente restrita ao contato com o ambiente e o contexto. As práticas musicais são geradas na interface indistinta dessas duas instâncias: corpo e ambiente, individualidade e contexto, sociedade e subjetividade.

A vocalidade na música está, portanto, imersa nesse contexto de *prática humana*. Existe a possibilidade de perceber e classificar aspectos estruturais sonoros e acústicos da voz em determinadas músicas e musicalidades, partindo do ponto de vista estritamente analítico (como nas análises musicais tradicionais): timbres, duração, intensidade, figuras rítmicas, tipo de contorno melódico, presença de melismas ou ornamentos, intervalos típicos, tipos de articulação características, tonalidades e modos, etc.

Partindo para um olhar sociológico, é possível compreender que as vocalidades são caracterizadas, moldadas e influenciadas por inúmeros outros fatores, como por exemplo: 1) a língua em que se canta, que reúne características como timbre, ressonâncias e lógicas de pensamento, emoção, da inserção da palavra e da poesia em diferentes sonoridades; 2) o ambiente em que é proposta, se é para ser cantada sozinha, em grupo, com objetivos artísticos, religiosos, comemorativos, de transe, lamentos, etc.; 3) o tipo de instrumentos musicais que acompanha essas vozes, suas sonoridades, suas funções de acompanhamento, contraponto; 4) o tipo de movimentação do

corpo que tal voz exige, se inclui o gesto ou a dança; 5) os tipos de tecnologia que usa, microfone, amplificação, gravação sonora; 6) as formas musicais de seu contexto, padrões melódicos, rítmicos, harmônicos que podem expressar afetos, emoções, identidades; 7) o imaginário que evoca, se refere-se aos sons da natureza, imita ruídos, etc.; 8) se é cantada por homens ou por mulheres especificamente, se está imersa em categorias hierárquicas sociais ou religiosas, se tem propósitos mercadológicos, se engendra determinadas categorias de poder; 9) se tem objetivos de cura, propõe práticas xamânicas, propõe a manipulação das emoções do ouvinte; 10) se desempenha uma função moral, se emprega a palavra e a língua como uma mensagem de “educação” da comunidade; 11) quais seus meios de difusão, se busca reforçar determinados valores sociais, estéticos ou morais.

A escuta de diferentes vozes (provenientes de diferentes contextos musicais e culturais) e a compreensão de seus objetivos como prática humana são aspectos importantes na formação e na prática vocal/auditiva e poética do/a artista interessado/a na vocalidade em cena. Ida Maria Tosto escreve:

Ao mesmo tempo, a prática e a escuta de músicas de vários estilos, gêneros e proveniência cultural fornecem ao ouvido uma multiplicidade de estímulos e por consequência encorajam a voz a confrontar-se com diversos modelos de organização, ajudando-a desse modo a encontrar as formas de expressão musical nas quais o seu potencial poderá manifestar-se com maior plenitude. Desse modo, a música representa uma verdadeira nutrição para a função vocal e o seu desenvolvimento harmônico²¹² (TOSTO, 2009, p. 43, trad. nossa).

²¹² “Nello stesso tempo la pratica e l’ascolto di musiche di vario stile, genere, provenienza culturale forniscono all’orecchio una molteplicità di stimoli e di

Lembrando a máxima de Alfred Tomatis, que se canta com os ouvidos, a familiarização com diferentes mitologias vocais (lembrando das mitologias corporais de Godard mencionadas acima) é uma forma de ampliar as referências do/a artista em relação às vozes humanas e suas possibilidades/particularidades sonoras. Uma ideia de consciência da sonoridade vocal passaria não só pela capacidade analítica dos sons e seus elementos acústicos e musicais, mas de uma capacidade de compreensão dos objetivos e dos ideais de corpo, sociedade e mundo que essas sonoridades conformam. O conhecimento nesse caso, em minha opinião, passa por um exercício de escuta dessas mitologias como sonoridades corpóreo-vocais que engendram projetos específicos de arte e de vida. Essa experiência ou conhecimento pode servir de impulso para a diversificação dos recursos técnicos e formativos das vozes, para a formação de uma opinião crítica acerca das práticas e estéticas vocais/musicais, pode influenciar procedimentos de criação ou a escolha de repertório vocal para a cena.

Nesse sentido, é necessário compreender que cada contexto (seja ele musical ou teatral) se propõe a trabalhar com musicalidades específicas, engendrando formas particulares de escolher, criar, agrupar e dar sentido aos sons vocais e suas práticas, criando diferentes universos sonoros/poéticos/estéticos da voz em *performance* – universos esses que se referem a artistas ou grupos específicos, com corpos e subjetividades únicos, inseridos em um contexto social e histórico, inscritos no espaço e no tempo.

conseguenza spronano la voce a confrontarsi con modelli di organizzazione diversi, aiutandola così a trovare le forme di espressione musicale nelle quali il suo potenziale può manifestarsi con maggiore pienezza. Insomma, la musica rappresenta un vero e proprio nutrimento per la funzione vocale e per il suo armonico sviluppo” (TOSTO, 2009, p. 43).

O estudo das formas sonoras, da música e das musicalidades abre perspectivas para universos de criação da vocalidade em cena, seja no propósito de criar sonoridade/musicalidade específica de um grupo ou trabalho (com referências particulares e intransferíveis), seja no propósito de aprender formas vocais e musicais já elaboradas ou consolidadas em contextos existentes.

Aspectos estudados amplamente na música como melodia, harmonia, ritmo, tonalidade, espaço harmônico, timbre, polifonia, textura, articulação, dinâmica, entre muitos outros, se abrem como um caminho de formação de repertório auditivo-sonoro para os/as artistas interessados/as nas contribuições das músicas e musicalidades na pesquisa da voz em *performance*. Mas também aspectos como função social, objetivos e contextos das vozes em *performance* também entram na discussão das possíveis musicalidades da voz na cena, situando-as social, ética e esteticamente.

A boa notícia é que todos esses aspectos podem ser estudados de forma caótica, sem se referir ou produzir necessariamente um tipo de música ou musicalidade existente ou pré-definida, não precisam estar corretos ou prestar contas a outros universos sonoros instituídos. Outra notícia é que são aspectos inerentes à prática corporal, vocal e sonora elaborada pontualmente, criando contextos específicos, ou seja, não existe receita mágica, técnica revolucionária ou uma super metodologia: trata-se, citando Varèse, de um trabalho artesanal de conformação da sonoridade vocal e da presença do corpo em *performance* por meio da prática.

Coda

A centralidade do corpo nessa discussão coloca o/a artista e suas práticas como peça fundamental para a catalisação de

conceitos, técnicas, práticas e experiências de um corpo-voz em *performance* carregado de musicalidade, ou de um fazer musical carregado de corporalidade. A ideia ao expor essas noções é apontar para caminhos de estudo em música e sonoridade que podem ser compartilhados entre artistas de diversas áreas, gerando pesquisas interessantes na área da vocalidade em *performance* que podem se beneficiar de pontos de vista e de escuta plurais. Mas isso não significa que noções como o gesto musical, as estruturas abstratas ou a relativização do conceito de afinação vocal formem um discurso simplório do “faça você mesmo”: a ideia é que a complexidade e a diversidade podem gerar pesquisas coerentes e potentes, encarando a realidade de que não existe receita para a criação.

Por exemplo, a ideia de que a afinação vocal é algo relativo abre possibilidades de pesquisas em metodologias de ensino e em processos de criação para a voz em cena – ajudando atores, atrizes e cantores/as a compreenderem a origem de certas sonoridades vocais e a lógica de algumas metodologias de ensino/vivência da voz cantada. Mas a criação de uma lógica sonora particular, uma alternativa aos sistemas musicais existentes, seja bebendo em fontes musicais de outras culturas, seja criando noções muito particulares de sonoridade e composição, é uma tarefa intrincada. A relativização também pode ser um convite a trabalhar as sonoridades vocais com mais liberdade, mas em nenhum momento significa revestir de negatividade o aprendizado do sistema de afinação da música ocidental, declarando-o limitado ou inútil apenas por ser trabalhoso ou representar uma cultura dita “opressora”.

Existem ambientes de criação e prática da voz em *performance* nos quais é imprescindível uma voz afinada, e uma vez que o indivíduo elege esse como seu território de ação, sua tarefa é estudar e dominar os códigos musicais compartilhados. O domínio ou não da afinação ou das formas musicais vai ser

mais ou menos útil de acordo com as práticas e os procedimentos de cada artista – variando de acordo com seus objetivos estéticos; mas a compreensão da existência de tais elementos e suas possibilidades sonoras (principalmente no momento de estabelecer relação com instrumentistas, outros cantores ou atores) é um fator importante no processo de formação de um/a artista interessado/a na voz em *performance*.

Reinventar as mitologias do corpo na música ou da musicalidade no teatro pode significar, *a priori*, uma grande abertura. Um convite a artistas teatrais para olharem com mais atenção e afinco questões como música e musicalidade, a levarem em considerações a escuta dos sons vocais da cena com muito mais atenção e informação estética e analítica. Também representa um convite a musicistas e compositores/as musicais a olharem com mais generosidade o corpo e o modo como artistas não versados/as em conhecimentos musicais podem gerar materiais interessantes, complexos e bastante eficientes do ponto de vista sonoro/musical, abrindo possibilidades de diálogo para além da noção tacanha de que a música é uma linguagem restrita a poucos/as iniciados/as.

Vale lembrar que sistemas como a teoria musical ou as escalas, a padronização de afinação ou os métodos de análise e de composição foram criados ao longo dos séculos como modo de compartilhar o fazer musical: permitiram que dois, cinco, cinquenta musicistas pudessem tocar juntos/as, compartilhar um vocabulário em comum que pudesse gerar mais música. Talvez o momento seja o de reorganização desses sistemas de modo que se possam travar novos diálogos entre musicistas e atores/atrizes, *performers* e compositores/as, a partir de outros princípios organizadores, outras formas de ouvir e vivenciar a sonoridade vocal em *performance*.

Isso não significa que todos os/as artistas da cena interessados/as em voz devam eleger a música como caminho para si; apenas quer dizer que conhecer, vivenciar e estudar o campo da música como um estudo das sonoridades pode ser uma tarefa muito menos restrita e mais profícua do que comumente se tem noção, a partir de procedimentos tanto pedagógicos quanto estéticos que as pesquisas musicais desse século deixaram como legado. Conhecer e vivenciar a música e a musicalidade, seja em qual estética for, não é somente uma prática instrumental do corpo que visa um acúmulo de habilidades: pode ser uma abertura para outras possibilidades perceptivas, novas formas de se relacionar com o mundo, com o/a outro/a e consigo mesmo/a.

6

**desejo de escuta, escuta
dos desejos: erotismo e
vocalidade**

Desejo de escuta, escuta dos desejos: erotismo e vocalidade

“I listen, I am touched by what I hear, you exist”
(Deirdre Heddon).

“C’è una voce per insegnare, un’altra per lusingare, un’altra ancora per rimproverare. Quanto a me, io voglio che la mia voce non solo giunga all’interlocutore, ma che lo ferisca, gli penetri dentro. La parola, per metà appartiene a chi parla, per l’altra metà invece a chi ascolta” (Michel de Montaigne).

No texto de introdução deste trabalho, intitulado *Anacruse*, apresento algumas questões que surgiram ao longo do processo de pesquisa, tais como: o que acontece quando passo a pensar as vozes em cena a partir da *escuta*? Que questões emergem dessa mudança de perspectiva? Quais os tipos de escuta que aparecem no estudo das vozes?

O que me moveu a escrever este sexto texto da tese está conectado com uma imagem minha que surgiu praticamente desde o início desta jornada, a ideia dos *desejos de escuta*. Uma vez que comecei a entrar em contato com diversas teorias e estudos sobre a escuta em algumas áreas artísticas, tenho confrontado tais ideias com as situações práticas que vivi nos últimos anos. O tipo de escuta que se delineia nesta pesquisa é bastante específica, a escuta das *voces em performance*, e por isso, torna-se um universo mais restrito – ainda que bastante amplo no que concerne à multiplicidade de fenômenos que pode abrigar. Mas, ao mesmo tempo, na finitude a que um texto pode se limitar, mais do que explicar ao/à leitor/a os diversos tipos de escuta que o mapeamento teórico revelou, a imagem do *desejo* se tornou cada vez mais irresistível em minha escrita.

O trabalho com a voz abriga diversos desejos inerentes ao corpo, às sensações, pensamentos e emoções do/a artista – a vocalidade se forja em um primeiro desejo de fazer soar uma voz no espaço e acreditar que a sua existência, mesmo que efêmera, é uma ação significativa para si e para o/a outro/a. Desejar ter voz, ser voz, soar a voz, calar a voz, romper a voz – para mim o trabalho vocal nasce da dimensão do desejo, dimensão esta muitas vezes negada, higienizada ou excessivamente formatada pelos discursos escritos.

Passar uma vida pesquisando vocalidades na cena significa reafirmar todos os dias, mais do que uma decisão, um desejo de existir através dessa ação – e lidar com as suas decepções, incongruências, surpresas e recompensas. No início de tudo, há o desejo – e ele passa por diversas instâncias e gradações, desde um pequeno querer até a vivência da experiência física que a vocalidade pode conter em sua manifestação no mundo. O erótico, dimensão que para mim é inerente à experiência da voz em *performance* e que explicarei melhor neste trecho, se tornou um tema de grande fascínio, principalmente depois do breve período passado na Itália, durante o estágio no exterior²¹³. O entrelaçamento entre vida e arte, entre minha prática e meus escritos, foi colocado à prova nessa viagem, mostrando a mim, mais do que os limites do meu próprio corpo, algumas questões que capturaram minha atenção.

As vozes e a escuta das vozes manifestam (mesmo que veladamente) diferentes desejos; desejos de sedução, de poder, de transgressão, de morte, de vida, de comunicação, de cura, de encantamento. O percurso que me proponho a empreender nas

²¹³ Estágio de doutorado no exterior realizado sob orientação do Prof. Dr. Marco Beghelli, musicólogo, docente do *Dipartimento delle Arti/ Università di Bologna*. O estágio foi viabilizado com bolsa CAPES/ PDSE no período de abril a julho de 2015.

próximas páginas vai guiar o/a leitor/a pela lógica dos fios que puxei em torno destes temas, elaborados e reelaborados continuamente neste tempo de pesquisa.

Os tipos de escuta

Diversos/as autores/as, pesquisadores/as e artistas já sistematizaram teorias e reflexões acerca da escuta. Minha escolha, neste trecho, não é criar um pequeno panorama sobre a escuta em si, mas sobre a escuta da vocalidade a partir da noção de desejo e do erotismo. Existem trabalhos já publicados que explicam de forma completa e apropriada teorias sobre a escuta, de autores/as bastante significativos na área, como o compositor francês Pierre Schaeffer ou o educador musical canadense Murray Schafer.

A pesquisadora brasileira Fátima Carneiro dos Santos²¹⁴, por exemplo, cumpre em seu trabalho teórico um importante papel de suprir reflexões sobre estes dois autores, esmiuçando seu pensamento acerca da escuta de forma bastante completa. Outro autor bastante importante neste campo é o pedagogo musical Émile Jaques-Dalcroze. Quando a tese era apenas um projeto, um dos meus objetivos era estudar seu universo prático e teórico; os rumos da pesquisa se modificaram e, além disso, descobri a tese de doutorado de José Rafael Madureira²¹⁵, que cumpre com excelência a tarefa de apresentar Jaques-Dalcroze em um estudo acadêmico.

O universo da música do século XX, com suas pesquisas e trabalhos artísticos, modificou a forma de pensar e se

²¹⁴ SANTOS, Fátima Carneiro dos. FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua**. 2. ed. São Paulo: EDUC: EDUSP, 2004.

²¹⁵ Tese intitulada *Émile Jaques-Dalcroze – sobre a experiência poética da rítmica, uma exposição em 9 quadros inacabados*, defendida na Faculdade de Educação da UNICAMP/2008.

relacionar com a escuta do som musical e do ruído como fenômeno estético e poético – explico esse processo de forma mais aprofundada no quarto texto desta tese, *Reinvenções de Escuta*. Pierre Schaeffer, compositor, foi um dos artistas que pesquisou as possibilidades da música eletroacústica, se interessando primordialmente por uma estética da sonoridade – categorizando os diversos tipos de escuta em sua teoria. Assim como outros/as antes e contemporaneamente a ele, Schaeffer abandonou uma escuta estritamente musical, voltada para elementos como alturas musicais, notas, afinação, harmonias, dissonâncias e consonâncias, para empreender uma busca sobre a natureza do som, do ruído e suas possibilidades compositivas, tanto a partir de ferramentas tecnológicas (gravadores de som, sintetizadores, estúdios) como a partir de instrumentos musicais acústicos.

Schaeffer, percebendo que para empreender uma busca pelas possibilidades estéticas que os sons proporcionavam deveria modificar seus padrões de escuta, escreveu o *Tratado dos Objetos Musicais* (1993), no ano de 1966, obra na qual categoriza os tipos de escuta. No tratado, Schaeffer escreve:

Propriamente falando, eu não cesso jamais de ouvir. Vivo num mundo que não cessa de estar aí para mim, e esse mundo é tão sonoro quanto tátil e visual. Desloco-me numa “ambiência” como numa paisagem. O silêncio mais profundo é um fundo sonoro como um outro sobre o qual se destacam, com uma solenidade inusitada o arfar da minha respiração e as batidas do meu coração (SCHAEFFER, 1993, p. 91).

É importante notar como Schaeffer associa a escuta aos outros sentidos, como a visão ou o tato. Como um exercício que tenho me proposto neste trabalho, a ideia não é isolar o elemento da escuta como uma instância única e absoluta, mas

perceber como o processo de escuta se dá relacionalmente, na interação entre o corpo e o entorno. A atriz italiana Chiara Guidi, artista com intensa atividade como pesquisadora vocal, descreve:

Tente ouvir uma música, seguindo-a com os dedos como se fosse um objeto; transformando a escuta em toque e seguindo o perímetro do som, os esboços que a fazem visível, e então ponderando o volume e a massa. Quando um som me atrai ou uma imagem produz som, eu tento tocar a forma, eu vejo com minhas mãos; esse é meu modo de escutar antes que o som desapareça²¹⁶ (GUIDI; BOTTIROLI, 2010, p. 111, trad. nossa).

Tornar os sons táteis, perceber as imagens visuais criadas pelo estímulo sonoro. Muito mais do que um processo de sinestesia, a escuta das vozes constrói imaginário – evocando formas, texturas, imagens que tornam mais complexa a experiência de ouvir as vozes. Isso é particularmente importante para um estudo sobre a voz em *performance*, pois a sonoridade da voz não existe isolada – o corpo, como um todo, se constitui como imagem, ação, sensação, som e relação com o mundo – misturando os sentidos no processo de criação de estéticas e poéticas da voz em *performance*.

O termo *escuta*, no campo teatral, vem sendo utilizado pela encenadora estadunidense Anne Bogart. Sua *escuta extraordinária* seria um estado de atenção produzido pelo corpo todo do ator e da atriz, e se relacionaria com uma alta

²¹⁶ “Try to listen to a piece of music, following it with the fingers as if it is an object; transforming the hearing into touch and following the perimeter of sound, the outlines that make it visible, and then weighing up the volume and mass. When a sound attracts me or an image produces a sound, I try to touch the shape I see with my hands; that’s my way of listening before the sounds expires” (GUIDI; BOTTIROLI, 2010, p. 111).

capacidade de percepção não somente sonora, mas espacial, visual, sensorial. Essa escuta desencadearia um constante perceber-agir, tornando a ação do ator e da atriz mais reativa do que ativa. Bogart usa o termo escuta e, apesar de referir-se eventualmente à sonoridade (seja vocal, seja musical) na cena, o verbo escutar para ela é uma ação mais abrangente: escutar com o corpo todo seria cultivar esse estado de percepção e reação, mas em seus escritos não necessariamente este escutar se aplica unicamente a uma qualificação da compreensão sonora/auditiva. Bogart explica:

Para trabalhar efetivamente no teatro, um campo que demanda intensa colaboração, a habilidade de escutar é um ingrediente determinante. E ainda, é muito difícil escutar – realmente escutar. Através do treinamento em *Viewpoints*, aprendemos a escutar com todo o corpo, todo o ser. Até que experimente escutar com o corpo todo, uma pessoa não percebe o acontecimento verdadeiramente raro que é isso²¹⁷ (BOGART; LANDAU, 2005, p. 32, trad. nossa).

Ou seja, esse estado de atenção, um estado de escuta, se transportaria para todo o corpo, pautando ações e reações na cena. A especificidade de uma escuta sonora (voltada para as qualidades da voz e do som) é abordada em diversas partes da metodologia do *Viewpoints*, mas a escuta não se confinaria somente a esses momentos. Com essa escuta extraordinária, Bogart busca uma qualidade de presença do ator e da atriz no

²¹⁷ “To work effectively in the theatre, a field that demands intense collaboration, the ability to listen is the defining ingredient. And yet, it is very difficult to listen – to really listen. Through Viewpoints training, we learn to listen with the whole body, with the entire being. Until you experience listening with the whole body, you do not realize what a rare occurrence it actually is” (BOGART; LANDAU, 2005, p. 32).

processo de composição que condiz com os objetivos de sua metodologia:

Escuta extraordinária significa escutar com todo o corpo sem uma ideia do resultado. Quando algo acontece na sala, todos os presentes podem responder instantaneamente, evitando o lobo frontal do cérebro a fim de agir em direção ao instinto e à intuição²¹⁸ (BOGART; LANDAU, 2005, p. 33, trad. nossa).

O propósito de alargamento da noção da escuta, através da metodologia de Bogart, pode contribuir em processos que busquem estados de prontidão e capacidade de reação dos/as artistas da cena, principalmente em aspectos como improvisação e composição cênica.

Estudos dedicados ao tema da escuta nas artes, na atualidade, propõem diferentes abordagens para o assunto – abrindo outras possibilidades reflexivas. O meu interesse reside em uma atenção diferenciada para a escuta – tanto como ação do/a artista, quanto como postura do/a público-ouvinte. A ideia é que a escuta possa mover proposições artísticas em diferentes áreas, como na música, no teatro e em campos como a arte sonora, entre outros. Ou seja, meu interesse na escuta, aqui, está também na sua capacidade de gerar poéticas e estéticas, e não exatamente em um campo como a preparação/treinamento do/a ator/atriz/musicista. A ideia de uma *performatividade da escuta* permeia proposições artísticas na contemporaneidade, exigindo do/a espectador/a um lugar ativo no processo de elaboração e vivência das sonoridades na cena.

²¹⁸ “Extraordinary listening means listening with the hole body without an idea of the result. When something happens in the room, everybody present can respond instantly, bypassing the frontal lobe of the brain in order to act upon instinct and intuition” (BOGART; LANDAU, 2005, p. 33).

Um fator importante sobre esta *performatividade da escuta*, no campo dos estudos da voz, é pensar que a escuta das vozes não é algo dado, mas sim construído culturalmente: por isso a reivindicação de uma ampliação do repertório de conhecimentos sobre *como* as vozes na cena são escutadas. O pesquisador François Delalande organiza a escuta nas seguintes categorias:

Escuta taxonômica – tentar entender a forma e a estrutura do que é ouvido.

Escuta empática – se tornar consciente das reações imediatas do que é ouvido.

Figurativização – procurando por uma narrativa ou discurso no que é ouvido.

Busca por uma lei de organização – procurando por regras que definem o que é ouvido.

Escuta imersa – sentindo-se parte do contexto enquanto escuta.

Não escuta – perder o interesse ou a concentração²¹⁹ (DELALANDE apud REISER, 2010, p. 57, trad. nossa).

A experiência da escuta para Delalande envolve desde a tentativa de entendimento daquilo que é ouvido até uma escuta na qual o/a ouvinte se encontra imerso/a no contexto sonoro – entender, decifrar, reagir, imergir e até mesmo se distrair fazem parte do processo de escuta. Michaela Reiser, pesquisadora que estuda Delalande, explora as possibilidades da escuta enquanto ato performativo através de tecnologias como o *biofeedback*: “enquanto muitos artistas exploram o ato de escutar, uma contribuição particularmente significativa foi feita por

²¹⁹ “Taxonomic Listening – trying to understand the form and structure of what is heard. Empathic Listening – becoming aware of immediate reactions to what is heard. Figurativization – searching for a narrative discourse in what is heard. Search for a law of organization – searching for rules that define what is heard. Immersed listening – feeling part of the context while listening. Non-listening – having lost interest or concentration” (DELALANDE apud REISER, 2010, p. 57).

compositores e *performers* que trabalham com *biofeedback*: o monitoramento real de processos fisiológicos do corpo humano por meio de sensores²²⁰, (REISER, 2010, p. 56, trad. nossa). Tais experiências demonstram como novas tecnologias, ao se tornarem acessíveis a artistas na atualidade, permitem novas abordagens e pesquisas acerca do corpo.

