Susie Becker

A Voz Contemporânea

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como cumprimento da exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de Comunicações e Artes

São Paulo
2008

Banca Examinadora

Sou primeiro o canto
e o que cantou
e só depois – palavra
e o que falou.
Meu corpo testifica este conflito
quando entre palavras e canto
não se perde ou se dissipa,
mas se afirma
e me redime.
O homem primeiro é o canto.
só depois se organiza,
se acrescenta
se articula,
se clareia de palavras
e dissipa o que são brumas.
Se o canto é o eu fluindo,
a palavra é o eu pensado.
na palavra eu sempre guio,
mas no canto eu sou guiado.
O canto é o que atinjo
(ocultamente) sem me oferecer,
e quando, de repente,
eu me descubro
– sem querer.
A palavra, ao contrário,
é o ato claro,
o talho e o atalho
– no objeto,
embora seja como o corpo
um ser concreto
e como o mito
– um ser incerto.

Canto e Palavra

Affonso Romano de Sant ' Anna (excerto)

À minha mãe, Daise Hannickel, que sempre com muito amor me estimulou a criar e buscar; e me ajudou com o francês;
Ao meu pai, Milton Becker, que sempre me apoiou em minhas investidas, e sempre teve palavras incentivadoras e carinhosas;
Ao meu filho, Julian Becker Domingues, luz que me acompanha, que ficou muito contente por eu fazer esse trabalho, e esse seu contentamento foi fundamental para que eu não esmorecesse;
Ao meu orientador, Rogério Costa, que ajudou a abrir meus ouvidos para uma nova música, que desde o primeiro momento me incentivou a seguir em frente, e me fez acreditar que valia a pena;
Aos professores da Eca, dos departamentos de Música e Artes Cênicas, com quem tive oportunidade de aprender coisas valiosas;
Aos meus amigos, que me estimulam e me desafiam;
À vida, enfim!

Resumo

Este trabalho busca o entendimento da voz contemporânea, enquanto expressão musical: sua forma, significado, sua gênese histórica. Tenta configurar a voz contemporânea como uma realidade artística da música vocal do século XX, sobretudo a partir da segunda metade, e que se estende até nossos dias.

Por estar a voz intimamente ligada a um corpo, que por sua vez relaciona-se existencialmente com a moral, política, filosofia, arte, da época em que vive, e, intimamente vinculada à escuta, que também se relaciona existencialmente com todas as transformações do século XX, a voz irá, da mesma forma, transformar-se substancialmente enquanto estética musical, justamente na medida em que o corpo e a escuta se transformam.

Entender essas transformações do corpo, da escuta e da voz, numa perspectiva histórica, filosófica e artística, para compreender a forma a que chegou a voz na contemporaneidade, enquanto uma realidade artística manifestada em vários trabalhos vocais principalmente a partir dos anos 60 do século XX, é o objetivo deste trabalho.

Abstract

This work focuses on the comprehension of contemporary voice as a musical expression: its form, its meaning, and its historical origin. We intend to portrait it as an artistic reality of the vocal music in the 20th century, particularly since the 60's until nowadays.

Since the voice is intimately connected to the body, which, by its turn, is related to a wide range of cultural aspects and transformations of its time, like morality, politics, philosophy, arts, and also the act of listening, therefore, it will be affected by the same changes occurred in the century - in terms of musical aesthetics, because the body and the listening will change as well.

It is our goal to analyze these changes concerning the body, the listening and the voice, through a historical, philosophical and artistic approach, in order to comprehend the actual condition of contemporary voice, as an artistic reality expressed in many vocal works since the 60's.

Sumário

Introdução.....	9
------------------------	----------

Capítulo 1

O que entendemos por voz.....	11
1.1 A separação mente-corpo.....	14
1.2 Corpo e música.....	24
1.3 Corpo e voz, música e voz, poesia e voz.....	28
1.4 A voz.....	35
1.5 A voz contemporânea.....	40

Capítulo 2

Influências históricas.....	47
2.1 Pesquisas teatrais: Antonin Artaud.....	48
2.2 Poesia fonética e poesia sonora.....	62
2.3 Música do século XX.....	93
2.3.1 Música serial, eletrônica, concreta.....	100
2.3.2 Música eletroacústica.....	109
2.3.3 Música acústica.....	112
2.3.4 Música indeterminada.....	117
2.3.5 Música de livre improvisação.....	122
2.3.6 Músicas não ocidentais.....	125
2.3.7 Algumas notas a mais.....	129

Capítulo 3

Audição, Escuta.....	134
3.1 O século XX e uma nova escuta.....	139
3.2 Audição e voz.....	153
3.3 A escuta e a voz contemporânea.....	168

Capítulo 4	
A Forma	175
4.1 A Forma vocal.....	178
4.2 A Forma corporal.....	189
 Conclusão	 193
 Anexo A	 201
A voz contemporânea – percurso histórico	
Seqüência das faixas do CD	
Anexo B	204
A voz contemporânea – percurso histórico (do presente ao passado)	
Seqüência das faixas do DVD	
 Bibliografia	 206

Introdução

O objetivo desse trabalho é tentar entender a voz contemporânea. O que seria exatamente esta vocalidade contemporânea onde ouvimos gritos, sussurros, risos, gemidos, respiração em primeiro plano, palavras sem sentido, sons onomatopaicos, sons difônicos, ruídos vários do aparelho fonador; fragmentos melódicos dispersos, sem alturas definidas, sem pulso; que vocalidade é esta que muitas vezes interage com outras mídias artísticas numa *performance*; que música essa voz revela; que corpo essa voz expõe; que forma ela apresenta; que sentido nos traz; que artistas a expressam; de onde ela vem; desde quando; por que já no século XXI ainda não é assimilada, aceita, ou compreendida; enfim, busca-se responder, na medida do possível, essas questões. Para isso organizamos o trabalho em quatro capítulos, a saber:

Capítulo 1 - O que entendemos por voz: Tentamos, a partir de um entendimento da voz enquanto uma unidade *corpo-voz-escuta*, compreender o paralelo existente entre - a história da divisão corpo-mente e a posterior tentativa de superação no entendimento filosófico e existencial ocidental - e a história da música vocal. A voz contemporânea emerge, pois, como uma expressão atístico-musical-existencial dessa superação, ou em outras palavras, é uma voz que surge da busca da integração corpo-mente, a qual pressupõe uma nova escuta.

Capítulo 2 - Influências históricas: A expressão vocal, podendo ser musical, poética e teatral, reúne na voz contemporânea essas três vertentes. Neste capítulo temos uma visão mais detalhada, histórica, destas três grandes influências que estão na gênese da formação, ou configuração da voz contemporânea.

Capítulo 3 - Audição, Escuta: A audição, que está na base da produção vocal, é em si um elemento importantíssimo para a voz, e tanto mais para a configuração de uma nova vocalidade, pois audição é também escuta, e a voz contemporânea se dá a partir de uma nova escuta. Entender as dimensões da escuta, sua transformação junto à música do século XX é o assunto deste capítulo.

Capítulo 4 - A Forma: Neste capítulo buscam-se elementos formais para a voz contemporânea, características recorrentes que podem ser reunidas para darem um contorno, um recorte formal a essa vocalidade que surge, sobretudo, na segunda metade do século XX.

Com o intuito de tornar mais concreto o que abordamos, acompanha esse trabalho dois CDs de áudio e um DVD. Nos CDs acompanhamos um percurso histórico que percorre o século XX. No DVD começamos por assistir vídeos de performances de vários artistas da voz em realizações da primeira década do século XXI, alguns vídeos realizados nos anos 70, 80 e 90 do século XX, e outros vídeos relacionados às influências dessa vocalidade, conforme nos referimos no decorrer do trabalho.

Capítulo 1

O que entendemos por voz?

A voz é da ordem do corpo

Corpo e audição produzem a voz

Corpo e ambiente interagem mediados por uma escuta
resultando numa determinada estrutura de existência,
que produz uma determinada música,
que produz uma determinada voz .

Tempo

À materialidade do corpo acrescenta-se uma escuta e juntos produzirão uma outra materialidade: um som. Que por sua vez é alimentado por outra escuta que transmitirá determinadas vibrações ao corpo que produzirá outro som.

Som – Escuta – Corpo – Som gera uma circularidade, a qual, movimentando-se numa sucessão temporal, resulta num fazer musical específico. Nem a escuta, nem o corpo e o conseqüente som produzido são neutros, ou puros, ou desvinculados dos contextos reais onde se inserem.

Quando dizemos *fazer musical específico*, implicitamente estamos pensando numa determinada estética¹, isto é, numa determinada concepção sobre o que é o belo e o sensível.

“A imersão numa obra de arte, por esquecida que seja de si, raramente é um estado místico em sentido definido, uma rigidez insensível e extática. Mas é uma oscilação entre contemplação e reflexão, de modo que o estágio por ela alcançado depende das experiências estéticas e intelectuais que um ouvinte traz consigo e em cujo contexto insere a obra, que justamente contempla. Os momentos intelectuais não são ingredientes supérfluos, mas encontram-se sempre já contidos na percepção estética e, claro está, de forma rudimentar ou desenvolvida” (Dahlhaus, s/d).

E o que é o belo e o sensível em música? Questão por demais complexa para responder, e sobre a qual não temos uma resposta, mas várias, dependendo da compreensão intelectual, da interação sensível, do momento histórico, social, cultural e psicológico em que nos encontramos. A apreciação de uma obra, portanto, não é “livre”,

¹ Estética: (a) Estudo das condições e dos efeitos da criação artística.

(b) Tradicionalmente, estudo racional do belo, quer quanto à possibilidade da sua conceituação, quer quanto à diversidade de emoções e sentimentos que ele suscita no homem. Novo Dicionário Aurélio. Editora Nova Fronteira (s/d)

é subordinada à cultura, ideologia, que por sua vez são vinculadas à história.

Não pretendo responder essa questão, mas tão somente considerá-la como um tênue pano de fundo, pois não há como ignorá-la, já que, ao tentarmos entender a voz contemporânea e a forma que assumiu, estamos pensando numa forma estética, na forma estética da voz contemporânea, que nada tem a ver com toda a estética anterior, que se forjou em séculos de prática vocal, a partir do canto gregoriano até o século XIX, sobretudo. Essa voz contemporânea, no entanto, não aparece imediatamente junto com as transformações radicais que vão lançando a música para outros parâmetros do fazer musical, da compreensão do que é e pode ser música, desde as primeiras décadas do século XX. Ela começa a surgir somente em fins da década de 50 e 60 do século passado, e podemos dizer que, até hoje, ainda está surgindo, pois sua existência ainda é muito restrita, pouco conhecida; a estética do *bel canto* continua forte dentro do que chamamos de música erudita, e é justamente nessa esfera que se inscreve a voz contemporânea.

A voz contemporânea nega toda a estética do *bel canto*, contrapõe-se a ela, sendo a própria transformação a que chegou a voz lírica em seu devir histórico, como o esgotamento do sistema tonal que se transformou em pós-tonal, atonal, serial, eletro-acústico. Mas claro, para entendê-la e ouvir sua beleza, contemplar e refletir, *depende das experiências estéticas e intelectuais que um ouvinte traz consigo e em cujo contexto insere a obra, que justamente contempla* .

O que escutamos e apreciamos é filtrado por nossas experiências estéticas e intelectuais e em cujo contexto inserimos a obra. Portanto, se uma determinada obra não se encaixa em nossas experiências, dificilmente iremos atingir um estágio de fruição. A escuta banal recusa uma voz que se remete a um corpo livre, um corpo que não tem medo de sua humanidade. Precisamos então começar por libertar a própria escuta e a concepção que temos do corpo, para podermos entender e fruir a voz-música contemporânea.

A concepção que temos do corpo é algo muito complexo e definido por uma rede de condicionamentos mentais, psicológicos, sociais, culturais, filosóficos, que, praticamente , se não impedem, dificultam muito a possibilidade de termos uma outra concepção do corpo. Muito desse limite se deve à herança do pensamento ocidental que se desenvolveu a partir de uma concepção dualista entre mente e corpo.

Façamos uma pequena digressão para entendermos melhor essa questão.

1.1 A separação mente-corpo

O pensamento ocidental desenvolveu-se, sobretudo a partir das bases fundadas por Sócrates, Platão e Aristóteles. Com Sócrates, o pensamento filosófico ganha um método e um racionalismo que irá influenciar decisivamente toda a produção posterior. Esses são os pensadores clássicos da Grécia dos séculos V e IV a.C. que constituíram a filosofia, fornecendo os alicerces de toda a tradição filosófica do Ocidente. A atividade filosófica, enquanto abordagem racional, surge no contexto cultural grego (com os filósofos pré-socráticos), expressando - se inicialmente como tentativa de explicar a realidade do mundo, sem recorrer à mitologia e à religião (Severino, 1992).

O que ocorre então é uma mudança de paradigma do entendimento humano sobre a vida, de uma abordagem mítica, poética, visceral para uma racional, mental. Com isso, a partir de Sócrates, pois, a razão é eleita como um Bem supremo em detrimento do corpo e emoções. Assim, desenvolve-se uma visão dualista entre mente e corpo.

Essa visão dualista grega estabelecida a partir de Sócrates e Platão será difundida por Plotino pelo viés da religião cristã e

influenciará os pensadores da Era Cristã e Medieval. Todo o pensamento filosófico e científico posterior partirá dessa visão dualista culminando no Iluminismo com o triunfo da Razão. Naturalmente as idéias sobre música estavam subordinadas a uma concepção filosófica geral sobre as coisas, como tudo, aliás, e é essa visão geral que temos que entender um pouco mais para podermos pensar sobre o tema mente e corpo, e a voz que sai desse corpo.

Nos textos de **Platão** (A República, livro III, ca 380 aC) , **Aristóteles** (Política , livro VIII, cap 3 , ca 330 aC) , **Santo Agostinho** (Confissões , livro X , ca 400 dC) e **Boécio** (De Institutione Musica , livro I , ca 510 dC) sobre música, percebe-se uma idéia central a saber , guardadas as particularidades de cada pensador : a música deve ser intelectual , espiritual , acima dos impulsos corporais , emocionais e aí residirá a sua nobreza .

Para **Platão**, uma pessoa justa é aquela cujo elemento racional, com ajuda da vontade, controla seus desejos. Sua teoria ética repousa na suposição de que a virtude é conhecimento e que este pode ser aprendido. Deste modo, a música é vista por ele como algo que deve ser aprendido, porém excluindo-se todos os modos que considera lamentoso, ou efeminado² , e instrumentos que emitem vários sons como harpas, trógonos e aulo. Resta-lhe a lira e a cítara para a cidade, e a sirinx para o campo, e o modo dórico, considerado o único verdadeiramente digno. Uma nação belicosa ama e produz marchas militares heróicas, que excitam e aumentam sua tendência à bravura. Um povo decadente entregar-se-á a músicas e canções lânguidas, que aumentarão sua moleza. Tendo em vista isso, Platão pergunta qual deve ser o papel da música na educação, e qual o papel do Estado em face à preservação

² Diz Platão no texto citado *A República, livro III*: Sócrates pergunta: “ _ Quais são, pois, dentre as harmonias, as moles e as dos banquetes? Gláucon responde: Há uma variedades da jônia e da lídia, a que chamamos efeminadas. Sócrates : E essas poderás utilizá-las na formação de guerreiros, meu amigo? . Gláucon: De modo algum, respondeu. Mas arriscas-te a que fiquem apenas a dórica e a frígia.”

Aristóteles em *Política*, livro VIII, cap 7, afirma: “Voltando ao modo dórico, todos estão de acordo que ele seja o modo mais sério e o que melhor manifesta um caráter varonil. Ademais, posto que nossa aprovação se dirige ao que ocupa um lugar intermediário entre extremos, e o modo dórico se acha nessa situação, é evidente que as melodias dóricas se acomodam melhor à educação dos jovens.

dos bons costumes do povo. Daí toda a preocupação em enaltecer uma música alicerçada pela razão que conduziria à Virtude, ao Bem, e que se daria através da educação. Para ele, a educação musical era a mais poderosa, porque permitia introduzir na alma da criança, desde a mais tenra infância, a graça e o amor à beleza e à virtude. A pessoa assim educada seria a que mais facilmente perceberia a beleza e a harmonia. E como não há amor sem ódio, tal pessoa seria também a que mais odiaria o feio e o mal, a que seria mais suscetível a qualquer coisa que ferisse a harmonia, a que mais fortemente reagiria contra as deformidades.

Aristóteles tem uma postura mais flexível, pois embora reconheça a importância da música para a educação e do modo dórico em particular, como Platão, por ser intermediário entre os extremos, reconhece as várias funções que a música pode assumir.

“Admitimos, pois, a classificação das melodias, proposta por alguns entendidos em filosofia, em “melodias morais”, “melodias ativas” e “melodias que induzem ao entusiasmo”. Segundo eles, a natureza dos modos se adequa também a cada uma destas melodias, sendo um modo mais afim a um tipo, e outro a outro. Nós, por nosso lado, dizemos que a música deve ser praticada não por uma só vantagem que possua, mas por várias (pois ela tem como fim a educação e a Katarsis ... ; e serve também, em terceiro lugar, para a vida de ócio digna e, finalmente, é útil para o relaxamento após um grande esforço) e que em tais condições, é evidente que temos de nos servir de todos os modos musicais, se bem que não precisamos empregar a todos da mesma maneira. Assim, empregamos para a educação os “modos morais” , e para a audição de música executada por outros aceitaremos os “modos ativos e entusiásticos”,... (Política, livro VIII, cap. 3, ca 330 aC).

Santo Agostinho, muito influenciado por Plotino, um neoplatônico, reconhece o poder da música sobre o corpo através do prazer que ela proporciona, para advertir o perigo que isso representa.

“ Sinto que todos os afetos da minha alma se encontram, na voz e no canto, segundo a diversidade de cada um, as suas próprias modulações, vibrando em razão de um parentesco oculto, para mim desconhecido, que entre eles existe. Mas o deleite da minha carne, de enervar a alma, engana-me muitas vezes. Os sentidos, não querendo colocar-se humildemente atrás da razão, negam-se a acompanhá-la. Só porque, graças à razão, merecem ser admitidos, já se esforçam por precedê-la e arrastá-la! Deste modo peço sem consentimento, mas advirto depois” (Confissões, livro X, ca 400 dC).

Boécio nos diz que “A música nos é relacionada pela natureza, e pode enobrecer ou corromper o caráter”. Também nele vemos a preocupação em orientar a música para aquilo que é correto e racional. Reconhece o poder da música no corpo, e por isso mesmo afirma a necessidade do poder da mente sobre ela. Boécio, seguindo Platão, mostra que há sempre uma interação entre a música e a alma; ou, utilizando termos medievais, a música humana e a música exterior, qualquer que seja ela, se influenciam mutuamente. Para ele é natural que uma pessoa alegre componha cânticos aprazíveis e se rejubile ainda mais quando ouça canções alegres, e que por sua vez, uma alma impura, se deleita com melodias lascivas, que aumentam ainda mais sua lascívia. Tais princípios valem, segundo Boécio e Platão, quer para os indivíduos quer para os povos.

“Foi por isso que Platão escreveu que os meninos não deveriam ser treinados nesses modos, mas somente naqueles fortes e simples. E devemos, acima de tudo,

ter em mente que se em tal assunto uma série de pequenas mudanças forem feitas, não ocorrerá uma mudança com frescor, e isso posteriormente criará uma grande diferença e passará através do sentido de audição à mente. Por essa razão Platão considerou esta música, da mais alta qualidade moral e puramente composta, sendo modesta e simples e masculina, e não efeminada ou selvagem, ou mal construída, uma grande guardiã da comunidade.”

“Muito mais admirável então é a ciência da música, por apreender pela razão e não pela realização através do trabalho e ação performática! E mais além, ou seja, como o corpo é suplantado pela mente, porque a pessoa destituída de razão viverá em servidão” (De Institutione Musica , livro 1 , ca 510 dC).

Plotino (205 – 270 dC) , filósofo romano , fundador do Neoplatonismo , difundiu na Era Cristã (100-450) justamente a idéia de que os seres humanos pertencem a dois mundos , o dos sentidos e o da inteligência pura . Sendo a matéria a causa de todo o mal, o objetivo da vida deveria ser escapar do mundo material dos sentidos , e por essa razão as pessoas deveriam abandonar todos os interesses terrenos pela meditação intelectual.

Todo o pensamento filosófico e científico posterior partirá dessa visão dualista culminando no Iluminismo com o triunfo da razão.

Vamos percebendo que todo o pensamento filosófico e científico ocidental foi se estruturando em cima de uma concepção dualista, que entendia a razão e a emoção, ou intelecto e sentimento, ou mente e corpo como coisas separadas e até antagônicas. Esse processo do pensamento filosófico atingiu o seu ápice com **Descartes** (1596-1650) e o seu *Discurso do Método* (1637) , que com ele definiu o racionalismo para além do viés religioso que havia dominado o pensamento ocidental a partir da Idade Média. O pensamento filosófico elege a Razão como

verdade primeira e última, o que foi crucial para o desenvolvimento científico, que assim pôde se desenvolver sem as amarras religiosas, no entanto disseminou-se a visão dualista entre mente e corpo de maneira ainda mais radical, pois Descartes afirmava que matéria (*res extensa*) e espírito (*res cogitans*) são irreduzíveis um ao outro. Algo ou é material ou é espiritual (Haddock Lobo, 1979). Daí o entendimento de que corpo é uma coisa e mente outra, separados um do outro.

Um filósofo importante que podemos citar como aquele que questionou de forma contundente esse dualismo instaurado no pensamento ocidental é Friedrich W. **Nietzsche**.