Uma proposição de escuta específica entre ouvido e voz parte do pesquisador Yvon Bonenfant, em sua ideia de *queer listening*. O pesquisador escreve sobre uma possibilidade do desenvolvimento de uma escuta *queer* baseada fundamentalmente nas características do timbre vocal e na capacidade de uma escuta afetiva e corporal, a partir do conceito de *vocalic body*. Para o autor a escuta é uma experiência acima de tudo corporal na qual as vozes tocam os corpos – aproximando a noção de audição à noção de tato:

A escuta se torna o ato de prestar uma intensa atenção somática aos caminhos que nossos corpos empreendem com os estímulos sônicos ao redor deles. [...] Estes estímulos não são apenas som. Eles são táteis (BONENFANT, 2010, p. 78, trad. nossa).

O ponto sustentado por Bonenfant é que o caminho para pensar uma escuta *queer* passaria por uma ampliação física da capacidade de escuta dos timbres marcados pela cultura, pelos valores sociais instituídos e pelos modelos construídos por cada um de nós como voz masculina ou feminina – ampliando a noção de escuta e de identidade vocal na direção de tocar o/a outro/a e ser tocado/a pelas vozes. Dessa forma “já que os corpos estão localizados dentro do fazer das vozes *queer*,

²²⁰ “While many artists explore the act of listening a particularly significant contribution has been made by composers and performers working with biofeedback: the real monitoring of the physiological processes of a human body by means of sensors” (REISE, 2010, p. 56).

ouvintes *queer* podem talvez captar algumas das variações sutis no timbre que indicam uma ‘identidade’ ressonante que quer tocar alguém como nós” (BONENFANT, 2010, p. 78, trad. nossa).

Mais do que eleger um único modo de escuta que guia a concepção deste trabalho, ou classificar diferentes tipologias da escuta, para mim se tornou importante compreender que a diversidade de abordagens do ato de escutar as vozes pode impulsionar a criação da vocalidade em cena ou então ajudar a compreender universos vocais já constituídos. Diferentes imagens circulam: o pesquisador Martin Iddon (2010) traz em seu trabalho artístico a ideia de uma escuta que “bisbilhota”, quase um ato de espionagem; já o pesquisador Pieter Verstraete (2010) elege a imagem da escuta como uma ação de proteção do corpo contra as ameaças do ambiente, uma escuta ligada à noção de perigo. Diferentes imagens, gerando proposições que mudam a postura do corpo e do/a artista diante da sonoridade e da relação com o/a outro/a.

Anthony Gritten, musicólogo britânico, reivindica uma *resonant listening*: algo que se aproxima de uma postura de escuta diferenciada, que prioriza elementos como timbre e ressonância ao invés da imediata construção de mensagem ou significado com os sons musicais. Gritten explica:

Deixar o timbre ressoar sem o forçar a significar algo requer probidade, e essa é uma qualidade de escuta que proporciona a boa vida. É uma atitude, não de julgamento ou apreensão de eventos, nos quais o *telos* é o domínio e a possessão, mas de cuidado com detalhes singulares. É uma questão de ser sensível à sensação tímbrica, de evitar a força, e

permanecer imóvel²²¹ (GRITTEN, 2010, p. 117, trad. nossa).

Uma evocação do toque emerge no discurso de Gritten – uma escuta na qual timbre e ressonância tocariam o/a ouvinte: “a ressonância abre o sujeito para ser tocado pelos eventos do timbre e da sensação, e a se tornar sensível às nuances do que é ouvido²²²” (GRITTEN, 2010, p. 117, trad. nossa). O que é importante notar na proposição de Gritten é que a forma como a escuta se organiza é fator preponderante para atingir os resultados sonoros buscados em sua produção musical: uma escuta diferenciada, aberta a aspectos sutis, gera um resultado sonoro calcado em critérios e padrões completamente diferentes de uma música que buscaria uma “construção” nos formatos mais tradicionais.

Tal proposição abre perspectiva para pensar que uma escuta analítica dos sons categorizados ou dos discursos calcados na palavra é apenas uma das possibilidades na escuta das vozes – revelando outras escutas ligadas a aspectos sutis – e muitas vezes subjetivos – como o timbre. Gritten lembra também do aspecto ético que a escuta pode envolver:

Este ensaio sugeriu que escutar é mais do que somente um valor estético. De fato, a escuta também envolve valores éticos; quase todas as teorias éticas advogam a escuta [Lyotard and Thébaud 1985], como leis, máximas, regras,

²²¹ “Letting timbre resonate without forcing it to signify requires probity, and this is a quality of listening that affords the good life. It is an attitude, not of judging or apprehending events, in which the *telos* is mastery and possession, but of taking care over singular details. It is a matter of being sensitive to timbral sensation, of avoiding force, and of remaining mobile” (GRITTEN, 2010, p. 117).

²²² “Resonance opens the subject to being touched by events of timbre and feeling, and sensitive to nuances in what is heard” (GRITTEN, 2010, p. 117).

sentimentos ou intuições²²³ (GRITTEN, 2010, p. 119, trad. nossa).

Do ponto de vista da vocalidade como uma ação sonora no mundo, pensar a ética envolvida na escuta, para mim, evoca diferentes imagens que merecem atenção em uma reflexão: a sentença de morte que é proferida em voz alta a ser ouvida pelo/a condenado/a, a religiosidade do culto expressa em cantos e reza dirigida à escuta de presenças invisíveis (ao deus, aos orixás, aos/às santos/as), a voz materna que constrói a noção de mundo e afetividade do/a bebê, a agressão verbal, o grito de socorro, a língua dos/as amantes, a escuta/narrativa inventada pela psicologia e pela psicanálise. A escuta das vozes, como ação cotidiana e simbólica, é um fenômeno não só estético, mas social e cultural.

Escuta das vozes como ação social, terapêutica, ritual

Paul Zumthor, pesquisador suíço sobre a vocalidade e a literatura oral, elenca diversas situações em que o contato voz-ouvido é parte de uma série de vivências, acordos e convenções sociais que regem a vida das pessoas. Ele descreve: “a canção de ninar, tipo poético difundido universalmente, ocupa uma função mais diferenciada: cantada pela mãe ou por quem desenvolve tal papel, é destinada à escuta da criança²²⁴” (ZUMTHOR, 2001, p. 107, trad. nossa). Dentro do universo da escuta infantil, a canção de ninar é parte do imaginário construído pela criança ao ouvir o mundo: tocada através da

²²³ “This essay has suggested that listening is more than just aesthetic value. Indeed, it has more than ethical value, too; pretty much all ethical theories advocate listening (Lyotard and Thébaud 1985), whether to laws, maxims, rules, feelings, or intuitions” (GRITTEN, 2010, p. 119).

²²⁴ “La ninnananna, tipo poético a diffusione universale, occupa una funzione più differenziata: cantata dalla madre o da chi ne svolge il ruolo, è destinata all’ascolto del bambino” (ZUMTHOR, 2001, p. 107).

escuta da voz da mãe, edifica o mundo ao seu redor, exercita a afetividade – pela voz, a mãe existe, se materializa em afeto e presença. A antropóloga estadunidense Dean Falk desenvolve em seu livro *Finding Our Tongues: Mothers, Infants & the Origins of Language* (2009) a teoria que a língua humana nasce do contato entre voz e ouvido, especificamente na relação entre mãe e criança: Falk argumenta que, uma vez que o parto era um acontecimento traumático e difícil na vida de nossas ancestrais pré-históricas, apenas os/as bebês menores sobreviviam. Tais bebês, extremamente frágeis, tinham que ser carregados pelas mães o tempo todo. Uma vez que a mãe precisasse colocá-los/as no chão para desempenhar tarefas como coleta ou plantio de alimentos, desenvolve-se uma protolíngua entre mãe e bebê, um cantarolar e “falar” em voz alta desempenhado pela mãe a fim de dar a entender ao/à bebê que ela ainda estaria por perto, mesmo que não estivesse em contato físico direto com o/a filho/a.

A escuta da fala e do cantarolar da mãe se constitui, então, no contato que faz com que a criança perceba que não está só: uma conexão sonora entre voz e ouvido antiqüíssima que, segundo Falk, é uma provável origem das línguas humanas. A ideia de que as línguas tenham surgido de um ato de amor e cuidado engendrado pela voz materna me parece algo significativo – a necessidade de vocalização para criar contato entre seres humanos.

O contato entre voz e ouvido, em sua cotidianidade, abriga diversos fenômenos. Paul Zumthor pontua situações nas quais a oralidade da vida cotidiana é vivenciada como construção de linguagem poética nos ambientes mais variados:

Também nas sociedades nas quais uma longa tradição de escrita privou a voz de sua autoridade original, a oralidade da comunicação permanece ligada (com exclusão aqui da

escrita) a certas situações de discurso: a história anedótica, a fofoca, as confidências confiadas aos depositários dos segredos do grupo, tais como o farmacêutico ou o atendente do bar²²⁵ [...] (ZUMTHOR, 2001, p. 101, trad. nossa).

Para o pesquisador as diversas situações nas quais a voz tem papel primordial nas relações sociais e culturais são elementos que contribuem para dar forma e função aos elementos da literatura oral, objeto de seus estudos. Ele pontua situações de escuta, como a visita médica:

A visita médica, pelo diálogo que comporta (e pelos papéis que instaura), se apresenta como uma situação e como um tipo de discurso o qual o primeiro modelo deriva da bruxaria ancestral: modelo que nos nossos dias foi trazido à vida pelo tratamento psicanalítico. Neste, a enunciação readquire a sua função terapêutica, diante da vocalização de estados afetivos, de meras associações sonoras, o ritmo da linguagem e mesmo a posição do locutor. No mesmo lugar, mas não mais cara a cara, o analista pratica uma escuta que faz, de seu corpo, o eco da voz do outro, recolhida na sua sonoridade e no seu sentido, e sobrecarregada de valores simbólicos, na cena que é representada entre ele e o paciente²²⁶ (ZUMTHOR, 2001, p. 101-102, trad. nossa).

²²⁵ “Anche nelle società in cui una lunga tradizione di scrittura ha privato la voce della sua autorità originaria, l’oralità della comunicazione resta legata (con l’esclusione que della scrittura) a certe situazioni di discorso: il racconto aneddotico, il pettegolezzo, le confidenze affidate al depositario dei segreti del gruppo, il droghiere o il barista [...]” (ZUMTHOR, 2001, p. 101).

²²⁶ “La visita medica, per il dialogo che comporta (e per i ruoli che instaura), si presenta come una situazione e come un tipo di discorso il cui modello primo deriva dalla stregoneria ancestrale: modello che ai nostri giorni è stato riportato a vita dal trattamento psicanalitico. In esso, l’enunciazione riacquista la sua funzione terapeutica, mediante la vocalizzazione degli stati affettivi, le mere associazioni sonore, il ritmo del linguaggio e la posizione stessa del locutore. Nello stesso luogo,

A escuta psicológica e psicanalítica da voz, a ideia de tratamentos médicos que usam o relato e a escuta como pontos de partida, é uma invenção dos séculos XIX e XX. Para Lacan, por exemplo, a voz é um dos órgãos da libido. O musicólogo italiano Marco Beghelli escreve:

Não é, portanto, o caso que Jacques Lacan, integrando o tríplice objeto freudiano das pulsões sexuais (boca, ânus, genitais), individuasse propriamente na voz, assim como no olhar, mais um objeto pulsional perfeitamente inserido no sistema erógeno – uma intuição esta, que, levada às extremas consequências pode justificar afirmações do tipo: <<cada relação com uma voz é necessariamente amorosa >>²²⁷ (BEGHELLI, 2000, p. 126, trad. nossa).

A associação entre voz – escuta e sexualidade/psique é uma das possibilidades levantadas pela psicologia, esmiuçada nas teorias e práticas terapêuticas de Freud e Lacan. A própria ideia de escuta do/a outro/a, como ação terapêutica, já repropõe o lugar do ato de escutar na sociedade. A escuta dos/as loucos/as, das histéricas e dos/as esquizofrênicos/as é uma prática inventada: dar ouvidos àqueles/as até então sem poder de voz, entender através dos meandros da palavra e da vocalidade um possível caminho para tratar as dores do corpo/alma, conceber a voz como manifestação da consciência ou do inconsciente (e

ma non più faccia a faccia, l'analista pratica un ascolto che fa, del suo corpo, l'eco della voce dell'altro, colta più nella sua sonorità che nel suo senso, e sovraccarica di valori simbolici nella scena che viene rappresentata tra lui e paziente" (ZUMTHOR, 2001, p. 101-102).

²²⁷ “Non è dunque un caso che Jacques Lacan, integrando il triplice oggetto freudiano delle pulsioni sessuali (bocca, ano, genitali), individuasse proprio nella voce, così come nello sguardo, un ulteriore oggetto pulsionale perfettamente inserito nel sistema erogeno – un'intuizione, questa, che portata alle estreme conseguenze può giustificare asserzioni del tipo: <<ogni rapporto con una voce è necessariamente amoroso>>” (BEGHELLI, 2000, p. 126).

a escuta como mecanismo de sua investigação). Nesse lugar de escuta do/a terapeuta, a vocalidade e o poder da palavra como relato oral ganham um peso de revelação, de desvelamento, de entendimento, de contradição, de fuga. Moralidades de escuta de cada momento histórico, a escuta do/a psicólogo/psicanalista perscruta na voz do/a paciente algo específico – cada modalidade de escuta procura algo no discurso e na voz, sempre impregnada de aspectos como ética ou moral.

Pergunto-me o quanto isso reverbera na escuta das vozes em *performance*, o quanto um ato de escutar impregnado dos desejos, das crenças e das referências de um/a ouvinte sensível a tais questões determina ou cria conjuntamente estética, poética e significado. Também, por outro lado, me lembra a canção composta por Hans Eisler e com letra de Bertolt Brecht de 1929, *Ballade Zum § 218*: uma senhora vai ao médico explicar que não aguenta mais ter filhos/as porque precisa trabalhar, um manifesto irônico a favor do aborto legalizado e do direito das mulheres escolher ter ou não filhos/as nos idos da década de 1920, sendo a estrutura da canção a simulação irônica de uma consulta médica.

O próprio universo acadêmico, calcado na autoridade da palavra escrita, não prescinde da escuta como mecanismo de relação/validação. Paul Zumthor chama a atenção para isso:

[...] eis que nós multiplicamos até a vertigem seminários, mesas redondas, colóquios e congressos: estratégias indispensáveis, no nosso mundo, ao progresso dos conhecimentos, mas também para além da língua escrita que ali é declamada, sinal de uma tensão universal à

restauração da voz²²⁸ (ZUMTHOR, 2001, p. 102, trad. nossa).

Restaurar a voz significa necessariamente restaurar a escuta dessa voz – relação inseparável na qual uma ação suporta, dá sentido e impulsiona a outra. Nesse sentido, escutar a voz – a sua própria, a do/a outro/a – é um ato que envolve muito mais do que capacidades analíticas do som e do discurso (universo destrinchado pelas teorias sobre música, sonoridade e linguagem). Gritten pontua:

Uma parte de nossa adaptação ecológica e sobrevivência, a escuta nos ajuda a articular nossa relação com os espaços públicos e privados que habitamos, provendo um modelo para viver bem e cultivar a virtude²²⁹ (GRITTEN, 2010, p. 121, trad. nossa).

Escutar envolve ações arraigadas em nossa experiência em sociedade, na interação com o/a outro/a e com o mundo, que sob os ouvidos atentos do/a artista abrem universos em arte. A escuta não é fundo sonoro, não é um evento puramente estético; nesse sentido quais os possíveis desejos implícitos e explícitos na escuta das vozes em *performance*?

Diferentes imagens, diferentes desejos geram diferentes gatilhos que darão forma e relação ao som das vozes na cena. A atriz italiana Chiara Guidi, integrante da companhia teatral italiana *Societas Raffaello Sanzio*, declara em entrevista:

²²⁸ “[...] ecco che noi moltiplichiamo fino alla vertigine seminari, tavole rotonde, colloqui e congressi: strategie indispensabili, nel nostro mondo, al progresso delle conoscenze, ma anche, al di là della lingua scritta che lì viene declamata, segno di una tensione universale alla restaurazione della voce” (ZUMTHOR, 2001, p. 102).

²²⁹ “A part of our ecological adaptation and survival, listening helps us to articulate our relationship to the public and private spaces we inhabit, provides a model for living well, and cultivates virtue” (GRITTEN, 2010, p. 121).

Eu era criança quando meu pai morreu e, na noite de sua morte, eu o ouvi fazendo sons de respiração desesperados. Desde então eu esqueci seu rosto, mas lembro do som, porque para poder entendê-lo eu imediatamente imitei-o²³⁰ (GUIDI; BOTTIROLI, 2010, p. 11, trad. nossa).

A escuta dos sons da morte de um pai, gravados na memória infantil, dão fundo a um imaginário dos sons do mundo; imaginário usado muitos anos mais tarde, em uma busca por ampliar as possibilidades sonoras da palavra e da língua no teatro da *Societas Raffaello Sanzio*. Resguardando os perigos de achar que tais ações são regidas por um simples sistema de causa-efeito, o ponto a ser compreendido aqui é o impacto da escuta no indivíduo, que a partir de suas experiências como ouvinte constrói subjetividade, imaginário e delineia formas de agir. Chiara Guidi comenta:

Eu acho que ouvir pode engendrar sentimentos ou as raízes de um pensamento. Por este motivo eu tomo notas, e eu uso estas notas para desenvolver meu trabalho no âmbito do teatro. Não busco um teatro que, através do uso da razão, prepara o sentido para a visão e diz ao público o que ele deveria ver. Eu procuro na música a chave para a dramaturgia, mais interessada em expressar do que em mostrar. A música é a arte da imaginação *par excellence*, e a arte que é livre dos limites marcados nas palavras; uma arte que toca as profundezas da experiência humana, ultrapassando fronteiras. Um dia eu gostaria de viver na música, assim como a respiração está dentro da voz; ver a

²³⁰ “I was a child when my father died, and on the night of his death I heard him making desperate breathing sounds. Since then I have forgotten his face but I remember the sound, because in order to understand it I immediately imitated it” (GUIDI; BOTTIROLI, 2010, p. 111).

partir de dentro, ou mover a carne e os ossos, ao coração da palavra. Gostaria de entrar em um som, entender a técnica de sedução que o som, a voz, quando a palavra em cena se apodera de mim, e usar isso mais tarde no teatro, fazendo disso uma técnica para o palco²³¹ (GUIDI; BOTTIROLI, 2010, p. 110, trad. nossa).

Tais técnicas da “sedução” (em suas diversas acepções) através da voz na cena têm sido desenvolvidas e exercitadas há séculos. As conexões entre subjetividade, afetividade e a voz em *performance* – tanto no aspecto técnico quanto no estético/poético – oferecem um vasto campo de reflexões. A princípio eu havia imaginado escrever sobre aspectos cinesiológicos e cognitivos do entrelaçamento entre vocalidade e emoções/afetividade. Mas ao longo do percurso, me dei conta que meu foco de interesse eram as estéticas e poéticas vocais, certas narrativas sobre como a dimensão da afetividade, memória e desejo operavam no contato com as próprias vozes e na escuta das vozes dos/as outros/as.

Os desejos de escuta

No trabalho criativo com a voz, as dimensões do corpo-voz e da escuta se entrelaçam nem sempre de forma previsível. Parto da palavra desejo, pois ela concentra a sensação que tenho ao

²³¹ “I think listening may engender feelings, or the roots of a thought. For this reason I take notes, and I use these notes to develop my work in the realm of theatre. I don’t pursue a theatre that, through the use of reason, prepares the sight for vision and tells the audience what they should see. I search in music for the key to the dramaturgy, more interested in expressing than in showing. Music is the art of imagination *par excellence*, and the art that is free from the limits marked on words; an art that touches the depths of human experience, trespassing boundaries. One day I should like to live in music, as breath is inside voice; to see from the inside, or to move into the flesh and bones, to the hearth of the word. I’d like to enter into sound, to understand the technique of seduction that a sound, a voice, a word enacts in me when it seizes me, and to use this later in the theatre, making of it a technique for the stage” (GUIDI; BOTTIROLI, 2010, p. 110).

me deparar com diversas situações práticas em meu trabalho com teatro e música. Continuamente, presenciei atores, atrizes, cantores/as e diretores/as projetando nos/as outros/as (ou em si mesmos/as) desejos de como gostariam de ouvir as vozes; ou muito frequentemente também presenciei atores, atrizes e diretores/as sem nenhuma noção do que buscavam com um trabalho vocal, sem qualquer sensibilidade para escutar atentamente o que estava acontecendo em seus processos criativos, tornando qualquer trabalho técnico inútil. Também me deparei com pessoas que simplesmente se recusavam a ouvir a si mesmas e buscavam continuamente corpos-vozes que nunca seriam seus, frustrando-se continuamente através de modelos equivocados, através de desejos inalcançáveis.

O desejo é um fator complexo e inerente a qualquer prática corporal/vocal; é importante levar em consideração a existência dos *desejos de escuta* em qualquer processo tanto de aprendizado pessoal quanto de pesquisa artística para a voz em cena. É um dos fatores que evidencia que o indivíduo não é uma folha em branco: toma decisões, realiza ações também levando em consideração a dimensão do desejo. Também é aquilo que pode justificar decisões técnicas, estéticas e poéticas em um universo que não é regido pelo certo ou o errado; ou ainda, em certos ambientes em que o certo e o errado se delineiam com bastante evidência, o desejo marca uma ambição definida, um querer ser.

Giorgio Agamben, filósofo italiano, inclui um breve trecho em sua obra *Profanações* (2007) intitulado *Desejar*. Para Agamben, “desejar é a coisa mais simples e mais humana que há. Por que, então, para nós, são inconfessáveis precisamente nossos desejos, por que nos é tão difícil trazê-los à palavra?” (AGAMBEN, 2007, p. 49). Precisamente essa impossibilidade de comunicar com exatidão, verbalizar os desejos, faz deles algo tão peculiar. Desejar nem sempre é consciente, nem

sempre é possível descrever aquilo que se deseja. A imprecisão, portanto, não é o que faz do desejo algo frágil: a fragilidade reside na forma como se comunicam os desejos ao/à outro/a – como se admitem os desejos a si mesmo/a. Para Agamben, é no processo de comunicação dos desejos ao/à outro/a que a imprecisão e a fragilidade se tornam evidentes: “não podemos trazer à linguagem nossos desejos porque os imaginamos”, explica o autor, que complementa: “o corpo dos desejos é uma imagem. E o que é inconfessável no desejo é a imagem que dele fizemos” (AGAMBEN, 2007, p. 49). Vale lembrar que Agamben utiliza aqui a palavra “imagem”, mas o que corresponderia à sonoridade, já que se está procurando aqui mais a escuta do que a visão? Mais do que imagem sonora, um som *imaginado* – vozes imaginadas, sonhadas – vozes inconfessáveis.

As imagens sonoras que cada um/a tece em seu imaginário relacionado à voz em cena nem sempre encontram um modo de perfeita compreensão para o/a outro/a, assim como nem sempre se concretiza para o/a espectador/a nos resultados artísticos. Se os desejos de escuta comportam imagens, como comunicá-las? “Comunicar a alguém os próprios desejos sem as imagens é brutal” (2007, p. 49) reflete Agamben, que faz uma distinção: comunicar os desejos sem as imagens se tornaria brutal, enquanto somente as imagens, sem os desejos, seriam fastidiosas. Ou seja, Agamben, ao procurar integrar imagem e desejo, busca conectar instâncias que no corpo do desejante são inseparáveis, mas que no processo de comunicação podem se separar e deturpar o “desejo” inicial.

“Comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas é a tarefa mais difícil” (2007, p. 49), escreve Agamben; conciliação entre forma e impulso, realização dos desejos de si no/a outro/a, absorção dos desejos do/a outro/a em si. Para Agamben, os desejos podem nunca se cumprir; ou então se

pode perceber que os desejos realizados nem sempre conferem com as respectivas imagens, mas nem por isso se encontram menos realizados. Essas conciliações e angústias inerentes ao desejo, para mim, exprimem com exatidão as concretizações da voz em cena: escutas e vozes irreconciliáveis, inimaginadas ou traídas, a dinâmica entre aquilo que se deseja e aquilo que se realiza forma as tensões com as quais se pode trabalhar em processos criativos que envolvem corpos-vozes e desejos de escuta na cena.

É muito comum encontrar nos discursos dos/as artistas que trabalham a vocalidade em *performance* relatos sobre a dificuldade ou os traumas sofridos no processo de formação/vivência da voz expressiva. O que me leva a comparar com meus próprios processos, nos anos de amor e ódio, da vontade de desistir e de um intenso desejo de persistir pesquisando. Nem sempre (na verdade, muito raramente) o processo de pesquisa vocal se concretiza em uma via “construtiva”, na qual a pessoa vai gradativamente adquirindo técnica e segurança e, de repente, se torna um/a artista. Os processos que conjugam o corpo como matéria permanente de pesquisa geralmente são acompanhados de frustrações, dores e decepções – acontecimentos que muitas vezes definem a pesquisa estética e poética de um/a artista de forma definitiva.

Escolher a voz como via de entendimento e vivência do mundo não é um percurso simples – percurso muitas vezes sustentado por um imenso desejo de manter uma prática mesmo que ela pareça algo incompreensível aos olhos e ouvidos dos/as outros/as – ainda mais quando se afasta do universo da “funcionalidade” da voz e entra em percursos de pesquisa de linguagem.

Nesse sentido, a dimensão do desejo descrita por Agamben – a ideia da dificuldade de comunicar os desejos imaginados ou as

imagens desejadas – é um elemento que identifico nos processos de criação vocal, pois projetamos em nós e no/a outro/a as vozes que desejamos; ou então há a ausência de desejo, um não saber o que esperar das vozes. Tais ações definem a prática, pois todo exercício, toda técnica vocal, implica em uma voz uma vez desejada – mesmo que tal ação empreenda um esforço de ‘libertar’ a voz de pré-concepções e sonoridades “prontas”, esse simples fato já acarreta um forte desejo (que modifica toda a equação): aquele de dar liberdade à voz, o que quer que signifique essa liberdade.

Meu fascínio pela dimensão do desejo – e a identificação com as considerações de Agamben – reside no fato de que, superando a estética do exercício vocal, a vocalidade em cena é resultado direto de vozes que, se não imaginadas e desejadas pelo/a artista, no mínimo são vozes que resultam de processos imersos na subjetividade daquele/a que vocaliza. Processos esses que partem, muitas vezes, não somente de um desejo de alcançar um resultado específico, mas também de um desejo de partir de um caminho de transgressão, desvirtuamento, desconstrução vocal – que acarreta vozes com sonoridades/corporeidades específicas.

A voz cantada, o repertório ligado à música, comporta uma dimensão do desejo de escuta das vozes muitas vezes diferente de processos de improvisação vocal em estéticas mais conectadas ao teatro e à *performance*, por exemplo. Essa é uma distinção importante, com a qual lido diariamente em meu trabalho prático. Como são selecionados os materiais que surgem em sala de ensaio? Quais meus desejos de escuta no processo artístico? Como lidar com as vozes construídas pelo canto (que seguem o parâmetro da nota, da afinação, do ritmo, do acompanhamento) e sua desintegração dentro de uma estética da sonoridade ligada a outros parâmetros estéticos/éticos distanciados da música tradicional? Meu

posicionamento marca um desejo de vivenciar um tipo específico de relação com a voz na cena – e a constante dúvida de pensar se consigo ou não comunicar as minhas imagens desejadas ou os desejos imaginados de minha voz e escuta.

Corpo canoro, desejos de poder, o erotismo vocal

Agora inverte a pergunta: se os processos vocais são difíceis e tortuosos, quais fatores asseguram a manutenção desse desejo de voz nos/as artistas? Gilberto Mendes, compositor brasileiro, em sua ironia talvez ofereça uma das possíveis respostas: “a cantora de ópera é, acima de tudo, uma enamorada da própria voz” (MENDES apud VALENTE, 1999, p. 210) comenta o compositor sobre a sua *Ópera Aberta* (1976), escrita para a inusitada formação cantora e halterofilista.

O ato de cantar, na minha experiência pessoal, tem implícita a dimensão do erotismo. De qual erotismo estou falando? Não da dimensão erótica restritamente ligada à sexualidade, mas ligada a uma pulsão de vida, ao tocar a si mesmo/a e do envolvimento tátil da sonoridade com o corpo – toco primeiro a mim para alcançar o/a outro/a. Cantar é uma ação transformadora, alvo dos desejos de outrem: muitas pessoas desejam cantar; outras se relacionam como ouvintes da voz cantada em uma dimensão que abarca o erotismo, o desejo e o fetiche. O erotismo, em minha acepção, aqui se abre em diversas possibilidades: as sensações físicas da vocalização (entendendo aqui que esse cantar não está resumido a um tipo único de estética ou técnica sonora/musical) se constituem em uma relação física que envolve prazer, descoberta, impotência e frustração. Ou seja, o erotismo da vocalização é um contato consigo mesmo/a e ao mesmo tempo um contato do corpo com o/a outro/a e com o mundo.

Bataille, em sua obra *El erotismo*, pergunta: “O erotismo tem um segredo que neste momento me esforço por violar. Será possível o fazer sem, em primeiro lugar ir ao mais profundo, sem ir ao coração do ser?”²³², (BATAILLE, 1960, p. 16, trad. nossa). O erotismo de Bataille opera como busca de uma unidade corporal, um sentimento que mitigue a sensação de esfacelamento do ser. Se a morte representa a ruptura final, a relação entre erotismo e morte para Bataille reside no fato de que todo o erotismo trabalha no limiar de sentimentos como o medo ou a perda de si, ou a descontinuidade, como ele descreve. Cantar/vocalizar do modo como eu concebi em meu percurso pessoal só se tornaria uma ação possível e justificável enquanto estivesse movendo em mim esse limiar entre o medo e o prazer, entre risco e controle. O fazer soar a voz como uma ação intensiva, que não pressupõe apenas o controle do corpo, mas também um alto nível de perda desse controle. O corpo que canta é cantado pela voz. O filósofo escreve:

No trânsito da atitude normal ao desejo, existe uma fascinação fundamental da morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito: dessas formas de vida social regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos²³³ (BATAILLE, 1960, p. 18, trad. nossa).

O erotismo seria, portanto, esta dimensão fora da vida social regular, um reposicionamento da individualidade do ser frente

²³² “El erotismo tiene un secreto que en este momento me esfuerzo por violar. Será posible hacerlo sin ir en primer lugar a lo más profundo, sin ir al corazón del ser?” (BATAILLE, 1960, p. 16).

²³³ “En el tránsito de la actitud normal al deseo, hay una fascinación fundamental de la muerte. Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Repito: de esas formas de vida social regular, que fundan el orden discontinuo de las individualidades definidas que somos” (BATAILLE, 1960, p. 18).

a uma fascinação pelo desconhecido, representado pela morte. Bataille, em sua obra, apresenta três formas de identificação do erotismo: o erotismo ligado à sexualidade, segundo ele obscuro e pesado; o erotismo ligado ao coração, associado aos sentidos da paixão; e por fim o erotismo ligado ao sagrado, representado pela imagem do desejo de união entre homem e deus. Paralelamente a isso, leio a seguinte afirmação do pesquisador italiano Corrado Bologna: “a *teologia* e a *erótica* da voz se confundem: um nível sublima e aperfeiçoa o outro²³⁴” (BOLOGNA, 1992, p. 35, trad. nossa). A voz erótica de Bologna veste “a carne da linguagem para se fazer visível²³⁵” (1992, p. 35, trad. nossa) – indistinção entre linguagem e voz, entre voz e carne, as teologias da metáfora da *palavra feita carne* (evocando o imaginário bíblico cristão) e o erotismo da carnalidade da voz se confundem na antropologia da voz.

Bataille pontua: “a poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo: à indistinção, à confusão dos objetos distintos²³⁶” (BATAILLE, 1960, p. 24, trad. nossa). Se as formas de erotismo levam à confusão de objetos distintos, o contato entre voz e indivíduo (seja ele/a o/a emissor/a da voz, seja ele/a o/a ouvinte da voz) é permeado pelo erotismo da fusão de objetos outrora “distintos”: a voz que reverbera no espaço reverbera em mim. Não uso ou ouço a voz, sou a voz, desejo sê-la/possuí-la. É dessas indistinções que nascem diferentes relações entre voz e indivíduo na vocalidade em *performance* fortemente ligadas à noção de erotismo. Bataille define:

²³⁴ “La *teologia* e l’*erotica* della voce si confondono: un livello sublima e perfeziona l’altro” (BOLOGNA, 1992, p. 35).

²³⁵ “La carne del linguaggio per rendersi visibile” (1992, p. 35).

²³⁶ “La poesía lleva al mismo punto que cada forma del erotismo: a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos” (BATAILLE, 1960, p. 24).

Já disse que o erotismo é para mim o desequilíbrio no qual o ser questiona a si mesmo, conscientemente. Em um sentido, o ser se perde objetivamente, mas, então, o sujeito se identifica com o objeto que se perde. Em última instância, no erotismo posso dizer: eu me perco²³⁷ (BATAILLE, 1960, p. 29, trad. nossa).

Se o erotismo acarreta uma perda de si, é interessante notar o que Nietzsche aponta sobre os frequentadores do teatro, “que não são capazes de pensar e de ouvir, mas somente de se *inebriar*”²³⁸ (NIETZSCHE apud BEGHELLI, 2000, p. 124). A escuta das vozes permeadas pelo erotismo pode ser encontrada associada à voz (e seus desdobramentos como a palavra, o canto, a língua) em diversas culturas. O escritor italiano Corrado Bologna cita alguns exemplos: o povo Dogon, que habita o Mali e Burkina Faso, classifica as vozes e as palavras de acordo com alguns parâmetros físicos, pois “o corpo da palavra é constituído do som²³⁹” (BOLOGNA, 1992, p.80, trad. nossa). Vapor, ar, terra e fogo são alguns dos elementos associados aos corpos dos sons das palavras; chamo a atenção para o elemento óleo, descrito por Bologna:

Além disso, a palavra contém óleo, que vem do óleo do sangue, e confere *onction*, a unção e a força persuasiva, também o *charme*, o fascínio secreto à voz; as vozes femininas o possuem mais do que as masculinas. O óleo é um elemento que determina tanto o timbre da voz quanto a natureza das palavras pronunciadas: não são

²³⁷ “Ya he dicho que el erotismo es para mí el desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En un sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. En última instancia, en el erotismo puedo decir: yo me pierdo” (BATAILLE, 1960, p. 29).

²³⁸ “Che non sono capaci di pensare e di sentire, ma solo d’*inebriarsi*” (NIETZSCHE apud BEGHELLI, 2000, p. 124).

²³⁹ “Il corpo della parola è costituito dal suono” (BOLOGNA, 1992, p.80).

concebíveis palavras doces expressas com voz áspera²⁴⁰ (BOLOGNA, 1992, p. 80, trad. nossa).

Na cosmogonia vocal construída pelos Dogon, as palavras e os seus sons vocais são concebidos como masculinos e femininos: “do mesmo modo como as espécies vivas, a linguagem se compõe de um amálgama de ‘sons masculinos’ e de ‘sons femininos’ fundidos juntos, quase em entrelaçamento carnal. A linguagem é sensual e sexual²⁴¹” (BOLOGNA, 1992, p. 80, trad. nossa), descreve Bologna. Já na cultura Hindu, o pesquisador aponta que

[...] a respiração (*prâna*) é a essência primeira, úmida, imperceptível se não como vibração elementar, como sílaba criadora e fecunda. Sobretudo nas *Upanishad*, a respiração e a palavra que nutre todas as coisas são simultaneamente energias espirituais e sexuais²⁴² (BOLOGNA, 1992, p. 82, trad. nossa).

O pesquisador aponta que “a *Aitareya Upanisad* ‘afirma explicitamente que o recitativo cantado à voz baixa é uma

²⁴⁰ “Inoltre la parola contiene dell’olio, che proviene dall’olio del sangue, e conferisce l’*onction*, l’unzione e la forza persuasiva ed anche lo *charme*, il fascino segreto, alla voce; <<le voci femminili ne possegono più di quelle maschili. L’olio è un elemento che determina insieme il timbro della voce e la natura delle parole pronunciate: non sono concepibili parole dolci espresse con voce aspra” (BOLOGNA, 1992, p. 80).

²⁴¹ “Allo stesso modo delle specie viventi, il linguaggio si compone di un insieme di <<suoni maschili>> e di <<suoni femminili>> fusi insieme, quasi in intreccio carnale. Il linguaggio è sensuale e sessuale” (BOLOGNA, 1992, p. 80).

²⁴² “[...] il respiro (*prâna*) è l’essenza prima, úmida, impercettibile se non come vibrazione elementare, come sillaba creatrice e feconda. Soprattutto nelle *Upanishad* il respiro e la parola che nutre tutte le cose sono simultaneamente energie spirituali e sessuali” (BOLOGNA, 1992, p. 82).

ejaculação’²⁴³” (1992, p. 82-83, trad. nossa). Mais do que elencar metáforas e concepções da voz como matéria ligada à sexualidade e à sensualidade, o que Bologna chama a atenção é como tais acepções da voz e da linguagem em seu estado ainda oral (não permeado pela cultura escrita) foram “higienizadas” e “controladas” pela estruturação de um discurso retórico, a fim de “domar” a vocalidade contida dentro da palavra:

Somente ritualizando e controlando rigorosamente a matéria acústico-vocal do indivíduo (que é a mesma do mundo, em consonância exata) se poderá fazer da voz um instrumento comunicativo, transformando seu impulso violento em virtude discreta, reduzindo-o e quase consumando a intensidade natural na jaula do cânone do comportamento “honestamente humano”, e por fim, prefigurando qualquer emprego do meio vocal em um repertório paradigmático de ocasiões e situações, “maneiras”, que se integrem com a exemplar “forma de viver”²⁴⁴ (BOLOGNA, 1992, p. 83, trad. nossa).

Diversos teatros que exploraram a voz ao longo do século XX tentaram “recuperar” essa dimensão sensual/corpórea da voz (liberta dos cânones do comportamento social e das tradições musicais e dramáticas em voga até então), criando diferentes versões dessa vocalidade que se libertaria das restrições

²⁴³ “L’*Aitareya Upanisad* <<afferma esplicitamente che il recitativo cantato a voce sommessa è un’ejaculazione>>” (1992, p. 82-83).

²⁴⁴ “Solo ritualizzando, e controllando rigorosamente la matéria acústico-vocale dell’individuo (che è la stessa del mondo, in consonanza esatta) si potrà fare della voce uno strumento comunicativo, trasformandone l’impulso violento in virtù discreta riducendone e quasi consumandone la naturale intensità nella griglia del canone di comportamento <<onestamente umano>>, e insomma prefigurando qualsiasi impiego del mezzo vocale in un paradigmatico repertorio di occasioni situazioni, <<maniere>>, che si integrino con la esemplare <<forma del vivere>>” (BOLOGNA, 1992, p. 83).

culturais e sociais – sendo Antonin Artaud talvez um de seus precursores e mais emblemático (e também romantizado) exemplo na cultura teatral eurocêntrica do século passado. A percepção seria de que a vocalidade em seu estado “puro” representaria um iminente perigo ao equilíbrio do mundo dito civilizado: “de tudo isso a cultura, ritualizando nada menos que a prática da voz, se defende como de ameaças obscuras²⁴⁵” (BOLOGNA, 1992, p. 83, trad. nossa). Ao mesmo tempo, séculos de cultura vocal na música europeia formatam diferentes versões do erotismo e dos afetos imbricados na tessitura da voz em *performance*.

As línguas, alfabetos e jogos retóricos concebidos pela língua e pela música, se de um lado “domam” essa voz antropológica das culturas longínquas (seja essa distância marcada geograficamente, seja temporalmente), ao mesmo tempo criam novas versões de um erotismo vocal – altamente elaboradas em sua forma e em sua execução técnica da voz. Tais elaborações, no intuito de suprimir certas “ameaças”, acabam criando outras: o que demonstra a natureza movediça e altamente encarnada que a vocalidade faz emergir no imaginário humano. Nesse sentido, no permanente jogo entre vocalidade “pura” e estruturação da linguagem, Bologna evidencia a tríade indissolúvel entre *teologia*, *erotismo* e *psicosi* engendradas na vocalidade da cultura europeia:

Somente ao se abolir como palavra para se restituir ao silêncio da linguagem sobrenatural ou ao grito inarticulável da animalidade, a voz indica a barreira da própria origem: experiência de Deus (teologia), do Amor (erotismo), do Nada (*psicosi*) são, no pensamento europeu, desde sempre conjugadas em um mesmo gesto,

²⁴⁵ “Da tutto ciò la cultura, ritualizzando perfino la pratica della voce, si difende come da minacce oscure” (BOLOGNA, 1992, p. 83).

que individua o *limite* e o transgride, pretendendo dizer o indizível, ou seja, de significar apenas o significante <<vazio>> e <<puro>>²⁴⁶ (BOLOGNA, 1992, p. 38, trad. nossa).

Sobre outra modalidade de contato entre a voz e a escuta, Bologna cita as formas de transe e possessão através da música. O escritor descreve essa escuta das vozes que provoca o arrebatamento, a perda de si na indistinção entre corpo e mundo no procedimento do ritual (o que me faz lembrar a ideia de erotismo como perda de si, a dissolução de Bataille):

Voz que preenche o corpo, o coração, as orelhas, a língua, fazendo-as vibrar como os assobios e os instrumentos que o xamã é preenchido pelo espírito apenas entrado nele pelo ouvido sob forma de sibilo, e que o faz tremer como uma árvore ao vento, chacoalhando-o, conduzindo-o ao colapso, à histeria, à explosão interna, como derramamento de sangue. É uma voz ambígua; a duplicidade, antes, a indistinção são próprias a ela²⁴⁷ (BOLOGNA, 1992, p. 36, trad. nossa).

Bem longe esteticamente desse universo descrito de possessão e do transe, mas surpreendentemente análoga, está a ideia do canto como substância movente dos afetos em uma dimensão

²⁴⁶ “Solo nell’abolirsi come parola per restituirsi al silenzio del linguaggio sovranaturale o al grido inarticolabile dell’animalità, la voce indica la barriera della propria origine: esperienza di Dio (teologia), dell’Amore (erotismo), del Nulla (psicosi) sono, nel pensiero europeo, da sempre coniugate in un stesso gesto, che individua il *limite* e lo trasgredisce, pretendendo di dire l’indicibile, ossia di significare il solo significante <<vuoto>> e <<puro>>” (BOLOGNA, 1992, p. 38).

²⁴⁷ “Voce che riempie il corpo, il cuore, le orecchie, la lingua, facendoli vibrare proprio come i fischietti e gli strumenti che lo sciamano riempie dello spirito appena entrato in lui dall’orecchio sotto forma di sibilo, e che lo fa tremare come un albero al vento, squassandolo, conducendo al collasso, all’isteria, all’esplosione interna, com fuoriuscita di sangue. È una voce ambigua; la doppiezza, anzi l’indistinzione le sono proprie” (BOLOGNA, 1992, p. 36).

que buscou “controlar” a vocalidade a fim de mover o/a outro/a através da escuta – manipulações sonoro-vocais da linguagem formalizada da escrita e da música. O contato entre voz e escuta, no caso dos afetos da música renascentista, é permeado por um desejo moral de “educar” e transformar os afetos do/a ouvinte por meio da melodia e da palavra engendrada pela voz humana. Outra versão de amálgamas que não distinguem teologia e erotismo.

A teoria dos afetos, um dos pilares teóricos do imaginário da música eurocêntrica a partir do século XVI, transporta para a voz a tarefa de engendrar as afecções humanas através do timbre vocal no canto – sendo o canto, articulador de palavra e sonoridade ao mesmo tempo, substrato perfeito para a moção dos afetos do/a ouvinte. A teoria dos afetos é uma teoria moralizante porque parte do pressuposto que a música desempenha a função de educar os afetos. Esta máxima remonta a um processo de retomada dos ideais gregos da música e da poesia empreendido por filósofos e eruditos do renascimento italiano como Girolamo Mei e Vincenzo Galilei. Ambos escreveram tratados que se tornaram pedras fundamentais para o desenvolvimento do canto erudito europeu como o conhecemos hoje. Girolamo Mei escreve:

Quanto aos efeitos admiráveis da música dos antigos no mover os afetos, e o fato de que a música moderna não apresenta qualquer vestígio desta condição [...]. Nossa música não tem o mesmo fim, talvez por não possuir, como a antiga possuía, maneira de alcançá-lo; seu objetivo, unicamente, é o prazer do ouvido; da grega, conduzir outrem, através deste prazer auditivo, à mesma afeição que guarda em si (MEI apud CHASIN, 2004, p. 25).

A escuta da música, que nesse caso envolvia o canto necessariamente, pois a ideia de música puramente

instrumental só surgiria alguns séculos depois, deveria ser uma experiência não só estética para o/a ouvinte, constituindo uma ideia de função moralizante e educadora do indivíduo através do contato entre ouvido e voz/música. A construção vocal/musical seria uma forma milimetricamente engendrada para despertar no/a ouvinte as afecções desejadas. Tais teorias construíram a ideia de que “à voz humana é intrínseca a dimensão afetiva” (CHASIN, 2004, p. 44), e sendo que, “na medida em que o canto se ordena em torno da dimensão tímbrica da voz – e não poderia ser diferente *canto é afeto*” (CHASIN, 2004, p. 45). No contato entre voz e escuta, o/a ouvinte seria aquele a ser não só arrebatado pela beleza musical da composição (negando o simples prazer dos ouvidos), mas também pela afecção construída por voz e palavra a fim de entrar em diferentes estados reflexivos – meditação, alegria, melancolia, exaltação, etc. Tal prerrogativa partia da ideia de que a música tem uma função também social, e não é desfrutada apenas na dimensão do prazer. Tal objetivo foi levado a refinados desdobramentos estéticos e estilísticos, dando base à boa parte da tradição operística e da música sacra eurocêntrica que se conhece hoje.

Paradoxalmente, mas não por acaso, a tradição do canto eurocêntrico e erudito, as formas vocais da ópera ou da vocalidade da música sacra, carregam uma forte carga de exemplos de erotismo. Em uma brincadeira com o tema, o musicólogo italiano Marco Beghelli cita em epígrafe o seguinte relato de 1640, escrito por P. Della Valle: “não sei, pode ser que eu seja homem muito sensual, mas confesso meu pecado:... frequentemente e de bom grado vou [às igrejas] onde ouço cantar bem²⁴⁸” (BEGHELLI, 2000, p. 123, trad. nossa).

²⁴⁸ “Non so, può essere che io sia uomo troppo sensuale, ma confesso il mio peccato:...assai più volentieri vo [nelle chiese] dove sento cantar bene” (BEGHELLI, 2000, p. 123).

Beghelli, que possui um extenso estudo sobre o tema que ele intitula “erotismo canoro”, pontua:

A emissão canora é em si e por si exibição acústica de corporeidade: não som saído de instrumento mecânico, mas produzido do próprio físico do cantor, fluxo corpóreo escapado das cavidades mais secretas, que determinam seu peculiar ‘grão’²⁴⁹ (<<os sons, não simples vibração de átomos no espaço, mas matéria quente e emulsão vivente>>); não timbre genérico, pré-codificado da técnica construtiva dos instrumentos, mas peculiar e exclusivo, altamente individualizado, imagem acústica de uma específica carnalidade [...] a qual nutre aquele tanto de material ‘penetrativo’, para consentir uma excitante fricção com o corpo sensorial do ouvinte²⁵⁰ [...] (BEGHELLI, 2000, p. 125, trad. nossa).

A voz em *performance*, em sua concretização na cena, pode engendrar em seus aspectos poéticos e estéticos elementos como o fascínio, a sedução e o encantamento do/a ouvinte/espectador/a, nem sempre pelas vias mais previsíveis.

Disparidades entre ouvido e olhar

A voz, tornada corporeidade ao máximo, convida o/a espectador/a a fundir-se com o canto e a própria figura de

²⁴⁹ Em referência ao conceito de *grão da voz*, de Roland Barthes.

²⁵⁰ “L’emissione canora è di per sé esibizione acústica di corporeità: non suono uscito da uno strumento meccanico, ma prodotto dal fisico stesso del cantante, flusso corporeo scaturito dalle cavità più riposte, che ne determinano la peculiare ‘grana’ (<<i>suoni, non più semplice vibrazione di atomi nello spazio, ma calda materia ed emulsione vivente>>); non timbro generico, precodificato dalla tecnica costruttiva degli strumenti, ma peculiare ed esclusivo, altamente individualizzato, immagine acustica di una specifica carnalità [...] la quale serba quel tanto di materiale, di ‘penetrativo’, da consentire un’eccitante frizione col corpo sensoriale dell’ascoltatore [...]” (BEGHELLI, 2000, p. 125).

quem canta, nem sempre respeitando uma cultura do olhar (e da aparência física), tão dominante na atualidade. As incongruências entre ouvido e olho podem ser várias, revelando o quão poderosa a vocalidade pode ser ao envolvimento dos sentidos e ao mesmo tempo abrindo diversas possibilidades para a construção de mecanismos estéticos e poéticos para a cena baseados nessa reflexão. Beghelli cita um exemplo, uma descrição de uma *performance* da contralto Rosmunda Pisaroni escrita em uma carta pela condessa Harriet Granville (Paris/1827):

Magnífica, sublime, *entrainante* a Pisaroni. Repugnante, aleijada, disforme, anã a Pisaroni. Tem uma cabeça enorme e um rosto verdadeiramente bruto. Quando ri ou canta a sua boca se torce na direção de uma orelha, e possui um ar de uma pessoa perturbada pela dor. Tem duas pernas que saem do corpo como a pinça de pegar quadradinhos de açúcar, uma mais curta do que a outra. A sua barriga se sobressai de um lado do corpo e do outro mostra uma excrescência, não onde estão normalmente o estômago e as corcundas, mas de lado, como uma cesta. Mesmo assim, não havia ainda cantado por dez minutos que o público parisiense estava em êxtase²⁵¹ (GRANVILLE apud BEGHELLI, 2000, p. 128, trad. nossa).