Numa das suas primeiras obras, *A Origem da Tragédia* (1871), **Nietzsche** justamente situa Sócrates como aquele responsável por separar Eros e Logos. Distingue na cultura Grega dois princípios fundamentais, e que irão servir de matriz para analisar a cultura Européia: o Apolíneo e Dionisíaco. O princípio Apolíneo (do deus Apolo) simboliza a serenidade, clareza, medida, racionalidade. Corresponde à imagem tradicional da Grécia Clássica e que aparece frequentemente associada às figuras de Sócrates e Platão. O Dionisíaco (do deus Dionísio) simboliza as forças impulsivas, o excesso transbordante, o erotismo, a orgia, a afirmação da vida e dos seus impulsos (força, vontade). Estes dois princípios estavam presentes na tragédia e na cultura grega, antes da influência de Sócrates se fazer sentir. Sócrates submete os impulsos vitais e a sua energia excessiva aos constrangimentos da razão. A partir de Sócrates-Platão, a cultura ocidental seria marcada pela repressão dos instintos vitais e a negação do prazer.

Em *A origem da Tragédia*, a arte é o resultado do conflito entre dois espíritos, simbolizados por dois deuses: Apolo e Dioniso. O primeiro individualiza e dá forma à energia vital que o segundo emana. Nas formas criadas por um descobrimos a energia transbordante do outro. Os dois tipos de arte: a apolínea (poesia) e a dionisiaca (música) eram complementares. A harmonia da arte grega resultava desta tensão (reconciliação) de forças opostas . O auge da cultura grega estaria na tragédia antiga anterior a Eurípides, onde a tensão entre os dois espíritos

está ainda viva. Para Nietzsche, a imagem da cultura grega, simbolizada por Apolo e um mundo do Olimpo tranqüilo, não passa de uma tentativa de negar a existência do espírito dionisíaco na arte. Procura-se desta forma exorcizar heróis trágicos como Prometeu, Édipo, Orestes... E a arte passa a ser identificada apenas com o lado apolíneo, que representa a individualização, a medida, a ordem, exprime o triunfo da razão e da moral. A música, identificada como essência da arte dionisíaca que exprime o uno primordial, a fonte inesgotável de toda a arte, sucumbe pois, perante a medida e a ordem . Ocorre, portanto, a racionalização da arte com a supremacia do espírito apolíneo, que se espalha pela ética, lógica, ciência, etc, a partir, pois do estabelecimento do pensamento socrático.

Nietzsche marcou uma profunda ruptura na cultura ocidental. Crítico da racionalidade imperante, afirmou a primazia de tudo aquilo que fora recalcado, como a vida instintiva.

Outro importante pensador que muito contribuiu para redimensionar o ser humano foi o médico austríaco Sigmund **Freud** (1856-1939). Freud afirmou que as pessoas não eram fundamentalmente racionais; afirmou que o comportamento humano é governado essencialmente por poderosas forças interiores que o consciente não percebe; e que esses impulsos instintivos e essas faculdades não racionais é que constituem a maior parte da mente.

Só a partir do século XX, sobretudo a partir da segunda metade para cá, é que vemos estudos específicos e interdisciplinares que caminham na direção da superação dessa dicotomia. Desde Platão a mente é considerada a parte mais nobre do ser humano, e o corpo, a sensibilidade, a emoção tornaram-se obstáculos ao conhecimento. Desta forma, até hoje ainda se suprime, em nome da consciência e do conhecimento, a dimensão erótica da existência. Devido à ameaça de descontrole da racionalidade, suscitada pela emoção e pelo desejo, estabeleceu-se a oposição entre eros e cognição . De um modo geral, o que se evidencia nos escritos dos filósofos, da Grécia antiga até o início do século XX, é uma concepção dissociada, na qual a razão quase

sempre tem status superior com relação aos sentimentos (que são relativos ao corpo e emoções).

Nós ocidentais herdamos, principalmente com Descartes a metáfora de um corpo que seria inferior à razão. Descartes, definitivamente, instalou a divisão corpo/mente com seu pensamento metafísico. Mesmo se antes já se pensava o ser humano como constituído por um corpo físico e uma outra parte subjetiva, a partir de Descartes essa divisão foi realmente instituída e, conseqüentemente, o físico passou a estar a serviço da razão. Na época de Descartes, a razão adquiriu tanta importância que se colocou numa relação de superioridade com o mundo de forma inquestionável. Francisco Fontanella³ observa que “o ‘eu’, - o sujeito - se separou e se tornou todo-poderoso em relação ao mundo. E o corpo, conjunto biológico, material, mundano, cheio de humores e excreções ficou relegado, mais ainda que o mundo”.

A sociedade ocidental incorporou essa subjetividade ampliando essa dualidade para outros preceitos como: espírito/matéria; masculino/feminino; branco/preto; dominante/dominado; civilizado/primitivo; culto/inculto; letrado/analfabeto; desenvolvido/subdesenvolvido .

Tal cisão foi mantida intocável até o século XX, pois “o movimento dessas dicotomias ganhou força em diferentes áreas e culminou numa discussão quase inconciliável entre os sistemas teóricos empiristas e inatistas, que dominaram o cenário dos debates sobre conhecimento, pensamento, comportamento e sentimentos humanos. Os empiristas ‘cuidaram’ da razão e os inatistas da emoção. Posteriormente, com a consolidação de grandes teorias psicológicas como a gestalt, a psicanálise, o behaviorismo, a epistemologia genética, a psicologia cultural e a psicologia sócio-histórica, o problema passa a ser debatido de modo mais aprofundado por cada modelo e começaram a aparecer estudos sobre as relações entre cognição e afetividade”.⁴

³ Fontanella, Francisco. *O corpo no limiar da subjetividade*. Piracicaba: Unimep, 1995. Apud Rosário, Nísia Martins do. *Mundo Contemporâneo: Corpo em Metamorfose*. Artigo disponível em www.comunica.unisinos.br/semiotica/nisia_semiotica/conteudos/corpo.htm

⁴ Vasconcelos, Mário Sérgio. *Afetividade na Escola: Alternativas Teóricas e Práticas*. Educ. Soc, Campinas, vol. 25, n° 87, maio/ago 2004. Disponível em www.cedes.unicamp.br

Arantes (2002)⁵ aponta que o neurologista **Antônio R. Damásio**, em sua obra *O erro de Descartes* (1996), postula a existência de uma forte interação entre a razão e as emoções, defendendo a idéia de que os sentimentos e as emoções são uma percepção direta de nossos estados corporais e constituem um elo essencial entre o corpo e a consciência.

Arantes nos convida a observar a essência do erro de Descartes, segundo Damásio:

“... a separação abissal entre o corpo e a mente, entre a substância corporal, infinitamente divisível, com volume, com dimensões e com um funcionamento mecânico, de um lado, e a substância mental, indivisível, sem volume, sem dimensões e intangível, de outro; a sugestão de que o raciocínio, o juízo moral e o sofrimento adveniente da dor física ou agitação emocional poderiam existir independentemente do corpo. Especificamente: a separação das operações mais refinadas da mente, para um lado, e da estrutura ou funcionamento do organismo biológico para o outro.”

E conclui: Damásio rompe com a idéia cartesiana de uma mente separada do corpo. Como ele mesmo apontou, talvez a famosa frase filosófica - *Penso, logo existo* - devesse ser substituída pela anti cartesiana - *Existo e sinto, logo penso*.

Disso tudo depreendemos que o profundo entendimento dual que se estabeleceu em nossa consciência ocidental a partir de Sócrates, que ganhou matizes religiosos com o cristianismo e se desenvolveu com o pensamento científico moderno, essa dicotomia cognição/emoção, corpo/mente, razão/sentimento, com a conseqüente

⁵ Arantes, Valéria Amorim. *Afetividade e cognição: Rompendo a dicotomia na Educação*. Publicado originalmente em Oliveira, M. K.; Trento, D. ; Rego, T (org) . *Psicologia, Educação e as Temáticas da vida contemporânea*. São Paulo: Moderna, 2002

supremacia da mente/razão/cognição, e que está sendo posta abaixo cada vez mais pelas descobertas na física, biologia, neurociências e ciências cognitivas, permeou o entendimento sobre o corpo, a escuta, e conseqüentemente a voz, enquanto um fazer musical e artístico específico.

A partir do século XX, principalmente na segunda metade, vários estudos vão questionar essa dualidade, essa supremacia da razão que desconsidera o corpo vivo. Que desconsidera o corpo como fundante de significados e que pensa o corpo como um objeto a serviço da razão civilizatória. Corpo natural ou cultural? Corpo humano ou animal? Corpo universal ou singular? O corpo é nossa possibilidade de existência. Imperfeito, maravilhoso, ao mesmo tempo em que se mostra, esconde muito do que é registrado durante suas vivências, sendo capaz de questionar as separações e fixações impostas pela ciência clássica⁶.

O corpo é incapaz de apresentar respostas pré-estabelecidas como uma máquina, pois para o ser vivo, a aquisição de um hábito verdadeiro é a incorporação de uma forma suscetível de transformar-se. Em contrapartida, a máquina executa uma montagem prevista para um número finito de casos. A margem de imprevisto da máquina é muito reduzida. A máquina funciona, o animal vive, ou seja, ele reestrutura seu mundo e seu corpo⁷. Corpo capaz de revelar o “ser selvagem”, o “ser do abismo” marcado por infinitas transformações. Um ser que, ao invés de ficar fixo, modifica-se constantemente⁸.

Para compreender a lógica dinâmica de um corpo marcado por infinitas transformações, capaz de se auto-organizar, é necessário unir domínios separados, inclusive entre humanidade e animalidade;

⁶ Mendes, Maria Isabel Brandão de Souza. *Corpo, Natureza e Cultura: Contribuição para a Educação*. Disponível no site www.anped.org.br/rbe27/anped-n27-art08.pdf

⁷ Merleau-Ponty, M. *A Natureza: notas: cursos no Collège de France*. Martins Fonte, 2000 Apud Mendes

⁸ Merleau-Ponty, M. *Textos escolhidos*. Seleção e Tradução de Marilena Chauí. SP: Abril Cultural, 1980. Apud Mendes

natureza e cultura; corpo e mente; razão e emoção, conceitos considerados antagônicos, recusar a causalidade linear e caminhar na busca da superação dos dualismos e dos determinismos de toda ordem.

Corpo multidimensional, que além de ser técnico e racional, é mítico, festivo, dançante, capaz de sentir e provocar êxtase, amor e guerra. O homem é considerado um ser bio-cultural, sendo totalmente biológico e totalmente cultural, pois tudo o que é humano possui ligação com a vida ⁹.

Nessa perspectiva podemos entender o recalque do ruído na música ocidental e o seu posterior desrecalque. Recalque do ruído intimamente ligado ao recalque do corpo. Podemos entender igualmente que toda a revolução que tomou conta da poesia no sentido de resgatar a voz e o corpo, do teatro buscando as profundezas do corpo e suas manifestações, já acenava com o forte desejo de superar essa dicotomia entre mente e corpo.

1.2 Corpo e Música

Todas essas considerações sobre o corpo são muito importantes para entendermos melhor as várias formas que a voz cantada assumiu e assume e então começarmos a refletir sobre as estéticas da voz cantada. Pois uma vez que é intrínseca a relação da voz com o corpo, entendendo melhor esse corpo, como é esse corpo, estaremos consequentemente entendendo melhor as formas que a voz assume a partir de um determinado corpo e o entendimento que se tem desse corpo. Veremos também como a escuta, não sendo neutra, define

⁹ Morin, E. *O Paradigma perdido: A Natureza Humana*. 5ª edição. Tradução de Hermano Neves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1973. *Apud* Mendes, Maria Isabel Brandão de Souza, op. cit.

igualmente um entendimento da produção dessa voz. Assim como precisamos educar o olhar para além das formas incutidas por ideologia e massificação e assim conseguirmos *ver* além, também precisamos educar o ouvir para podermos *escutar* além.

Música e corpo sempre estiveram intimamente ligados. Pulso musical e pulso sanguíneo, frase musical e respiração, categorias de andamento (*andante, largo, allegro, vivace*) e as disposições físicas e psicológicas, como bem nos lembra José Miguel Wisnik em seu livro *O Som e o Sentido*.

“(...) podemos usar uma metáfora corporal: a onda sonora obedece a um *pulso*, ela segue o princípio da pulsação. Bem a propósito, é fundamental pensar aqui nessa espécie de correspondência entre as escalas sonoras e as escalas corporais com as quais medimos o tempo. Porque o complexo é um medidor freqüencial de freqüências. Toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som” (Wisnik, 1989, pg. 19).

E ainda esclarece que:

“Mas é preciso dizer *como* se apresenta o pulso na música. Assim como o corpo admite ritmos somáticos (a exemplo do sanguíneo) e ritmos psíquicos (como as ondas cerebrais) , que operam em diferentes faixas de onda , as freqüências sonoras se apresentam basicamente em duas grandes dimensões : as *durações* e as *alturas* (durações rítmicas e alturas melódico – harmônicas)” . (Idem, pg. 20).

“É impossível a um som se apresentar sem durar, minimamente que seja , assim como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem se

encontrar numa faixa qualquer de altura , por mais indefinida e próxima do ruído que essa altura possa ser” (Idem, pg. 21).

Portanto, o som traz em si fatalmente a possibilidade de ruído.

“Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam” (Idem, pg. 27).

“Nos rituais que constituem as práticas da música modal invoca-se o universo para que seja cosmos e não caos. Mas, de todo modo, os sons afinados pela cultura, que fazem a música, estarão sempre dialogando com o ruído, a instabilidade, a dissonância” (Idem, pg. 27).

“Som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata – se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias (a música contemporânea é talvez aquela em que se tornou mais frágil e indecível o limiar dessa distinção)” (Idem, pg. 30).

“O jogo entre o som e ruído constitui a música. O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo o momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair – lhes uma ordenação (ordenação que contém também margens de instabilidade , com certos padrões sonoros interferindo sobre os outros)” (Idem, pg. 33).

Pensando na história da música ocidental, Wisnik coloca que a partir do canto gregoriano houve um deslocamento da música para o

plano das alturas e um recalque do ruído, que só será *desrecalcado* na música do século XX.

“O canto gregoriano, que inaugura uma tradição que conhecemos bem, aquela que vai dar na música barroca e clássica romântica dos séculos XVII , XVIII , e XIX , é uma música que primou por evitar sistematicamente os instrumentos acompanhantes , não só os percussivos, como também o colorido vocal dos múltiplos timbres” (Idem, pg. 44).

“A música que evita o pulso e o colorido dos timbres é uma música que evita o ruído, que quer filtrar todo o ruído, como se fosse possível projetar uma ordem sonora completamente livre da ameaça da violência mortífera que está na origem do som” (Idem, pg. 42).

“Recalcar os demônios da música equivale de certa forma, no plano sonoro, a cobrir (ou rasurar) o sexo das estátuas ” (Idem, pg. 42).

“A partir do século XX opera-se uma grande reviravolta nesse campo sonoro filtrado de ruídos, porque barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical. A primeira coisa a dizer sobre isso é que os ruídos detonam uma liberação generalizada de materiais sonoros. Dá-se uma explosão de ruídos na música de Stravinsky, Schoenberg, Satie, Varèse (para citar alguns nomes decisivos)” (Idem, pg. 43).

1.3 Corpo e Voz

Música e voz

Poesia e voz

Transferindo esse painel histórico para o corpo e a voz cantada, percebemos que ao recalcar o ruído houve conjuntamente um recalque do corpo e a sua voz plena. Mulheres foram proibidas de cantar, primeiro nas igrejas e depois nos palcos de teatro, e difundiu – se do século XV ao XVIII (quando então entrou em decadência) o uso dos *castrati*, homens castrados na puberdade para manterem na vida adulta vozes agudas. Eram *sopranistas* e *contraltistas*, porém “mais” que mulheres, pois eram um misto de homem, mulher e criança. Foram idolatrados no seu tempo e eram a encarnação da metáfora dos anjos. Possuíam vozes *angelicais* e foram a encarnação de uma metáfora trágica: a mutilação do próprio corpo , que no entanto não era nada se com isso se conseguisse ter uma voz de anjo : nem homem , nem mulher, nem criança , sendo os três ao mesmo tempo . Contradição máxima: o corpo deveria ser assexuado e produzir uma voz de anjo, e esse mesmo corpo com essa voz angelical despertava desejos sexuais em mulheres e homens.

Com o Iluminismo, a decadência dos *castrati* se acelera, pois a sua existência era uma ofensa `a Razão . Os compositores pouco a pouco vão deixando de escrever para os sopranistas. Gluck confiara sua segunda versão do papel de Orfeu a um tenor, e Mozart, depois de várias tentativas, claramente privilegiou as cantoras e os tenores ligeiros (Barbier, 1993).

As vozes passam a existir como femininas e masculinas de acordo com o dualismo cartesiano, e acabam por ficar refém da moral burguesa vitoriana . Como nos diz Janete el Haouli (1993),

“O corpo humano e a voz renascerão para uma nova incursão repressora de conteúdo essencialmente moral pelos sábios e filósofos do século XIX. (...) No mesmo século surge a moral vitoriana e a sexualidade camuflada da burguesia, há o advento do casal legítimo e procriador, que trancafia o erotismo no quarto, recobre o discurso com o decoro e oculta ou exclui os mais simples atos de desejo, como nos diz M. Foucault” (Haouli, 1993, pg. 55).

A partir do século XX, com o progressivo *desrecale* do ruído, aos poucos a voz também foi se libertando. Uma nova imagem, ou metáfora corporal vai se delineando e a voz vai incorporando esse novo corpo que não se quer mais reprimido, dual, artificial.

É preciso que retomemos ao início do século XX, onde várias novas perspectivas se colocaram para músicos, poetas e teatrólogos. Com o intenso crescimento da indústria, e o seu conseqüente barulho transformando a vida conhecida até então, esse ruído-barulho será o principal elemento constituinte do Futurismo e das artes de vanguarda das primeiras décadas do século XX. Como diz Heloisa Valente (1999), “o ruído ganha status de elemento estrutural na composição”.

“A música do século XX, pelo que mostram as mais diversas obras conhecidas, necessitam do virtuosismo técnico; em alguns aspectos, até mais que em épocas anteriores. A diferença reside no fato de que os referenciais estéticos não são mais os mesmos. A voz do século XX rompeu com o legato, o som redondo, valores inalienáveis do *bel canto*. Em contrapartida, incorporou sons vocálicos outrora banidos do universo da arte (solução, sussurro, tosse, etc.); ou, dito de outro modo, agregou o ruído” (Valente, 1999, pg.132).

Em 1916, Eric Satie, com *Parade*, incorporou instrumentos como sirenes, máquina de escrever, *garrafafone*. Em 1931, Varèse compôs *Ionisation*¹⁰ para 37 instrumentos de percussão de altura indeterminada, e com isso ficou estabelecido que o parâmetro da altura (frequência) não seria mais imprescindível para a criação musical (Idem, op. cit.).

Schoenberg cria o dodecafonismo e o *Sprechgesang*, o canto falado, sobretudo em *Pierrot lunaire*¹¹ (1912). A voz emite, então, um canto-falado que não se apóia nas alturas fixas (as notas musicais). Deparamos com um ruído no código musical, que será ampliado para o canto sussurrado, sussurrado bem sonoramente, sussurrado sem sonoridade, falado sonoramente, entre outros¹². Com Berg, temos a declamação rítmica. O próximo marco nas pesquisas vocais será, sobretudo com Luciano Berio, cujas obras opõem-se deliberadamente à tradição do bel canto italiano, e em *Sequenza III* (1966)¹³ temos o riso em suas diversas manifestações (sorriso, gargalhada, riso nervoso etc.), guiadas não por signos musicais (meio-forte, forte, piano), mas por comportamentos vocais (langoroso, terno, tenso, sonhador...) (Valente, op. cit.).

No campo das pesquisas poéticas temos a poesia fonética¹⁴, o letrismo e a poesia sonora¹⁵. A poesia fonética surge com os poetas futuristas e dadaístas, com o objetivo de criar uma linguagem fonética destituída de carga semântica. Assim, o aparelho fonador vira um laboratório para todas as possibilidades. O Dadaísmo procura subverter a língua através da ironia e do humor baseados numa linguagem pré verbal, onde o próprio nome *Dada* viria do balbúcio infantil. O Futurismo russo trabalha, contemporaneamente ao *Dada*, a mesma proposta de

¹⁰ Há um vídeo dessa obra no DVD que acompanha esse trabalho, faixa 47.

¹¹ Faixas 2,3, e 4 do CD 1, e 49 e 50 do DVD.

¹² Menezes, F. 1987, *A apoteose de Schoenberg* apud Valente, Heloisa, op. cit.

¹³ Faixa 20 do CD 1 que acompanha esse trabalho. Também é possível assistir a um estudo dessa obra no DVD, faixa 23, além da faixa 22 (Trecho com Cathy Berberian).

¹⁴ Faixas 1, 5, 6, 7, 8, 9, 10 e 11 do CD 1. Embora a Ursonate de Schwitters, a rigor, seja poesia fonética, até por ter sido gravada por ele, podemos chamá-la de poesia sonora.

¹⁵ Faixas 17, 18 e 19 do CD1. A poesia sonora, propriamente, é aquela feita a partir da década de 50 já com os recursos de gravação e manipulação dos sons.

linguagem sem sentido, de palavras destituídas de significado. Mas enquanto o *Dada* se baseia na linguagem das crianças em sua procura de uma comunicação pré-gramatical, o futurismo russo recupera a linguagem dos loucos e dos folclores dialetais criando uma linguagem *transmental*.¹⁶ Já o futurismo italiano busca nas *parole in libertà*, a utilização de onomatopéias, reconstruindo a nova sonoridade da vida moderna. O *letrismo*, algumas décadas depois (1947), “radical como o *dadá* na experimentação acústica com sons não verbais produzidos pelo aparelho fonador humano (arroto, tosse, espirro, suspiro, etc.) é o último movimento de vanguarda anterior ao aparecimento da aparelhagem eletromagnética” (Menezes, 1992). A partir de então surge a poesia sonora.