²⁵¹ “Magnifica, sublime, *entrainante* la Pisaroni. Ripugnante, storpiata, deforme, nana la Pisaroni. Ha una testa enorme e un viso davvero brutto. Quando ride o canta la sua bocca si torce verso un orecchio, e ha l’aria d’una persona stravolta dal dolore. Ha due gambe che fuoriescono dal corpo come molle per zollette di zucchero, una più corta dell’altra. Il suo ventre sporge da un lato del corpo e sull’altro mostra un’escrescenza, non dove stanno di solito lo stomaco o le gobbe, ma di lato, come un panierino. Ciò nonostante, non aveva ancora cantato per dieci minuti che il pubblico parigino era in estasi” (GRANVILLE apud BEGHELLI, 2000, p. 128).

Engendrando disparidades entre o olho e o ouvido, a voz trabalha com o fascínio do/a espectador/ouvinte. A consciência das modalidades desse erotismo vocal é uma forma de compreender certas modalidades poéticas e estéticas da voz em *performance* – que podem eleger este princípio como ponto de partida para pensar o posicionamento da voz na cena. Em alguns contextos a separação entre a percepção do corpo e da voz do/a artista é feita de modo proposital, situando em outro lugar a atenção do/a ouvinte e inaugurando uma nova modalidade de fruição/vivência da vocalidade na cena:

A medida que a ópera se liberta da originária rivalidade – se alguma vez a teve – com o teatro falado, em favor de uma dramaturgia fundamentalmente baseada no canto, a medida que no século XVIII se difundem os cantores castrados, dos quais a voz simbólica não remete mais a um indivíduo de carne e osso, mas sim a um sublimado canoro, a atenção do espectador médio foi, de qualquer modo, retirada do corpo em direção à voz, transferindo a essa última a busca pelo próprio apagamento dos sentidos (<< a sensualidade operística é própria dos ouvidos >>), a prescindir do gênero sexual de pertencimento e dos gostos pessoais na matéria²⁵² (BEGHELLI, 2000, p. 127, trad. nossa).

O ouvido, órgão de gozo da vocalidade do castrado, torna possível o contato erótico com a voz destacada de um corpo moralmente proibido, porém o mito de poder vocal criado pela

²⁵² “Man mano che l’opera si affranca dall’originaria emulazione – se mai vi fu – col teatro parlato, a favore di una dramaturgia fundamentalmente basata sul canto, man mano che ne Settecento si diffondono i cantanti castrati, la cui voce simbolica non rinvia più a un individuo in carne ed ossa bensì a un sublimato canoro, l’attenzione dello spettatore medio si è comunque spostata via dal corpo alla voce, trasferendo su quest’ultima la ricerca del proprio appagamento dei sensi (<<la sessualità operistica è propria dell’orecchio >>), a prescindere dal genere sessuale di appartenenza e dai personali gusti in materi”a (BEGHELLI, 2000, p. 127).

figura do castrado (principalmente por aqueles que alcançaram grande fama) transforma a figura do cantor em objeto de culto e fascinação do público – situação comum ao que se vive hoje com os mitos da música *pop* e *rock*. Beghelli afirma:

A maior carga erótica parece, pelo contrário, jorrar daqueles que Poizat chama de *hors sexe*, vale dizer os modelos vocais que vão além dos *standard* sexuais: de um lado as vozes masculinas agudas (o timbre “não-natural” dos antigos castrados, depois substituído pelos “não-naturais” extremos agudos dos tenores, mas ressuscitado nos falsetes lânguidos dos odiosos contratenores e naqueles exasperados dos cantores *pop*); do outro lado as vozes femininas graves (dos contraltos operísticos às vozes *rock* da moderna canção internacional)²⁵³ (BEGHELLI, 2000, p. 127, trad. nossa).

Ou seja, o descolamento entre figura (no caso pautada na dimensão do gênero) e voz ganha uma forte carga erótica na existência das vozes em *performance*. O prazer provocado por essas vozes “surpreendentes” guia diversos caminhos da construção da vocalidade em *performance*, escolhidas a dedo pela sua capacidade de fascinar e mexer com a imaginação do ouvinte. Em seu estudo, Beghelli também cita o livro de W. Konstebaum, intitulado *The queen’s throat: opera, homosexuality, and the mystery of desire* (1993), no qual o autor tece uma irônica metáfora comparando a morfologia das cordas vocais e o órgão sexual feminino, em uma reflexão

²⁵³ “La maggiore carica erótica sembra anzi scaturire proprio da quelli che Poizat chiama *hors sexe*, vale a dire i modelli vocali che esulano dagli standard sessuali: da un lato le voci maschili acute (il timbro ‘innaturale’ degli antichi castrati, poi rimpiazzato da altrettanto ‘innaturali’ estremi acuti tenorili, ma resuscitato nei falsetti languidi degli odierni contotenori e in quelli esasperati dei cantanti *pop*); sull’altro fronte le voci femminili gravi (dai contralti operistici alle voci *roche* della moderna canzone internazionale)” (BEGHELLI, 2000, p. 127).

sobre o fascínio exercido pelas vozes operísticas no público e a dimensão do poder que tal voz engendra.

Vale pensar nos aspectos que envolvem esses valores “vocais”, que são herdados culturalmente sem qualquer questionamento de suas origens: as vozes surpreendentes, “difíceis” e inusitadas preenchem o imaginário do/a ouvinte, criando uma espécie de critério ou valoração sobre as vozes imediatamente transferida para os processos de formação e criação de vocalidade na cena.

Um exemplo inusitado e interessante desse mecanismo de descolamento entre figura e voz no século XX pode ser oferecido pelo cinema. A disparidade entre ouvido e olhar aqui é mediada pela imagem cinematográfica, situação em que as tecnologias inauguram novas formas de ouvir e pensar a vocalidade do/a artista em *performance*. O pesquisador turco Çetin Sarikartal, em um estudo sobre o *star system* do cinema turco popular dos anos 1960 e 1970, conhecido como “Yesilçam”, explica a importância estética construída pela dublagem vocal dos filmes (a prática usual era a dublagem e não a captação do áudio original da cena) na construção de uma vocalidade adequada entre voz e figura de acordo com os rígidos padrões morais e sociais impostos pela sociedade turca às figuras femininas representadas no cinema. Sarikartal escreve:

Sendo o fantoche principal em um jogo masculino, o modo como a voz da protagonista feminina é dublada tem máximo significado. Sempre em tom exagerado, aquela voz oscila entre pensativa, às vezes melancolicamente voltada a si em declamações extremamente emocionais. Em todas as instâncias, a principal função desta voz dublada é manter a protagonista feminina no foco e submetê-la a

um prazer voyeurístico²⁵⁴ (SARIKARTAL, 2003, p. 107, trad. nossa).

Ou seja, a dublagem neste sistema específico do cinema turco insere, segundo o pesquisador, uma *voz alien* na imagem da atriz na película, operação que estética e eticamente envolve os desejos de uma voz construída, não só adequada à figura feminina deste contexto, mas estilizada, criando um amálgama, que é a imagem de uma mulher com a voz de outra sob a perspectiva de um terceiro, a direção de um homem. Isso porque estrelas como Hülya Koçygit²⁵⁵ – atriz que é foco do estudo de Sarikartal – não dublavam a si mesmas:

Na visão de Koçygit, o maior problema em ser dublada por uma *voz alien* se referia à equalização de diferenças de identidades. Ela conta que, apesar de oferecer numerosas alternativas de vozes, entonações e ênfases durante as filmagens, todas as diferenças eram eliminadas durante o processo de dublagem. Ainda por cima, a pessoa que dublava a sua voz era também uma atriz com um estilo diferente, o que resultou em inevitáveis “interpretações”²⁵⁶ (SARIKARTAL, 2003, p. 107, trad. nossa).

²⁵⁴ “Being the main puppet in a male play, the way the female protagonist’s voice, the way the female protagonist’s voice is dubbed has utmost significance. Always exaggerated in tone, that voice oscillates between pensive, sometimes melancholic self-accounts and extremely emotional declamations. In all instances, the overall function of this dubbed voice is to keep the female protagonist under focus, and to submit her to voyeuristic pleasure” (SARIKARTAL, 2003, p. 107).

²⁵⁵ Atriz turca do cinema popular, nascida em 1947, atuou em cerca de 200 melodramas entre as décadas de 1960 e 1970.

²⁵⁶ “In Koçygit’s view, the biggest problem with being dubbed by na alien voice concerned its equalizing of identity differences. She reports that, although she offered numerous alternative voices, intonations and emphases during shots, all differences were eliminated during the dubbing process. Besides which, the person who dubbed her voice was also a performer with a distinctive style, which resulted in inevitable ‘interpretations’” (SARIKARTAL, 2003, p. 107).

Apesar de Hülya Koçygit se esforçar para criar uma imagem *avant-garde* para a figura feminina no cinema popular turco, a dublagem, ou seja, a expressão de sua vocalidade no resultado final buscava “apaziguar” e embotar qualquer vestígio de inovação que ela pudesse elaborar no set – reforçando na voz colocada posteriormente os desejos impregnados no imaginário masculino do ser mulher e *soar como mulher*. O inusitado exemplo do cinema turco aqui tem a função de diversificar o imaginário sobre essas sobreposições entre vozes e corpos, que na contemporaneidade abarcam amplamente os fenômenos que envolvem a tecnologia de gravação e reprodução da voz e da imagem, criando situações nas quais o erotismo começa a operar por outros caminhos (inclusive tocando, como através desse exemplo, os estudos de gênero).

Outro aspecto importante é perceber como a construção estética destas vozes cinematográficas foi regida de acordo com os desejos de escuta daquele/as que controlavam o discurso poético e estético do filme, pois

a situação de uma estrela feminina no *Yesilçam* poderia ser interpretada como sendo sujeita a uma operação de dois passos: primeiro o roteiro cola sua imagem na tela como o desejo do personagem feminino; segundo, a dublagem confina esta imagem aos limites da simulação de uma fantasia masculina estabelecida²⁵⁷ (SARIKARTAL, 2003, p. 107, trad. nossa).

O *star system* constrói minuciosamente suas estrelas muitas vezes à revelia do/a própria artista, fabrica as vedetes de acordo com rigorosos critérios, muito mais ligados a aspectos como

²⁵⁷ “The situation of a female star of *Yesilçam* could be interpreted as being subject to a two-step operation: first the script strips her onscreen image of the female character’s desire; second, the dubbing confines that image within the masquerade of an established male fantasy” (SARIKARTAL, 2003, p. 107).

consumo, moralidade e cultura do que necessariamente com uma busca individualizada e profunda acerca da “natureza” das vozes – operando por sistemas como a estereotipia ou a reprodução de vocalidades em série.

Os ídolos canoros

Para mim, é muito importante ao menos refletir sobre aspectos da cultura de massa que se vive atualmente, pois é o contexto no qual a relação entre voz e escuta da maioria das pessoas se funda como experiência e imaginário – a televisão, a forma canção, as mídias oferecem diariamente informações sobre vozes e escuta destas vozes a milhões de pessoas. Inclusive é nesta tensão entre a vocalidade midiática e as vocalidades construídas em ambientes teatrais ou musicais de pesquisa que diversos/as artistas operam na atualidade – se apropriando da internet, dos meios de comunicação ou das formas musicais “massivas” para criar suas transgressões e críticas a partir de um pensar a forma e função da voz em *performance*.

Muitos aspectos da experiência da voz comportam o fascínio pela vedete, pela estrela – a figura que encarna em sua vocalidade cantada os desejos e as paixões do/a ouvinte arrebatado/a. A cultura musical *pop* foi toda construída em cima da figura do/a cantor/a como objeto do desejo da plateia – vozes profundamente coladas a figuras que representam transgressão, liberdade ou excentricidade, algo que foge ao “normal” e quer ser capturado, consumido (eroticamente) pelo/a espectador/ouvinte. A vocalidade em cena faz emergir essas diversas versões: o mito, o herói, a *star*. Paul Zumthor associa esse mecanismo com o universo adolescente:

O limiar que então ultrapassa o introduz [o adolescente] nesta “cultura juvenil”, da qual tanto se foi falado e, desde os anos cinquenta, foi generalizada: fundada sobre a negação dos

lugares dos adultos e do mundo da escrita, reivindicação furiosa da voz selvagem, sustentada pela adesão de grupos a símbolos, a temas imaginários e a práticas, entre as quais a mais universal (largamente coletada pela indústria) não consiste em outra coisa senão na escuta dos sucessos produzidos pelos ídolos canoros. Em volta da canção e através dela, se fundam ritos de participação que criam os heróis²⁵⁸ (ZUMTHOR, 2001, p. 105, trad. nossa).

Os ídolos canoros são muitos, e existiram, com mais ou menos força em diversas épocas da cultura eurocêntrica ocidental. A pesquisa de Zumthor acerca do universo da canção aponta uma série de fatores que fazem desta “modalidade vocal” um aspecto amplamente difundido pela cultura de massa e fundamental na sociedade atual – pois praticamente todos os indivíduos têm acesso à forma canção em seus cotidianos e, nesse sentido, entram em contato com vozes em *performance* construindo imaginário e repertório vocal através da escuta.

Como um fator cultural, o que é possível afirmar é que o modo como cada indivíduo imerso nessa cultura entra em contato com as vozes tem uma forte carga dessa dimensão da construção do *ídolo canoro*. No âmbito da voz não é só a execução musical que é mitificada: a figura do/a artista, dono/a da vocalidade em questão, é aspecto primordial para despertar interesse, dar credibilidade e consistência para a voz na cena. Zumthor complementa:

²⁵⁸ “La soglia che allora varca lo [l’adolescente] introduce in questa ‘cultura giovanile’, de cui tanto si è parlato da quando, negli anni Cinquanta, si è generalizzata: fondata sul rifiuto dei luoghi degli adulti e del mondo della scrittura, rivendicazione furiosa della voce selvaggia, sostenuta dall’adesione di gruppo a simboli, a temi immaginari e a pratiche, tre le quali la più universale (largamente raccolta dall’industria) non consiste in altro che nell’ascolto dei successi prodotti dagli idoli canori. Attorno alla canzone e per suo tramite, si fondano riti di partecipazione che creano gli eroi” (ZUMTHOR, 2001, p. 105).

Dois elementos, que mudam segundo a moda e em ritmo muito rápido, parecem necessários para fazer de um texto ou de uma melodia um sucesso discográfico: certo acordo temático e lexical com o discurso adolescente comum (os amigos, os amores, a vagabundagem, a marginalidade) e a mediação de uma vedete, herói ou figura paterna que se impõe no mundo sem presumivelmente ter sofrido qualquer condicionamento social: um Elvis Presley, um Bob Dylan, um John Lennon. A vedete, profissional da canção, não pode ser concebida e admirada como tal²⁵⁹ (ZUMTHOR, 2001, p. 109, trad. nossa).

Um castrado, uma Maria Callas, um Michael Jackson, entre tantos e tantas vedetes. Em uma cultura que busca rotular seus ídolos vocais, a vocalidade em *performance* é um terreno permeado por este jogo de poderes entre artista e ouvinte, entre voz e escuta (ao incluir na equação aspectos como mídia, cultura e sociedade, os parâmetros ganham bastante amplitude). Pensar nessa escuta erótica das vozes é uma chave para repensar o posicionamento não só das sonoridades da voz na cena, mas dos repertórios, dos corpos que as produzem, das situações engendradas por tais corpos.

Em meu trabalho de música-teatro *Récita-tudo aquilo que chama a atenção, atrai e prende o olhar*²⁶⁰ (2014), um dos

²⁵⁹ “Due elementi, che cambiano a seconda delle mode a ritmo molto rapido, sembrano necessari per fare di un testo o di una melodia un successo discografico: un certo accordo tematico e lessicale con il discorso adolescenziale ordinario (gli amici, gli amori, il vagabondaggio, la marginalità) e la mediazione di una vedette, eroe o figura paterna che si impone nel mondo senza presubilmente, aver subito nessun condizionamento sociale: un Elvis Presley, un Bob Dylan, un John Lennon. La vedette, professionista della canzone, non può essere concepita e ammirata che in quanto tale” (ZUMTHOR, 2001, p. 109).

²⁶⁰ Espetáculo de música-teatro com canções de Kurt Weill e Bertolt Brecht. Realizado em parceria com o violinista e ator Fernando Bresolin, com versões das

pontos de partida para a construção estética da encenação era o jogo entre a “pureza” e o virtuosismo da minha voz cantada (um timbre agudo, embasado por uma consistente técnica lírica) e a construção de uma figura grotesca baseada no universo do bufão – o jogo inicial dado pela disparidade entre som da voz e aspecto do corpo é uma das premissas para a construção poética do trabalho. Além disso, um dos intuitos era mexer com a “beleza” da figura da diva operística, sujar este território na busca pelos materiais que poderiam emergir desse deslocamento. Fascinou-me a possibilidade de engendrar uma voz que atrai os ouvidos (como um canto da sereia) em corpo que causa repulsa ao olhar – mecanismos criativos para reposicionar o repertório da voz cantada na cena na busca de materiais interessantes na construção de dramaturgias baseadas em música. Outro fator preponderante para mim, como cantora/atriz, é a busca por estados de presença da voz cantada que proponham um contínuo deslocamento: a voz serve à canção, aos estados do corpo, ao envolvimento com o outro ator, com o público, com a sonoridade contrapontística do violino. Neste trabalho, a dimensão do erotismo se manifesta, para mim, em um amadurecimento da técnica do canto que me permite entrar em diferentes estados do corpo sem qualquer pudor ou medo de “sujar” a vocalidade constituída do canto, destruindo e reconstruindo a sonoridade da voz de acordo com os jogos de cena estabelecidos.

Nesse sentido, o melodrama e o grotesco ajudam a fazer emergir sonoridades não alcançáveis através apenas da via da “execução” musical. Mais uma vez, exercito meus desejos de escuta, desejos de alcançar uma voz permeável aos jogos do corpo e à relação com o outro, em simbiose como violino – buscando tocar a fronteira entre o universo técnico da música

com a loucura e o ímpeto de destruição que o bufão traz para o corpo em cena.

Sobre o duplo vocalidade e construção musical, Beghelli expõe dois lados de uma mesma questão:

Ambígua, portanto, a ação da construção artística e da música mesma em particular. De um lado se mostra capaz de construir a metáfora erótica lá onde a palavra ou a imagem sozinhas não saberiam ou não poderiam [...] de outro a música vem ativada como elemento de cobertura, de atenuação moralística nos confrontos dos tabus violados, graças a uma ação “mitificante” capaz, com a abdução estética dos sons, de render aceitáveis na cena eventos e situações que seriam escabrosas mesmo na cinematografia do século XXI ²⁶¹ (BEGHELLI, 2000, p. 135-136, trad. nossa).

Ou seja, para o musicólogo, a vocalidade na música, pela sua presença eminentemente corpórea, é capaz de ativar essa dimensão altamente erótica na percepção do/a ouvinte/espectador (e despertar a paixão pela vedete, a captura total da atenção pelos devaneios da voz) para além da compreensão das palavras e imagens sozinhas; o oposto desta capacidade de abstração erótica que a musicalidade engendra seria a formalização musical das situações cênicas funcionando como um atenuante estético para que o/a mesmo/a ouvinte possa testemunhar sem choque as situações escabrosas criadas

²⁶¹ “Ambigua è dunque l’azione della costruzione artistica e della musica stessa in particolare. Da un lato si mostra capace di costruire la metafora erotica là dove la parola o l’immagine da sole non saprebbero o non potrebbero [...] dall’altro la musica viene attivata come elemento di copertura, di attenuazione moralistica nei confronti dei tabù violati, grazie ad un’azione “mitizzante” capace, col rapimento estetico dei suoni, di rendere accetti sulle scene eventi e situazioni che risulterebbero scabrosi ancora nella cinematografia del secolo XXI” (BEGHELLI, 2000, p. 135-136).

pela dramaturgia operística tais como o incesto, o assassinato, o suicídio, a antropofagia, o estupro, etc. O jogo entre formalização (que envolve técnica, linguagem) e erotismo (que abarca esse substrato corpóreo e “incontrolável” da voz) cria diferentes combinações na concretização das vozes em cena.

Se por um lado existem trabalhos em vocalidade na cena interessados em esmiuçar ou reforçar essa dimensão do erotismo na relação entre voz e escuta, entre artista e espectador/a, já outros tentam apagar por inteiro esse aspecto em seus trabalhos. Desejos de uma voz “assexuada”, desejos de apagamento ou atenuação dessa figura da vedete vocal que muitas vezes é forçosamente produzida pela cultura do espetáculo – conduzindo o ouvido/olhar do/a espectador/ouvinte de forma a desvirtuar os propósitos iniciais da ação artística. É possível afirmar que a negação dessa estetização da vedete, do ídolo canoro tão cultivado por certos ambientes mais tradicionais, foi o estopim para o desenvolvimento de diversas poéticas e estéticas vocais no teatro e na música do século XX. Pesquisadores como Brecht, Grotowski ou Roy Hart se dedicaram à tarefa de inserir esta voz potencializada pelo canto na cena segundo outros parâmetros não só sonoros (e formais/estéticos), mas também negando ou ironizando veementemente esse universo dos divos e divas cultivados pela música erudita no Ocidente. Nesse sentido, a negação do ídolo canoro se revela também um posicionamento ético frente ao trabalho da vocalidade em *performance* – gerando resultados artísticos distintos.

Mas quais os níveis de sedução e erotismo estas vozes diferenciadas acabaram por engendrar em seus percursos artísticos? Quem nunca foi seduzido pela voz de outrem? Em qual medida as vocalidades na cena engendram a dimensão do erotismo, do arrebatamento dos ouvidos alheios, do desejo de mover o/a ouvinte e manipular sua percepção do mundo?

Corrado Bologna, pesquisador italiano da metafísica da voz, escreve:

O olho seduz jogando uma rede de equívocos, brilhando como um espelho incerto sobre a superfície na qual pega forma, derramado, um turvo, fantasma fumegante; mas é a voz a seduzir, envolvendo, emanando sopros que verdadeiramente enredam e prendem incorporeamente, acendendo o impessoal brilho do olhar²⁶² (BOLOGNA apud BEGHELLI, 1992, p. 126, trad. nossa).

Quais as vozes que mexem com os sentidos, preenchendo e dando sonoridade corpórea ao amor ao longo dos tempos? O parâmetro que elege tais vozes é mutável, sempre relacional, além de muito subjetivo: vozes que uma vez já foram consideradas a personificação do encantamento podem vir a ser consideradas engraçadas, datadas, estranhas. Enquanto uns amam se derretendo com a voz de Angela Maria, outros personificam o envolvimento amoroso com a voz do *rapper* Emicida.

As possibilidades de manifestação do encantamento, da amorosidade e da paixão na voz são múltiplas; uma canção de guerra ou um canto no rito religioso podem arrebatam o corpo do/a ouvinte, criando diferentes manifestações do encantamento articulado pela voz em presença. A canção, a música de concerto, as vozes teatrais – suspirar de amor embalado pela voz de outro ou outra, curar um abandono, preencher a solidão. As vozes cantadas e faladas hoje cumprem tais funções, não só em presença, mas também (e devo dizer,

²⁶² “L’occhio seduce gettando una rete di equivoci, brillando come uno specchio incerto sulla cui superficie prende forma, rovesciato, un torbido, appanatto fantasma; ma è la voce a sedurre invischiando, emanando soffi che davvero irretiscono e afferano incorporeamente, accendendo l’impersonale luccichio dello sguardo” (BOLOGNA apud BEGHELLI, 1992, p. 126)

na maior parte do tempo) através da infinidade de aparatos tecnológicos que existem à disposição – trazendo para dentro do calor e da intimidade da casa uma voz amada, a personificação canora dos mitos do amor de uma voz sem a presença do corpo. Vozes preenchendo a solidão dos corpos que escutam.

A escuta das vozes é carregada dessas heranças; pensar os mecanismos de criação de estéticas e poéticas da cena é necessariamente conhecer estas dimensões, apropriar-se de seu *modus operandis* ou então questionar suas origens ou prevalências. É muito interessante o modo como diversas vezes as pessoas me pedem desculpas ao cantarem perto de mim, a “cantora” – como se minha escuta estivesse sempre disposta a ser crítica a partir de parâmetros rígidos – o medo de ser escutado/a sob o signo de uma suposta “beleza” e do poder da voz demonstra às vezes o quanto se confere valor e poder ilimitado a essas modalidades de vozes. Um excesso de importância, uma cautela desmedida talvez. Mas, demonstra também, a posição que uma voz que canta em nossa sociedade pode ocupar: poder, proibição, fascínio, amor; ideias implícitas e explícitas no jogo das vozes e suas escutas em *performance*.

Do desejo de uma escuta transformadora

Voltando à citação de Nietzsche usada anteriormente sobre os frequentadores do teatro, “che non sono capaci di pensare e di sentire, ma solo d’*inebriarsi*” (NIETZSCHE apud BEGHELLI, 2000, p. 124), vale a pena pensar que foi exatamente da negação desse universo do/a espectador/ouvinte “inebriado/a” pelo espetáculo que surgiram propostas artísticas com um desejo de racionalidade, de análise e de um fazer pensar acerca dos acontecimentos da cena no início do século XX. Poéticas como a de Bertolt Brecht foram construídas baseadas na negação desse mecanismo dito “fácil” de inebriamento do/a

espectador/a praticado por outros contextos – revelando um desejo de ativar uma postura diferenciada do/a espectador/ouvinte, mais analítica e crítica.

Para Brecht o canto na cena épica não deve ser guiado pela beleza da melodia, não é pautado pela dimensão tímbrica da voz – é um falar-cantado que evidencia o texto, que usa a melodia para engendrar crítica, ironia, criar contraponto ou estranhamento. O/A cantor/a de Brecht é a busca de um oposto ao ídolo canoro, ele/a não inebria o/a espectador/a, mas deseja trazê-lo/a de volta à realidade – mesmo que usando conscientemente o canto como forma de “persuasão” do discurso. Aliás Wagner, Gluck e tantos outros compositores/as de ópera dos séculos XIX e XX vão empreender uma verdadeira caça às divas e divos em suas composições, na tentativa de preservar um pensamento estético/dramatúrgico evitando o que o sistema operístico transformou em uma complexa hierarquia de poderes.

A ideia de voz como existência a partir dos desejos me é muito cara. Mas como frisa Agamben, comunicar os desejos e torná-los claros para o/a outro/a, é uma tarefa complexa, sem regras. Isso porque as vozes escapam, subvertem o mundo estabelecido. Algumas subversões poderosas na atualidade mostram como é movediço este terreno: a voz cantada da música gospel praticada pelas igrejas pentecostais no Brasil misturam uma versão assustadora de *teoria dos afetos* (a música com função educativa e moralizante) com o sistema de vedetes e heróis vocais, midiaticizando um *star system* próprio em favor de girar uma indústria que envolve muito dinheiro – baseando na moralidade e na sedução, igualmente, sua estratégia para atingir e arrebatar seus/suas fieis. Outra situação seria a discussão da solidão e o envolvimento com as vozes cibernéticas, como foi feito no filme *Her* (2013), criado e dirigido por Spike Jonze, no qual o protagonista se enamora de

uma voz gerada por programa de computador, envolvimento amoroso entre voz e ouvido, no qual apenas uma das partes existe efetivamente. Situação ficcional que abre brecha para se perguntar quais são as modalidades de erotismo vocal/auditivo na contemporaneidade, como tais mudanças reelaboram a presença da vocalidade na arte?

A escuta das vozes em *performance* na atualidade abarca uma grande diversidade e complexidade. Torna-se necessário perguntar quais os desejos abrigados nesta escuta das vozes. O que eu desejo quando escuto a mim mesma? Quais os desejos que projeto em outrem na concretização das vozes em cena? Que referências vocais minhas ou dos outros e outras eu procuro conter em minha própria voz? Quais são os desejos imaginados das vozes que gostaria de concretizar em cena?

A insistência na questão do erotismo, ao longo deste texto, marca uma vontade de tornar a discussão acerca das vozes literalmente mais “calorosa”. Assisti há alguns meses uma palestra de um pesquisador que admiro, o Prof. Dr. Narciso Telles, na qual ele chamava a atenção para um excesso de formalidade e de frieza do envolvimento com o trabalho acadêmico. Em sua fala ele reivindicava um envolvimento erótico – bem aproximado às proposições de Bataille – que envolveriam um perder a si mesmo/a na dissolução entre corpo e objeto. Ouvir o Prof. Narciso falar, naquele dia, causou um impacto digno da relação voz-escuta: quando a tarefa de ouvir o/a outro/a é permeada por um envolvimento real, uma abertura para receber voz, palavra, conceito, presença e se deixar modificar por isso, a ponto de transbordar para cá, nesta folha de papel.

Como pontua o pesquisador Ibaney Chasin sobre a música do século XVI, os músicos estavam voltados “aos estudos e busca de uma *música expressiva*, ou de um canto que pudesse

responder às específicas necessidades expressivas de seu tempo” (CHASIN, 2004, p. 2). É possível dizer que toda vocalidade em *performance*, em maior ou menor grau, visa este mesmo objetivo: responder às necessidades expressivas de cada tempo, jogando com as referências, as heranças e os desejos de transformação inerentes à prática artística. A escuta das vozes, a ponderação sobre os *desejos de escuta* abrigados em cada proposição estética e poética, significa compreender aspectos como herança das tradições e das ações artísticas anteriores a si – questões que podem ser continuamente atualizadas e desafiadas por cada artista, em cada contexto. Ampliar um imaginário da escuta das vozes não acarretaria apenas um aumento do repertório de sonoridades conhecidas, ou da capacidade de analisar e reproduzir vocalmente tais fenômenos – significa compreender que por trás de cada voz construída na cena existem, consciente ou inconscientemente, séculos de pensamento estético, ético, filosófico e uma carga cultural muitas vezes mais pesada do que se quer admitir.

A escuta das vozes é uma ação cotidiana. Todos os dias ouvimos a voz do/a outro/a e a nossa própria voz. Reelaborar uma ação tão corriqueira e ao mesmo tempo tão significativa na vida é uma das tarefas do/a artista interessado/a em vocalidade na cena. A escuta é ação de mediação entre as vozes e o mundo; escutar as vozes significa ativar laços complexos e profundos de nossa existência humana. Cultivar um envolvimento entre voz e escuta é preservar conexões afetivas e informativas que são formadas diariamente em cada um/a de nós desde o ventre materno, local no qual o órgão do ouvido se forma antes de todos os outros sentidos do corpo. Preservar a complexidade da escuta é garantir a diversidade de abordagens da vocalidade na arte – pois se afastando dos parâmetros do certo e do errado, a voz guiada pela escuta atenta demonstra o desejo de se concretizar no mundo através dos caminhos que cada corpo/subjetividade/vida podem propor.

7**vozes nômade**

Vozes nômades

O conceito de *vozes nômades* é uma chave de leitura para pensar a presença da voz em *performance*. Trata-se de uma ferramenta conceitual para escutar e ler as vozes cênicas em sua diversidade e pluralidade. O conceito de nomadismo nesse texto é construído com base nas ideias dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, e passa pelas definições de *sujeito nômade*, da pesquisadora Rosi Braidotti. O adjetivo ou a metáfora do nômade já foi usado em relação à voz em outras pesquisas, todas em maior ou menor grau apoiadas pela filosofia de Deleuze e Guattari. Pesquisadoras como Sílvia Davini, Fátima Carneiro dos Santos e Janete El Haouli usaram em suas teorias sobre a voz e a escuta a ideia de nomadismo, com diferentes propósitos. O que procuro tecer aqui é um aprofundamento desses conceitos já aplicados em casos específicos, tornando as *vozes nômades* uma lente através da qual é possível olhar (e escutar) as vozes em *performance* na atualidade.

O uso do conceito na forma plural, *vozes nômades*, tem como objetivo reforçar que não existe um ideal vocal adjetivado como “nômade” que possa ser traduzido em uma sonoridade específica da voz. Ou seja, as *vozes nômades* são muitas, soam de formas diferentes e permanecem múltiplas. O nômade nesse caso não é um adjetivo que se refere ao som da voz: é um adjetivo que define um tipo de percurso artístico que diversos/as artistas empreendem na pesquisa vocal na contemporaneidade.

Nesse sentido, o nomadismo na voz não se refere às técnicas e aos aspectos formativos do ator, atriz, cantor, cantora, *performer*, mas sim aos/às próprios/as artistas interessados/as

em vocalidade. A voz está presente em diversas manifestações cênicas – passando pelo texto, pela canção, pela poesia – mas não significa que todos os/as artistas cênicos/as desenvolverão um interesse particular em desenvolver pesquisas e poéticas cênicas ligadas à voz como premissa. O foco dessa reflexão é um modo de olhar para as práticas e resultados poéticos e estéticos de artistas ou coletivos nos quais a voz é um significativo campo de pesquisa e construção de dramaturgia e não um conceito ligado a uma preparação das vozes para tarefas genéricas. Lendo um artigo do pesquisador vocal Enrique Pardo, encontro um trecho que aponta para esse raciocínio:

Uma vez que o potencial estendido da voz é adquirido, ou ao menos confrontado, este treinamento levanta questões artísticas fundamentais sobre os propósitos de seu uso. O foco então não é tanto no intérprete como um artesão instrumental, mas como um artista e suas escolhas em termos de estética e poéticas, os princípios e estratégias que questionam a que o performer está “dando voz”,²⁶³ (PARDO, 2003, p. 41, trad. nossa).

Isso, para mim, é um passo importante: uma vez que a discussão teórica sai do campo da preparação/formação da voz em *performance*, torna-se necessário encontrar uma chave de leitura para conceituar a presença da voz nas práticas artísticas. As questões artísticas que emergem das práticas e das técnicas vocais ganham vazão e articulação em presença do/a outro/a, seja por meio do teatro, da música, da *performance art* ou de

²⁶³ “Once as extended potential of the voice is acquired, or at least confronted, this training raises fundamental artistic questions about the purpose of its use. The focus then is not so much on the interpreter as instrumental artisan, as on the artist and her or his choices in terms of aesthetics and poetics, the principles and strategies that question what the performer is ‘giving voice’ to” (PARDO, 2003, p. 41).

novas categorias e gêneros híbridos que tais poéticas e estéticas vocais engendram em suas pesquisas. Como frisa Pardo, o/a artista interessado em voz é aquele/a que produz ou problematiza tais questões, superando a ideia de *uso* da voz na cena: a voz se constitui mundo, articula conhecimento e presença.

A relação entre uma “preparação” das vozes para a cena e seus resultados estéticos e poéticos é objeto de estudo de outros/as pesquisadores/as do campo, suscitando mais do que respostas definitivas, reflexões. O pesquisador Ernani de Castro Maletta escreve:

Na descrença da existência de uma abordagem técnica para a voz cênica que não fosse estetizante e na tentativa contínua de não me vincular, como professor, a qualquer estética específica, construí, no decorrer de minha carreira, um *mosaico pedagógico*, uma *colcha metodológica de retalhos* que, se por um lado me ajudavam a apresentar aos alunos um panorama com diversas possibilidades para o trabalho vocal, por outro me tornavam um *portador de vozes*, entre as quais eu não percebia, com clareza, a minha própria. Na dialética do processo artístico-pedagógico, eu conseguia reunir e apresentar um conjunto de vozes teses e vozes antíteses, mas não percebia com clareza a minha síntese polifônica (MALETTA, 2014, p. 42).

Ou seja, uma preocupação com a relação entre os percursos de formação e suas possíveis articulações como trabalhos artísticos interessados em vocalidade formam uma constante no universo dos pesquisadores/as vocais na atualidade, ainda mais quando possuem a tarefa de formar atores, atrizes, professores/as ou cantores/as em contextos acadêmicos ou profissionalizantes. Como é possível observar no depoimento

de Maletta, não são somente questões técnicas que povoam este percurso: são questões também éticas que são mobilizadas nos processos de vivência da voz em cena.

Partindo das noções de corpo de Hubert Godard (2002), é possível pensar que o movimento como gesto inclui uma proposta de mundo, um discurso, um projeto político. As *vozes nômade*s configuram gesto nesse sentido, formam propostas de mundo, geram conhecimento e discurso. Podem provocar subversões, novos pontos de partida; nomadismo não definido como movimento físico, que remete à viagem, mas como uma “subversão de convenções dadas²⁶⁴” (BRAIDOTTI, 1994). As *vozes nômade*s fazem escolhas poéticas, estéticas e políticas. São vozes que se posicionam, tanto espacialmente quanto temporalmente, inscritas em corpos específicos, em relações específicas.

As considerações sobre as *vozes nômade*s partem dos conceitos de nomadismo, de ciência nômade e do binômio territorialização e desterritorialização da teoria de Deleuze e Guattari. A obra *Mil Platôs*, especialmente o volume 5 (1997), é uma base para esse estudo, além dos seus escritos sobre estética. Para Deleuze e Guattari, o nômade é aquele que, ao percorrer trajetos, não objetiva os pontos, mas sim, habita continuamente as linhas entre os pontos: “a vida do nômade é *intermezzo*” (1997, p. 53), definem os autores. O nômade é aquele que é mobilizado pelo trajeto e não pelos pontos de chegada ou partida: “o nômade tem um território, segue trajetos costumeiros, vai de um ponto ao outro, não ignora os pontos [...]. Mas a questão é diferenciar o que é princípio do que é somente consequência na vida nômade” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 53).

²⁶⁴ “subversion of set conventions” (BRAIDOTTI, 1994).

Já o binômio territorialização e desterritorialização é definido da seguinte forma por Deleuze e Guattari, “a função de desterritorialização: D é o movimento pelo qual ‘se’ abandona o território. É a operação da linha de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 238). Para os autores, a noção de território, desterritorialização e re-territorialização são interdependentes, sendo que uma instância contém e define a outra, pois,

[...] o próprio território é inseparável de vetores de desterritorialização que o agitam por dentro: seja porque a territorialidade é flexível e ‘marginal’, isso é, itinerante, seja porque o próprio agenciamento territorial se abre para outros tipos de agenciamentos que o arrastam (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 239).

O território e a desterritorialização não operam, portanto, como contrários, opostos: é o próprio movimento implícito no território que abre a possibilidade de desterritorialização, ou seja, os desvios nascem dentro das tensões já postas dentro do território, assim como territórios podem nascer de desterritorializações (e esse seria o mecanismo da re-territorialização).

Muitos territórios vocais na arte existem como territórios instituídos, que reúnem um tipo de conhecimento específico, assim como um modo específico de relacionar corpo-voz, palavra, música, texto, etc. Um gênero como a ópera, por exemplo, não se constitui somente como uma técnica e sonoridade específica da voz: é um complexo sistema que relaciona poesia e música, propõe comportamentos específicos aos seus/suas cantores/as na cena, ocupa espaços muitas vezes especializados, gera artistas dentro de uma hierarquia precisa e se relaciona com o público de uma forma bastante particular. Uma carga territorial aqui é expressa tanto em termos de

tradição quanto de técnica e estética. Os ideais construídos por um território como a ópera não podem ser dissociados dos corpos-vozes dos/as artistas que a integram. O interessante dos territórios instituídos, sustentados pela tradição ou pela mídia, por exemplo, é que sua reprodução não se constitui como cópia.

Para ser mais clara, uma montagem de uma obra como *La Traviata* (1860), de G. Verdi, a encenação de um texto como *Macbeth*, de W. Shakespeare, ou a regravação de uma canção como *Like a Virgin*, da Madonna, não se constituem atos de cópia. Existe um senso comum que entende que a reprodução dessas obras é algo permitido, e que o fator “originalidade” estará atrelado a outros fatores que não a autoria. Obras como as citadas já pertencem a territórios instituídos e consolidados, e colocam os/as artistas na condição de intérpretes (uma condição, vale frisar, que não é menor nem menos complexa). Já, por exemplo, se a partir de amanhã eu começar a fazer *performances* iguais às da artista Marina Abramovic, eu serei imediatamente acusada de plágio. Caso eu comece a imitar coreografias de Pina Bausch em meus espetáculos, eu serei facilmente apontada como uma copiadora da arte alheia. Como fazemos ou sentimos essas distinções?

Deleuze e Guattari propõem a existência de uma ciência excêntrica, em contraponto a uma ciência régia. A ciência régia seria aquela instituída, comparada ao Estado, e por isso associada ao conservadorismo. Já a ciência excêntrica

é um modelo de devir e heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante. É um ‘paradoxo’, fazer do próprio devir um modelo, e não mais o caráter segundo de uma cópia (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 26).

Desse modo, todos os desvios dos territórios instituídos formariam essa ciência excêntrica, que em sua particularidade e heterogeneidade não comportaria a reprodução sem ser carregada com a noção do plágio. Será possível ou desejável fazer da exceção, do desvio, o modelo? A própria ideia de “manuais” e “modelos” na arte foi intensamente questionada, principalmente a partir do século XX.

Não é possível dizer que vivemos em uma era sem “manuais” ou “poéticas” instituídas da voz. Existe uma série de publicações e práticas, inclusive já citadas neste trabalho, que “patenteiam” visões específicas de como cantar, como falar, como criar. Mas felizmente, hoje, há uma visão muito mais aberta em relação a uma possível hegemonia dessas abordagens. Claro que é possível pensar em uma hegemonia de uma voz cantada que siga os padrões do Teatro Musical da Broadway nos Estados Unidos, por exemplo. Mas mesmo em contextos bem marcados, existe a consciência da diversidade, ainda que não praticada ou incentivada.

Os modos de ensino e de prática da voz em cena se modificaram, assim como os contextos apresentam realidades bem distintas. Tanto que abrem a possibilidade para uma concepção de pesquisa em voz como uma ciência excêntrica:

A ciência que dela trataria, a protogeometria, seria ela mesma vaga, no sentido de vagabunda: nem inexata como as coisas sensíveis, nem exata como as essências ideais, porém *anexata e contudo rigorosa* (inexata por essência e não por acaso)” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 35).

Essa noção vagabunda abre espaço para conceituar tudo aquilo que existe, se constitui e se consolida mas que não pertence a território algum, não se encaixa em nenhum modelo instituído,

e nem tem *intenção de*. Seria o lugar do nômade, o lugar desterritorializado por excelência. O nômade é aquele que não é inexato porque não se refere a um modelo de exatidão; mas ao não se referir a modelos instituídos, não significa que não possui rigor:

Todo sistema é conduzido, perpetuamente, a reprimir as manifestações menores e nômades, não pelo seu conteúdo instável e caótico (dir-se-ia até imperfeito), mas porque elas implicam uma visão toda particular de mundo que se opõe à visão totalizante do sistema (NASCIMENTO, 2005, p. 34).

O pesquisador brasileiro Guilherme Nascimento, em seu livro *A Música Menor* (2005), fala sobre contextos de criação musical a partir do século XX que ocuparam esse espaço do “menor”. Sua noção de música menor nasce do conceito de literatura menor concebido por Deleuze e Guattari na obra *Kafka: para uma literatura menor* (1975). Nascimento explica:

Como literatura menor entende-se não a literatura de uma língua menor, mas a literatura que uma minoria faz em uma língua maior. É exatamente nessa situação de minoria no seio de uma cultura maior que se encontravam, no início do século XX, os escritores judeus de Praga, Varsóvia e Budapeste (NASCIMENTO, 2005, p. 17).

Ou seja, a comparação de Nascimento, ao usar o termo menor, se refere aos territórios instituídos e a subversão desses territórios por parte de artistas que mesmo articulando a mesma “linguagem” (no sentido de território instituído como a língua, a música, o teatro) produziram trabalhos artísticos desviantes, por suas características particulares.

Um dos fatores de particularização, no caso da literatura menor, era a língua – escritores que não escreviam necessariamente em sua língua mãe, pois viviam em territórios ocupados por outras nações ou religiões (como no caso do ídiche, língua judia marginalizada pelo protestantismo e pelo catolicismo hegemônicos). É interessante traçar um paralelo a partir de um elemento como a língua com a noção de *vozes nômades*, pois geralmente a experiência da voz em *performance* passa pela vivência de diversas línguas (cantar em diversas línguas, inventar línguas, estranhar a própria língua). A pesquisadora Rosi Braidotti também associou alguns aspectos do nomadismo à língua, discutindo a especificidade de como escrever em línguas que não são suas línguas maternas (ou possuir diferentes línguas maternas) cria ou influi nessa condição de subjetividade nômade.

A questão dos territórios e do “menor”, na teoria de Deleuze e Guattari, é articulada no campo da música por Nascimento, na qual ele busca compreender as relações entre cultura maior e cultura menor:

Por maior não entendemos melhor, mas apenas dominante, isto é, detentora dos meios de produção, divulgação e distribuição de seus produtos em larga escala (não a chamaremos de cultura de massa, já que falamos da música erudita contemporânea, embora esta utilize, uma vez institucionalizada, os mesmos mecanismos de legitimação da cultura de massa). Em contraponto a essa música maior, ao longo de todo o século XX, diversas correntes da música contemporânea na Europa e nos Estados Unidos encontram-se na condição de menores, tais como a música de Bartók, Messiaen, Nono, Xenakis, Ligeti, Kurtág, Feldman, Monk, Young e outros (NASCIMENTO, 2005, p. 19).

No caso da música menor “trata-se de não querer fazer parte da cultura dominante, mas, de ser conscientemente estrangeiro em seu próprio país, de ser gago em sua própria língua” (NASCIMENTO, 2005, p. 19). O caso da inserção do Brasil e de artistas brasileiros/as inclui ainda outra divisão: a música contemporânea brasileira, assim como os/as artistas altamente interessados/as em pesquisa de vocalidades nômades (seja na música, teatro, artes plásticas) estão muitas vezes confinados/as em ambientes específicos – como as universidades, mostras específicas, festivais – e com um espaço bastante restrito de troca e difusão de seus trabalhos. Ser “gago” em sua própria língua, ainda mais sendo brasileiro/a, inclui certa invisibilidade ainda mais marcante para os trabalhos que se dedicam a esse campo “menor”. Nascimento reflete:

No caso da música brasileira, os elementos que permitirão um uso imperfeito e gago da língua encontram-se em solo fértil: já somos uma cultura menor, já nos encontramos em condições de subdesenvolvimento²⁶⁵ em relação à Europa (NASCIMENTO, 2005, p. 56).

Essa condição “menor” e esse tipo de invisibilidade que Nascimento descreve no campo da música, em minha opinião podem ser transportados à área do teatro, por exemplo. Imagine então os territórios híbridos, como o campo da música-teatro: a impossibilidade de se situar em ponto algum faz do/a artista, *a priori*, um/a errante não no sentido de alguém sem rumo, mas de alguém que já inicialmente *erra* em relação aos territórios dominantes.

²⁶⁵ O termo subdesenvolvimento nesse caso não é usado em acepção pejorativa: o subdesenvolvimento seria uma meta para a elaboração de uma arte ‘menor’ posta em discussão por Nascimento. O autor vai ainda ressaltar como os compositores brasileiros de música erudita foram relegados ao esquecimento, sobressaindo-se apenas aqueles que, ao incluírem elementos de um determinado aspecto da cultura brasileira, foram celebrados por seu exotismo (muito mais do que pela sua música). O exemplo disso seria Heitor Villa-Lobos.

A concepção do “menor” abre perspectiva para diversas reflexões. Uma delas diz respeito a definir o que é o “maior”, ou seja, aquilo que define o território do menor. Definir o “maior” não é uma tarefa simples, pois dependendo de onde se olha, o maior e o menor tomam diferentes proporções; e o que é maior em um contexto pode ser insignificante em outro – e perceber esse jogo é uma das tarefas do/a artista interessado em vocalidade na atualidade.

Por exemplo, seguindo o raciocínio de Nascimento sobre a música contemporânea no Brasil (pensando em um território musical erudito dedicado à experimentação sonora), o território “maior” não é somente a música erudita conservadora e tradicional que exclui dos programas das orquestras do país um repertório produzido por compositores/as atuais. Em uma reportagem recente sobre a música erudita brasileira na revista *Carta Capital*, o compositor Leonardo Martinelli declara que, além do conservadorismo das instituições musicais no Brasil, o ambiente musical da dita “elite” do Brasil já não é mais os concertos na Sala São Paulo ou no Teatro Municipal: eventos como o rodeio de Barretos passam a se constituir o tipo de local que a elite econômica do país valida como manifestação musical/cultural. Em entrevista da cantora Mônica Salmaso ao jornal *O Globo*, ela conta sobre uma reunião com um empresário da indústria musical:

O cara pegou um papel e desenhou a pessoa que eu deveria ser: 30% dessa cantora, 15% daquela. Um CD com três versões de sucessos internacionais, uma pitada autoral, 10% pop e um molho romântico. Eu já tinha lançado os “Afro-sambas”, “Trampolim” e “Voadeira”, ganhado prêmio e tal. Disse a ele que o que eu fazia era pequeno, mas eu gostava, queria continuar. Ele respondeu que meu trabalho era “muito europeu”. Perguntei se ele não ficaria satisfeito em vender 200 mil, e ele disse que

não, que sua estrutura só era para 1 milhão. “Mas eu quero fazer do meu jeito!”, insisti. “Então, vai fazer na Europa.” Agradei, fui embora e continuei fazendo, no Brasil, do meu jeito. Se é para não ser eu mesma, prefiro outra profissão (SALMASO, 2014, s/ página).