“Com o surgimento dos estúdios eletroacústicos nos anos 50, a poesia oral das vanguardas dá lugar às potencialidades de modificação do som vocal, com efeitos de repetição, alongamento, contração, sobreposição de fonemas nunca antes ouvidos. Os poetas, denominados então sonoros, associam-se aos músicos concretos e eletroacústicos.” (Menezes, 1992, pg. 13)

“Tomando a voz em sua materialidade pura, explorada no seu aspecto sonoro, por intermédio da manipulação dos recursos da eletroacústica, a poesia sonora conseguiu reunir um conjunto de obras que poderiam ser encaradas como obras musicais”. (Valente, 1999, pg. 155)

“Se as vanguardas históricas haviam mantido uma marca nítida da poética em seus experimentos fonéticos, ainda que em ruptura com os cânones clássicos, e uma distinção mais ou menos clara entre poesia e canto, a poesia

¹⁶ Menezes, Philadelpho. Introdução: da Poesia Fonética à Poesia Sonora in Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX / organização Philadelpho Menezes.

sonora e as músicas concreta e eletrônica pareciam buscar, ao contrário, o definitivo cancelamento de suas diferenças” (Menezes, 1992, pg. 14).

No campo teatral, houve intensas pesquisas com Antonin Artaud.¹⁷ Os caminhos apontados por Artaud em *O Teatro Alquímico* (1932) e principalmente *O Teatro e seu Duplo* (1938) sobre a voz e o corpo, depois aprofundados, nos anos 60, pelas pesquisas vocais de Jerzy Grotowski, foram decisivos. Também podemos citar Roy Hart e o seu Roy Hart Theatre (cujas pesquisas e conquistas devem muito a Alfred Wolfsohn¹⁸). Alfred Wolfsohn, que após intensas vivências como soldado na primeira grande guerra, escapou para Londres, e tornou-se professor de canto, desenvolveu um método em que os cantores, numa perspectiva holística, chegavam a um alcance vocal de 6 oitavas, e dizia: *A voz é o músculo da Alma*. Roy Hart foi seu aluno nos anos 50, e difundiu suas pesquisas nos anos 60 através do Roy Hart Theatre. Noah Pikes, integrante e co-fundador do Roy Hart Theatre, difunde até hoje essas pesquisas e publicou um livro em 1999 chamado “Dark Voices – the Gênesis of Roy Hart Theatre”¹⁹.

Como diz Jean - Jacques Roubine (1998): as vozes, os ruídos e a música no teatro de Artaud têm o objetivo de atingir fisicamente o espectador no mais profundo do seu ser, onde a voz é arrancada das profundezas do corpo humano, onde as palavras devem ser utilizadas num sentido encantatório, em função de sua forma, de suas emanações sensíveis, e não mais do seu significado. Grotowski também buscará vozes inauditas, ainda de acordo com Roubine:

¹⁷ Faixa 12 e 13 do CD 1. Essas faixas pertencem à obra radiofônica *Para acabar com o juízo de Deus* (*Pou en finir avec le jugement de Dieu*) realizada para a rádio Francesa em 1947. É possível ver fotos e desenhos de Artaud no DVD faixa 34; áudio: *Para acabar com o juízo de Deus*. Na faixa 18 do DVD há uma homenagem a Artaud, por Demétrio Stratos.

¹⁸ Sobre Alfred Wolfsohn: www.vozterapia.com.br Site de Sônia Prazeres, musicista e atriz, que estudou em Londres as técnicas da voz terapia de Alfred Wolfsohn e trouxe para o Brasil.

¹⁹ Sobre Alfred Wolfsohn, Roy Hart e Noah Pikes: www.thewholevoice.com

“O corpo humano, segundo observação de Grotowski, só utiliza no cotidiano uma parte ínfima dos seus recursos vocais. Isso vale também para o ator ocidental*, e até mesmo para o cantor. Um treinamento adequado capacitará o ator a fazer sair de dentro de si mesmo, e, portanto a explorar, vozes literalmente inauditas, que parecerão emanar de diferentes pontos de seu organismo: occipício, plexo solar, ventre etc.. São essas zonas que ele denomina caixas de ressonância. Desse modo, o ator grotowskiano disporá de uma paleta sonora inteiramente nova, e mil vezes mais rica do que a do intérprete convencional, que geralmente só domina a caixa de ressonância da laringe. No caso, a voz pode tornar - se, à vontade, esse ruído ao mesmo tempo humano e desumano suscetível de transtornar o ouvinte, essa pura energia sonora, em busca da qual Artaud também se havia lançado.

*Já Artaud havia lamentado que o ator ocidental se tivesse tornado incapaz de emitir um verdadeiro grito...” (Roubine, 1998, pg. 164)

Luis Otávio C. G. de Souza (1999), também nos informa que:

“É muito importante destacar o fato de que, na música da cena artaudiana, vamos encontrar nitidamente a manipulação de características do som, que eram, também, objeto de pesquisa nas tentativas revolucionárias dos músicos contemporâneos, como, por exemplo, Edgar Varèse. Pierre Boulez, um dos nomes mais expressivos no panorama da música atual, declarou: ”Pude encontrar em Artaud, as preocupações fundamentais da música atual; tê-lo visto e ouvido ler seus próprios textos, acompanhados de gritos, ruídos e ritmos, mostrou-nos como efetuar uma fusão do som e da palavra, como fazer explodir o fenômeno, quando a palavra

nada mais consegue; em resumo, como organizar o delírio”.
(Souza, 1999, pg. 42)

“Artaud explorava os sons, os ruídos, os timbres e as pulsações da palavra, da música de instrumentos, da voz e do corpo do ator, buscando articular, essencialmente as vibrações e os ruídos em vez da melodia e do ritmo mensurado”. (Idem, pg. 42)

Heloísa Valente (1999, pg. 164), em seu já citado livro *Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio*, então assim nos resume os procedimentos vocais principalmente a partir da década de 1960:

- *A introdução do ruído*, aqui representado pelos sons anteriormente banidos do universo da arte (arrotos, tosse, gritos, etc.) e pela *voz mal colocada*, isto é, sem a impositação tradicional do *bel canto*;
- *A utilização dos recursos da eletroacústica*, que permite decompor o som vocal em seus harmônicos, reorganizá-los; submetê-los ainda à sobreposição, aceleração ou retardo , repetição , fragmentação , retrocesso etc. ; inclua-se nesse item a recuperação do ruído , banido do *bel canto* ;
- *O rompimento da integridade do texto lingüístico*, muitas vezes fragmentado, com vistas a uma utilização meramente dos elementos fonéticos, sobretudo após a introdução do pontilhismo serial; o rompimento semântico coincidindo, muitas vezes, com uma escritura pontilhista da parte vocal, evitando o fraseado melódico tradicional;
- *A eliminação da fronteira entre som vocal e signo lingüístico*, portador de significação precisa, permitindo à música engendrar gestos (também vocais) como expressão de afetos , subjacentes à expressão verbal ;

- *A voz extraída de seu uso cotidiano*, banal, submetida a um tratamento musical bem mais complexo, exigindo virtuosidade por parte do executante.
- *A inclusão, na música, de expressões vocais não-lingüísticas* (gritos, sussurros, choro, riso etc) despojadas de seus valores afetivos e encaradas como elementos expressivos de uma linguagem musical de horizontes mais amplos (vide, por exemplo, o riso em *Sequenza III*, de Berio) ; também o inverso : expressões emotivas transportadas diretamente para a linguagem musical (vide *Eight songs for a Mad King* , de Peter Maxwell Davis , 1969)

1.4 A Voz

Quando pensamos na voz humana, seja ela falada ou cantada, nunca podemos esquecer o seu suporte, ou seja, o corpo e toda a materialidade que lhe é inerente. Para começar a trabalhar a voz, desenvolvê-la e dar forma de modo que ocupe o espaço com brilho, força, expressividade, flexibilidade, projeção, sustentação, temos que necessariamente trabalhar o corpo que irá dar-lhe vida. Para um cantor, que tem a sua máxima expressão apenas na materialidade da voz, o trabalho com o corpo para se chegar a essa expressão máxima chega a ser uma obsessão. Esse corpo precisa ter um tônus ideal, num vigor e relaxamento perfeitamente sincronizados, todo o mecanismo fono-respiratório perfeitamente articulado. Isso parece óbvio, e é então buscado por todos aqueles que buscam se expressar com a voz cantada.

A expressão artística não se limita a esta questão técnica, então ocorre a busca de uma voz que consiga expressar emoções, e assim, o corpo é chamado a comparecer libertando estados emocionais por mais suaves e contidos que esses possam ser . Todo esse trabalho é

comandado pela audição da própria voz e de outras que servem como parâmetros, e que vai orientando o caminho a percorrer. Temos então uma circularidade entre escuta - corpo – som, que gera o movimento necessário para a projeção da voz no espaço.

Portanto a questão fundamental para a arte do canto, a harmonização entre o som puro (música) e o verbo (palavra), não encerra a questão, posto que esse canto se dá num corpo que vivencia e transmite emoções e signos variados e ocupa um espaço fluindo num tempo. *A voz humana é o único instrumento que se caracteriza por reunir num mesmo corpo, executante e meio de execução* (Valente, op.cit.). Com isso temos uma série de questões a considerar. Como nos diz Paul Zumthor²⁰,

“O que quer que evoque, por meios lingüísticos, o texto dito ou cantado, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanção de nós”.

Essa ligação voz-corpo-gesto-espaço forma um todo coeso, que precisamos compreender e dominar para uma situação de performance.

Em *Teogonia*, *A Origem dos Deuses*, de **Hesíodo**, poeta grego da era arcaica, que viveu por volta de 800 aC na Beócia (situada na região central da Grécia), Zeus e Memória geram as Musas. Em Hesíodo, as Musas são o Canto e o Canto é Presença. As palavras cantadas são forças divinas. Só a força nomeadora da voz das Musas pode retirar os seres e fatos passados e futuros do reino noturno do Esquecimento, isto é, da Força de Ocultação e torná – los Presentes,

²⁰ Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*, Paris: editions du Seuil, 1983. *Apud*. Valente, Heloisa (1999).

mostrá-los à luz: revelação . As Musas, invisíveis, ocultas por muita névoa, manifestam – se unicamente como o canto e o som da dança dentro da noite. Uma procissão de cantoras – dançarinas, faz surgir, por suas vozes e gestos, os deuses. Cantar e dançar, a voz e o gesto, sendo uma unidade. Nas palavras de Jaa Torrano, o tradutor da Teogonia (1992), no prefácio ao livro:

“Em verdade, o mo(vi)mento do Cantar (das Musas) é analogicamente o mo(vi)mento mesmo do que o Cantar presentifica , já que o Cantar é Ser. As musas nascidas na Piéria não vêm à luz de um tempo preexistente a elas e indiferente à existência ou inexistência delas, pois não há, para Hesíodo e sua época, essa preexistência incondicional do tempo . Assim como cantar é a função pela qual as Musas se dão como Musas, já que musa é essa força divina que canta em cada cantar , - o tempo, em que as Musas nascem, nasce como a temporalidade própria das Musas e , além deste tempo qualificado e originado pelo nascimento – natureza das próprias Musas, não há para elas nenhum outro tempo a que a Presença absoluta dessas Deusas possa ser referida .

A presença numinosa, por excelência, só se refere a Si mesma, e, ao dar --Se como Presença o Deus, sua Presença impõe – Se e impõe, como única remissão e referência possível ante sua Presença, a remissão e referência a Si mesma” . (Hesíodo, 1992, prefácio, pg. 84)

Disso depreendemos a força do cantar que se faz presente. O presente mesmo que se impõe como referente a si próprio, quer dizer, o momento que faz existir algo, algo que sai do Caos, do Esquecimento, da Ocultação e é revelado. Sai do Caos para

criativamente ganhar uma forma no Presente, a cada vez, já que *Musa é essa força divina que canta em cada cantar*. Palavras Cantadas. Cantar e dançar, a voz e o gesto, sendo uma unidade. Antes de mais nada a presentificação dessa unidade. O Canto é Presença. Diz-nos Paul Zumthor (1993):

“Um laço funcional liga de fato à voz o gesto: como a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento. A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes. Marcel Jousse, ao cabo de vinte anos de pesquisas e de tentativas de descer às próprias raízes da espontaneidade expressiva, colocava como indissociáveis o gesto e a palavra, num dinamismo complexo que ele chamava de *verbomotor*. A partir de outras premissas, e na perspectiva da performance, Brecht criou para si a noção de *gestus*, envolvendo, com o jogo físico do ator, certa maneira de dizer o texto e uma atitude crítica do locutor quanto às frases que ele enuncia. Na fronteira entre os dois domínios semióticos, o *gestus* dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente (Zumthor, 1993, pg. 243).

A relação entre voz, voz cantada e corpo parecem-nos, pois, algo que não nos deixa dúvida. No entanto, as questões surgem quando começamos indagar de que corpo, voz e escuta estamos falando. Essas questões não são tão simples assim e são extremamente importantes para nos fazer refletir acerca das várias estéticas que se nos apresentam como possibilidades e não como verdades únicas inquestionáveis, e para entendermos a voz contemporânea.

O corpo e suas reflexões é um assunto vastíssimo que abrange a filosofia, as ciências cognitivas, a biologia, a antropologia, a psicologia e o pensamento artístico sobre o corpo. E tudo isso dentro da História, quer dizer, assumindo significados diferentes ao longo da História e em diferentes culturas.

O que nos interessa entender é que a base material da voz – o corpo - não é apenas um ser biológico e psicológico tecnicamente treinado, mas um ser complexo para onde confluem inúmeras informações de toda ordem e de onde igualmente saem informações, que por sua vez estão subordinadas a um entendimento metafórico que se tem sobre o corpo.

“A diferença entre discutir “o corpo” ou “as suas corporeidades” é a tentativa evidente de estudar “diferentes estados” de um corpo vivo, em ação no mundo”. (Greiner, 2005, pg. 22).

“(…) O que interessa aqui é perceber que a imagem do corpo alimentou o esquema do corpo, para que pudesse ser organizado novamente (Idem, pg. 102)”.

“Assim, lembrando o corpo – organismo, o corpo sem órgãos, o corpo como plataforma semântica e o corpo treinado, percebe-se que se a metáfora muda, muda o entendimento ontológico do corpo e sua possibilidade de experimentação. (Idem, pg.122)”.

Essa idéia de que *se a metáfora muda, muda o entendimento ontológico do corpo e sua possibilidade de experimentação*, me parece muito instigante e pertinente para refletir sobre as várias estéticas vocais que se nos apresentam geograficamente e ao longo da história . Instigante para compreender a voz cantada contemporânea num corpo que se organiza a partir de uma outra metáfora, que não é com

certeza, aquela ainda vinculada ao século XIX. Pois a voz contemporânea vem de um corpo que se quer livre e pleno, vem de um corpo que se vê livre e pleno, que reconhece suas imperfeições, contradições, seus ruídos, sua naturalidade, que admite sua dimensão erótica, sua agressividade. Somente com essa mudança do entendimento ontológico do corpo que vai ocorrendo ao longo do século XX é que se pode imaginar outras formas possíveis de experimentação vocal.

Portanto, a voz *artística*²¹ parte de um entendimento vivenciado que se tem sobre o corpo e sua relação com o mundo, e é nessa perspectiva que podemos compreender a produção, a estética delineada da voz contemporânea, que é gerada a partir de um *outro corpo*, de uma outra escuta.

Sobre essa base corporal temos uma escuta interagindo ativa e simultaneamente, e um influenciando sobre o outro no sentido de uma produção vocal.

1.5 A Voz Contemporânea

“Mas é outra voz – outra escuta à qual nos convida nossa música mais recente - que se recusa a pensar o uno, que se recusa a reduzir o ato vocal ao produto de uma cadeia causal unívoca” (Zumthor, 1993, pg. 21).

Temos então uma voz que ocupa um corpo que se movimenta no espaço. É nessa unidade que precisamos pensar quando

²¹ Voz orientada para uma determinada produção estética. Voz concebida para além de seu uso banal, cotidiano.

concebemos uma performance musical da voz cantada. Essa unidade é trabalhada, orientada por uma determinada estética.

Temos o canto de Meredith Monk²², de Demetrio Stratos²³, da cantora siberiana Sainkho Namtchylak²⁴, da canadense Tanya Tagaq²⁵, da cantora americana de origem grega Diamanda Galás²⁶, por exemplo, como resultado de intensas pesquisas vocais e corporais que vão do erudito, ao popular, ao étnico²⁷, nos trazendo e revelando possíveis outras técnicas, formas e sensibilidades artísticas. Um canto dentro da estética configurada da voz contemporânea. Temos também o poeta sonoro performático de origem holandesa Jaap Blonk²⁸.

Esses artistas recuperam a voz em sua dimensão performática e corporal, e o caráter iniciático e ritualístico, como nos diz sobre Demétrio e Meredith, Janete El Haoui em seu trabalho *Demétrio Stratos: a escuta da voz - música*. A experiência de Demetrio Stratos (1945- 1979)²⁹, que desenvolveu em seu trabalho solo intensas pesquisas vocais, as quais foram inclusive estudadas por importantes fonoaudiólogos como novos parâmetros vocais, é decididamente um marco nesse percurso da voz contemporânea.

Para Janete,

“Demétrio inaugura o tempo do fragmento ou o tempo do ruído como uma presentificação do instante onde ocorre uma interação de eventos sonoros ao acaso. Assim não se admite a voz como uma linearidade pré - constituída simbolicamente por certas construções objetivadoras, como no canto lírico. A voz não se deixa amordaçar porque quer gemer

²² Faixa 8 do CD 2 e 13 do DVD.

²³ Faixas 7, e de 9 a 14 do CD 2, além das faixas 16 a 21 do DVD.

²⁴ Faixa 18 do CD 2, e 4 e 5 do DVD.

²⁵ Faixa 19 do CD 2, e faixa 3 do DVD.

²⁶ Faixas 14 e 15 do DVD.

²⁷ Exemplos celta e asiático: faixas 20, 21 e 22 do CD 2, e exemplos esquimós e asiáticos faixas 24 a 29 do DVD.

²⁸ Faixas 16 e 17 do CD 2, e faixas 2, e de 6 a 9 do DVD.

²⁹ Músico - cantor egípcio-greco-italiano que transitou do rock à música de vanguarda de John Cage, passando pelas músicas étnicas, cantou com o grupo de rock progressivo italiano *Area*.

de prazer. (...) A desmetaforização da voz ocorre no trabalho de Demetrio Stratos pela ruptura do tempo linear dessas convenções vocais. Cria tempo de ritual, tempo do que é simultâneo e não entendido como isolado e único. Limpa - se a voz de qualquer significado fixo e sujeito a uma interpretação “verdadeira”, definitiva. O que a voz de Demétrio reclama é a improvisação, aquilo que no instante se apresenta como irrepetível e não passível de fixação monolítica. A indeterminação é desejada como sedução. Tempo de erotização, prelúdio ao ato sexual, onde a voz é um aglomerado de sussurros, gemidos, sopros e gritos. Grito do recém - nascido, grito de guerra, grito do Xamã.... a voz de Stratos não é " neutra " . Ela é puro desejo de um corpo que se canta.” (Haouli, 1993, pg. 37).

Percebemos que uma nova metáfora, uma nova imagem do corpo vai se formando ao longo do século XX a partir de tantos questionamentos filosóficos, psicológicos, antropológicos, biológicos, científicos que vão se cruzando e assim gerando uma outra sensibilidade artística que irá buscar expressar esse outro corpo que se quer inteiro, imperfeitamente natural, para além de todas as convenções civilizatórias ao qual já fora submetido. E claro, a voz do século XX, principalmente a partir dos anos sessenta irá buscar a sua materialidade nesse novo entendimento do corpo.

Na década de 60 do século XX, Murray Schafer (1992) escreveu em seu livro *O Ouvido Pensante*:

“O vocabulário básico da música se modificará. Falaremos talvez de “objetos sonoros”, de “envelopes” e transientes de ataque em vez de “tríades”, *sforzando* e *appoggiatura*. Sons isolados serão estudados mais atentamente, e se prestará atenção aos componentes de seus espectros harmônicos e às suas características de ataque e

queda. O estudo será talvez dirigido à descrição da música em termos de frequências exatas ou faixas de frequência, em vez da limitada nomenclatura do sistema tonal. (pg. 122) (...) A psicologia e a fisiologia da percepção de padrões auditivos suplantarão muitos estudos musicais passados, em que os sons musicais eram emudecidos por exercícios escritos, (Os livros tradicionais de teoria negam vida aos sons, considerando-os como cadáveres imóveis.)” (Schafer, 1992, pg. 123).

Ainda Murray Schafer:

“Quanto mais a língua se torna civilizada, tanto menor a quantidade de exclamações e interjeições , menos os risos e inflexões que a voz adota . O lingüista Otto Jespersen conjecturou sobre as razões para isso : “ Agora , é uma consequência do avanço da civilização que a paixão seja moderada , e , desse modo , podemos concluir que a fala dos homens não civilizados e primitivos era mais apaixonadamente agitada que a nossa , mais parecida com o canto“ (Schafer, 1992, pg. 235)

“Não comecei com o canto tradicional. Pelo contrário, minha intenção foi trabalhar com o som vocal bruto, recomençar tudo como os aborígines , que nem sabem a diferença entre fala e canto, significado e sonoridade. Gostaria de poder cantar esta parte, e entoá-la, sussurrá-la e gritá-la. Quero tirá-la de seu sarcófago impresso. Ela precisa ser tocada no instrumento humano” (Idem, pg. 208).