Tais exemplos têm tudo a ver com uma reflexão sobre as questões estéticas, políticas e éticas da vocalidade em *performance*: pois o território dominante no país em que vivo não é o mesmo território dominante da vocalidade em *performance* do contexto das pesquisas de Artaud ou de Roy Hart. As minhas lutas, a minha oposição a um “maior” têm diferentes perspectivas, pois os mecanismos de opressão, controle, difusão dos produtos culturais e artísticos do meu tempo e meu contexto são diferentes. Qual é a ação que me levaria a um território culturalmente dominante hoje em meu país: cantar um papel em uma ópera ou gravar um *single* romântico meio *funk*, meio *pop* e lançar na televisão? Isso não significa que a música erudita não se constitua em um território “maior” sob outras perspectivas: cantar um repertório operístico nos grandes teatros de ópera que possuem uma complexa infraestrutura financeira e ditam as regras estéticas do meio significa imergir em um território instituído, inclusive perpetuando a ideia de “alta cultura” que permeia o imaginário de muitos/as artistas e do público da música erudita (e alimenta os argumentos do público contrário a ela) e em muitos contextos suprime ou diminui outras manifestações musicais ligadas à música experimental, popular ou folclórica. Ou seja, uma reflexão sobre a voz pode problematizar as inúmeras gradações entre o “maior” e o “menor” na produção vocal da atualidade.

Se o recurso a ser usado para discutir tais questões será a oposição, a ironia ou a crítica, isso não importa. Mas identificar e questionar as hegemonias vocais de seu próprio tempo é uma

das ações que diversos/as artistas interessados/as em vocalidade empreenderam ao longo dos séculos XX e XXI. Cito alguns exemplos: quando Alfred Wolfsohn e Roy Hart negam uma vocalidade “lírica” em seus procedimentos de pesquisa vocal, eles estão se contrapondo a um contexto “maior” representado pela música erudita de concerto dominante na Europa e uma hegemonia de certo tipo de voz cantada a ser questionada em sua busca estética/poética. Quando Laurie Anderson, *performer* e compositora estadunidense, usa a tecnologia e as mídias em seu trabalho a partir da década de 1970 como um modo de criar uma sonoridade dissonante a partir da manipulação eletrônica da voz e da musicalidade para afirmar um território onde mulheres também controlam seus discursos, ela se opõe a um contexto “maior” no qual ela se inseriria somente por meio de um tipo de musicalidade *pop* que a enquadraria em uma categoria padrão do que é ser “cantora”. Os dois exemplos não partilham resultados estéticos similares, mas com certeza compartilham um princípio de questionamento do *status quo* através da voz e da musicalidade em *performance*.

O que vale frisar na característica nômade, no sentido proposto nesta pesquisa, é que não há desejo de suplantar visões, ou seja, o nômade não trabalha no sentido de transformar-se em território (sendo ele o desterritorializado por essência): existe, aliás, um desejo contrário, de permanecer desterritorializado, de reconhecer-se dentre a diversidade e perceber a diferença como característica inerente ao processo e não como desvio. Também porque as ações nômades que se territorializam, institucionalizando-se ou tornando-se elas próprias as visões hegemônicas, perdem inevitavelmente sua característica nômade, passando a operar segundo outros parâmetros.

Foi a partir dos escritos da pesquisadora vocal Silvia Davini que cheguei às teorias de Deleuze e Guattari para pensar as

possibilidades de uma chave de leitura para estéticas vocais da cena. A autora conta que “Deleuze e Guattari evitam falar de modelos, eles preferem falar de modos. Não perguntam o quê é a voz, senão em quais casos, onde, quando e como a voz e a palavra funcionam, enfocando o objeto em sua contingência²⁶⁶” (DAVINI, 2007, p. 80, trad. nossa). A possibilidade de pensar em modos e não em modelos é muito atraente. Assim como foi mencionado na introdução da tese, adotar uma perspectiva da voz *como interação* se aproxima com esse enfoque do objeto em sua contingência. A voz em *performance* como modelo é estática, estabilizada. A voz como modo é movediça, instável: mas a instabilidade aqui é um fator excêntrico, sob a perspectiva de Deleuze e Guattari, ou seja, ser instável não a torna menos rigorosa como pesquisa artística.

Discutir uma “individualidade” das vozes na ideia de modelo é difícil: são vozes inseridas em um contexto fixo, muitas vezes homogeneizadas pela técnica e que operam por comparação/substituição – por exemplo, existe certa uniformização dos cantores/as líricos/as que os/as forma de modo que saibam executar sua função vocal/dramática de acordo com o território instituído da ópera, a cada mês a mídia lança uma “nova” cantora exatamente igual a todas as outras anteriores, um ator de teatro musical substitui a estrela de ontem, que envelheceu e não se parece mais com um príncipe no sucesso em cartaz há trinta anos. Nesses contextos ou a pessoa se encaixa ou não, ou possui a voz certa, a aparência certa ou então esse território está vetado – dando menos espaço

²⁶⁶ “Deleuze y Guattari evitan hablar de modelos, ellos prefieren hablar de modos. No preguntan que es la voz, sino en qué casos, dónde, cuándo y como a voz e palabra funcionan, enfocando al objeto en su contingencia. La música, dicen, es la desterritorialización de la voz, que progresivamente deviene menos atada al lenguaje, del mismo modo en que la pintura es la desterritorialización del rostro” (DAVINI, 2007, p. 80).

para uma discussão de elementos como “subjetividade” ou “individualidade”.

Já a noção de modo abriga uma discussão mais abrangente da individualidade, pois aceita poéticas e estéticas diversas, muitas vezes impossíveis de serem agrupadas em uma mesma categorização. Pensar em “modo” significa que cada artista possui um “modo” único de pesquisar e vivenciar a voz em *performance*, mas restringir tal visão a uma ideia de *somos todos diferentes, cada um faz o que quer* seria reduzir a discussão da complexidade de um campo como a vocalidade em *performance* – é necessário empreender um esforço extra para que essa discussão se torne mais interessante. Vale pensar que nesse contexto os sistemas de validação são outros: uma “qualidade” da voz já não importa tanto quanto a “criatividade”, ou seja, o jogo que essa voz estabelece com os elementos com os quais o/a artista se relaciona. Um virtuosismo vocal ou uma técnica aprimorada são reelaborados, substituídos ou problematizados por uma produção artística que expande a noção de voz para além dos modelos instituídos, dando espaço para o diferente. Ou seja, a diversidade acaba virando um elemento predominante nos “modos” da voz em *performance*. O pesquisador Patrick Primavesi comenta:

O prazer da voz não é inseparável de seu impacto político porque o conflito entre corpo e linguagem manifesta não só forças vinculadas ao nosso sistema sógnico, mas também às possibilidades de subvertê-lo. O que poderia ser visto como uma política da *performance* está relacionado mais com a divisão e a diversificação da voz do que com a sua unidade ou uniformidade²⁶⁷ (PRIMAVESI, 2003, p. 63, trad. nossa).

²⁶⁷ “The pleasure of the voice is not inseparable from its political impact because the conflict between body and language manifests not only the binding forces of our sign systems but also the possibilities of subverting them. What might be regarded

Pode parecer paradoxal, mas as *vozes nômade*s não significam somente a exploração de práticas/técnicas vocais afastadas de modelos instituídos. Porém a sua presença sempre está de alguma forma deslocada: os locais nos quais opera, as relações que estabelece abalam a certeza de pertencimento daquele corpo-voz, passando a inserir elementos estranhos aos territórios já conhecidos, empurrando a voz ao nomadismo. É exatamente considerando isso que nem sempre a desterritorialização da voz está contida em sua sonoridade. Por exemplo, a adoção de uma sonoridade vocal ligada ao canto erudito como técnica e treinamento não posiciona necessariamente esse/a artista no território instituído da ópera ou da música tradicional de concerto, assim como uma sonoridade vocal forjada em técnicas/práticas de outras culturas não gera necessariamente trabalhos artísticos que tensionam a presença na voz estética e poeticamente em cena.

Uma vocalidade “erudita”, deslocada de seu contexto, pode engendrar uma crítica, política e ética distanciada do seu território “original”, gerando trabalhos que se enquadrariam na categoria de “menor”, ou seja, numa categoria de *vozes nômade*s. Os territórios que se instauram como modelos são pouco flexíveis, geralmente não incentivando o surgimento de vocalidades desviantes dos modelos vocais já consolidados; as pesquisas “menores” e nômade

s já partem de “modos” flexíveis nos quais a sonoridade vocal possui informação e contexto estético que se relacionam com os demais elementos (sonoridade, espaço, espectador/ouvinte, tecnologia, contexto social/histórico, etc.) a fim de buscar alternativas aos territórios instituídos e consolidados como modelos da voz em *performance*.

as a politics of performance is related more to the splitting and diversification of voice than to its unity or uniformity” (PRIMAVESI, 2003, p. 63).

Nesse sentido, um pensamento excessivamente polarizado em uma teoria das vozes nômades seria inútil. As *vozes nômades* desafiam a noção de *gênero* musical/teatral. São trabalhos que fogem das categorizações fechadas, assim como frequentemente rompem ou confundem as polarizações mais frequentes como erudito *x* popular, figurativo *x* abstrato, oral *x* escrito. As gradações que podem existir entre essas polaridades são muitas vezes as tensões trabalhadas por artistas vocais. Uma noção de escuta das vozes mais interessante para o/a artista interessado/a em voz é aquela que supera tais polaridades, dissolvendo clichês ou evidenciando-os a fim de suscitar reflexão.

As *vozes nômades* aglutinam subjetividade, sonoridade, ação, corpo e estética a um projeto ético, político e relacional: o resultado desse processo nem sempre se encaixa nos territórios constituídos como modelos; e a singularidade e heterogeneidade das *vozes nômades* não aceitam a sua reprodução como um modelo, gerando o mal-estar da distinção entre interpretação e cópia. Na perspectiva das *vozes nômades* o “modo” é parte fundamental de um processo que demonstra que diferentes pessoas (com seus corpos, projetos de vida, contexto social/histórico particulares) quando experimentam um mesmo “modo” de trabalhar a voz podem chegar a resultados muito diferentes entre si. Quando falo de “resultados” aqui não me refiro apenas à sonoridade das vozes: refiro-me ao modo como tais vozes serão colocadas em cena e se relacionarão com o público e com o mundo ao redor.

O nômade como forma de pensar a diferença

Como construir uma chave de pensamento para a voz em *performance* sem criar uma nova normativa, um novo modelo? Quais os tipos de teorias e registros que ajudam nessa proposta? O nômade, segundo Deleuze e Guattari, não deseja se constituir modelo, mas sim permanecer desviante. Como construir uma chave de pensamento para os processos de criação e pesquisa vocal que respeite um discurso sobre a diversidade?

Rosi Braidotti, pesquisadora italiana radicada na Holanda, trabalha com as questões do feminismo e do gênero em suas pesquisas. A partir dos estudos de Deleuze e Guattari, ela adota e desenvolve o conceito de *nomadic subjects* como uma

figuração teórica adequada para a subjetividade contemporânea. O termo *figuração* se refere a um estilo de pensamento que evoca ou expressa caminhos diferentes da visão falocêntrica do sujeito. Uma figuração é uma narrativa politicamente informada de uma subjetividade alternativa²⁶⁸ (BRAIDOTTI, 1994, p. 1, trad. nossa).

Braidotti sustenta um pensamento sobre o feminismo que leva em consideração as subjetividades diversas dos indivíduos que povoam uma classificação geral intitulada “feminista”: ou seja, reforçar um discurso de que uma postura feminista inclui uma grande diversidade de modos de pensar e de problematizar as questões que o próprio feminismo fez emergir desde a sua

²⁶⁸ “Suitable theoretical figuration for contemporary subjectivity. The term *figuration* refers to a style of thought that evokes or expresses ways out of the phallogocentric vision of the subject. A figuration is a politically informed account of an alternative subjectivity” (BRAIDOTTI, 1994, p. 1).

criação. A solução que Braidotti encontra para teorizar a diversidade é flertar com o conceito de nomadismo. Para a pesquisadora,

no feminismo alguém fala como uma mulher, apesar do sujeito ‘mulher’ não ser uma essência monolítica definida de uma vez por todas, mas ao invés disso um conjunto de experiências múltiplas, complexas e potencialmente contraditórias, definidas por variáveis sobrepostas tais como classe, raça, idade, estilo de vida, preferências sexuais e outras²⁶⁹ (BRAIDOTTI, 1994, p. 4, trad. nossa).

Os estudos feministas e de gênero procuraram, portanto, contrapor uma visão essencialista do sujeito “mulher” – marcada pelo discurso biológico e pelas visões hegemônicas do patriarcalismo arraigado nas culturas – procurando as diversas modalidades possíveis de um ser “mulher”, levando em conta diversas variáveis. Para ela o nômade é um mito que evoca uma imagem política desse sujeito complexo e atravessado por múltiplas variáveis.

O paralelo com o pensamento sobre a voz em *performance* que vem sendo construído nesta tese se torna claro: guardando as proporções da comparação entre mulheres e vozes (combinação com muitas variáveis interessantes e possíveis, aliás), o nômade de Braidotti ajuda a pensar um *conceito* de vocalidade que aceite a voz como uma entidade múltipla, complexa e potencialmente contraditória.

²⁶⁹ “In feminism one speaks as a woman, although the subject ‘woman’ is not a monolithic essence defined once and for all but rather the site of multiple, complex, and potentially contradictory sets of experiences, defined by overlapping variables such as class, race, age, lifestyle, sexual preference, and others” (BRAIDOTTI, 1994, p. 4).

A pesquisadora afirma: “alguém fala como mulher para empoderar as mulheres, para ativar mudanças sócio-simbólicas em sua condição: essa é uma posição radicalmente antiessencialista²⁷⁰” (BRAIDOTTI, 1994, p. 4, trad. nossa). Pode parecer meio piegas, mas a razão de chamar esse texto de “manifesto” na introdução do trabalho se relaciona com essa ideia de um empoderamento das pesquisas vocais que não se encaixam em territórios instituídos, que flertam com diferentes linguagens, que transbordam das noções mais comuns de “voz” teatral/musical para se constituírem universos em arte: vozes inevitavelmente nômades. Braidotti comenta:

Apesar da imagem de “sujeito nômade” ser inspirada na experiência de pessoas ou culturas que são provavelmente nômades, o nomadismo em questão aqui se refere ao tipo de consciência crítica que resiste à fixação em modos socialmente codificados de pensamento e comportamento. Nem todos os nômades são viajantes do mundo; algumas das melhores viagens podem se dar no seu próprio ambiente, sem o movimento físico. É a subversão de um conjunto de convenções dadas que define o estado nômade, não o ato literal de viajar²⁷¹ (BRAIDOTTI, 1994, p. 5, trad. nossa).

²⁷⁰ “One speaks as a woman in order to empower women, to activate sociosymbolic changes in their condition: this is a radically anti-essentialist position” (BRAIDOTTI, 1994, p. 4).

²⁷¹ “Though the image of “nomadic subjects” is inspired by the experience of peoples or cultures that are likely nomadic, the nomadism in question here refers to the kind of critical consciousness that resists settling into socially coded modes of thought and behaviour. Not all nomads are world travellers; some of the greatest trips can take place without physically moving from one’s habitat. It is the subversion of set conventions that defines the nomadic state, not the literal act of travelling” (BRAIDOTTI, 1994, p. 5).

A ideia de *nomadic state* na voz em *performance* seria esta subversão das convenções dadas, através dos modos de perceber, vivenciar e posicionar a vocalidade na arte. O conceito voz já não aceitaria uma terminologia genérica, como “voz no teatro”, mas sim qual voz e em qual teatro, de qual tempo histórico e de quais procedimentos técnicos, estéticos, políticos e éticos se está falando. Mas para isso é necessário saber quais as convenções imbuídas nas práticas, nos discursos e nas teorias da voz em *performance*, é necessário escutar as vozes preparado para a complexidade.

Fazendo uma ponte entre as diversas teorias abordadas neste texto, eis o que Braidotti expõe sobre Deleuze:

Deleuze compartilha com o feminismo uma preocupação com a urgência, a necessidade de redefinir, reconfigurar e reinventar a prática teórica e a filosofia contida nela, em um modo reativo/sedentário. Esta urgência se dá pela crise do *logos* filosófico e pelo declínio do sistema clássico de representação do sujeito²⁷² (BRAIDOTTI, 1994, p. 100, trad. nossa).

Esse ponto de vista me ajuda a pensar uma conexão entre as teorias de Deleuze e Guattari, o pensamento de Braidotti sobre gênero e meus estudos sobre a vocalidade em *performance*: muito mais do que uma aplicação das teorias engendradas por Deleuze, Guattari ou Braidotti na pesquisa prática da voz em si, o que me impulsiona em seus escritos é uma postura frente à tarefa de redefinir e reinventar *os modos de teorização da vocalidade na cena*. Reinventar ou reconfigurar uma escuta da

²⁷² “Deleuze shares with feminism a concern for the urgency, the necessity to re-define, re-figure and re-invent theoretical practice, and philosophy with it, in a reactive/sedentary mode. This urgency is due to the crisis of the philosophical logos and the decline of the classical system of representation of the subject” (BRAIDOTTI, 1994, p. 100).

voz em *performance*, admitida como múltipla e complexa, significa um esforço teórico e conceitual de situar um pensar sobre a voz na pesquisa acadêmica.

A teoria de Braidotti passa pelas questões do feminismo e do gênero a partir do ponto de vista de uma estética nômade – identidade, subjetividade, política e ética são assuntos que atravessam sua produção teórica na construção de um discurso sobre gênero. Guiada por uma referência pós-estruturalista, seus focos de interesse são variados, mas sempre discutindo a dimensão política que habita os discursos das diferenças sexuais. O pensamento de Braidotti abre espaço para pensar como as próprias questões de gênero ganham evidência nas vozes em *performance* do século XX. Os estudos de gênero na voz ou as subversões das convenções dadas do que é ser (e soar como) mulher ou homem através da vocalidade em *performance* atravessam a produção artística desse início de século XXI em diversos territórios: na música *pop*, nos teatros tradicionais do Japão e da China, na *performance art*, entre muitos outros²⁷³.

A voz em *performance* como projeto artístico, político e ético é continuamente atravessada por essas questões. Além do gênero, as noções de cultura, língua, nação e raça permeiam a experiência da vocalidade na cena. Sensações de pertencimento a raízes, migrações ou exílios podem estar ou ser impressos na construção das vocalidades em *performance*. A ideia de voz como “identidade” do sujeito, associações de identidades vocais à cultura ou a territórios geográficos, entre muitas outras variáveis, são questões inerentes à vivência da vocalidade como projeto estético e que também devem ser levadas em

²⁷³ Teço uma visão mais aprofundada das relações entre gênero e vocalidade em um artigo publicado na revista URDIMENTO vol.1, n. 22/2014 intitulado *Sexo, gênero e escuta na voz em performance*.

consideração na escuta das vozes na cena. Um exemplo da aderência entre voz e identidade cultural/social é dado pelo pesquisador Yves Bonenfant, que pergunta “quem está autorizado a soar e sob quais circunstâncias?”²⁷⁴ (2010, p. 79, trad. nossa). Bonenfant conta sobre as pesquisas de Grant Olwage sobre a história da repressão dos timbres vocais nativos africanos na África do Sul ocupada pelos britânicos:

Ele traça a história da invenção da cultura da voz no Reino Unido vitoriano – um modo “certo” de cantar – concebido para civilizar as vozes cantadas da classe trabalhadora. [...] Olwage reconta os registros dos comentadores coloniais sobre as tendências “feias” da voz Negra: o uso da vogal aberta “ahhh” e estruturas vocálicas nasais as quais são consideradas grosseiras, uma impressão geral de aspereza do tom e “gritos” ao invés de cantar discretamente²⁷⁵ [...] (BONENFANT, 2010, p. 79, trad. nossa).

As *vozes nômades*, afastadas de territórios estáticos, esbarram em outros tipos de reflexão sobre os modos das vozes em *performance*: aspectos como gênero e etnia se constituem questões latentes nos corpos-vozes e frequentemente são focos de interesse de artistas na atualidade – pois refletem uma discussão atual sobre sociedade, política e ética dos corpos. Interessante pensar que uma voz “proibida” não significa necessariamente uma voz oprimida pelo preconceito ou pelo/a colonizador/a: a atriz e pesquisadora vocal Linda Wise, em

²⁷⁴ “Who is allowed to sound and under what circumstances?” (2010, p. 79).

²⁷⁵ “He traces the history of the invention of voice culture in Victorian Britain – a ‘right’ way to sing – designed to civilise the singing voices of the working classes. [...] Olwage recounts colonial commentators’ remark on the ‘ugly’ tendencies in the Black voice: the use of the open vowel ‘ahhh’ and nasal vowel structures which were considered uncouth, a general impression of a roughness of tone, and ‘shouting’ instead of singing quietly [...]” (BONENFANT, 2010, p. 79).

uma entrevista²⁷⁶ concedida a mim em abril de 2014, conta que um cantar com uma impostação similar aos/às cantores/as “eruditos/as”, de ópera, era absolutamente proibido no ambiente de pesquisa do *Roy Hart Theatre*. Segundo ela, mais do que uma atribuição de negatividade à voz operística, o propósito da proibição tinha como horizonte um desejo de encontrar vozes que se afastavam absolutamente daquele modelo instituído – um desejo de diferenciação, contraste, oposição. No ímpeto de encontrar “outro” canto da voz, Hart literalmente proíbe qualquer contato com o canto lírico aos seus atores e atrizes.

A identificação das lutas de diferenciação ou afirmação que as vozes em *performance* empreendem na atualidade é um dos mecanismos das *vozes nômade*s: se na década de 1960, em um contexto europeu, artistas interessados/as em vocalidade se opunham à hegemonia da palavra como significação semântica e reivindicavam uma metáfora dionisíaca²⁷⁷ para a voz em *performance*, quais os ideais de diferenciação hoje? A quais posicionamentos políticos, éticos e estéticos as vozes em *performance* dão “audibilidade”?

É inevitável pensar sobre as hegemonias a serem desestabilizadas pela voz em *performance* em meu contexto. Quando penso no elemento da palavra escrita, na autoridade do objeto “livro” ou “texto dramático” como mecanismo de controle e “castração” da voz em *performance*, penso ao mesmo tempo na internet e na mudança substancial no modo de contato e confronto com a palavra escrita através do computador; penso que já aprendi através do *youtube* desde exercícios vocais a como cortar o meu próprio cabelo; penso no *rap* brasileiro disseminado nas rádios e internet e seus modos

²⁷⁶ Entrevista publicada na Revista URDIMENTO vol. 1/n. 22 intitulada *A voz é sempre um sonho: entrevista com Linda Wise/2014*.

²⁷⁷ As metáforas dionisíacas da voz são abordadas no texto *Paradoxos e metáforas do corpo-voz em performance* desta tese.

de criação, vivência e distribuição de poética vocal/musical; penso no espaço da leitura hoje, fora do contexto da academia, como um espaço inevitavelmente minoritário. São ideias, imagens e sonoridades que passam pela minha cabeça ao tentar tornar a questão multifacetada.

Formação e diversidade

A escolha de me concentrar na perspectiva dos/as artistas com interesse significativo da presença da voz em *performance* como ponto de partida para a elaboração de seus trabalhos não exclui a possibilidade de um pensar a formação vocal. No âmbito das *vozes nômade*s entra uma outra ideia de ator/atriz ou cantor/a, a noção de autonomia do artista e a reflexão de uma pedagogia voltada para a descoberta das potencialidades não só técnicas da voz, mas para suas implicações estéticas, poéticas e éticas. Como ensinar a criar? Como explicar com exatidão procedimentos e técnicas de uma prática artística sem cair na armadilha da criação de manuais? Como individualizar corpos-vozes e processos de criação subjetivos sem cair nas noções de uso ou instrumento da voz em cena? Como trabalhar pedagogicamente na busca de modos e não de modelos?