“Como podemos liberar a linguagem de seu sarcófago impresso? Como podemos quebrar os ataúdes cinzentos de murmúrios e permitir que as palavras uivem da página, como que possuídas por espíritos? Os poetas tentaram.

Primeiro, os dadaístas e futuristas, e agora os poetas concretistas de nosso tempo.” (Idem, pg. 236).

Nesse início de século XXI tudo isso ainda é algo a ser muito explorado. Ainda estamos abrindo nossa escuta para outros sons que o corpo é capaz de produzir e disso fazer música. Esta voz contemporânea é fruto, portanto, de um novo entendimento do corpo, que por sua vez se abre a uma nova escuta.

Com o resgate do corpo, a voz passa a habitar o corpo total, e dessa forma *incorpora* todos os sons possíveis que o corpo é capaz de produzir. Ao mesmo tempo se abre e se permite a escuta de outros sons outrora banidos do universo da arte.

A existência dessa voz ocorre na medida em que o corpo se liberta, sendo isso um processo encadeado a partir de várias frentes, onde a experiência e legado de Antonin Artaud foram os mais radicais e seminais, - muito provavelmente por trabalhar com profundidade em termos dessa unidade corpo-voz -, porém não foram únicos. Nesse sentido podemos pensar também na influência da dança de Nijinsky, Mary Wigman ou Isadora Duncan³⁰ sobre corpos e mentes daquele início do século XX.

No entanto, irão ainda transcorrer décadas, até o final dos anos 50, para que uma nova estética da voz principiasse a se configurar, cruzando três influências decisivas: as pesquisas da poesia fonética e sonora, as pesquisas teatrais com corpo e voz, e as músicas concreta, eletroacústica e indeterminada.

Este novo perfil da voz inicia-se no final dos anos 50, desenvolve-se nos anos 60 e 70 do século XX, e caminha até os nossos dias de século XXI, quando agora, aos poucos, vai sendo descoberta. Esta demora deve-se à sua difícil aceitação, pois no âmbito da música

³⁰ Sobre esses artistas ver faixas 53, 54 e 55 do DVD. Importantes dançarinos, artistas do corpo do começo do século XX, que muito contribuíram para a revolução corporal na dança, abriram caminho para a dança moderna, e a uma nova forma de se vivenciar o corpo.

erudita ainda é muito forte a estética do *bel canto*, do canto lírico, e essa nova estética vocal, já não tão nova, é encarada como não música, como, aliás, é encarada boa parte da música contemporânea, por grande parte das pessoas.

Digo no âmbito da música erudita, pois se considerarmos também a música popular, ou a música popular experimental, a qual engloba procedimentos ditos populares com pesquisas da música erudita contemporânea, veremos que vários procedimentos englobando o ruído na voz foram largamente utilizados, a ponto de se tornarem o próprio estilo de se cantar, o próprio referencial da voz moderna. Não é assim com todas as formas de rock? Não foi uma das coisas mais evidentes que o rock configurou? A explosão do corpo e da voz em larga escala? O grito, a voz primal, as risadas, os gemidos de dor e de prazer, urros e suspiros, som de cuspe, de vômito, palavras sem valor semântico, voz usada em seus registros limites, canto falado, etc, sempre foram constituintes da voz no rock, em maior ou menor destaque, mais ou menos experimental, mas sempre foram o seu principal diferenciador. Vale lembrar que o próprio Demetrio Stratos (já citado), antes de fazer o seu trabalho solo no âmbito da música contemporânea, cantava no grupo italiano de rock progressivo *Area*.

No campo da música contemporânea, a estética da voz contemporânea se forjou a partir de três grandes vetores, já comentados, a saber: as transformações radicais da música no século XX, sobretudo com o advento da música eletroacústica; da poesia, com o surgimento da poesia fonética e posteriormente a poesia sonora; e as pesquisas teatrais com a voz. Veremos esses pontos melhor detalhados a seguir.

Capítulo 2

Influências Históricas

Como já dissemos anteriormente, a configuração de uma nova vocalidade, que passa a existir a partir de uma outra estética vocal que não a do *bel canto*, que inclui o ruído, os vários sons possíveis do aparelho fonador e uma nova concepção e vivência do corpo, formou-se ao longo do século XX, sendo fruto de três grandes influências: as pesquisas teatrais – aqui representadas por um de seus maiores investigadores, Antonin Artaud; as pesquisas poéticas dos poetas da poesia fonética e sonora; e as transformações por que passou a música neste século com todos os seus questionamentos e ampliação do próprio conceito do que pode ou não ser música.

A voz como um elemento corporal, poético e musical, fazendo parte de um ser em relação com o mundo e suas transformações, não poderia obviamente passar imune a todas essas revoluções. Assim, podemos entender o seu percurso e a nova forma que assume enquanto estética musical, ou tão somente estética sonora.

Neste capítulo iremos ver mais detalhadamente estas influências.

2.1 Pesquisas Teatrais

Antonin Artaud

Antonin Artaud, poeta, ator, dramaturgo, nasceu em 1896 em Marselha e morreu em 1948 em Paris. O seu trabalho inclui poemas em prosa e verso, roteiros de cinema, diversas peças de teatro, inclusive uma ópera, ensaios sobre cinema, pintura e literatura, notas e manifestos polêmicos sobre teatro, notas sobre projetos não realizados, um monólogo dramático escrito para rádio³¹, ensaios sobre o ritual do peyote entre os índios Tarahumara do México, aparições como ator em dois grandes filmes e outros menores, e centenas de cartas, que são a sua forma mais dramática de expressão.

Concebeu um teatro onde não haveria nenhuma distância entre ator e platéia, onde todos seriam atores e todos fariam parte do processo, ao mesmo tempo.

Contra a tradição racionalista, buscou gestos e sons primevos, onde estes possuem força encantatória. Buscou viver o teatro como uma pulsão de vida, onde não há separação entre vida e arte.

Muito se pode falar de Artaud, tamanha é a riqueza de seu legado e por ter sido um visionário que acabou por ser resgatado e compreendido nos libertários anos 60 do século XX, quando serviu de referência para as várias revoluções em curso: artísticas, políticas, comportamentais. Sua obra *O teatro e seu duplo* (publicada em Paris em 1938) tornou-se um dos principais escritos sobre teatro do século XX, e referência para grandes diretores como Peter Brook e Jerzy Grotowsky.

Artaud buscava um teatro com dança, gritos, sombras, iluminação, pouco diálogo e muita expressão corporal, indo na contramão

³¹ Essa obra chama-se *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (Para acabar com o julgamento de Deus). Foi realizada em novembro de 1947 na Radiodiffusion française, mas acabou sendo proibida de ir ao ar. Uma amostra está presente em duas faixas do CD 1, faixas 12 e 13, e na faixa 34 do DVD sobre Antonin Artaud.

do teatro naturalista francês, muito retórico e completamente subordinado ao texto. Suas propostas sobre teatro são hoje práticas correntes: a criação coletiva, a improvisação em cena, o primado do gestual e da expressão corporal, união palco e platéia, o *happening*, a *performance*; as correntes de pensamento da chamada *contracultura* são de alguma forma um legado de Artaud, conforme nos lembra o escritor e poeta Cláudio Willer (apud Nogueira, 2007)³².

No entanto, não é nosso objetivo explanar sobre sua obra e vida, mas tão somente enfocar alguns conceitos sobre voz, palavras e corpo,- aqueles naturalmente que são pertinentes a esse trabalho.

Antes de qualquer coisa falemos um pouco sobre a glossolalia, usada por Artaud. Glossolalia é entendida como o *dom de falar línguas desconhecidas*, num sentido religioso. Também pode ser entendido num sentido mais amplo, como quer Oliveira Junior (2004, pg.18): “considero a glossolalia como a capacidade humana de produzir uma vocalização cuja característica constituidora é justamente a ausência de referencialidade e, na quase totalidade dos casos, a inexistência de estrutura rígidas e pré-definidas; sua abertura”. Esse tipo de vocalização é algo presente em muitas culturas desde a antiguidade; da fala enigmática das pitonisas do oráculo de Delfos aos experimentalismos vocais dadaístas, e, portanto, não é invenção de Artaud. No entanto, ele aprofundou a materialização desta vocalidade enquanto fazer artístico, abrindo caminho para a sua busca do poder espacial das palavras, quando as palavras são tratadas como material concreto (vibração sonora). Em seu dizer:

“Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação, (...) Ora, mudar a destinação da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida em que ela se combina com tudo o que o teatro contém de espacial e de significação, no

³² Nogueira, Lucila. *Artaud e a reinvenção do teatro europeu*. Disponível em www.revista.agulha.nom.br/ag52artaud.htm. Acessado em agosto/2007.

domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido e que abala coisas, primeiro no ar e depois num domínio infinitamente mais misterioso e secreto (...)” (Artaud, 1999, pg 80).

Para ele, era fundamental ocupar o espaço sonoramente, para além do habitual que se ouvia.

“Ninguém mais sabe gritar na Europa, e especialmente os atores em transe não sabem mais dar gritos. Quanto às pessoas que só sabem falar e que se esqueceram de que tinham um corpo no teatro, também se esqueceram de usar a garganta. Reduzidas a gargantas anormais, não é nem mesmo um órgão, mas sim uma monstruosa abstração que fala: os atores, na França, agora só sabem falar” (Idem, pg. 160).

Para Artaud, era claro a integração do som ao gesto ao movimento à vida, e isso justamente deveria ser buscado e trabalhado:

“Mas, se voltarmos, por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas, sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples, tal como os temos em todas as circunstâncias da vida e como os autores não os têm suficientes em cena, a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva;” (Idem, pg. 140,141)

“Trata-se de nada menos do que mudar o ponto de partida da criação artística e de subverter as leis habituais do teatro. Trata-se de substituir a linguagem articulada por uma linguagem de natureza diferente, cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas cuja fonte será buscada num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento. A gramática dessa nova linguagem ainda está por ser encontrada. O gesto é sua matéria e sua cabeça; e, se quiserem, seu alfa e seu ômega. Ele parte da NECESSIDADE da palavra, mais do que da palavra já formada. Mas, encontrando na palavra um beco sem saída, ele volta ao gesto de modo espontâneo. De passagem ele roça algumas das leis da expressão material humana. Mergulha na necessidade. Refaz poeticamente o trajeto que levou à criação da linguagem. Mas com uma consciência multiplicada dos mundos resolvidos pela linguagem da palavra e que ele faz reviver em todos os seus aspectos. (...) todas essas operações através de gritos, onomatopéias, sinais, atitudes e modulações nervosas, lentas, abundantes e apaixonadas, plano a plano, termo a termo, ele as refaz” (Idem, pg. 129,130).

Buscando romper com o tradicional teatro da palavra, Artaud vai buscar o teatro do corpo, com o que esse tem de material, de espacial, de concreto, de vivo. Um corpo vivo onde pulsa um *centro frágil e turbulento que as formas não alcançam, (...) cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas cuja fonte será buscado num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento* (Artaud, 1999, pg.8).

Antes da palavra, a necessidade da palavra. A necessidade da palavra que leva a um gesto espontâneo, que por sua vez nutre a palavra com a expressão material humana.

Ele nos fala de um corpo presente, pleno, de um corpo que é, que não se esquece de usar a garganta para muito além da fala

racional, que *rompe a linguagem para tocar na vida*, esse “centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (Idem, pg.8).

Artaud não quer suprimir a palavra, mas dar-lhe outro destino. Concebendo-a como um objeto sólido e espacial atentará para seu aspecto vibracional, pois se *forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos, (...) a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva*.

De acordo com Esslin (1978), “para comunicar emoção, substância da poesia, só palavras abstratas não eram suficientes. Daí a poesia utilizar aspectos concretos da linguagem, que se comunicam diretamente ao corpo, elementos tais como a qualidade musical das palavras, a natureza sensual dos sons de que são feitas, a qualidade rítmica do poema que ativa diretamente os ritmos próprios do corpo: o latejar do sangue e a enorme multidão de associações não verbais inerentes à linguagem e ativadas pelas palavras.”

Artaud chega, pois, à compreensão, na década de 1930, de que “tanto o instrumento a ser utilizado na transmissão dessa espécie de poesia quanto o seu receptor, a ser exposto a ela para receber-lhe apropriadamente o impacto, era de fato o corpo humano” (Esslin, 1978).

Como Nietzsche, identificava o teatro com as forças dionisíacas, com toda a sua violência e mistério, turbulência, paixão e êxtase musical. Mas, contrariamente ao filósofo, rejeitava totalmente o elemento apolíneo. Daí o seu repúdio a usar as palavras num sentido de definição, no domínio da precisão, de pensar que *a obsessão pela palavra clara que diga tudo leva ao ressecamento das palavras* (Artaud, 1999, pg.139).

Contudo, os pontos de encontro com Nietzsche são muitos, sobretudo a grande ênfase, a importância decisiva concedida ao corpo. Assim dizia o filósofo:

“Desgraçado o miserável a quem o corpo parece mau e a beleza diabólica! Atrás de teus pensamentos e

sentimentos acha-se o corpo e no corpo encontra-se o “Eu” que só a ti pertence: a terra ignota”.³³

As idéias de Artaud também encontravam eco em Freud, para quem o mal-estar na civilização ocidental era devido à repressão da vida instintiva, inconsciente e impulsiva do homem.

Antonio Januzelli nos diz que Artaud pretende um retorno às reações iniciais do ser, com os gestos purificados de todo resíduo cotidiano, sugerindo *a busca do sopro vital e do grito orgânico* (Aslan, Odette em *L'acteur au XX siècle* apud Januzelli, 2003, pg.21).

Em Artaud,

“A voz, como fonte de energia sonora, deve repercutir sobre a sensibilidade e os nervos do espectador através de qualidades e vibrações de sons não habituais. Não há a intenção de suprimir o texto ou a fala no teatro, mas libertá-lo da tutela de ambos, utilizando a palavra num sentido concreto e especial, exprimindo o que de hábito ela não exprime. A palavra deverá ser manipulada “como um objeto sólido, um objeto que derruba e perturba as coisas”. É vital reuni-la de novo aos movimentos físicos que a suscitam, tomando-a em sua sonoridade, e não exclusivamente no seu significado gramatical; apreendê-la enquanto movimento que é, retornando desse modo às origens ativas, plásticas e respiratórias da linguagem. As palavras deverão ser interpretadas não só no sentido lógico, mas também no seu sentido de sortilégio, o que dará maior amplitude à voz, tirando partido das vibrações, das modulações e evoluções de toda espécie” (Januzelli, 2003, pg.22).

³³ Nietzsche, *Fragmentos dos Inéditos Póstumos*, Quinzaine Littéraire, nº28, 1967. Apud Virmaux, Alain. Artaud e o Teatro (1970)

Romper a linguagem para tocar na vida. Essa frase nos diz muito de sua busca em direção ao *sopro vital, ao grito orgânico*. Pois podemos dizer que a linguagem aqui, é toda a cultura, todo o pensamento estruturado, cristalizado, fossilizado, toda a representação de papéis sociais, que levam a linguagem a uma expressão de palavras ressecadas, sem vida, sem verdade. E vida para Artaud não é o “reconhecido pelo exterior dos fatos, mas essa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam”.

Centro frágil, informe, que precisa se expressar, que precisa se libertar, ganhar o espaço através da voz encarada como um objeto sólido, que vibra e que abala as coisas, onde “suas conseqüências vibratórias não são tiradas num único plano, mas em todos os planos do espírito ao mesmo tempo” (Artaud, 1999, pg.80), como no teatro oriental que tanto o marcou.

Importante observar que ele não acreditava que isso pudesse ser realizado por qualquer pessoa, assim levianamente. Não, era necessário preparação. “Isto leva a rejeitar as limitações habituais do homem e a tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade” (Idem, pg.8).

Portanto, há o mergulho na necessidade da palavra, na libertação do centro frágil e turbulento para se “refazer poeticamente o trajeto que levou à criação da linguagem”. Daí a busca do sopro vital, do grito orgânico. Para uma palavra livre, um corpo livre. Para uma palavra viva, um corpo vivo, uma garganta viva, uma voz que, como fonte de energia sonora, deverá repercutir sobre a sensibilidade e os nervos do espectador, através de qualidades e vibrações de sons não habituais.

Essas vibrações de sons incomuns são almejadas no plano sonoro geral, ou seja, há a busca desse entendimento igualmente para os instrumentos musicais.

“A necessidade de agir diretamente e profundamente sobre a sensibilidade pelos órgãos convida, do

ponto de vista sonoro, a que se procurem qualidades e vibrações de sons absolutamente incomuns, qualidades que os instrumentos musicais atuais não possuem, e que levam ao uso de instrumentos antigos e esquecidos, ou a criar novos instrumentos. Elas também levam a que se procurem, além da música, instrumentos e aparelhos que, baseados em fusões especiais ou em novas combinações de metais, possam atingir um novo diapasão da oitava, produzir sons ou ruídos insuportáveis, lancinantes” (Idem, pg. 109).

Percebemos com esse seu dizer uma sintonia com o que alguns músicos nessa mesma época procuravam: qualidades e vibrações de sons absolutamente incomuns e a necessidade de criar novos instrumentos.

“Pude encontrar nos escritos de Artaud, diz Pierre Boulez, “as preocupações fundamentais da música atual; tê-lo visto e ouvido ler seus próprios textos, acompanhados de grito, ruídos e ritmos, mostrou-nos como efetuar uma fusão do som e da palavra, como fazer explodir o fenômeno, quando a palavra nada mais consegue; em resumo, como organizar o delírio” (Virmaux, 1970).

Virmaux (1970) nos dá conta de que, embora não tenha sido concretizado nenhum trabalho, Artaud teve contato com Olivier Messiaen, e Edgar Varèse no ano de 1932, quando teve com esse um projeto de ópera, mas que infelizmente foi momentâneo e dele não restou nada além do libreto inacabado de *Não há mais firmamento*, quando teria havido o projeto de uma música que envolvesse a platéia.

De qualquer forma, a importância da música para Artaud é inegável, bem como a sua sintonia com novas idéias musicais que estavam em andamento nas primeiras décadas do século XX. Idéias como, por exemplo, de considerar o som como um objeto sólido

vibracional a ocupar o espaço com diretrizes e forças, e a necessidade de novos instrumentos que possam gerar novos sons e ruídos.

Podemos dizer que o entendimento da voz como fonte de energia sonora, como um novo instrumento vibracional que lança palavras como objetos sólidos no ar a partir de um novo corpo liberto das repressões culturais é um pensamento também musical, além do filosófico – existencial e teatral. Não à toa, Pierre Boulez diz que pôde encontrar nos escritos de Artaud, “as preocupações fundamentais da música atual”, que ele “mostrou-nos como efetuar uma fusão do som e da palavra, como fazer explodir o fenômeno”.

Em Artaud, tudo se encontra, tudo se funde, pois foi um homem absolutamente sensível e permeável a tudo o que ocorria no mundo, ou o que estava para acontecer. Assim, muito de suas idéias com relação às palavras vêm das experiências e pesquisas poéticas do experimentalismo futurista e dadaísta, e antes disso, do movimento surrealista de André Breton, do qual havia participado ativamente no seu início até romper com eles, entre outras coisas, porque não acreditava e não queria militar no partido comunista. Para Artaud, os marxistas e os surrealistas eram revolucionários que não revolucionavam nada, pois não se atreviam a atacar as verdadeiras causas da dor.

Os futuristas pretendiam, desde a década de 10 do século XX, o desprezo pela sintaxe, a destruição da literatura tradicional e a instauração de uma “arte de vida explosiva”. O dadaísmo desenvolveu uma atividade poética de natureza teatral. “Para que o público seja envolvido e atingido no âmago, é preciso não mais se dirigir à sua razão, e sim ao seu corpo, a todo o seu ser. Anteriormente a Artaud, Dada descobre a necessidade de forjar uma nova linguagem que agite e faça vibrar em lugar de simplesmente significar. Daí a importância conferida à entonação e ao ritmo : a palavra é gritada ou escandida” (Virmaux, 1970).

Em Artaud, no entanto, tudo é levado até as últimas conseqüências, e desse mergulho absoluto nasce seu teatro, suas concepções sobre a importância de um novo corpo, uma nova voz, uma nova palavra.

“Quando recito um poema não o faço para ser aplaudido, senão para sentir corpos de homens e mulheres... Digo “corpos”, a materialização corporal de um ser em poesia” (Stoppelman e Hardmeir, 1998)

“Há que se inventar uma nova voz para falar e uma nova voz para escrever. Devo separar-me de tudo o que já fiz para recomençar. Também tenho que refazer meu corpo. Uma revolução fisiológica total” (Idem).

Contudo, como já foi comentado anteriormente, ele se preocupava com a preparação. Em *O teatro e Seu Duplo* há um capítulo intitulado *Um Atletismo Afetivo* onde compara o ator a um atleta, mas a um atleta do coração. Aqui ele se preocupa com algumas questões técnicas, a começar pela respiração, que encara como fato primordial.

“Não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração de afetividade humana corresponde uma respiração própria” (Artaud, 1999, pg. 152).

“A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões, um domínio que amplia nossa soberania. Alcançar as paixões através de suas forças em vez de considerá-las como puras abstrações confere ao ator um domínio que amplia nossa soberania.” (...) “Saber que existe uma saída corporal para a alma permite alcançar essa alma num sentido inverso e reencontrar o seu ser através de uma espécie de analogias matemáticas. Conhecer o segredo do

tempo das paixões, dessa espécie de tempo musical que rege seu batimento harmônico, é um aspecto do teatro em que nosso teatro psicológico moderno há muito não pensa” (Idem, pg. 154).

“O que a respiração voluntária provoca é uma reaparição espontânea da vida” (Idem, pg. 155).