Artistas interessados/as na voz em *performance* têm dificuldades em ser enquadrados/as nas categorias existentes: atores e atrizes que “cantam” demais (mas que não cantam música “normal”) criando dramaturgias pouco teatrais, cantores/as que controlam os seus próprios discursos compondo e interagindo com outras áreas artísticas no sentido de ampliar a performatividade da voz. Diferentes termos começam a surgir para nomear tais artistas interessados/as na vocalidade como matéria propulsora para a criação, tais como contador/a de história (*storyteller*), vocalista e a adoção do termo genérico *performer*. Tais pesquisas passam a criar outros

“gêneros” teatrais/musicais: a *música-teatro*, termo que escolhi para denominar as minhas próprias *performances* na tentativa de fugir da primeira impressão que o termo *teatro musical* evoca; *song theatre*, categoria adotada pela performer inglesa Helen Chadwick para denominar seus trabalhos; arte sonora²⁷⁸, que designa também uma nova área que mistura música e artes visuais em pesquisas que procuram pensar a construção de “ambientes sonoros” e trabalhos artísticos que mexem com a dimensão da performatividade sonora e a escuta do público, entre muitos outros.

Os pesquisadores Eric Salzman e Thomas Desi estudam o que eles chamam de *new music theater*, que para eles seria:

Music theater é teatro guiado pela música (i.e. decisivamente ligado ao *timing* e à organização musical), onde, no mínimo, música, linguagem, vocalização e movimento físico existem, interagem ou ficam lado a lado de forma igual, mas performados por diferentes artistas e em ambientes sociais diferentes daqueles normalmente categorizados como óperas (executados por cantores de ópera em casa de ópera) ou musicais (atuados por cantores-atores em teatros “legitimados”²⁷⁹ (DESI; SALZMAN, 2008, p. 5, trad. nossa).

²⁷⁸ Já existem formações nessa área, como um mestrado específico em Arte Sonora na Universidade de Barcelona: <http://www.ub.edu/masterartsonor/>

²⁷⁹ “Music theater is theater that is music driven (i.e., decisively linked to musical timing and organization) where, at the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers and in different social ambiances than works normally categorized as operas (performed by opera singers in opera houses) or musicals (performed by theatre singers in ‘legitimate’ theatres)” (DESI; SALZMAN, 2008, p. 5).

A pesquisa de Desi e Salzman em seu livro *The new music theater* (2008) é um trabalho base para compreender as manifestações desse outro teatro vocal/musical que toma variadas formas em diversas partes do mundo, tanto conectado com a área da criação musical quanto com sua interface com o teatro e com as artes performativas. Os pesquisadores chamam a atenção para a eclosão de um tipo de *performer* diferente, que não se enquadra em qualquer modelo já instituído para fundar seu próprio território:

Uma figura central na nova *performance art* (conhecida na Europa apenas como “*performance*”) foi o *monologist* ou *storyteller* que agora reaparece como um compositor/*performer*/improvisador vocal solo. A prática de muitos desses trabalhos é semi-improvisacional e construída na contação de histórias (Laurie Anderson, Robert Ashley), *performance* teatral improvisacional (Lynn Book), movimento físico e voz (Meredith Monk), jazz, eletrônico e rádio (Theo Bleckmann, Pamela Z, Joe Frank), o lado sério da cultura *pop* (Rinde Eckert, John Moran, Mikail Rouse, David Moss), e até mesmo música clássica e ópera (Diamanda Galás, Kristin Nonderval)²⁸⁰ (DESI; SALZMAN, 2008, p. 28, trad. nossa).

²⁸⁰ “A central figure in new performance art (known in Europe simply as ‘performance’) was the monologist or storyteller who now reappeared as a solo vocal composer/performer/improviser. The background of much of this work is semi-improvisatory and built on storytelling (Laurie Anderson, Robert Ashley), improvisational theatre performance (Lynn Book), physical movement and voice (Meredith Monk), jazz, electronic, and radio (Theo Bleckmann, Pamela Z, Joe Frank), the serious side of pop culture (Rinde Eckert, John Moran, Mikail Rouse, David Moss), and even classical music and opera (Diamanda Galás, Kristin Nonderval)” (DESI; SALZMAN, 2008, p. 28).

O que isso indica é que artistas interessados/as na vocalidade e musicalidade em cena partilham de interesses comuns, mas encontram resultados muitas vezes antagônicos. Pode-se pensar que as formações desses/as artistas são completamente diferentes, assim como as questões que os/as interessam, os seus ambientes, modos de criação e atuação – elementos muitas vezes pessoais e intransferíveis para outro corpo através de um trabalho puramente técnico de instrumentalização. Aqui a discussão dos modos se torna evidente: procedimentos e vivências específicas que são articulados e compostos com uma alta carga de subjetividade se constituem nos modos pelos quais artistas interessados em voz vão criar.

De certa forma, é possível ver um processo de descolamento dos/as artistas vocais dos gêneros com letra maiúscula (Teatro e Música) nestes séculos XX e XXI, inaugurando discussões sobre uma hegemonia (ou homogeneidade) da técnica na direção de uma reflexão sobre quais corpos e particularidades habitam a cena: o/a vocalista, o/a *storyteller*, o/a *monologist*, são todas figuras nômades que buscam se desterritorializar para encontrar um lugar no qual as vozes possam soar sem um compromisso sonoro/musical/dramatúrgico com os territórios tradicionais. Essa desterritorialização abre espaço para pensar nos elementos estéticos, éticos e criativos embutidos nas técnicas.

O cantor, compositor e vocalista Demetrio Stratos, nascido em Alexandria e radicado na Itália a partir dos 17 anos, é outra figura emblemática de pesquisador vocal que fez de seu próprio corpo um campo de experimentação estética e técnica na busca de *outra* performatividade da voz. A pesquisadora brasileira Janete El Haouli, uma das comentadoras da obra de Stratos, explica:

Para podermos avançar no estudo da contribuição de Stratos no âmbito da pesquisa da voz é importante que aceitemos, desde logo, o conceito de “voz-música”. Uma voz tomada em sua individualidade, e não vinculada única e exclusivamente à palavra e a seu discurso de significação verbal; uma voz que encarna tudo o que nossas capacidades vocais são aptas a produzir (EL HAOU LI, 2002, p. 47).

Stratos desenvolveu um trabalho exclusivamente baseado nas particularidades e experimentações com sua própria voz, criando uma técnica e estética específica no seu modo de relacionar sonoridade, musicalidade e corpo na voz. El Haouli comenta: “a prática de Stratos incorpora um procedimento caro à sua época – os *happenings*, desde que avessos ao sujeito “teatral” e a mesmice do ato repetitivo, imitativo. Ele pretende com o *happening* a abolição da representação” (EL HAOU LI, 2002, p. 59). No trabalho vocal de Stratos está implícita a noção de um *cantar a voz*.

O que é importante notar é que El Haouli trabalha com o conceito de *voz nômade*, elegendo Stratos como um exemplo de *nômade vocal*. A pesquisadora parte igualmente dos estudos de Deleuze e Guattari, mas aplica o conceito de nomadismo especificamente ao trabalho de Stratos:

Inferimos que Stratos foi um duplo nômade: emigrou e perambulou por países do Oriente até estabelecer-se no Ocidente, migrou dentro de sua própria pesquisa, do rock progressivo à música de vanguarda (EL HAOU LI, 2002, p. 87).

O conceito de nômade e as considerações sobre os territórios na teoria de El Haouli reafirmam a ideia de pesquisa vocal múltipla, de deslocamento das formas tradicionais na busca de gramáticas pessoais das vozes. Mas o nomadismo de El Haouli

tem uma imagem específica: liga-se à geografia, a uma ideia de voz atemporal, desligada da “representação” – construindo as imagens perfeitas para o universo metafísico, filosófico e sonoro da vocalidade de Stratos: “a voz de Stratos lá está em sua intensidade, nômade, sem que possamos capturá-la, sujeitá-la ou remetê-la a metáforas para fora de si mesma” (EL HAOU LI, 2002, p. 93), escreve a autora, reafirmando a ideia de que o nômade é aquele que reconstrói suas próprias metáforas da voz. Esta especificidade do nômade vocal de El Haouli se constitui ponto de partida para minhas próprias reflexões sobre as *vozes nômades* – porém, acredito que o diferencial aqui é que procuro uma expansão desse termo em direções ainda pouco exploradas pelos escritos acadêmicos sobre a voz em *performance*, ampliando o campo da discussão já iniciado por autores/as como a própria El Haouli.

Tais pesquisas e trabalhos artísticos apresentam novos desafios na formação vocal e no pensar o papel das técnicas da voz para a cena na atualidade. A subjetividade e a individualidade das vozes evocadas por artistas que já não se restringem aos rótulos de “atores/atrizes” ou “cantores(as)”, assim como a criação de gêneros *entre* música-teatro-*performance*-dança na exploração de uma vocalidade na cena deixam em crise uma noção de voz restrita à instrumentalização e uso. Demetrio Stratos canta a sua voz; já Meredith Monk dança a voz; Laurie Anderson canta/conta histórias; Roy Hart cantava as emoções a partir das vísceras. Qualquer tentativa de encaixar suas vozes e procedimentos em *modelos* levaria ao já discutido mal-estar da cópia. Pensar na técnica vocal em termos de *modo* significa abrir espaço para um pensamento crítico e estético sobre as vozes em *performance*, pois apenas a imitação e a instrumentalização técnica já não seriam mais suficientes para a experiência da vocalidade partindo de uma noção de *vozes nômades*. Como o indivíduo vai fazer suas escolhas, definir suas crenças, explorar suas possibilidades particulares de

corpo-voz a partir de técnicas e pedagogias que tendem a “uniformizar” ou criar “modelos” das vozes e suas sensações?

As tendências “solo” de muitos/as artistas engajados/as nesse tipo de *performance* vocal não é um acaso, assim como a necessidade de assumir o papel de compositor/a ou criador/a do seu próprio texto/música/dramaturgia que muitos desses/as artistas tomaram para si. A tentativa de explorar “outras” possibilidades performativas da voz exige mudanças substanciais nos processos de exploração e sistematização desse conteúdo vocal, uma revisão do repertório e dos modos através dos quais os diretores/as, dramaturgos/as e compositores/as musicais normalmente “usam” as vozes para atingir os seus resultados almejados. Esse é um dos fatores que me levaram a dirigir meus próprios trabalhos comprometidos com a voz em *performance*, antes mesmo de conhecer as experiências de outros/as artistas vocais solo.

As possibilidades poéticas que eu consigo vislumbrar a partir do meu ponto de vista prático como pesquisadora vocal, a partir do meu conhecimento e meu modo de escuta/sensação da minha própria voz, me impeliam à composição e ao “garimpo” de materiais que pudessem expressar aquilo que eu vislumbro como possibilidade da performatividade da palavra cantada na cena. Com o tempo aprendi a estabelecer parcerias com outros/as artistas, mas ainda com uma grande necessidade de controlar o repertório e os procedimentos de criação para experimentar a partir de um ponto de partida ligado às minhas convicções e interesses em relação à voz em *performance*: senão eu percebia que toda prática e discussão voltavam a cair em um lugar-comum de boa execução vocal e a voz como um “instrumento” para servir aos discursos de outrem.

Como decidi, neste texto, me referir aos universos artísticos da voz em *performance*, penso o quão desconcertante é descobrir

que aspectos como aprofundamento pessoal, busca técnica e artística e um imenso desejo de empreender tal percurso podem conduzir a pesquisas sobre a vocalidade e suas possibilidades cênicas. Assim como foi dito em algum ponto desta tese, nem todos os indivíduos que vão participar de processos de formação vocal (na universidade, em grupos e companhias) vão escolher uma ênfase na voz como caminho para sua vida artística. Para essas pessoas, noções básicas de técnica, saúde e alguns procedimentos específicos da voz já serão úteis para sua vida profissional – diferenciando-se daqueles e daquelas que empreendem um percurso no qual a vocalidade se torna elemento central em seu percurso artístico.

Meu desejo, nesta tese, era transpor a barreira de uma noção de uso, de utilidade vocal, para uma discussão das estéticas das vozes em *performance*, empreendidas por artistas que muitas vezes levaram suas práticas para extremos nos quais saúde, beleza ou adequação já não são mais o território das vozes. Chegar a tais extremos, burilar um caminho híbrido, experimentar e errar mil vezes, foram e são percursos de aprofundamento. Nesse sentido, teoricamente pode-se viajar por tais territórios, entender seus inúmeros universos, conhecer seus/suas personagens, seus mitos, seus modos. Mas na prática, cada pesquisa ganha conformação única, encerrada nas limitações e no infinito de possibilidades que moram em cada corpo e subjetividade, situados em uma vida de carne e osso, limitada no tempo e no espaço – cada caminho vocal é um mundo a ser descoberto no percurso, a ser interrompido com o desaparecimento daquela pessoa. A prática é aquela situação na qual a sensação de corpo ilimitado, expandido e enorme parece preencher a vida toda, dar sentido à existência e apontar um norte – mas ao ser capturada pela teoria vira um ponto de vista, ganha a estranha possibilidade de se resumir em uma sentença impressa em uma página branca – destituída de sua potência em presença.

Praticando teorias, teorizando práticas

Bem no início da escrita desta tese li os *Estudos da Presença*, do pesquisador brasileiro Gilberto Icle. A sua proposta é uma metodologia para os estudos teóricos nas artes que sejam permeados pela prática, mas que são partes de mundos separados:

Ainda que elas funcionem de forma complementar e que existam interferências e diálogos entre elas, existe sempre, para mim, uma decalagem temporal: a pesquisa acadêmica (científica se preferirem) exige um intervalo de tempo que a coloca sempre após o processo criativo. A criação, por sua vez, exige uma exclusividade, ela requer uma absorção durante o processo que impede um raciocínio mais linear, que seria exigência da pesquisa acadêmica (ICLE, 2011, p. 14).

A partir dessa distinção feita por Icle, penso que a prática vocal, uma prática artística imersa nesse universo das *vozes nômades*, possui uma natureza inapreensível teoricamente: é feita de corpo, presença, uma sensação de espaço e tempo completamente diversa de uma teoria sobre as vozes. É permeada por aspectos difíceis de serem apreendidos em conceitos uniformes, tais como intuição, desejo e sensação. O corpo-voz em prática percorre caminhos distintos dos mecanismos da teoria, apenas porque tem procedimentos diversos, parte de outros lugares. Com essa distinção, faz-se necessário lembrar que a prática constitui-se conhecimento – como frisa minha orientadora quando me lembra o “todo conhecer é fazer, todo fazer é conhecer”, citação de Francisco Varela. Tentar estabelecer uma polarização entre teoria e prática em uma tese acadêmica leva apenas a uma conclusão desconcertante: fazer teoria é extremamente prático (sento em minha mesa, manipulo os livros, entro em crises de

consciência); e praticar é extremamente teórico se pensarmos nos estudos de Lakoff e Johnson abordados ao longo deste trabalho, que lembram que nossa construção mental e filosófica do mundo está encarnada em nossa experiência física, sendo instâncias inseparáveis.

As vozes em *performance*, elaboradas e concretizadas em presença de outrem, são permeadas pela história pessoal do/a artista, pela sua visão de mundo e seus procedimentos de concretização da voz como matéria artística. Cada artista, companhia ou processo encerra um mundo.

Um aspecto interessante do nômade na perspectiva trabalhada aqui é que o nômade não se refere a nenhuma tradição anterior, não carrega o fardo de sucessor ou mantenedor de uma cultura vocal específica – abrigoando outras versões de história e legados. Ele transporta e ressignifica elementos de diferentes contextos para uma mirada pessoal. A perspectiva das *vozes nômade*s se insere em um contexto no qual existe uma diversidade de caminhos de formação técnica em voz na atualidade (marcado por uma oferta variada de técnicas e estéticas) e ao acesso a registros da cultura vocal de diferentes países e povos. Essa diversidade cria corpos-vozes que são formados por bricolagem, ou seja, não são representantes oficiais de cultura alguma além da sua própria invenção.

Por isso, o/a artista que trabalha na perspectiva das *vozes nômade*s não é aquele/a que estuda técnicas vocais com o objetivo de se adequar a um contexto já existente – por exemplo, um cantor que estuda para pertencer a um coro sinfônico ou uma atriz que estuda técnica vocal para se instrumentalizar no ato de falar textos – mas sim é um/a artista que busca criar linguagem, conceito, especificidade na experiência da voz em seu percurso artístico: um/a artista que não tem como objetivo pertencer a outrem, mas criar sua

própria noção de pertencimento. Assim como El Haouli aponta em seu conceito de nômade vocal, um/a artista disposto a criar suas próprias metáforas da voz.

A discussão teórica da prática da voz em *performance*, nessa perspectiva, passa a ser um compartilhar de referências e questões poéticas e estéticas que movem os/as artistas na atualidade. A dimensão da escuta, exaustivamente apontada nesta tese, torna-se ainda mais complexa no conceito das *vozes nômades*: exige não só uma escuta das vozes (e suas qualidades sonoras), mas dos contextos que as cercam, das referências que as alimentam, dos modelos aos quais elas se contrapõem. Uma escuta dos modos de concretização da vocalidade em cena de diferentes artistas demonstra que não é possível apaziguar as diferentes versões da voz na criação de categorias estáticas. Por isso, faz-se necessário tecer reflexões que possam aceitar a mobilidade e a instabilidade como princípios de compreensão de certos fenômenos da vocalidade em *performance*. Para isso é preciso conhecer o conhecimento, como diz o pesquisador Edgar Morin na sua *teoria da complexidade*. Tomando tal perspectiva emprestada de Morin, faz-se necessário conhecer os conhecimentos que as vozes produzem, conhecer os diferentes conceitos que emergem de suas práticas.

Tais conhecimentos não substituem ou engendram por si só prática vocal. Apenas visam uma ampliação de um universo conceitual, constituindo-se um instrumental para a escuta e um pensar as vozes em *performance*. A escuta se concretiza não somente em uma ação analítica do som das vozes do ponto de vista sonoro/musical – uma instrumentalização do ouvido no processo de decupagem, composição e reordenação do som vocal na direção de uma ação compositiva. A escuta se concretiza naquilo que “aparece” nas vozes: ideais de vida, de poder, de oposição, de política, de ética e de estética, entre muitas outras ações.

As *vozes nômades* engendram uma perspectiva conceitual que leva em grande consideração a prática vocal. Também é um manifesto sobre uma noção de *ser voz* e não de *usar a voz* na cena. Porque eu ser negra, branca, europeia, sul-americana, homem, mulher, são características inerentes a mim e à minha voz – são características que merecem no mínimo um pensamento sobre. As técnicas e práticas que permeiam o meu percurso, os meus ideais de mundo, os meus desejos vocais me fazem ser quem eu sou. A partir do que sou, fiel ou infiel a mim mesma, a minha versão da voz em *performance* no mundo reflete tudo isso. Aquilo que escolho exercitar em minha prática se torna o que eu sou, invade meu cotidiano, dita minhas ações e reações no mundo.

Quando penso em *ser voz* e não *usar a voz*, firmo um compromisso ético diferenciado. As escolhas práticas que fiz e farei – o quê estudar, com quem estudar, quais conteúdos vocais e sonoros me interessam, *o quê* quero dizer – são permeadas por uma consciência não só técnica e instrumentalizada da voz, mas também por uma consciência artística das possibilidades da voz em *performance* – as possibilidades da minha voz e da dos outros e outras com quem entro em contato. Conheço pessoas com técnicas vocais desenvolvidas com esmero e precisão, mas que não despertam nada em mim quando as ouço cantar ou falar. Conheço pessoas sem qualquer treinamento “formal” da voz que movem um turbilhão dentro de mim quando entro em contato com suas vozes. Ou seja, o mundo real não respeita a lógica, não é necessariamente coerente – e principalmente, não gira em torno de mim, do meu gosto pessoal e das limitações conceituais e estéticas que tenho no meu modo de ver e escutar o mundo.

Isso demonstra que uma escuta exclusivamente voltada para os aspectos técnicos e instrumentais da voz é apenas limitada, em uma discussão que visa pensar os modos de criação das vozes em *performance* na arte. Uma voz que não me dá prazer

estético pode despertar uma consciência política ou uma sensação de pertencimento; por outro lado posso escolher ouvir determinadas vozes apenas pelo prazer estético que me proporcionam, sabendo que se posicionam no mundo apenas com a função de perpetuar determinados ideais de beleza e graça; as variáveis são inúmeras, e buscam por uma teorização que possa preservar as diferentes “escutas” da voz.

ritornello

Ritornello

Ritornello, em italiano, significa literalmente algo como um *pequeno retorno*. Musicalmente é um termo que indica repetição e, em algumas composições, é uma repetição modificada do trecho anterior, ou então marca a parte do *tutti*: a parte em que, ao retornar o tema, entram todos os instrumentos e vozes na direção do final da composição, com um quê um tanto apoteótico. O *ritornello* não é um fim, mas também não é um recomeço; um pequeno retorno, que citando os trechos anteriores, reforça o que já foi dito, porém imprimindo outras qualidades. A imagem do pequeno retorno, para mim, cumpre o papel de demonstrar que mais do que tecer considerações finais, este último trecho reforça que os percursos de criação vocal praticam este eterno pequeno retorno; um retorno ao passado, ao revivido, à herança que nunca é uma mera repetição: é reinvenção, é ressignificação.

Experienciar um percurso de exploração corporal/vocal com o próprio corpo, a partir de premissas técnicas e estéticas de algum contexto definido, significa refazer percursos que mesmo já conhecidos, sistematizados ou descritos por outros/as, devem ser vividos por cada corpo individualmente. A existência de diversos manuais e métodos, a extensa documentação fisiológica sobre o funcionamento do corpo ou o contato direto com pessoas que já trilharam caminhos similares de vivência/construção de um corpo-voz para a cena não excluem a necessidade de que cada corpo empreenda em si um percurso particular, marcado por vivências intransferíveis: aprender a cantar ou a dançar, por exemplo, significa viver tudo na própria carne; o já vivido ou o já feito pelos outros dá pistas, referências, orientações, inspirações. Mas cada corpo empreende novamente um percurso que possui os desvios e

descobertas inerentes a uma vida vivida, a uma tênue linha entre construção e realidade, entre o imaginado, o desejado e o real. Quem se propõe a trabalhar o próprio corpo na busca de poéticas da cena (por meio do movimento, da voz, das ações) percebe desde o início que existem limites entre o que é possível e que é imaginado. Também percebe que o corpo tem seu próprio tempo de viver as coisas e que não respeita linearidade, sendo a sua noção de tempo outra.

A insistência na escuta, ao longo de todo este percurso de leitura, marca uma certeza na singularidade de cada pessoa que empreenda qualquer processo de exploração corporal-vocal com objetivos de levar o corpo à presença dos outros em *performance*. Cada indivíduo empreende por si percursos técnicos ou procedimentos estéticos e poéticos em sua própria vida, fazendo do revivido uma singularidade por si só. Todos os exemplos e descrições de procedimentos técnicos e poéticos dados neste trabalho cumprem o papel de abertura das possibilidades de escutar/ler/perceber as presenças dos corpos-vozes em cena, mas a adoção de qualquer uma dessas referências para o aprendizado/criação significa sempre uma reinvenção.

Cada cantor ou cantora que aprende a cantar reinventa o canto mais uma vez. Essa reinvenção pode se refletir em diversos níveis; interpretar é recriar em seu próprio corpo caminhos de outrem, e essa pode ser uma experiência arrebatadora tanto para o/a artista quanto para o público. Nem sempre há distinções claras entre o criar e o interpretar. Não há uma diferença qualitativa, uma hierarquia que possa conferir mais legitimidade a um ou a outro processo, não há nada que garanta que processos autorais sejam mais criativos que processos que visam à interpretação ou vice-versa. Por isso se torna fundamental pensar questões éticas e políticas dos modos de apropriação em arte.

O contato com descrições de processos de aprendizado ou de criação de outros/as é fundamental para a formação de um/a artista interessado na exploração do corpo-voz em cena, assim como a escuta das diferentes vozes existentes. Mas esse é sempre um contato mediado entre artista-discurso-artista, sendo que cada artista está inserido/a em seu tempo, não só histórico, mas seu tempo vivido, seu contexto.

Esta é uma tese de doutorado, e mesmo que eu esteja procurando me conectar o tempo todo com experiências práticas, é impossível ignorar que há uma produção teórica que se concretiza como formato último da pesquisa. As ideias aqui expostas, os exemplos, as ponderações não se inscrevem na efetiva experiência do corpo-voz, e por isso se encontram em um campo que exige não só domínio do idioma e das caricaturas da escrita acadêmica: exige um compromisso ético de guiar o discurso de forma que ele reflita aquilo que o/a autor/a quer dizer (mesmo que não seja uma tarefa simples). Por isso, é necessário frisar que todo discurso é ideológico. Partindo desse princípio, se torna primordial que se preste atenção não só aos discursos, mas em quem os tece, com quais propósitos, em quais contextos.