Baseado nos ensinamentos da Cabala, Artaud desenvolve um sistema de tríades de respiração e técnicas de expressão. É algo um pouco obscuro e complexo, mas o fundamento é o de certo número de tríades baseadas em: 1) inspiração; 2) expiração; 3) retenção de fôlego. Ligando a maneira de emissão da voz a cada uma dessas três possibilidades, produzem-se diferentes coloridos expressivos; o mesmo ocorre com outra tríade, a da colocação da voz: 1) no diafragma; 2) no peito, ou 3) na cabeça. Tomando-se estas seis possibilidades de expressão como as cores primárias, pode-se então variar e permutá-las, colocando a voz na cabeça enquanto se expira, ou inspira, ou se retém a respiração, e assim por diante. Utiliza ainda conceitos como masculino, feminino e neutro, faz referência ao yin, yang e aos 380 pontos da acupuntura chinesa (Esslin, 1978).

Tudo isso nos mostra o quanto era nítido para ele o trabalho a partir do corpo, a base sobre o qual tudo começa. Um entendimento que só muito depois se fez presente de uma forma irradiada.

A influência marcante de Antonin Artaud, de suas idéias estéticas, filosóficas, existenciais, políticas, revolucionárias, só foi vingar muito depois, sobretudo nos libertários anos sessenta, quando até o movimento estudantil na França o reivindicou como bandeira.

Peter Brook, Charles Marowitz, o teatro de vanguarda norte-americano, notadamente o *Living Theatre* de Julian Beck e Judith Malina, o *Open Theatre* de Joseph Chaikin e o *Performance Group* de

Richard Schechner; o *Théâtre du Soleil*, de Ariane Mnoujkine, também Jean-Louis Barrault na França, Luca Ronconi na Itália, os diretores latinos na França Jorge Lavelli, Jerome Savary e Victor Garcia, todos são fortemente influenciados pelas idéias de Artaud (Esslin, 1978). E no Brasil, o *Teatro Oficina* de José Celso Martinez Corrêa.

Além dos espetáculos orientados sob sua influência, o postulado de Artaud de que o teatro devia fundir-se com a vida real, para compor um *acontecimento* genuíno, teve certamente seu papel em inspirar e influenciar o movimento por uma nova forma: o *happening* (Esslin, 1978). Forma de arte que se alastrou nos anos 60 e 70 do século XX, onde havia uma fusão de teatro, música, artes plásticas, dança, expressão corporal, em torno de uma improvisação coletiva.

O que nos interessa aqui é perceber e entender as influências que marcaram a forma de uma nova concepção de voz, que por sua vez, como venho assinalando, vem de uma nova concepção de corpo que se quer pleno, vivo, que quer expressar *essa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam*.

A busca de Artaud,

- *Do sopro vital e do grito orgânico;*
- Da necessidade da palavra que leva a um gesto espontâneo, que por sua vez nutre a palavra com a expressão material humana, que mergulha na necessidade e *refaz poeticamente o trajeto que levou à criação da linguagem, (...) todas essas operações através de gritos, onomatopéias, sinais, atitudes e modulações nervosas, lentas, abundantes e apaixonadas, plano a plano, termo a termo;*
- De um corpo vivo, um corpo que é, que não se esquece de usar a garganta para muito além da fala racional, que *rompe a linguagem para*

tocar na vida, esse “centro frágil e turbulento que as formas não alcançam”;

- Da voz, como fonte de energia sonora, que deve repercutir sobre a sensibilidade e os nervos do espectador através de qualidades e vibrações de sons não habituais;
- Em não usar as palavras num sentido de definição, no domínio da precisão, de pensar que a obsessão pela palavra clara que diga tudo leva ao ressecamento das palavras;
- Do “ponto de vista sonoro, a que se procurem qualidades e vibrações de sons absolutamente incomuns, qualidades que os instrumentos musicais atuais não possuem, e que levam ao uso de instrumentos antigos e esquecidos, ou a criar novos instrumentos”.
- “Além da música, de instrumentos e aparelhos que, baseados em fusões especiais ou em novas combinações de metais, possam atingir um novo diapasão da oitava, produzir sons ou ruídos insuportáveis, lancinantes”;
- De um domínio da respiração, para se ter um domínio do corpo e da expressão plena;
- De inventar uma nova voz para falar e uma nova voz para escrever;
- De separar-se de tudo o que já fez para recomeçar. De refazer seu corpo, de buscar uma revolução fisiológica total;...

... Nos faz entender um pouco mais sobre as manifestações da voz contemporânea, sua materialização enquanto um ideal artístico, enquanto uma determinada estética.

Não quero, no entanto, dizer que todas as realizações de obras musicais, onde há essa concepção do que chamo de voz contemporânea, sejam descendentes em linha absolutamente direta de Antonin Artaud. Quero apenas apontar influências que, direta ou indiretamente, estão presentes até por uma questão de contigüidade histórica.

2.2 Poesia Fonética e Poesia Sonora

“A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. (...) A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior.”³⁴

Se a palavra é uma ponte para superar a distância que nos separa da realidade exterior, o como construir essa ponte e a própria ponte, seu material, sua forma, sua direção irá variar muito através da história e da geografia.

É sabido que após o surgimento da escrita e o seu incrível ascendente desenvolvimento, a oralidade, a transmissão oral e a sua conseqüente força e veemência vão se enfraquecendo, se perdendo e praticamente saem de cena. A poesia torna-se então, majoritariamente, uma literatura escrita, para ser lida em silêncio. Não que não houvesse eventualmente declamações, mas, digamos, não era essa a intenção primeira. Perde-se a intenção da presença, da corporeidade, da espacialidade do corpo e da voz. Essa dimensão é que vai ser resgatada pela poesia fonética e sonora como um dos seus pressupostos primordiais. Voltaremos a falar sobre isso mais à frente.

Identificamos a chamada poesia fonética no período que vai das vanguardas históricas³⁵ até o surgimento e desenvolvimento da

³⁴ Paz, Otávio. O Arco e a Lira (1956)

³⁵ Dadaísmo, Futurismo italiano e russo – movimentos artísticos que eclodiram no começo do século XX na Europa. Mais sobre o dadaísmo e futurismo italiano faixas 56-59 do DVD.

aparelhagem eletromagnética, e a poesia sonora a partir daí, que seria da década de 50 do século XX até os nossos dias, agora já em ambiente digital. Toda a poesia fonética se dá em solo europeu e a poesia sonora aí começa e se irradia para as Américas e para alguns outros pontos do globo, sobretudo após a intensa intercomunicação surgida com a internet.

Recapitulando o que já havia sido dito anteriormente no capítulo um, a poesia fonética surge com os poetas futuristas e dadaístas, com o objetivo de criar uma linguagem fonética destituída de carga semântica. Assim, o aparelho fonador vira um laboratório para todas as possibilidades. O Dadaísmo procura subverter a língua através da ironia e do humor, baseados numa linguagem pré verbal, onde o próprio nome *Dada* viria do balbúcio infantil. O Futurismo russo trabalha contemporaneamente ao *Dada* a mesma proposta de linguagem sem sentido, de palavras destituídas de significado. Mas enquanto o *Dada* se baseia na linguagem das crianças em sua procura de uma comunicação pré-gramatical, o futurismo russo recupera a linguagem dos loucos e dos folclores dialetais, criando uma linguagem denominada por seus representantes de *transmental*. Já o futurismo italiano busca nas *parole in libertà*, a utilização de onomatopéias, reconstruindo a nova sonoridade da vida moderna. O letrismo, algumas décadas depois (1947), radical como o *Dada* na experimentação acústica com sons não verbais produzidos pelo aparelho fonador humano (arroto, tosse, espirro, suspiro, etc.) é o último movimento de vanguarda anterior ao aparecimento da aparelhagem eletromagnética. A partir de então surge a poesia sonora.

A poesia fonética, ou sonora, é aquela poesia que evita usar a palavra como mero veículo de significado, e a composição do poema ou texto fonético está estruturado em sons que requerem uma realização acústica. No entanto, diferencia-se da poesia declamada ou recitada tradicional através da introdução de técnicas fonéticas, ruídos e por seu caráter experimental. Nos poemas fonéticos, desenvolvem-se elementos básicos da música como intensidade, dinâmica, ritmo, cor timbrística, duração, etc. *Não se trata de palavras e música, mas música das palavras através da mídia voz.* Daí a intensa pesquisa e laboratório

vocal, que, com o *letrismo*, se chegará a buscar a música da voz anterior às próprias palavras.

“Que pretendiam afinal os futuristas? Desde antes de 1914, preconizavam o desprezo pela sintaxe, a destruição dos veículos literários tradicionais e a instauração de uma *arte de vida explosiva*” (Virmaux, 1978).

Os futuristas italianos compunham seus poemas sem adjetivos, advérbios, verbos ou signos de pontuação; utilizavam uma colagem de substantivos que evocavam uma sucessão contínua de imagens até chegar à base mais primitiva do idioma, à onomatopéia e ao ruído. Este se materializou na *Arte do Ruído* (1913) de Luigi Russolo, uma das grandes contribuições para a música moderna. Neste livro há um capítulo intitulado *Os ruídos da linguagem* em que ele discorre sobre a importância das consoantes, pois são estas que materializam os ruídos na linguagem:

“Vogais representam som na linguagem, enquanto consoantes claramente representam ruído. Portanto, ruído - o qual encontra tanta hostilidade quando tentamos trazê-lo para dentro do reino da música – é uma parte muito importante da linguagem, e também do canto.

A linguagem tem uma riqueza de timbre desconhecida para a orquestra, a qual deve provar que a própria natureza teve que recorrer aos timbres do ruído quando desejou aumentar e enriquecer os timbres do magnífico instrumento que é a voz humana. É importante considerar que não existe ruído na natureza ou vida (ainda que estranho e bizarro no timbre) que não possa ser adequadamente, ou até mesmo exatamente, imitado através das consoantes. (...) Mas somente os poetas futuristas, com suas *palavras livres*, eram habilitados a ouvir o inteiro valor do ruído na poesia. Fazendo uso do ruído nas onomatopéias, eles revelaram toda a enorme importância desse elemento da linguagem, o qual teve

anteriormente que permanecer escravo das vogais. Por séculos, poetas não souberam como fazer uso disso efetivamente como fonte de expressão da linguagem. Nas futuristas *palavras livres*, a consoante representando ruído é finalmente adotada por seus próprios interesses; e como na música, serve a multiplicar os elementos de expressão e emoção” (Russolo, 1986, pgs. 56,57).

Marinetti através de seu manifesto “A declamação dinâmica e sinóptica”³⁶ fixou as bases da declamação futurista em oposição à simbolista. O poema deveria sair da página e ser recitado em alta voz, devendo ser acompanhado das pernas e braços, podendo ser acompanhado por diferentes instrumentos de percussão; poderia haver também declamações simultâneas. O futurismo pretendia acabar com a imagem do poeta romântico, algo melancólico e focado em seus sentimentos, e contrapor uma ação dinâmica e um espetáculo visual e fonético. O poema é estruturado então como uma partitura para a vocalização teatralizada. “Marinetti não quer o silêncio, mas o ruído, não a lacuna, mas o preenchimento do excesso, não o rigor, mas a manifestação espontaneísta e a ausência de limites, não a leitura silenciosa, mas o berro e o estrondo” (Agra, 1986).

Além de Marinetti, um importante poeta foi Fortunato Depero, o criador da *Onomalíngua*, espécie de dialeto de onomatopéias.

Nas poesias futuristas, os elementos gráficos como corpo da letra, direção espacial, disposição das palavras, tipo de fonte, ganham total importância, pois funcionam como uma referência sonora para *fortíssimos*, *pianíssimos*, *crescendos* e *diminuendos*, e passam a ser igualmente uma composição gráfica, isto é, um objeto gráfico, referência para uma série de trabalhos posteriores que caminharam nessa linha, como a poesia concreta brasileira.

Mas é a relevância da voz o elemento primordial para a estética futurista. “O futurismo detona definitivamente o processo de

³⁶ Disponível em www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/DECLA.html.

entrada em cena da amplificação vocal, de entrada em cena da oralidade como componente fundamental da poética moderna” (Agra, 1986).

Nas poesias futuristas de Marinetti a seguir, podemos observar a composição gráfica que serve de guia para a vocalização. São elas: *Marcia futurista* (1916) e *Dune, declamazione futurista* (1914):

37

³⁷Marcia futurista, 1916. Disponível em www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETTI/html/marcha.html O áudio dessa poesia encontra-se na faixa 6 do CD 1.

67

Os futuristas russos inventaram o conceito “zaum”. Eles diziam que a língua comum escravizava, e a nova – zaum - tornava livre esta língua mais conceitual que real, e, sem um sentido racional, mostrava as possibilidades de uma linguagem transmental. Uma linguagem que buscava não um significado objetivo, mas um outro significado. Linguagem essa que ganha sentido pela melodia da voz, como as glossolalias, o poder de falar em línguas.

Assim se manifestou Alexei Krutchenik em sua *Declaração da Língua Transmental* :

“1) O pensamento e a linguagem não podem estar atrás do artista inspirado, que é, por isso, livre para exprimir-se recorrendo não somente à língua comum (ou dos conceitos) mas também a uma língua pessoal (o criador é o indivíduo) e a uma língua privada de significado determinado (ainda não cristalizado) transmental. A língua comum põe impedimentos, a livre permite exprimir-se com mais intensidade (por exemplo: go osneg kajd etc).

2) O *zaum* é a forma poética primigênia (no sentido histórico do indivíduo). Na origem há um movimento rítmico-musical, um proto-som (que o poeta deveria registrar, pois que pode ser esquecido no desenvolvimento do trabalho)”³⁹.

Observa-se a busca da liberdade de criação e a busca de uma expressão sonora primordial dando forma a essa liberdade.

Lúcio Agra (1986) nos informa que, em 1922, o devir oralizante da poesia de vanguarda russa alcança seu apogeu na publicação, na Alemanha, de *Para a voz (Dliá Golossa)*, de Maiakowski, título que pode ser entendido também como *Para ler em voz alta*.

Mas seriam os dadaístas que realmente se aprofundariam na poesia fonética. Encontramos já em 1897, um dadá antes do

³⁹ Krutchenik, Alexei. Declaração da Língua Transmental. In Menezes, org., 1992, op. Cit.

movimento Dadá propriamente, o qual irá eclodir em 1916, em Zurique, Suíça. O alemão Paul Scheerbart publica em 1897 o poema *Kikakoku* e em 1905, Christian Morgenstern publica *Das große Lalula*. Notamos referência aos idiomas infantis, às rimas cantadas, aos idiomas artificiais, à onomatopéia e à imitação dos animais.

A seguir, esses poemas :

Paul Scheerbart: KIKAKOKU! ⁴⁰

Ekoralaps!

Wiso kollipanda opolosa.

Ipasatta ih fuo.

Kikakoku proklinthe peteh.

Nikifili mopalexio intipaschi benakaffro - propsa

pi! propsa pi!

Jasollu nosaressa flipsei.

Aukarotto passakrussar Kikakoku.

Nupsa pusch?

Kikakoku buluru?

Futupukke - propsa pi!

Jasollu.....

⁴⁰ Faixa 1 do CD1

Christian Morgenstern: Das große Lalula.

Kroklokwaſzi? Semememi!
Seiokrontro - praſriplo:
Bifzi, baſzi; hulalemi;
quasti baſti bo ...
Lalu lalu lalu lalu la!
Hontraruru miromente
zasku zes rü rü?
Entepente, leiolente
klekwapuſzi lü?
Lalu lalu lalu lalu la!
Simarar kos malzipempu
ſilzuzankunkrei (;)!
Marjomar dos : Quempu Lempu
Siri Suri Sei ()!
Lalu lalu lalu lalu la!

Ao contrário dos futuristas que acreditavam nas máquinas, na velocidade, nas indústrias, os dadaístas duvidavam de tudo. Hugo Ball inventou a anti-arte, a anti- poesia, “versos sem palavras” ou “poema de sons”, juntamente com seus companheiros Tristan Tzara e Marcel Janco, entre outros.

No Cabaret Voltaire, Zurique 1916, Ball estreou seu poema *Gadgi beri bimba e Karawane*. Vestido com roupas de cartolina e chapéu de feiticeiro, declamando como que em transe e provocando a platéia, o Dadá desenvolveu, desde o início, uma atividade poética de natureza teatral. O ruidismo de Russolo foi retomado e enriquecido com gritos e

suspiros, dando início à nova performance vocal. Tristan Tzara, Marcel Janco e R. Huelsenbech exploraram o poema simultâneo e bruitista (de bruit- ruído) como *L'amiral cherche une maison à louer* (O almirante busca uma casa para alugar), onde os participantes assobiam, cantam, falam e fazem ruído. Hugo Ball escreveu em seu diário:

“ o poema simultâneo cria o problema do valor da voz. O órgão humano encarna a alma, a individualidade errante entre os demônios que a acompanham. Os ruídos representam o pano de fundo: todo o inarticulado, inexorável, determinante. O poema deve elucidar o problema do homem surpreendido no processo mecânico. De forma sintética e generalizante mostra a luta entre a voz humana e um mundo ameaçador, invasor e destruidor, de cujo ritmo sonoro é impossível escapar.”⁴¹

No entanto, Raoul Hausmann, também ele um poeta adepto e criador da poesia fonética, diz que “está fora de dúvida que Hugo Ball tenha feito essa invenção sozinha, a partir de seu próprio gênio, ele foi sim inspirado por seus precursores russos, Khebnikov, Krutchenik e Kandinsky, que, originariamente, ao lado de Scheerbart e Morgenstern, foram os verdadeiros inventores da poesia fonética.”⁴²

A seguir, os poemas *Karawane*, de Hugo Ball e *L'amiral cherche une maison à louer* ⁴³, de Tristan Tzara, Marcel Janco e Huelsenbeck:

⁴¹ Disponível em www.uclm.es/artesonoro/hball/indiceHB.html e www.elfloridobyte.com/navegaciones/1579/rima-primordial

⁴² Hausmann, Raoul. História da poesia fonética. In Menezes, 1992, op.cit.

⁴³ Faixas 7 e 8 do CD1. Há também uma faixa (30) com *Karawane* no DVD.

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bosso fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

ulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - umf

L'amiral cherche une maison à louer

Poema simultáneo por R. Huelsenbeck, M. Janco, T. Tzara.

HUELSENBECK Ahoi ahoi Des Admirals gwirktes Beinkleid schnell

JANCO(cantando) Where the honny suckle wine twines itself

TZARA Boum boum boum Il déshabilla sa chair quand les grenouilles

HUELSENBECK zerfällt Teerpappe macht Rawagen in der Nacht

JANCO(cantando) around the door a sweetheart mine is waiting patiently for me

I

TZARA humides commencèrent à bruler j'ai mis le cheval dans l'âme du

HUELSENBECK und der Conciergenbäuche Klapperschlangengrün sind milde
ach

JANCO(cantando) can hear the weopour will arround arround the hill

TZARA serpent à Bucarest on dépendra mes amis dorénavant et

HUELSENBECK verzerrt in der Natur chrza prrrza chrrrza

JANCO(cantando) my great room is

TZARA c'est très intéressant les griffes des morsures équatoriales

Mas seria Kurt Schwitters a figura mais influente da poesia fonética. Foi o seu maior defensor e quem a desenvolveu melhor. Criou o movimento MERZ⁴⁴, onde buscava integração entre todas as artes, pois acreditava que um domínio artístico se enriquece por outro. Assim como pensava que todo o material percebido pelo olho é apropriado para a arte, entendia que todos os sons encontrados são apropriados para a poesia.

Seu poema *Ursonate*, algo assim como canção primordial, a canção Ur, ou sonata em sons primitivos (1922-32), é uma das maiores contribuições à poesia fonética. Surgiu através da repetição do poema cartaz "*fmsbw*" (1918) de Raoul Hausmann, e inclusive antes de chamar-se *Ursonate* chamou-se *Retrato de Raoul Hausmann*.

O poema cartaz *fmsbw* :

45

⁴⁴ Mais sobre o Merz, Schwitters, Ball, Tzara, Hausmann, Huelsenbech, nas faixas 56, 57 e 58 do DVD, a respeito do dadaísmo.

⁴⁵ Disponível em www.uclm.es/artesonoro/r.hausmann/html/fmsb.html.

A *Ursonate* é estruturada como uma sonata, com introdução de temas, exposição, desenvolvimento e final na primeira parte, com largo na segunda parte, scherzo e trio na terceira parte, e presto, desenvolvimento, resolução e cadência final na quarta parte.

Schwitters conseguiu gravá-la completa na Inglaterra onde morreu em 1948 no exílio, mas sua *Ursonate* só foi descoberta em meados dos anos sessenta. É interessante observar que o texto escrito da poesia funciona como uma partitura, que é seguida à risca pelo intérprete. No entanto, essa peça de aproximadamente 35 minutos de duração, possui uma partitura aberta, passível de várias interpretações e reinvenções. Vejamos, a seguir, o *largo* e o *scherzo*⁴⁶. Depois disso teremos uma parte de sua explicação da *Ursonate*,⁴⁷ e finalmente o poema *Scherzotos* :

⁴⁶ Faixas 9 e 10 do CD 1, performance do próprio Schwitters; e faixas 16 e 17 do CD 2 com Jaap Blonk (a cadenza e o largo, respectivamente). No DVD faixa 2, com Jaap Blonk, e faixa 31, uma recriação gráfica com performance de Schwitters.

⁴⁷ Textos encontrados em www.uclm.es/artesonoro/archivo.html

segunda parte:

largo

(pronunciación regular, cadencia precisa 4/4, a continuación cada serie se declama un cuarto de tono más bajo, por lo tanto hay que comenzar lo suficientemente alto)

Oooooooooooooooooooooooooooooo (bajo)	(J)	6
Bee bee bee bee bee - - - - -		
Oooooooooooooooooooooooooooooo		
Zee zee zee zee zee - - - - -		
Oooooooooooooooooooooooooooooo		
Rinnzekete - - - bee - - - bee - - -		
Oooooooooooooooooooooooooooooo		
änn ze - - - - - änn ze - - - - -		
Oooooooooooooooooooooooooooooo		
.....		
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa (alto)	(K)	7
Bee bee bee bee bee - - - - -		
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa		
Zee zee zee zee zee - - - - -		
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa		
Rinnzekete - - - bee - - - bee - - -		
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa		
Enn ze - - - - - enn ze - - - - -		
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa		
.....		
Oooooooooooooooooooooooooooooo (bajo)	(L)	6
Bee bee bee bee bee - - - - -		
Oooooooooooooooooooooooooooooo		
Zee zee zee zee zee - - - - -		
Oooooooooooooooooooooooooooooo		
Rinnzekete - - - bee - - - bee - - -		
Oooooooooooooooooooooooooooooo		
änn ze - - - - - änn ze - - - - -		
Oooooooooooooooooooooooooooooo		
.....		

tercera parte		
scherzo		
<i>(los temas serán declamados siguiendo sus propias características)</i>		
Lanke trr gll <i>(vigoroso)</i> (M)	III	8
pe pe pe pe pe		
Ooka ooka ooka ooka		
Lanke trr gll	III	9
pil pil pil pil pil		
Züüka züüka züüka züüka		
Lanke trr gll	III	4
Rrmp		
Rrnf		
Lanke trr gll	III	3
Züüu lenn trll?		
Lümpff tümpff trll	10	
Lanke trr gll	III	4
Rrmpff tilff too		
Lanke trr gll	III	3
Züüu lenn trll?		
Lümpff tümpff trll	10	
Lanke trr gll	III	8
Pe pe pe pe pe		
Ooka ooka ooka ooka		
Lanke trr gll	III	9
Pil pil pil pil pil		
Züüka züüka züüka züüka		
Lanke trr gll	III	4
Rrmp		
Rrnf		
Lanke trr gll		

trío (<i>declamar muy lentamente</i>)		
Ziiuu iuuu ziiuu aaau ziiuu iuuu ziiuu Aaa	(N)	3
Ziiuu iuuu ziiuu aaau ziiuu iuuu ziiuu Ooo		3
Ziiuu iuuu ziiuu aaau ziiuu iuuu		3
scherzo		
Lanke trr gll (<i>vigoroso</i>) pe pe pe pe pe Ooka ooka ooka ooka	(O)	III 8
Lanke trr gll Pii pii pii pii pii Züüka züüka züüka züüka		III 9
Lanke trr gll Rrmmp Rrnnf		III 4
Lanke trr gll Ziiuu lenn trll? Lümpff tümpff trll		3 10
Lanke trr gll Rrumpff tilff too		II 4
Lanke trr gll Ziiuu lenn trll? Lümpff tümpff trll		III 3 10

explicaciones sobre mi ursonate

la sonata consta de cuatro partes, una introducción, un final y, en séptimo lugar, una cadencia en la cuarta parte. la primera parte es un rondó con cuatro temas principales que en el texto de la sonata son muy característicos. no quiero explicar si el ritmo es débil o fuerte, alto o bajo, compacto o amplio, etc. ni las sutiles variaciones y composiciones de los temas. me limito a llamar vuestra atención en la primera parte sobre las repeticiones palabra por palabra de los temas antes de cada variación, sobre el comienzo explosivo del primer tema, sobre el lirismo puro del *Jüu-Kaa* cantado, sobre el ritmo rigurosamente militar del tercer tema totalmente masculino en contraposición al cuarto tema tembloroso y tierno como un cordero y para terminar sobre el final acusador de la primera parte, con la pregunta *tää?*

la segunda parte está en el centro de la composición. se puede ver que es cantada por las anotaciones en el texto. el largo es metálico e insoportable, le falta sentimiento y sensibilidad. observe en *Rinn zekete bee bee* y en *ennze* la evocación de la primera parte. observe también en la introducción el *Oo* prolongado que anuncia el largo. la tercera parte es un auténtico scherzo. observe la rápida sucesión de los tres temas: *lanke trr gll*, *pe pe pe pe* y *Ooka*, que son muy diferentes entre sí y que evocan el carácter de scherzo: la forma extraña. *lanke trr gll* es invariable y se repite obsesiva y rítmicamente. en *rrmmp* y en *rrrnuff* hay una evocación del *rummpff tillff too* de la primera parte. pero esta vez no suena dulce como un cordero, sino breve e imperioso, totalmente masculino. el *Rrumpftillftoo* de la tercera parte ya no suena tampoco tan dulce. los *ziuu lenn trll* y *lumpft tümpff trill* son desde el punto de vista sonoro, una copia del tema principal *lanke trr gll*. el *ziuu iuuu* del trío evoca bastante el *ziuu ennze* de la primera parte, sólo que aquí es más persistente y solemne. el scherzo se distingue esencialmente de las otras tres partes, en las que el *bee* largo es de una extraordinaria importancia. en el scherzo no hay ningún *bee*. la cuarta parte es la más importante y también la más rica en la construcción. de nuevo los cuatro temas están claramente indicados en el texto.

el bloque *Grimm* hasta *Oo bee* se repite palabra por palabra. sigue un largo desarrollo con numerosas sorpresas y por fin reaparece el bloque con el orden de los temas cambiados. el tema de exposición *Oo bee* evoca vagamente la segunda parte. la cuarta parte, extensa y rápida, es un buen ejercicio para los pulmones del declamador, ya que para evitar que las repeticiones interminables sean muy monótonas hay que elevar a menudo mucho la voz. en el final llamo la atención sobre la inversión voluntaria del alfabeto hasta la *a*. se adivina y se espera la *a* con impaciencia. pero por dos veces se para dolorosamente en *bee*. esta *bee* suena dolorosa en la composición. la tranquilidad se logra con la *a* del tercer alfabeto. para terminar, el alfabeto continua por última y cuarta vez y acaba muy dolorosamente en *beeee*. con este procedimiento evito la banalidad que hubiera sido dejar la solución, aunque necesaria, para el final. la cadencia, finalmente, es *ad libitum* y cada declamador puede, según su gusto componer una cadencia partiendo de las de la sonata. no he hecho más que sugerir una posibilidad para un declamador que eventualmente no tenga imaginación. yo mismo, presento cada vez una cadencia diferente logrando, al recitarla de memoria, que la cadencia produzca un efecto muy vivo que contraste con la rigidez del resto de la sonata.

los signos de mi ursonata

las letras utilizadas deben ser pronunciadas como en alemán. una vocal sola es breve, dos vocales idénticas no son dobles, sino largas, pero si dos vocales idénticas deben ser pronunciadas como dobles, la palabra se separa en ese lugar. así *a* como en Schnaps, *aa* como en

Scherzotos

1936-37

kraff
püsch
kraff
püsch püü uu
kraff
püsümüsüür
kraff
püsümüsoff
kraff
püseemüse
kraff

püsümüsoff püsümüsüür püsümüsaisch
püsümüsaisch püsümüsoff püsümüsüür
püsümüsüür püsümüsaisch püsümüsoff

kraff
püsch
kraff
püsch püü uu
kraff
püsümüsüür
kraff
püsümüsoff
kraff
püseemüse
kraff

püü uu püü aa püü oo
püü uu püü oo püü aa
püü uu püü oo püü aa
püü oo püü aa püü uu
kraff
püsch
kraff
püsch püü uu
kraff

püsümüsüür
kraff
püsümüsoff
kraff
püseemüse
kraff

püsümüsoff püsümüsüür püsümüsaisch
püsümüsaisch püsümüsoff püsümüsüür
püsümüsüür püsümüsaisch püsümüsoff

kraff
püsch
kraff
püsch püü uu
kraff
püsümüsüür
kraff
püsümüsoff
kraff
püsümüse
kraff

Como a *Ursonate*, este último poema, o *Scherzotos*⁴⁸, de 1936, só ganha sentido e relevo através da vocalização. Aqui já antecipando sons orgânicos do aparelho fonatório, como tosse, pigarro, espirro, os quais serão explorados artisticamente, no decorrer do século XX. Observamos também o uso enfático das consoantes para a obtenção de ruídos, conforme havia assinalado Luigi Russolo. Kurt Schwitters prenuncia uma vertente das poéticas sonoras, que chega até os Mesósticos de John Cage.

É com o *letrismo* (1947), de Isidore Isou, que irá ocorrer a radicalização na experimentação acústica com sons não verbais, produzidos pelo aparelho fonador humano como arroteio, tosse, espirro, suspiro, etc., ou seja, uma linguagem anterior às palavras e, como já foi dito, é o último movimento de vanguarda anterior ao aparecimento da aparelhagem eletromagnética, pois a partir daí surge a poesia sonora propriamente dita.

“Ao substituir a palavra pela letra como unidade mínima do poema, Isou fixa a necessidade de desmanche interno da verbalidade, da poesia como a arte verbal. E se filia aos projetos desconstrucionistas da linguagem.”⁴⁹

Em *Por Uma Nova Poesia Oral*⁵⁰, publicado em 1947, Isou escreve:

“No letrismo, o poder sonoro formará o fundamento. Dever-se-ia realçar novamente na linguagem o que impressionava o ouvido (estertor, eco, estalido da língua, gargalhada). Estas substâncias foram eliminadas em favor das significações. (...) No lugar do conceito de belezas cerebrais que foi criado na poesia cinzelante, replicaremos simplesmente com o entendimento auditivo, imediato. Trata-se, portanto, de

⁴⁸ Faixa 11 do CD1.

⁴⁹ Menezes, Introdução. 1992, op. cit.’

⁵⁰ Isou, Isidore. In Menezes op. cit.

descobrir fermentações desconhecidas, confecções puramente orais; descobrir sons intangíveis no vocabulário. (...) Porque a poesia foi criada por indivíduos que queriam se ouvir, sentir as baterias lingüísticas contra o palato.”

Isou cria um alfabeto letrista em que a cada letra do alfabeto grego corresponde um som orgânico como: aspiração, expiração, sibilo, estertor, grunhido, som de fadiga, suspiro, ronco, gargarejo, gemido, soluço, tosse, espirro, estalido de língua, estalo com lábios, crepitação (como o imitar de barulho de carro), som de escarro, beijo (ruidoso) e assobio (simples, não melodioso). Aproveitando o aparato bucal (língua, dentes, abóbada palatal e lábios), valoriza as vibrações dos fonemas numa espécie de vocalização poética. Essa forma de atuação, caracteristicamente performática, foi mais tarde denominada *Poética do Grito* em referência a Antonin Artaud.

Nos anos 50 ocorre o surgimento dos estúdios eletroacústicos e a poesia fonética é substituída pela poesia sonora, que parte dos mesmos princípios, porém é viabilizada a modificação tecnológica do som vocal, através de procedimentos como efeitos de repetição, alongamentos, contrações, distorções, sobreposições de fonemas. Os poetas sonoros unem-se aos músicos concretos e eletroacústicos, sobretudo na França, onde se reúnem na RTF, sob o comando de Pierre Schaeffer.

Os músicos concretos e eletrônicos se interessam pela organização de qualquer som, incluindo os de origem vocal, e, aliás, é justamente desse encontro – da voz com os procedimentos eletrônicos do som - que surge a música eletro-acústica⁵¹ e por outro lado, a poesia sonora e suas experimentações.

⁵¹ A voz, enquanto um objeto concreto acústico, portanto distinta de sons sintetizados, puramente eletrônicos, foi manipulada eletronicamente primeiramente por Stockhausen, e o resultado foi chamado de eletroacústico, dando origem à música eletroacústica. Embora o repertório desse

Giuliano Tosin⁵² nos informa que, em abril de 58, começaram a surgir na revista francesa *Cinquième Saison*, textos que tratavam de poesia sonora, e alguns meses depois, Maguy Lovano e Henri Chopin difundiram obras de sua própria autoria além de Altagor, Bernard Heidsieck e Pierre Garnier, ao longo de doze emissões na rádio Paris-Inter. Neste ano, Dûfrene usou o magnetofone⁵³ para gravar seus *crirhythmes*, e no ano seguinte foi a vez de Heidsieck gravar seus *Poèmes-partitions*.

De acordo com Tosin, Henri Chopin⁵⁴, que juntamente com Heidsieck, compõem os nomes mais expressivos da poesia sonora, - sobretudo por seu pioneirismo e pela extensa produção de poemas e textos teóricos, - foi o editor da revista *Cinquième Saison*, o periódico mais importante na difusão da poesia sonora, que mais tarde juntou-se com a revista *Ou*, para o lançamento das revistas-discos antológicas deste âmbito. Segundo Tosin, desde o início, Henri Chopin utiliza manipulações eletroacústicas com variações de velocidade de rotação, ecos e reverberações e coloca microfones muito próximos e até mesmo dentro da boca, para obter sons que saem de regiões distintas do aparelho fonador. Este autor afirma que no início de sua produção, Chopin conservava a palavra como ponto de partida para sua criação poética, como é o caso de *Pêche de Nuit*, *Espace et Gestes* e *Sol Air*, porém pouco a pouco, a palavra começou a perder importância para Chopin, que passou então a trabalhar mais próximo aos ruídos do corpo, manipulados pelas possibilidades eletrônicas. Os poemas produzidos desta maneira normalmente recebem nomes alusivos ao corpo, como *Le Corps*, *Mes Bronches*, *Le Bruit du sang* e *L'Energie du Sommeil*.

gênero musical não esteja particularmente associado à música vocal, a voz, no caso, foi o elo de ligação entre a música concreta e eletrônica, primordialmente.

⁵² Giuliano Tosin. *Poesia Sonora no Brasil e no mundo*. Disponível em www.unopec.com.br/revistaintellectus/_Arquivos/Jan_Jul_04/PDF/Artigo_Giuliano.pdf

⁵³ magnetofone é um aparelho de som para gravação e reprodução de sinais de áudio em fitas magnéticas. Posteriormente surgiram os gravadores de K7.

⁵⁴ Faixas 17, 18 e 19 do CD 1, e 32 e 33 do DVD.

Ainda de acordo com Tosin, nos anos 60 e 70, a poesia sonora difundiu-se pelo mundo inteiro através de revistas (Ou, Cinqüième Saison, Axe, de Tafel Ronde, etc.), festivais (Festival of the Contemporary Arts, Festival de Provins, Primeiro Festival de “Sound Poetry” de Estocolmo, Primeiro Festival Internacional de Poesia Sonora, etc.) e exposições (Le Merveilleux Moderne, Exposition Sonore et Phonétique de Modena, Poésie-action, Bienalle de 65 à Paris, etc.).

Bernard Heidsieck, a partir de 1963, continua Tosin em seu artigo, começou a dedicar-se também à *poésie-action*, espetáculos e performances onde a poesia se manifesta como articulação gestual, constituindo um território intermediário entre poesia, música, dança e artes visuais, unidas em um ritual onde todas se fundem.

Ao magnetofone, seguiram-se outros suportes de gravação como o disco de vinil e o K7, e as captações de som passaram a ser realizadas em estúdios eletrônicos. Estes estúdios possuem também equipamentos de equalização, efeitos e mixagem, que permitem agir diretamente sobre o campo acústico de modo detalhado, por modulação, variação de velocidade, reverberação, produção de ecos e utilização múltipla de sintetizadores.

Nos anos 90, estes aparelhos analógicos foram substituídos pelos digitais, que realizam as mesmas operações de modo muito mais preciso.

Henri Chopin compara os poetas fonéticos (em relação aos poetas sonoros) a artistas do cinema mudo, estes grandes atores que não souberam ou não puderam adaptar-se ao cinema falado, que não souberam ouvir a própria voz. Ele observa que o gravador parece ter surgido num momento em que a voz desejava aparecer, no momento em que ela já se sabia múltipla. E conclui:

“A voz aparece realmente pelos anos 50, no momento em que ela pode se ouvir a si mesma. Desde então, o gravador entra na boca quase naturalmente, adivinha-a, apreende-a e descobre suas forças vocais. O fenômeno é tão

misterioso quanto o nascimento do poeta que, outrora, soube submeter-se à escritura” (Chopin, 1992, pg. 62)⁵⁵

Como bem explicita Paul Zumthor, a poesia sonora está hereditariamente marcada por dois desejos aparentemente contraditórios, mas que se complementam e lhe deram origem: o desejo do retorno ao oral, por parte dos poetas, e o desejo do retorno ao falado, por parte dos músicos.⁵⁶

A poesia sonora surge com o desenvolvimento tecnológico e a aguda consciência da espacialidade da voz, de sua existência enquanto objeto sonoro, passível de infindas manipulações.

Giovanni Fontana sintetiza bem os procedimentos utilizados na poesia sonora:

“Infinitas as técnicas, infinitas as possibilidades: seja partindo das palavras, seja partindo dos segmentos dela, a individuação de um espaço acústico é determinada na ação por combinações, atritos, contrastes, faixas sonoras, afloramentos, fluxos e refluxos, pontilhismo, corpos magmáticos, dilatações, concentrações, retalhos; manobrando sobre dicção, pronúncias, timbres, tons, registros; utilizando dissolvências, crescendos e decrescendos, solavancos, retroversões, desnaturações, cancelamentos, glissandos, seleções, potencializações colorísticas, fusões, intercalações, agregações, espacejamentos, análises, superposições, amplificações, montagens, multiplicações, acelerações, afrouxamentos, ecos, reverberações, desvitalizações e assim por diante” (Fontana, 1992, pg. 135)⁵⁷

⁵⁵ Chopin, Henri. *Mutações Poéticas*. In Menezes, 1992, op. cit.

⁵⁶ Zumthor, Paul. *Poesia do Espaço*. In Menezes, op. cit.

⁵⁷ Fontana, Giovanni. *A poesia pré-textual*. In Menezes, 1992, op.cit.

Paralelamente às experimentações da poesia em ambiente eletroacústico há a investida na performance da poesia-ação por Heidsieck, as improvisações-show do Cabaret Voltaire são parcialmente retomadas pelos *happenings* do Fluxus⁵⁸ (1961) e há a retomada da valorização espiritual do fazer, da valorização do corpo (e seus sons) como produtor poético, da energia, do sopro vital, - pelo casal Ilse e Pierre Garnier, que nomearam seu trabalho de *Sonia*.

“Este lugar da energia existe no homem. Sob as palavras usadas, até mesmo sob as articulações primitivas, em pleno pulmão: o sopro. (...) Chamo de poesia o conhecimento do sopro, já que é o esgotamento do universo para o universo. Aí então o corpo se reinventa. (...)

Desembarcei a poesia das frases, palavras, articulações. Eu a ampliei ao nível do sopro. A partir desse sopro, posso reinventar uma língua, nascerão sons, articulações, palavras, novos conjuntos que não mais serão frases baseadas sobre a trindade indo-européia: sujeito-predicado-complemento - a partir desse sopro podem nascer

⁵⁸ O Fluxus foi um grupo de artistas de várias nacionalidades que colaboravam entre si na Europa, EUA e Japão durante a década de 60. Estruturado ao redor da figura de George Maciunas; um artista lituanês, radicado nos Estados Unidos, o Fluxus desenvolveu uma atuação social e política radical que contestava o sistema museológico através de performances, filmes e de suas publicações. O termo ‘Fluxus’ foi originalmente criado, por Maciunas, para ser o título de uma revista que teria como objetivo publicar textos dos artistas da vanguarda, muitos dos quais tiveram seus trabalhos apresentados, entre 1960 e 1961, no estúdio de Yoko Ono e na AG Gallery de Maciunas, ambas em Nova York. Todavia, ‘Fluxus’ passou a designar e caracterizar um série de performances organizadas por Maciunas na Europa durante três anos (1960-1963). Essas apresentações foram prolongadas tornando-se festivais – Festum Fluxorum – que percorreram várias cidades como Copenhague, Paris, Düsseldorf, Amsterdã e Nice. As performances e *happenings* realizados pelo grupo, bem como suas publicações, e vídeos tiveram um profundo impacto nas artes das décadas de 60 e 70 a partir de sua postura radical e subversiva – ainda que raramente política – na medida em que trabalhava com o efêmero, misturando arte e cotidiano, visando destruir convenções e valorizar a criação coletiva. O grupo marcou um momento de experimentação comum entre artistas da Europa e América do Norte, possibilitando a afirmação da idéia de coletividade como distintiva das proposições artísticas posteriores. Texto sobre Fluxus encontrado em www.mac.usp.br/projetos/arteconceitual/fluxus.htm

um outro corpo, outro espírito, outra língua, outro pensamento – posso reinventar um mundo e me reinventar. (...)

É esta via em direção às energias, às forças e às ondas que me parece ser, agora, aberta graças à sonia. (...)

A sonia é concreta, pois escapa ao enunciado do pensamento, à explicação que a língua dá incessantemente de si mesma. Mas devemos ir mais longe, ultrapassar a idéia de objeto sonoro – a idéia mesmo de obra” (Garnier, 1992, pgs. 55, 56).⁵⁹

A busca do corpo, da experimentação desse corpo, da voz e sua experimentação, da respiração, do fluir, da liberdade de expressão, da liberdade da voz, da possibilidade de interagir no presente, criando, improvisando, experimentando, da performance estruturada ou não com outras artes, da *poética do grito*, foi algo realmente marcante nos anos 60 e 70 do século XX, bem como o diálogo com músicos que também buscavam outras possibilidades para o fazer musical.

As origens do Fluxus encontram-se em muitos dos conceitos explorados por Jonh Cage e sua música experimental dos anos 50, já que os fundadores do movimento como Dick Higgins, George Brecht, Al Hansen, Jackson Mac Low, além de seu principal mentor George Maciunas, bem como Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell, La Monte Young estiveram em suas classes de Composição Experimental na *New School for Social Research* em Nova York no período de 1957 a 1959. Muitos artistas eram artistas de outras áreas e tinham pouco ou nenhum conhecimento estritamente musical, mas absorveram totalmente as idéias musicais de Cage.