Este trabalho empreendeu uma busca em identificar os discursos sobre a voz e o corpo do/a artista, procurando não definir certo ou errado, mas sim, perceber o quê se fala, como se fala e com quais propósitos se fala de voz em *performance*: os discursos, nesse sentido, não estão sendo lidos com desdém, mas com interesse em perceber onde se originam e a que se propuseram. Um diário de artista, um relato de sala de ensaio, um método, uma crítica, cada forma de transformar em registro os discursos sobre a voz em *performance* encerra propósitos diferentes. Pensar criticamente uma “imigração de ideias” repara um possível erro: o simples transporte de ideias e de

práticas que conhecemos por meio de discursos poderiam gerar reduções, caricaturizações, ao invés de conhecimento.

Os graves riscos de ingenuidade e de simplificação despontam muitas vezes nos ambientes em que a validação dos discursos sobre a voz precisa se dar mediante a escrita e sua forma específica de produção de conhecimento. Reduzir processos artísticos complexos, que muitas vezes duram uma vida inteira, a definições simples me parece uma das tensões entre teoria e prática: o que muitas vezes no discurso teórico vira um termo ou uma pretensa “abordagem”, na prática se espatifa no corpo, com sua incômoda limitação de ser apenas aquilo que é e fazer apenas aquilo que faz, inserido em suas limitações de tempo, espaço e contexto.

Os textos da tese, apesar de passarem por assuntos e exemplos tão diversos entre si, condensam uma ideia de “desnaturalização” de conceitos que muitas vezes são usados no cotidiano. A vocalização e a escuta são ações empreendidas por todos/as, diariamente; a vocalização em *performance* e o pensar sobre uma escuta das vozes da cena são reflexo direto de heranças culturais, sociais, morais, éticas, políticas e filosóficas que cada um recebe ao longo de seu percurso de vida. A ideia é ampliar um repertório de conhecimentos, exemplos e imagens acerca da voz e da escuta para que artistas e pesquisadores/as interessados/as na voz em *performance* possam pensar criticamente não somente o *como* vocalizar, mas *por que* ou *para quem*. Além disso, as *vozes nômades* encerram um desejo (lembrando dos meus próprios desejos de escuta) de pensar o campo da vocalidade em cena a partir de uma ampliação dos modos de escuta da voz em *performance*: saindo da esfera da técnica e da noção de *uso da voz*, a discussão se desloca para entender quais os possíveis territórios que os/as artistas interessados em voz constroem e circulam hoje.

Nesse sentido, compreender as versões de corpos da escuta e de corpos da voz se tornou fundamental para perceber que meu discurso está calcado na multiplicidade e na simultaneidade dos fenômenos da voz como um fator extremamente positivo; sem apaziguamento das diferenças, restou um pensar criticamente também as metáforas e os paradoxos deixados pelos discursos escritos sobre a voz, como são lidos e pensados décadas ou séculos depois de seu surgimento. A música entrou, para mim, como aquele campo magnético que me puxa continuamente, tão inerente ao meu modo de viver e pensar a voz que se torna um território inevitável – musicalidade, gesto e estética musical enriquecem meu próprio universo das vozes na cena e, de certa forma, compartilho com o/a leitor/a minhas paixões e angústias disfarçadas em discurso acadêmico.

O que eu gostaria de frisar é que a heterogeneidade ou a diversidade não conduzem a uma ideia de dúvida ou apenas de infinitas possibilidades de escolha. A variedade de técnicas e estéticas não significa uma imagem de “supermercado” da voz, onde escolho aquilo que me apraz. A ideia de indivíduo “livre” e altamente individualizado se confronta com a finitude do mundo: sim, é possível fazer muitas coisas, mas acaba-se escolhendo uma ou duas. Na minha vida, em nenhum momento me apareceu um *menu* com as múltiplas escolhas de ser veterinária, violinista, astronauta ou super-heroína: ao invés disso, apareceu a possibilidade de estudar canto clássico; aí sim escolhi passar horas praticando, escolhi cantar em coros, escolhi dedicar um bom tempo da minha vida a isso. O que eu quero dizer é que, em um mundo aparentemente feito de tantas possibilidades, faz-se necessário perceber quais são as escolhas vocais feitas por cada artista, a fim de gerar perguntas como: qual o lugar e o papel da minha voz enquanto artista hoje? Quais são as minhas possibilidades concretas com a voz que tenho, com a técnica ou as questões estéticas inerentes ao meu universo? Quais são minhas heranças e meus legados?

Chegar ao fim deste trabalho me remete às minhas heranças. Tendo passado pela experiência de me perguntar, como pesquisadora acadêmica, quais são as minhas heranças conceituais, filosóficas ou sociais em relação aos temas voz e escuta, foi inevitável não me confrontar com a seguinte questão: para onde tudo isso me conduz? Será tudo isso apenas um modo de gerar uma infinidade de perguntas e dúvidas?

Uma vez me pediram em um *workshop* para traçar uma “história” da minha voz. Quais as lembranças, as vivências, as descobertas, as angústias, as pessoas, enfim, tudo o que dizia respeito à minha experiência da vocalidade na minha vida. Lembrei bastante da minha própria voz, do meu percurso de aprendizado – e lembrei também das vozes de outros e outras, de minhas professoras, de cantores e cantoras que amei ou amo, de atores e atrizes potentes, de pessoas próximas a mim.

Eu tive uma formação vocal bastante voltada para um ideal de virtuosismo vocal, virtuosismo esse que não estava somente implícito na prática ensinada por meus/minhas professores/as, mas também no fato de eu atribuir valor a isso: eu queria o desafio, o impossível, o impressionável. Estudei arduamente, me dediquei e conquistei avanços técnicos. Mas na hora de me perguntar *a que eu gostaria de dar voz* – quais canções, quais musicalidades, quais textos, quais denúncias, quais piadas, quais poemas – eu não sabia. Foi quando eu vi o curto alcance do “virtuosismo” que eu havia cultivado: pois eu definitivamente não me tornei uma virtuose, não tinha a mínima competência para ser a *prima donna*...e agora, como repensar a voz? Como ser atriz e continuar a basear a minha prática numa pesquisa da voz em *performance* que indefine teatro de música, se ninguém mais ao meu redor estava interessado nisso?

Eu tenho meus ideais estéticos do corpo-voz, eu sei quais questões me interessam especificamente hoje. Mas não achei

que esta tese seria o lugar de reforçar minhas crenças sobre uma voz que me move poeticamente na cena, exatamente porque tive medo de não ser boa na tarefa de saber diferenciar uma *descrição* dos meus modos de trabalhar a voz na criação, de uma *enunciação* de novos modelos de vocalidade em *performance* perpetuados intransigentemente em registro escrito. Descobri que não eram questões técnicas da voz que me incomodavam, mas as questões poéticas e estéticas – descobri que quando comecei essa empreitada, eu não sabia pensar conceitualmente sobre o que pode ser a voz em *performance*.

O trabalho me aponta diversos caminhos, tanto práticos quanto teóricos. Sinto que neste momento construí um discurso em simultaneidade, cheio de referências, e talvez um próximo passo seja o aprofundamento de elementos pontuais. O professor Marco Beghelli, que me recebeu no estágio de doutorado no exterior, na Universidade de Bologna, me dizia: *you se interessa por assuntos muito variados e diferentes, não consigo entender onde você está querendo chegar!* Se por um lado dou razão a ele, por outro me dei conta de que esse é o meu processo de pensar as coisas: por profusão, simultaneamente, fazendo tudo ao mesmo tempo.

Esta tese é pouco útil do ponto de vista da prática das vozes em *performance*: não explica metodologias, não “ensina” nada concreto, não se propõe a ser um manual técnico. Porém, se propõe a tecer uma reflexão crítica sobre as tensões entre a teoria e a prática vocal. Através desta pesquisa, aprendi muito sobre a vocalidade em *performance*: aprendi a pensar sobre esse tema para além das minhas convicções pessoais sobre certo e errado, verdadeiro e falso. Descobri que as palavras são muito importantes, encerram mundos conceituais, filosóficos, estruturantes do meu modo de viver a voz na cena. A minha prática sai fortalecida e alimentada. Descobri que a tese, para mim, não seria uma forma de validar uma prática escamoteada

de teoria, mas sim, uma forma de fazer uma teoria desafiada pela prática e, por conseguinte, uma teoria com desejo de ser transformadora.

Tudo o que eu escrevi aqui faz parte do meu processo de responder essas questões. É o meu contínuo *ritornello*: a cada vez que faço o pequeno retorno, me percebo modificada, igual, porém diferente, na tarefa de entender quais são minhas heranças técnica/estéticas da voz e como elas podem me conduzir a manter um trabalho artístico profundamente interessado em vocalidade. Eu que sempre secretamente honrei o estereótipo da *prima donna*, em uma relação de amor e ódio com minha própria voz, me abri a um exercício de escuta das vozes ao meu redor, das vozes que já se foram, das vozes que eu nunca ouvi (e nunca ouvirei). Esse exercício me trouxe até aqui. Mais do que respostas, espero ter traçado um modo de escutar as vozes em *performance* que ajude outros/as artistas e pesquisadores/as interessados/as em voz a pensar sobre as vozes, as escutas e os conceitos – a fim de cultivar uma crescente multiplicidade de vozes, de discursos vocais e de musicalidades possíveis na arte.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução: Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMARA, Lucia. Sostanza sonora e vocazione performativa nelle glossolalie di Artaud. In: AMARA, Lucia; DI MATTEO, Piersandra (org.). **Culture Teatrali**: teatri di voci. Número 20. Bologna: Università di Bologna – studi, interventi e scritture sullo spettacolo, 2010.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BALL, Philip. **L'istinto musicale**: come e perchè abbiamo la musica dentro. Tradução: David Santoro. Bari: Edizione Dedalo, 2010.

BATAILLE, Georges. **El erotismo**. Tradução: Maria Luisa Bastos. Buenos Aires: Editorial Sur, 1960.

BECKER, Howard S. Segredos e truques da pesquisa. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2007.

BEGHELLI, Marco. Erotismo canoro. In: **Il Saggiatore Musicale**: rivista semestrale di musicologia - ano VII, n.1. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2000.

BERTHOZ, Alain. **Il senso del movimento**. New York: McGraw-Hill Companies, 1998.

BERRY, Cicely. **Voice and the actor**. London: Virgin Publishing, 2000.

BERIO, Luciano. Poesia e Música: uma experiência (1959). In: **Música Eletroacústica: história e estéticas**. Tradução: Flo Menezes. São Paulo: EDUSP, 1996.

BOGART, Anne, LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: a practical guide to Viewpoints and Composition**. New York: Theatre Communication Group, 2005.

BOLOGNA, Corrado. **Flatus vocis: metafísica e antropologia della voce**. Bologna: Il Mulino, 1992.

BONENFANT, Yvon. Queer listening to queer vocal timbres. In: **Performance Research: on listening**. Volume 15/ n. 3. United Kingdom: Routledge, 2010.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de Aprendiz**. Tradução: Stela Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BRAIDOTTI, Rosi. **Nomadic Subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory**. New York: Columbia University Press, 1994.

BROOK, Peter. Foreword by Peter Brook. In: **Voice and the actor**. London: Virgin Publishing, 2000.

CAGE, John. **Silence: lectures and writings**. Middletown: Wesleyan Paperback, 1961.

CARUSO, Enrico. To sing. In: **Caruso and Teatrzzini and the art of singing**. New York: Dover, 1975. Primeira publicação em 1909.

CHASIN, Ibaney. **O canto dos afetos: um dizer humanista.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sensing, feeling and action: the experimental anatomy of Body-Mind Centering.** Northampton: Contact Editions, 2008.

COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História do corpo: as mutações do olhar/ O século XX. Vol. 3.* Tradução: Lúcia M. E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2008.

COX, Arnie. Hearing, feeling, grasping gestures. In: **Music and Gesture.** England: Ashgate Publishing, 2006.

DAMIANI, Daniela Battaglia. **Anatomia della voce: tecnica, tradizione, scienza del canto.** Milano: Ricordi, 2005.

DAVINI, Silvia Adriana. **Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX.** Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial: 2007.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Volume 5. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELLE SEDIE, Enrico A. **Estetica del canto e dell'arte melodrammatica.** Milano: Ricordi, 1885.

DE MARINIS, Marco. **Mimo e teatro nel novecento.** Firenze: La Casa Usher, 1993.

_____. Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. In: AMARA, Lucia; DI MATTEO, Piersandra (org.). **Culture Teatrali: teatri di voci.** Numero 20.

Bologna: Università di Bologna – studi, interventi e scritture sullo spettacolo, 2010.

_____. Geroglifi del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento Teatrale. In: AMARA, Lucia; DI MATTEO, Piersandra (org.). **Culture Teatrali**: teatri di voci. Numero 20. Bologna: Università di Bologna – studi, interventi e scritture sullo spettacolo, 2010.

DESI, Eric; SALZMAN, Thomas. **The new music theater**: seeing the voice, hearing the body. New York: Oxford University Press, 2008.

EL HAOU LI, Janete. **Demetrio Stratos**: em busca da voz-música. Londrina: Gráfica e Editora Midiograf, 2002.

FABBRI, Franco. Che cos'è l'istinto musicale? E parlare di musica è come danzare di architettura? In: BALL, Philip. **L'istinto musicale**: come e perchè abbiamo la musica dentro. Bari: Edizione Dedalo, 2010.

FALK, Dean. **Finding Our Tongues: mothers, infants & the origins of language**. EUA/Minneapolis: Perseus Books, 2009.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. Escuta e interação cênica. In: **OuvirOuver** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Volume 6 - n. 2. Uberlândia: EDUFU, 2010

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. In: **Revista Cena**. Número 7. Tradução: Helena Mello. Porto Alegre: Programa de Pós Graduação da UFRGS, 2009.

GALIGNANO, Marco. L'orecchio e il linguaggio – L'audiopsicofonologia di Alfred Tomatis. In: AMARA, Lucia; DI MATTEO, Piersandra (org.). **Culture Teatrali**: teatri di voci. Número 20. Bologna: Università di Bologna – studi, interventi e scritture sullo spettacolo, 2010.

GAYOTTO, Lúcia Helena. **Voz, partitura da ação**. São Paulo: Summus, 1997.

GIL, José. **As metamorfoses do corpo**. Portugal: Relógio d'Água, 1980.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R. SOTER, S. **Lições de Dança 3**. Tradução: Roberto Pereira. Rio de Janeiro: UniverCidades, 2002.

GODDARD, Françoise. **La voce**: tecnica e storia del canto dal gregoriano al rock. Padova: Franco Muzzio Editore, 1985.

GRITTEN, Anthony. Resonant Listening. In: **Performance Research**: on listening. Vol. 15. Aberystwyth, País de Gales: Routledge, 2010.

GRITTEN, Anthony. KING, Elaine. **Music and Gesture**. United Kingdom: Ashgate Publishing, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. **Per un teatro povero**. Tradução: Maria Ornella Marotti. Roma: Mario Bulsoni Editore, 1970.

GUIDI, Chiara. BOTTIROLI, Silvia. To see versus to believe – a conversation on listening. Tradução: Luca Scarlini. In: **Performance Research**: on listening. Vol. 15. Aberystwyth, País de Gales: Routledge, 2010.

HASTRUP, Kirsten. Incorporated Knowledge. In: **Mime Journal**. Clarmont, Califórnia: Pomona College, 1995.

HERR, Martha. O canto que não é canto – a palavra que não é palavra. In: **Arte e Cultura** - estudos interdisciplinares II. (Org. SEKEFF, Maria de Lourdes, ZAMPRONHA, Edson). São Paulo: AnnaBlume/FAPESP, 2002.

ICLE, Gilberto. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas formativas. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. n. 1. Porto Alegre: UFRGS, 2011. <http://seer.ufrgs.br/presenca> acesso em 26 de março de 2012 às 21h.

IDDON, Martin. *Music for Lovers*: shared binaurality in a mobile sound installation. In: **Performance Research**: on listening. Vol. 15. Aberystwyth, País de Gales: Routledge, 2010.

IRLANDINI, Isabella Azevedo. **A voz no Teatro de Animação**: artificialidade e síntese vocal. Dissertação de mestrado. Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina/ PPGT/UDESC, 2013. Acesso em http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3527 – 21/07/2014 às 15 horas.

_____. Do sentido ao sensorio: Jarry e Artaud, dois visionários do teatro. In: **Revista DAPesquisa**. Vol. 9. Florianópolis: UDESC/Ceart, 2011.

JACOBS, Renè. On manner, type and style in l'Orfeo – notes on the musical realisation. In: **L'Orfeo** – favola in musica (DVD). Bruxelles: Harmonia Mundi/Theatre Royal de la Monnaie, 2006.

JAQUES-DALCROZE, Émile. **Il ritmo, la musica e l'educazione**. Tradução: Ava Loiacono Husain. Torino: EDT, 2008.

KECK, Frédérick; RABINOW, Paul. Invenção e representação do corpo genético. In: *História do corpo: as mutações do olhar/o século XX*. (COURTINE, Jean-Jacques, org.) Vol. 3. Tradução: Lúcia M. E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2008.

LABELLE, Brandon. **Background noise**: perspectives on sound art. New York: Continuum Books, 2006.

LAKOFF, George. JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh**: the embodied mind and its challenge to the western thought. New York: Basic Books, 1999.

LAWS, Catherine. Editorial. In: **Performance Research**: on listening. Vol. 15. Aberystwyth, País de Gales: Routledge, 2010.

LERNER, Betti Raquel. **Introdução ao estudo da fisiologia humana**. São Paulo: EDART, 1982.

LINKLATER, Kristin. **Freeing the natural voice**: imagery and art in the practice of voice and language. London: Nick Hern Book, 2006.

MALETTA, Ernani de Castro. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. In: **Revista Urdimento**. Vol. 1, número 22. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina/PPGT, 2014.

MARTINELLI, Leonardo. **Entrevista à revista Carta Capital publicada online.** Link <http://www.cartacapital.com.br/sustentabilidade/partiturasrenovadas#.UVRoazM7Dlc.facebook>. Acesso em 12 de outubro de 2014 às 11h. São Paulo: 2014.

MATTEO, Piersandra di. Voce e clinica. Afasia, delirio linguistico e dimensione fantasmatica della phoné. In: AMARA, Lucia; DI MATTEO, Piersandra (org.). **Culture Teatrali: teatri di voci.** Numero 20. Bologna: Università di Bologna – studi, interventi e scritture sullo spettacolo, 2010.

MCCLARY, Susan. **Feminine Endings: music, gender and sexuality.** Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

_____ (org.) **Música Eletroacústica: história e estéticas.** São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. Em direção às formas-pronúncia – aspectos da verbalidade na música eletroacústica. In. **Música Eletroacústica: história e estéticas.** São Paulo: EDUSP, 1996.

MEIERHOLD, Vsevolod. **1918: Lezioni di teatro.** Tradução: Cristina Moroni. Milano: Ubulibri, 2004.

_____. **L'ottobre teatrale – 1918/1939.** Tradução: Silvana di Vidovich. Milano: Feltrinelli Editore, 1977.

MOLIK, Zygmunt. CAMPO, Giuliano (interview). **Zygmunt Molik's voice and body work: the legacy of Jerzy Grotowski.** Oxon: Routledge, 2010.

MORGAN, Robert. **Twentieth-Century Music**: a history of musical style in modern Europe and America. New York: Norton, 1991.

MONTENEGRO, Monica. *O Corpooral*. In: **A[!]Berto - Revista da SP Escola de Teatro**. Vol. 2. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2012.

NASCIMENTO, Guilherme. **A música menor**: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea. São Paulo: AnnaBlume/FAPESP, 2005.

NUNES, Lília. **Cartilhas de Teatro**: manual de voz e dicção. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1971.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: AnnaBlume/UDESC, 2009.

OVADIA, Moni. In cammino per il canto. In: AMARA, Lucia; DI MATTEO, Piersandra (org.). **Culture Teatrali**: teatri di voci. Numero 20. Bologna: Università di Bologna – studi, interventi e scritture sullo spettacolo, 2010.

PARDO, Enrique. Figuring out the voice: object, subject, project. In: **Performance Research** Volume 8, n. 1 - Voices. Wales: Routledge, 2003.

PATERSON, Mark. Movement for Movement's Sake? On the Relationship Between Kinaesthesia and Aesthetics. **Essays in Philosophy**. Published by Pacific University Library | ISSN 1526-0569 | 2012, Vol. 13. Disponível em: <http://commons.pacificu.edu/eip/>. Acesso em 01 Jul 2014 às 18h.

PIEDADE, Acácio. **Rhetoricity in the music of Villa Lobos: musical topics in Brazilian early XXth-century music.** Edimburgo: Anais da International Conference on music semiotics in memory of Raymond Monelle – The University of Edinburgh, 2012.

PISTONE, Daniele. **A ópera italiana no século XIX.** Rio de Janeiro: Caminhos da Música, 1988.

POUSSER, Henri. Estrutura do novo material eletrônico (1954). Tradução: Flo Menezes. In: MENEZES, Flo (Org.). **Música Eletroacústica: história e estéticas.** São Paulo: EDUSP, 1996.

PRIMAVESI, Patrick. A theatre of multiples voices: works of Einar Schleeff, Christoph Marthaler and René Pollesch. In: **Performance Research: voices.** Volume 8, número 1. País de Gales: Routledge, 2003.

RAVAZZOLI, Flávia. Prefazione: L'orecchio parla nell'orecchio? In: **L'orecchio e il linguaggio.** Como (Itália): Ibis, 2008.

REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica.** Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

REISER, Michaela. Listening to the body's excitations. In: **Performance Research: on listening.** Vol. 15. Aberystwyth, País de Gales: Routledge, 2010.

SACKS, Oliver. **Alucinações Musicais: relatos sobre a música e o cérebro.** Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

SALMASO, Monica. **Entrevista ao jornal online O Globo**. Link <http://oglobo.globo.com/cultura/musica/a-mpb-esta-pobre-diz-monica-salmaso-13439525#ixzz399zqEr9u>. Rio de Janeiro: 2014. Acesso dia 11/01/2015 às 15 horas.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. **Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua**. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2004.

SARIKARTAL, Çetin. Voice of contraction: melodrama, star system, and turkish female star's excessive response to the patriarchal order. In: **Performance Research: voices**. Volume 8, número 1. País de Gales: Routledge, 2003.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado dos objetos musicais**. Tradução: Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

_____. A Experiência Musical (1966) In: **Música Eletroacústica: história e estéticas**. São Paulo: EDUSP, 1996

SERRAVALLE, Debora Maria. **Pratiche della voce: aspetti performativi fra teatralità e ritualità attraverso il percorso di Germana Giannini**. Bologna: Tesi di Laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo/ Relatore Prof. Gerardo Guccini/Università di Bologna, 2004.

SLOBODA, John. **La mente musicale**. Tradução: Gabriella Farabegoli. Bologna: Il Mulino, 1998.

SOBREIRA, Silvia. **Desafinação Vocal**. Rio de Janeiro: Musimed, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo**: en el proceso creador de la encarnacion. Tradução: Salomón Merecer. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em Seis Lições**. Tradução: Luis Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: *História do corpo: as mutações do olhar/ o século XX*. (COURTINE, Jean-Jacques, org.) Vol. 3. Tradução: Lúcia M. E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2008.

TOMATIS, Alfred A. **L'orecchio e il linguaggio**. Tradução: Laura Merletti. Como/Itália: Ibis, 2008.

_____. **Come nasce e si sviluppa l'ascolto umano**. Tradução: Graziella Cimino. Como/Itália: Red Edizione, 2001.

TOSTO, Ida Maria Tosto. **La voce musicale**: orientamenti per l'educazione vocale. Torino: EDT/SIEM, 2009.

VALENTE, Heloísa A. D. **Os cantos da voz**: entre ruído e silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

VARELA, Francisco. THOMPSON, Evan. ROSCH, Eleanor. **A mente incorporada**. São Paulo: Artmed, 2003.

VARLEY, Julia. **Pedras d'água**: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Tradução: Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. Brasília: Dulcina Editora, 2010.

VERSTRAERTE, Pieter. The listener's response. In: **Performance Research: on listening**. Vol. 15. Aberystwyth, País de Gales: Routledge, 2010.

WISE, Linda; BISCARO, Barbara. A voz é sempre um sonho: entrevista com Linda Wise. In: **Revista Urdimento** vol. 1, n. 22. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Teatro/UDESC, 2014.

WORKCENTER (a cura di). Presentazione. In: AMARA, Lucia; DI MATTEO, Piersandra (org.). **Culture Teatrali: teatri di voci**. Numero 20. Bologna: Università di Bologna – studi, interventi e scritture sullo spettacolo, 2010.

ZAMPRONHA, Edson. Da escuta do objeto sonoro à composição musical? Um estudo sobre a irreversibilidade da escuta em composição. In: **Ouvirouver –Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU**. Volume 7. Uberlândia: EDUFU, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **La presenza della voce**: introduzione alla poesia orale. Tradução: Costanzo di Girolamo. Bologna: Il Mulino, 2001.

_____. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.