A seguir alguns desses trabalhos⁶⁰ :

⁵⁹ Garnier, Pierre. Uma arte nova: A Sonia. in Menezes, 1992, op. cit

⁶⁰ Encontrados em www.uclm.es/artesonoro/framemenu.html

MÚSICA PELIGROSA Nº17 (Mayo 1962)

Dick Higgins

¡Gritar! ¡Gritar! ¡Gritar! ¡Gritar! ¡Gritar! ¡Gritar!

OBRA PARA VOZ DE SOPRANO (Otoño 1961)

Yoko Ono

Grite.

1.- contra el viento

2.- contra la pared

3.- contra el cielo

CONSTELACION N°4

Dick Higgins

Se produce un sonido. El sonido ha de poseer un principio y fin claramente definido (como el producido tirando de las cuerdas, golpeando gongs, campanas, cascos o tubos). Cada intérprete produce su sonido eficientemente y casi simultáneamente con los sonidos de otros intérpretes. Cada sonido se produce solo una vez.

"Fluxus. Internationale Festpiele Neuester Musik".
Städtischen Museum, Wiesbaden, 1962.

Intervienen: Alison Knowles, Nam June Paik y Dick Higgins.

PIEZA CON CARTAS PARA VOZ (Verano 1959)

George Brecht

1. El número de intérpretes puede variar entre 1 y 54. Estos se sientan unos al lado de otros a excepción del "presidente", que se sitúa frente a los demás. Los intérpretes ensayan antes de la actuación para desarrollar sonidos corrientes, inscritos dentro de las cuatro categorías referidas más abajo.

2. El presidente coge una baraja de cartas corriente (cuatro palos completos más un comodín y un comodín extra). Tira cada una de las cartas al aire de forma que pueda caer libremente boca arriba o boca abajo. Después vuelve a juntar el mazo y lo baraja, manteniendo la nueva posición de las cartas (boca arriba o boca abajo).

3. A continuación reparte las cartas entre los intérpretes (incluido él) de una en una hasta que se termine la baraja.

4. Hay un segundo mazo de "cartas fonema", cartas en blanco en las que se ha escrito un único fonema de uno o varios de los idiomas conocidos por todos los intérpretes. Las cartas, colocadas boca arriba, se barajan y reparten de una en una a cada intérprete, que las coloca en un montón separado del de las cartas de la baraja.

5. A una señal del presidente cada intérprete toma una carta de su montón de cartas de la baraja, interpreta un sonido o no lo hace, en función de las instrucciones de la lista reproducida a continuación, y tira la carta. A menos que el presidente haga una señal indicando que se repita o se detenga la actuación cada intérprete termina cuando se le acaba su correspondiente montón de cartas.

6. Tabla de instrucciones:

Palos: indican el órgano vocal con el que se produce el sonido.

Corazones: Labios

Diamantes: Cuerdas vocales y garganta.

Tréboles: Mejillas

Picas: Lengua

Los sonidos pueden ser producidos de cualquier modo; es decir, empleando el sonido del aire, golpes (sobre las mejillas), etc.

Cartas con números: indican la duración aproximada de los sonidos en segundos.

Cartas con figuras (no importa el palo): indican que debe emitirse el sonido de un fonema con una duración indeterminada siendo su pronunciación y dinámica más o menos como las empleadas en una conversación normal. El ordenamiento y la estructura de los fonemas vendrá dado por la lectura consecutiva de las cartas con fonemas.

Cartas del revés: indican aproximadamente cinco segundos de silencio.

Comodín y comodín extra: son indicaciones destinadas exclusivamente al presidente y los demás intérpretes las pasarán por alto.

Comodín: El presidente se cruza de brazos al terminar su montón, lo que indica a los intérpretes que debe hacerse una repetición y éstos, al llegar al final de sus respectivos montones, vuelven a utilizar todas sus cartas en el orden inverso (empezando por la última carta). Cuando los intérpretes ya no disponen de más cartas se paran. El presidente (que ignora el comodín durante la segunda vuelta) hace lo mismo.

Comodín extra: El presidente levanta los brazos, lo que indica que la pieza debe detenerse inmediatamente.

O maior referencial da poesia sonora é a voz. É ela que lhe confere razão e sentido. Voz apoiada em um corpo que se quer pleno, livre, que, apoiado por recursos tecnológicos, fixa em fita magnética os sons mínimos do corpo, como Henri Chopin em *L'énergie du sommeil*⁶¹ (A energia do sono).

Todas as possibilidades e potencialidades vocais são trabalhadas a partir de um corpo que passa a ser revelado. No caso da poesia-ação, essa unidade corpo-voz é trabalhada enquanto performance; no caso do movimento *Fluxus*, enquanto *happening* (performance e improvisação) e enquanto reflexões, em forma híbrida de poesia no papel; no caso da poesia sonora propriamente, essa unidade é explorada como um objeto sonoro através de gravações eletroacústicas.

Nas palavras de Giovanni Fontana:

“A renovação (da poesia) exige um gesto fundamental da parte do poeta: o de reapropriar-se, por meio da oralidade perdida, de todo um patrimônio material que flui pelos sentidos. Isso porque a poesia passa por todo o corpo, corpo que se coloca como centro de centenas e milhares de canais sensuais em constante entrada e saída. A inteligência ativa é corpo; o gesto poético é corpo; o corpo, ritmo, e sem ritmo não há linguagem” (Fontana, 1992, pg. 129)⁶².

⁶¹ Faixa 18 do CD 1.

⁶² Fontana, Giovanni. *Oralidade, Escritura, Intermedialidade*. In Menezes. Op. cit.

2.3 Música do Século XX

“É preciso especificar logo o seguinte: ao falarmos de novidade como uma característica da música do século XX (...) queremos antes de mais nada, captar uma *atitude com relação ao novo*, como uma postura peculiar que caracteriza a musicalidade do século XX. (...) Chama-se novo o que não pertence ao âmbito das coisas familiares e conhecidas. (...) Em toda parte é possível enxergar limitações, barreiras que nos apertam de todos os lados e que precisam ser superadas, e justamente nessas limitações consiste o dado velho a que se contrapõe o novo, isto é, na derrubada de tais barreiras consiste, sobretudo, a inovação. (...) A *abertura para o novo* desde o início revela ser uma *abertura para o múltiplo*. De fato, existem muitos modos de intervir na crise do tonalismo e efetuar a sua superação.”⁶³

Ao impasse a que chegou a música erudita européia, baseada nos alicerces do tonalismo, da métrica regular e simétrica, das melodias delineadas e *cantábiles*, da forma estruturada como um discurso coerente e lógico contendo exposição, desenvolvimento, re-exposição, resolução, e eventualmente algum adendo a que chamamos de *coda*, muitos caminhos novos começaram a ser buscados e trilhados por compositores criativos e sensíveis às novas demandas clamadas no

⁶³ Piana, Giovanni. A Filosofia da Música. (2001)

interior da própria música, bem como nas artes, ciências, e na sociedade de forma geral.

Esses caminhos, conforme as técnicas utilizadas, receberam os nomes de impressionismo, atonalismo, expressionismo, serialismo, politonalismo, pontilhismo, microtonalismo, serialismo total, música concreta, eletrônica, eletroacústica, música aleatória, indeterminada, espectral. As correntes são múltiplas, sucessivas e coexistentes, unindo-as a vontade de desbravar e inventar novos sons, novas relações entre os sons, a vontade de criar um novo sentido, uma nova idéia do que possa ser música. Uma longa travessia pelo século XX que começou, na verdade, nos últimos anos do século XIX.

É importante esclarecer que não está ao alcance do âmbito deste trabalho discorrer sobre todas estas vertentes, mas tão somente delinear um caminho coerente e influente à configuração de uma nova vocalidade, que vai sendo gestada ao longo do século XX.

A transformação por que passa a música inicia-se, como foi dito, já no século XIX. Wagner e Liszt já haviam acelerado o processo, devido ao intenso uso de cromatismos, e dessa forma, balançaram o edifício da harmonia tonal estável. No entanto, a música ainda continuava presa às estruturas da ortodoxia harmônica.

De acordo com Paul Griffiths (1998), uma das principais características da música moderna é justamente a libertação do sistema de tonalidades maior e menor, que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental, desde o século XVII. Segundo Griffiths, podemos dizer que um marco importante para essa libertação foi a obra *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), do compositor francês Claude Debussy (1862- 1918), pois esta obra liberta a música das raízes da tonalidade diatônica (maior-menor), instaurando uma ambigüidade harmônica. Além disso, há ritmos irregulares, oscilações de andamento, e o abandono do modo narrativo e o seu encadeamento coerente projetado na consciência.

Debussy usando no conjunto de seus trabalhos acordes dissonantes (frequentemente de 9^{as} e 13^{as}) isolados, em “cadeias de acordes” sem tensão harmônica entre si, utilizando-se de escalas não

usuais, até então, como as escalas modais, a pentatônica, a escala de tons inteiros, ou a escala octatônica, deu à sua música o efeito diáfano e vago de nuvens sonoras sem forma definida, como impressões (daí o impressionismo). Com tudo isso, abriu o caminho para a música moderna. Uma de suas últimas obras, *Jeux*, também composta para um balé como o *Prelude*, torna-se muito indicativa quanto à forma: “música em permanente mudança, movendo-se nas direções mais inesperadas à medida que diferentes tipos de material são empregados, brevemente desenvolvidos e logo abandonados. (...) tem-se a impressão de uma substância musical fluida em que diferentes temas vêm à tona em diferentes momentos” (Griffiths, 1998, pgs. 42, 43).

A decisiva desestruturação da harmonia diatônica, no entanto, viria com o expressionismo atonal de Arnold Schoenberg e seu *Pierrot Lunaire* (1912). E a explosão da métrica e do ritmo com *A Sagração da Primavera* (1913), de Igor Stravinsky, que também utiliza aqui o recurso da politonalidade, isto é, tonalidades diferentes simultâneas.

Estas obras citadas são ícones da revolução por que passa a música ocidental em seu primeiro momento, não significando, naturalmente, que sejam as únicas, ou que esses compositores também sejam os únicos, são, isto sim, marcos necessários aos quais podemos recorrer.

Outro representante importante dessa primeira fase, em quem vamos posteriormente nos deter, é Luigi Russolo. Músico, embora não no sentido tradicional, construtor de novos instrumentos – os *intonarumores* (entoadores de ruídos) – para uma música nova, e autor de um importante livro-manifesto *L'Arte dei Rumore* (A Arte dos Ruídos-1913), seu trabalho irá correr por fora da grande música européia. Mas contribuirá para o desenvolvimento musical posterior, a música que pensa a música como constituída de sons e ruídos, para além das notas musicais, pensamento musical mais diretamente vinculado ao objeto deste trabalho.

Voltemos à Sagração da Primavera. *Le Sacre du Printemps*, quando estreou, foi um escândalo tão fenomenal que foi chamada pela imprensa de *Massacre du Printemps* (Carpeaux, 2001). Logo depois transformou-se num imenso sucesso.

De acordo com Griffiths (1998), é o ritmo, sobretudo na “Dança do Sacrifício” final, que conduz a música, ficando a harmonia relegada a segundo plano. Grande parte dessa dança, ele continua, é composta de “células” de uma a seis notas aproximadamente, em vez de frases à maneira convencional, e que dada a duração desigual das células, exige constantes mudanças de andamento, sem obediência às barras de compasso. Outras passagens são sincopadas, em conflito com a métrica indicada. Tudo isso levou a uma energia rítmica nunca antes ouvida. Querendo recriar um ritual pagão, Stravinsky “inventou ritmos de uma força capaz de traduzir o que há de desenfreado e ao mesmo tempo premeditado nas danças rituais” (Stefani, 1987).

Gino Stefani (1987) cita Gentilucci, que se impressiona com as “melodias folclóricas deformadas, a selvagem articulação rítmica desenfreadamente livre, as asperezas harmônicas politonais, a recusa radical do fraseado longo, os contínuos deslocamentos do acento rítmico, a vertiginosa invenção timbrística, a ‘explosão de vitalismo’” (Idem).

Stefani cita também o crítico alemão Hanz Heinz Stuckenschmidt, para quem a *Sagração* é uma obra única no seu gênero, pois “reúne elementos que parecem provenientes da primeira idade do mundo e do modernismo mais avançado”.

Para Stefani, o “primitivo” stravinskiano resulta da utilização que o compositor fez de arquétipos fundamentais de nossa cultura, gerais e, portanto, pré-musicais, os quais todos nós, mais ou menos, exercitamos, e esses arquétipos estabelecem coligações entre estruturas rítmicas, dinâmicas e timbrísticas, e determinados campos da experiência sensorial e intelectual.

Schoenberg inaugura o expressionismo com *Noite Transfigurada* (1899). Em 1908 ele compõe o *Segundo Quarteto de Cordas*, e é no quarto movimento que ele abandona a tonalidade, e parte

para a atonalidade. Mas é com *Pierrot Lunaire*, obra para soprano e cinco instrumentistas (flauta, clarineta, violino, violoncelo e piano) em 1912, que ele fixa o novo estilo. E, retrocedendo à adequação contrapontística prepara o caminho para a organização da **atonalidade** que realizaria no serialismo (Griffiths, op. cit.).

Em *Pierrot Lunaire*⁶⁴, Schoenberg utiliza um ciclo de poemas do simbolista belga Albert Giraud e cria a técnica de *Sprechgesang*, que consiste num canto falado. Esta obra causa um estranhamento até hoje, o que leva Gino Stefani referir-se a ela como: “Cinco instrumentos solistas que parecem seguir cada um por sua conta; nenhuma relação evidente com a voz, que murmura, grita, fala, sem jamais chegar a propriamente cantar; por sua vez, a voz mantém uma relação esquizofrênica com o texto, que é pronunciado com acentos e entonações totalmente independentes do sentido das palavras ou das frases. Além disso, nesse tecido harmônico feito apenas de dissonâncias destrói-se na raiz qualquer formação e encadeamento de acordes e, portanto, qualquer pensamento lógico; ao mesmo tempo, não chega a formar-se nenhuma figura familiar e cantável” (Stefani, 1987, pg. 104).

Para o crítico Luigi Rognoni, no *Pierrot*, “a voz humana está desvinculada de qualquer ligação com o canto tradicional, para exprimir, de modo direto, as imediatas reações interiores do artista: o *Urschrei* - o ‘grito primal’-, e este gera a *Sprechmelodie*”, ou seja, a “melodia falada”. Essa música traz o anúncio da catástrofe iminente, a derrocada dos ideais, a clara certeza da destruição. Se o *Pierrot Lunaire* tivesse sido escrito no pós-guerra, seria considerado espelho fiel do esfacelamento; em vez disso, porém, ele o profetiza” (apud Stefani, 1987, pg.108).

Stefani também cita Adorno, para quem Schoenberg é o herói que assume a tarefa histórica de liquidar a linguagem musical, irremediavelmente reificada na sociedade capitalista e que grita ao mundo a “esperança desesperada” do sujeito, para o qual não há mais espaço na época do coletivismo massificante.

⁶⁴ Faixas 2, 3 e 4 do CD1, e 49 e 50 do DVD.

Do que vimos até aqui, o primeiro fato musical importante para a voz contemporânea, - essa voz que vai ganhando contornos e forma radicalmente distinta do *bel canto*, essa voz que vai incorporando o ruído - é sem dúvida o *Pierrot Lunaire*, até porque dentre as obras citadas, é a única que emprega a voz, e o faz de maneira inusitada, num canto falado em alturas aproximadas de melodias angulosamente desenhadas, não reconhecíveis num primeiro momento, melodias mais próximas propriamente da fala, de um lamento do que de um canto. Há certa aspereza na voz, motivada talvez pelo clima de angústia geral da peça refletida nesse tecido harmônico extremamente dissonante, sem uma lógica aparente. Canto falado que, às vezes, parece um murmúrio, um lamento, outras, uma voz prestes a gritar, uma voz humana desvinculada de qualquer ligação com o canto tradicional, para exprimir, de modo direto, as imediatas reações interiores do artista: o *Urschrei*-o 'grito primal' - segundo as palavras do crítico musical Luigi Rognoni.

Com o *Pierrot* de Schoenberg, a voz, musicalmente, ganha um novo referencial que não aquele canto *legato* do *Bel Canto*. "Legato" que quer dizer ligado em italiano, significa entoar as notas de uma melodia como se estivessem emendadas uma na outra, ligadas sem interrupções, dando-lhe um sentido de fraseado musical contínuo. Como aqui é um canto falado, a aproximação com a fala já interrompe esse fluxo contínuo, diferentemente de um recitativo, que é uma espécie de fala cantada vinculada à estética do *bel canto legato*.

Como, em termos de fonética, o que interrompe a emissão são as consoantes (elas são formadas por obstruções internas à saída do ar pela boca) e as vogais representam a passagem livre do ar, sem obstruções, cantar "legato" significaria, grosso modo, pensar em emendar as vogais de cada sílaba, "passando por cima" das consoantes. E isso não acontece na fala, onde as vogais, mesmo que expandidas pela expressividade, precisam ser mais enxutas e as consoantes valorizadas. Quando isso não ocorre, por exemplo, dizemos que a pessoa fala cantando.

Essa aproximação com a fala também subtrai da voz a impostação totalmente lírica. Por outro lado, a própria ambientação harmônica atonal leva também a voz para um outro referencial de comportamento, que exige dessa voz um outro tratamento, embora aqui ainda sem a incorporação do ruído, tal como já o abordamos e como ainda iremos abordar.

Conforme já foi dito, das peças citadas, *Pierrot* é o primeiro fato musical importante para a voz contemporânea, no entanto, vale a pena destacar o seguinte: “*Prélude à l’après-midi d’un faune*,” “*Jeux*” e “*Le Sacre du Printemps*” são obras musicais compostas para balé⁶⁵, ou seja, foram compostas para existirem através de corpos em movimento no espaço, corpos estes distanciados do *tutu* do balé clássico, distantes já daquele romantismo bem comportado do século XIX, corpos que já expressam sensualidade, erotismo, vitalidade, em coreografias todas baseadas em jogos sensuais assinadas por Nijinsky, sobretudo o *L’Après-midi d’un Faune*.

A música de “*L’Après-midi d’un Faune*” é baseada no poema de Stéphane Mallarmé, escrito em 1865 e publicado em 1876, com ilustrações do pintor impressionista francês, Édouard Manet. O poema conta a história, em um clima sensual, de um fauno que toca sua flauta nos bosques e fica excitado com a passagem de ninfas e náiades, tentando alcançá-las em vão. Então, muito cansado e fraco, cai em um sono profundo e passa a sonhar com visões que o levam a atingir os objetivos que dentro da realidade não tinha alcançado.

“*L’Après Midi* mostrava uma sensualidade quase afrontosa para os padrões da época. A sexualidade transbordava do fauno protagonizado por Nijinsky que, entretanto, em nenhum momento dava mostras de gestos sensuais, nem mesmo chegava a tocar as ninfas/bailarinas que lhe desatavam as amarras da imaginação. Mas por uma técnica quase sublime, o desejo do fauno é sensível. O fogo que lhe percorre as veias não está atestado senão por um sorriso de lascívia quase imperceptível, mas há paixão, há sexo e uma ousadia suprema.

⁶⁵ Vídeos desses balés estão no DVD, faixas 51 e 52.

Volúpia de sonho e delírio. Audácia. Nijinsky escancara o rosto debaixo da máscara, revela a sensualidade escondida, abre as janelas. O final do ballet, com o bailarino simulando masturbar-se no palco, entrou para a história como o maior escândalo da dança neste século”⁶⁶.

L'Après-midi d'un Faune, Jeux, - sobre uma partida de tênis onde duas moças e um rapaz simulam jogos sensuais e no final os três se beijam -, e *Sagração*, um ritual pagão, enquanto dança, apontam para um novo corpo que irá igualmente se configurar ao longo do século XX, isto é, um corpo que quer se libertar da moralidade rígida e limitante, burguesa e católica, e o começa justamente pela sexualidade.

Esta digressão foi importante, a meu ver, pois temos falado da existência da voz contemporânea a partir justamente de uma nova consciência e vivência corporal.

2.3.1 Música Serial

Música Eletrônica

Música Concreta

Mas voltemos à evolução da música, particularmente aquela evolução que nos interessa, qual seja, a que desemboca na música concreta, eletroacústica e indeterminada.

A obra de Schoenberg foi realmente um marco muito importante, pois ela consegue desestruturar todo o edifício tonal por dentro, e assim dar-lhe outra construção, outro referencial. Tudo o que de sólido e definitivo havia como pontos de referência, baseados em princípios como “início-meio-e-fim”, consonância e dissonância, tensão e

⁶⁶Considerações encontradas em www.artelivre.net/html/danca/al_danca_vaslaw_nijinsky.htm

afrouxamento, sistema maior-menor caem por terra. Nas palavras de Júlio Medaglia:

“A reviravolta proposta pelo Mestre de Viena neste período chamado de “atonal”, incluiu a transformação do conceito de melodia. Esta deixava de ser simétrica e cadencial. Os motivos melódicos eram curtos e não se repetiam. Os melismas fluíam livremente, incluíam grandes saltos e a inexistência de pontos de apoio, iniciais ou finais. Havia também mudanças bruscas de entoação e intensidades – vocal ou instrumental. As seqüências rítmicas perdiam a regularidade e a harmonia não se baseava mais no acorde de três sons, o qual, tradicionalmente, formava os “campos imantados” nos quais se apoiava o discurso tonal. O agrupamento de notas passou a ser livre, e mesmo comum a superposição de blocos sonoros. (...) Após 500 anos de imperialismo absoluto do sistema tonal, iniciam-se, aqui, as bases de um novo idioma musical ” (Medaglia, 1988, pgs. 68 e 70).

Schoenberg também cria o que chamou de *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres). Numa de suas 5 peças para orquestra Opus 16, ele “estabelece um bloco de notas sem sentido tonal, variando apenas a instrumentação, o colorido das notas. A transformação lenta dos timbres oferece-nos a idéia da movimentação sutil de um caleidoscópio sonoro” (Medaglia, 1988, pg. 69). Essa *melodia de timbres* será explorada por seu famoso aluno Anton Webern.

Inquietando-se com a falta de um sistema que organizasse coesa e coerentemente as novas idéias, desenvolve o método dodecafônico, também conhecido como serial, ou serialismo. O método, que parte da organização dos doze sons da escala ocidental em uma sucessão, sem qualquer relação tonal entre eles, chamada série, foi desenvolvido consistentemente e criou uma nova maneira de se fazer

música sem as amarras do tonalismo. Essas séries que podem ser trabalhadas na sua posição original, retrógrada, invertida e retrógrada invertida, foram apresentadas de maneira sintética por Webern através do célebre quadrado mágico medieval, no qual as palavras “*Sator Arepo tenet opera rotas*” (O camponês Arepo põe em ação o arado) podem ser lidas de vários modos: da esquerda para a direita, de cima para baixo, da direita para a esquerda e de baixo para cima (Stefani, 1987):

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

O importante a considerar aqui é a questão do *pensamento* serial, que posteriormente será resgatado em forma de serialismo total, ou integral, onde além do parâmetro da altura, como fizera Schoenberg, foram seriados fatores como duração, intensidade, timbre, textura, pausas, e assim sucessivamente.

A obra musical que apontou para isso primeiramente foi *Mode de Valeurs et d'Intensités* (1949) de Olivier Messiaen, onde o compositor estabelecia “escalas” não só de altura, mas de duração, intensidade e ataque. Não é uma obra serial, mas efetivamente abriu caminho para o serialismo total (Griffiths, op. cit).

Dois de seus discípulos, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, partindo dessas idéias, juntamente com o resgate de Webern, - a *melodia de timbres* composta num tecido sonoro que consiste em timbres instrumentais que são, por assim dizer, dardejados -, irão aprofundar essas idéias para chegar ao serialismo total. Este pensamento musical propõe que todos os parâmetros do som como durações, dinâmicas, velocidades, além das alturas, sejam organizados em séries e combinados entre si.

A máxima concentração dos parâmetros musicais operada por Webern, “onde cada instrumento emite um fragmento mínimo de uma ou duas notas, constituindo, no conjunto, uma melodia abstrata de timbres” fez com que “os compositores, que lançaram as bases do serialismo integral, vislumbassem o conceito da atomização do som (do átomo do som)” (Catanzaro, 2003). O que, segundo Flo Menezes citado por Tatiana Catanzaro, trata-se do processo da concentração da escuta em um elemento mínimo: a procura da essência de uma unidade fundamental. Que por sua vez leva à própria constituição dos sons.

Esse enfoque na constituição mínima do som e na possibilidade de serializar todos os seus parâmetros vê na *onda sonora* a sua matéria prima, a qual irá receber uma série de aprofundamentos possíveis com o desenvolvimento da eletrônica. E é assim que nos estúdios de Colônia, Alemanha, em princípio dos anos 50, Karlheinz Stockhausen⁶⁷, sobretudo, cria a música eletrônica, a partir de sínteses de ondas sonoras.

A matéria inicial, produzida pelo gerador elétrico, pode ser um som puro (som sinusoidal) ou um som complexo, chamado de “ruído branco”. O músico adota, no primeiro caso, um método “sintético”, e, no segundo, um método “analítico”. A partir dum conjunto de sons sinusoidais, é possível construir novos sons cuja configuração definitiva se afasta consideravelmente dos sons sinusoidais primitivos; inversamente, o ruído branco, essencialmente “vago”, deve ser analisado, isto é, filtrado, para se obter um som que, do mesmo modo, se torna estranho ao ruído branco inicial. Os dois processos podem ser empregados indiferentemente para se chegar a um resultado teoricamente idêntico (Samuel, 1964)⁶⁸.

“Devido à sua estreita ligação com o pensamento segundo o qual a escolha do material musical – nesse caso, a própria constituição dos sons - deveria efetuar-se de maneira coerente em relação à estrutura globalizante da obra, reportando-se ao rigor típico da estrutura musical, a

⁶⁷ Vídeos com Stockhausen faixas 40, 41 e 42 do DVD.

⁶⁸ Referente a isso ver faixas 43, 44 e 45 do DVD.

música eletrônica via-se submetida à condição de herdeira da tradição musical”⁶⁹.

Paralelamente ao surgimento da *música eletrônica* na Alemanha, surge na França a *música concreta* nos estúdios da Radio diffusion Francaise, comandada por Pierre Schaeffer⁷⁰ e Pierre Henri.

A *musique concrète* que parte da gravação em fita magnética de qualquer som ambiental encontrado, proveniente de qualquer fonte sonora, para então manipulá-lo eletronicamente com o objetivo de uma composição musical, trabalha com a idéia musical da apropriação do ruído, com a idéia de som musical para além das notas musicais. Esse enfoque no som como um fenômeno amplo e complexo engloba a exploração do ruído, já que este também faz parte da constituição do som.

“Concebida mentalmente, notada em símbolos e executada por instrumentistas, a música tradicional movia-se da abstração musical à concreção sonora. Descobrimos corpos sonoros e maneiras de colocá-los em vibração, gravando os sons obtidos, manipulando estas gravações, escutando-as e experimentando estruturações, a música concreta se moveria do concreto sonoro ao abstrato musical.”⁷¹

E esse *concreto sonoro* são todos os sons existentes que, separados da sua fonte, são transformados em “objetos” cujo valor reside em si mesmos.

Como havia dito anteriormente, um outro pensamento musical importante se constitui incorporando a presença concreta dos ruídos que se configuram na nova realidade industrial. Um marco desse pensamento é a *Arte dos Ruídos* de Luigi Russolo.

O pensamento musical que engloba o ruído, que tem suas origens no futurismo italiano representado por Luigi Russolo, no trabalho

⁶⁹ Menezes, Flo. *Música eletracústica : História e estéticas* (1996), apud Catanzaro, op. cit

⁷⁰ Peça de Schaeffer, considerada a primeira da música concreta, faixa 39 do DVD.

⁷¹ Palombini, Carlos. *A música concreta revisitada*. Artigo disponível em www.rem.ufpr.br/REMr4/vol4/art-palombini.htm

de Edgar Varèse e John Cage, pressupõe também a idéia de uma nova escuta. Idéia esta que será explorada por Cage e Pierre Schaeffer.

Russolo chamará a atenção para os ruídos presentes na vida moderna – no caso década de 10 do século XX – e a importância de sua presença numa música que almejava ser nova, em sintonia com uma nova sensibilidade dos novos tempos.

Varèse (1883-1965) quis “organizar os ruídos”, e antecipou, acústicamente, efeitos que seriam mais tarde explorados pela música eletroacústica como em *Integrales* para orquestra (1924-25), onde imita o efeito da reprodução, em sentido inverso, de uma gravação em disco. Em sua peça *Ionisation*⁷² (1933), escrita para uma enorme bateria de instrumentos de percussão (incluindo piano e campainhas), além de correntes, bigornas e sirenes, Varèse criou uma forma que se define pelas massas e blocos sonoros contrastantes.

John Cage (1912-1992) escreveu 16 sonatas para *piano preparado* a partir de 1940, em cujas cordas se colocam pedaços de borracha ou de metal ou de madeira para produzir sons inéditos.

Russolo em *L'Arte dei rumori*, seu livro manifesto, já perguntava: Se música é som, por que a música não emprega toda variedade de som? Por que a música não pode abraçar sons como os feitos por pessoas e animais, sons da natureza e sons da moderna sociedade industrial?

“Há que se romper este círculo restrito de sons puros e conquistar a variedade infinita dos sons-ruídos. (...) Beethoven e Wagner nos tem agitado os nervos e o coração durante muitos anos. Agora estamos saciados deles e desfrutamos muito mais combinando os ruídos do trem, dos motores de explosão, das carroças e das multidões vociferantes, que voltando a escutar, por exemplo, a “Heróica” ou a Pastoral” (Russolo, 1986, pg 25).

⁷² Faixa 47 do DVD.

Russolo cria os seus instrumentos fazedores de ruído – os *intonarumores*⁷³ – e os separa em seis famílias, que vale a pena conhecer como um catálogo de sons:

- os trovejantes, os explosivos, os que rugem, gritam, roncam, que são estrondosos e retumbantes;
- os que assobiam, sopram e bafejam;
- os que murmuram, sussurram, rumorejam e gorgolejam;
- os estridentes, guinchantes, chiantes, rangentes, friccionantes, zumbizantes, crepitantes e estalantes
- aqueles que os ruídos são obtidos através da percussão em metais, madeiras, peles, pedras, cerâmicas e etc;
- vozes de animais e de pessoas: gritos, guinchos, gemidos, pios, uivos, estertores, soluços, e etc.

Como bem coloca Tatiana Catanzaro (2003), a exploração do ruído acabou por deflagrar a possibilidade da utilização da complexidade máxima do som, e o desenvolvimento estrutural da técnica dodecafônica, principalmente com Webern, levou os compositores do serialismo integral ao conceito da atomização do som e a utilização do elemento único constituinte.

⁷³ Uma reconstrução de alguns *intonarumores* encontra-se na faixa 48 do DVD.

Podemos fazer agora o seguinte paralelo com o trabalho poético da poesia sonora: O caminho da exploração do ruído, onde há a utilização da complexidade máxima do som, nos leva à *poética do grito*⁷⁴, a todas as formas possíveis de utilização do aparelho fonador, quando toda a gama de ruídos possíveis produzidos é incorporada no fazer artístico. Já o caminho do serialismo total, aonde se chega à atomização do som, coincide com o trabalho de exploração da vibração sonora de um fonema, unidade mínima da linguagem, e à própria respiração como portadora da onda sonora. Duas abordagens distintas levando a caminhos e resultados distintos, mas que eventualmente também se encontram, sobretudo quando se trabalha com a noção de *contínuo sonoro*. Vejamos isto num esquema sintético a seguir na próxima página:

⁷⁴ Lembrando que esse termo foi criado referindo-se a Artaud, mas englobando todo o trabalho que explora os sons possíveis do aparelho fonador como o *letrismo* de Isidore Isou.

**Utilização da
Máxima Complexidade
Do Som**

Incorporação
Do
Ruído

Música Concreta
Música Indeterminada

Poética
Do Grito
Exploração Máxima
Do Aparelho Fonador

**Utilização da
Atomização
Do Som**

Serialismo

Música Eletrônica

Exploração da vibração
sonora de um fonema
Exploração
da Unidade Mínima de
um fonema

Música eletroacústica
Música acústica
Música Indeterminada
Música performática
Música experimental
Músicas não ocidentais

VOZ CONTEMPORÂNEA

2.3.2 Música eletroacústica

A música eletroacústica nasce do encontro da música concreta com a eletrônica, ou seja, da gravação de um som concreto e a posterior manipulação deste com a síntese de ondas sonoras processadas eletronicamente, e isto se dá a partir justamente da voz humana. A voz, enquanto um objeto concreto acústico, portanto distinta de sons sintetizados, puramente eletrônicos, foi manipulada eletronicamente primeiro por Stockhausen, e o resultado foi chamado de eletroacústico, dando origem à música eletroacústica. Embora o repertório desse gênero musical não esteja particularmente associado à música vocal, a voz, no caso, foi o elo de ligação entre a música concreta e eletrônica, primordialmente.

Os trabalhos inaugurais da música eletroacústica, onde há a utilização da voz humana já numa estética completamente diferente de tudo o que se conhecia em termos de música vocal erudita são: *Gesang der Jünglinge*⁷⁵ (1955-56) de Karlheinz Stockhausen, e *Thema – Omaggio a Joyce*⁷⁶ (1958) e *Visage*⁷⁷ (1961) de Luciano Berio. Por outro lado, um trabalho que não é música eletroacústica, nem propriamente música concreta, mas vai em direção à utilização máxima do som, à incorporação do ruído, à poética do grito, é *62 Mesostics Re Merce Cunningham*⁷⁸ (1971) de Jonh Cage, bem como *Sequenza III*⁷⁹ (1966) de Berio.

O material de base de *Gesang Der Jünglinge* provém tanto de fontes "concretas" - uma gravação de um fragmento do texto apócrifo do terceiro Livro de Daniel da Bíblia "Gesang Der Jünglinge im Feuerofen" (Cântico dos Adolescentes na Fornalha Ardente) cantado por um menino cantor da Catedral de Colônia; como de fontes eletrônicas - sons senoidais, ruídos produzidos eletronicamente e "impulsos" eletrônicos.

⁷⁵ Faixa 14 do CD 1 e 40 do DVD.

⁷⁶ Faixa 15 do CD 1.

⁷⁷ Faixa 16 do CD 1.

⁷⁸ Faixa 3 e 7 do CD 2.

⁷⁹ Faixa 20 do CD 1 e 18 e 19 do DVD.

Para estruturar o *Canto dos Adolescentes*, Stockhausen procurou criar diversas "escalas" para organizar e serializar o material que possuía a disposição. Seu objetivo era mesclar os sons vocais e os sons eletrônicos. Cada fonema era considerado pela sua qualidade timbrística e possuía correspondência com algum elemento eletrônico. Desse modo, as palavras são tratadas mais como permutações de fonemas, ficando o entendimento do texto como mais um parâmetro a ser explorado. Stockhausen ainda serializou os fonemas, segundo categorias fonológicas; os timbres individuais pelas suas qualidades espectrais ou "graus de desordem"; o relacionamento entre todas as "categorias de timbres"; as intensidades e as alturas; a formação de texturas, além da organização espacial dos sons nos auto-falantes.⁸⁰

Já Berio elabora *Thema* exclusivamente a partir de sons derivados da voz de Cathy Berberian, tendo como material de base a leitura do início do capítulo XI de *Ulysses*, de James Joyce. Para a realização desse trabalho foi fundamental um estudo que Berio desenvolveu com Umberto Eco, sobre a função onomatopaica na literatura contemporânea.

“Criando um verdadeiro *continuum* entre linguagem verbal e significado, entre texto poético e música, entre som eletrônico (derivado da voz) e som vocal, *Thema* circunscreve-se no âmbito de um perfeito isomorfismo entre estrutura musical e estrutura poética, calcado na multireferencialidade joyceana.”⁸¹

Cathy Berberian lê o texto da abertura do “Sirens” (o capítulo XI) e sua voz abre as portas às manipulações tecnológicas de Berio. Embora não haja nenhum som eletronicamente gerado por si mesmo, sua leitura é usada como o material para uma exploração. Os efeitos aplicados são vários: distorções, ecos, velocidades da fita acelerando ou retardando e modulando sua voz, sobreposições, etc.

⁸⁰ Baseado em *A obra de Karlheinz Stockhausen* (apostila de curso ministrado no Estúdio PANaroma - SP 2º semestre de 1998 - elaborada pelo prof. Flo Menezes). Mais sobre o pensamento e obra de Stockhausen, faixas 41 e 42 do DVD.

⁸¹ Extraído do CD Música Eletroacústica – 1955/1993. SP: Studio PANaroma, 1993

“O texto dito e gravado – um fragmento do *Ulisses*, de Joyce – liberta gradualmente o seu potencial musical, a sua música imanente, por assim dizer: o compositor explicita essas estruturas, pondo a nu, por meios de análise e de síntese sonora que lhe oferecem os instrumentos eletrônicos, as interferências dos parâmetros nas estruturas verbais, para finalmente chegar a um discurso musical autônomo, cujos elementos textuais ficam como única matéria utilizada.”⁸²

Berio descreve as restrições formais usadas para criar o *Thema* da seguinte forma:

“Uma vez aceito o esquema sonoro, o texto pode gradualmente ser destacado da moldura vocal, liberto e avaliado nos termos das possibilidades transformacionais da eletroacústica. O texto é, portanto, separado em famílias sonoras, grupos de palavras ou sílabas, organizado numa escala de cor vocal (do “a” ao “u”) e numa escala de consoantes (da sonora à não sonora), cuja ordenação é determinada pelo índice de ruído.”⁸³

Os textos serão escolhidos de acordo com suas possibilidades fonêmicas. A relação texto-som passa a ser pensada a partir das vibrações sonoras dos fonemas, para além do significado das palavras. Não se trata mais de musicalizar a palavra, mas de extrair da palavra o conteúdo musical.

Um outro sentido se configura, onde já não é possível distinguir entre a palavra e o som, entre o som e o ruído, entre a poesia e a música, entre a voz e a não-voz. Esse *continuum sonoro* será muito explorado pela música eletroacústica. E pela poesia sonora. Daí a enorme semelhança entre uma e outra.

Na obra *Visage* não há mais um texto a ser lido. O material musical parte de improvisações de Cathy Berberian, onde a voz se

⁸² Boucourechliev, André. Apud Samuel, Claude in *Panorama da arte musical contemporânea*.

⁸³ Encontrado em www.themodernword.com/joyce/music/berio_thema.html

presentifica em entonações, inflexões sem conteúdo verbal, porém emotivo, e num fluxo contínuo de sons surge uma única palavra: *parole*. Há uma valorização da voz humana, como se quisesse chegar à formação da linguagem e através desse som anterior às palavras se contasse uma história.

2.3.3 Música Acústica

Em *Sequenza III*, sobretudo, *62 Mesostics Re Merce Cunningham*, ou *Music for two (by one)* ⁸⁴, de Cage, interpretado por Joan La Barbara, teremos não obras eletroacústicas, mas obras acústicas para voz solo onde veremos configurada e explicitada a estética da voz contemporânea concebida por compositores sensíveis a toda mudança por que passou a música nesse século XX, e particularmente a voz, como portadora de um novo entendimento e expressão.

O canto, que até então se relacionava com a emissão de sons no espectro *cantábile* da voz, incorpora toda uma nova paleta de possibilidades sonoras: gritos, sussurros, assobios, choros, risos, estalos, efeitos percussivos, etc. No entanto, isso não quer dizer que irá se recorrer simplesmente a um espontaneísmo, pois, sobretudo com Berio/Berberian, o tratamento dado à voz é virtuosístico, baseado numa partitura muito bem estruturada, embora não sendo evidentemente uma partitura escrita nos moldes tradicionais, e que deixa alguns parâmetros do som indeterminados, cabendo ao intérprete fornecer o material adequado.

A peça *Music for Two (by one)* de 1984, não é construída a partir de improvisação como *62 Mesostics*, e sim a partir de uma espécie de partitura como podemos ver a seguir, embora incorpore uma livre interpretação:

⁸⁴ Faixa 15 do CD 2.

MUSIC FOR TWO (BY ONE)

1984

(SCORE FRAGMENT)

Each piece is made up of one or the other or of both of two kinds of music: a) a single held tone *p* vocalized as an *o*, preceded and followed by silence, repeated any number of times, and b) a number of tones in proportional notation (space-time), not to be repeated, characterized by a variety of vowels and consonants without specified pitches or dynamics. Beamed notes are to be vocalized as *ligate* as possible.

28

A seguir, a primeira folha de Sequenza III, onde também vemos uma nova escrita para uma nova vocalidade, e uma parte das explicações dos significados dos elementos gráficos:

⁸⁵ Este encarte faz parte do CD de Joan La Barbara *Singing Through*, vocal compositions by John Cage, 1990.

sequenza III

per voce femminile (1966)

luciano berio

testi: markus kutter

100

20

30

40

50

60

70

80

90

100

110

120

130

140

150

160

170

180

190

200

210

220

230

240

250

260

270

280

290

300

310

320

330

340

350

360

370

380

390

400

410

420

430

440

450

460

470

480

490

500

510

520

530

540

550

560

570

580

590

600

610

620

630

640

650

660

670

680

690

700

710

720

730

740

750

760

770

780

790

800

810

820

830

840

850

860

870

880

890

900

910

920

930

940

950

960

970

980

990

1000

1010

1020

1030

1040

1050

1060

1070

1080

1090

1100

1110

1120

1130

1140

1150

1160

1170

1180

1190

1200

1210

1220

1230

1240

1250

1260

1270

1280

1290

1300

1310

1320

1330

1340

1350

1360

1370

1380

1390

1400

1410

1420

1430

1440

1450

1460

1470

1480

1490

1500

1510

1520

1530

1540

1550

1560

1570

1580

1590

1600

1610

1620

1630

1640

1650

1660

1670

1680

1690

1700

1710

1720

1730

1740

1750

1760

1770

1780

1790

1800

1810

1820

1830

1840

1850

1860

1870

1880

1890

1900

1910

1920

1930

1940

1950

1960

1970

1980

1990

2000

2010

2020

2030

2040

2050

2060

2070

2080

2090

2100

2110

2120

2130

2140

2150

2160

2170

2180

2190

2200

2210

2220

2230

2240

2250

2260

2270

2280

2290

2300

2310

2320

2330

2340

2350

2360

2370

2380

2390

2400

2410

2420

2430

2440

2450

2460

2470

2480

2490

2500

2510

2520

2530

2540

2550

2560

2570

2580

2590

2600

2610

2620

2630

2640

2650

2660

2670

2680

2690

2700

2710

2720

2730

2740

2750

2760

2770

2780

2790

2800

2810

2820

2830

2840

2850

2860

2870

2880

2890

2900

2910

2920

2930

2940

2950

2960

2970

2980

2990

3000

3010

3020

3030

3040

3050

3060

3070

3080

3090

3100

3110

3120

3130

3140

3150

3160

3170

3180

3190

3200

3210

3220

3230

3240

3250

3260

3270

3280

3290

3300

3310

3320

3330

3340

3350

3360

3370

3380

3390

3400

3410

3420

3430

3440

3450

3460

3470

3480

3490

3500

3510

3520

3530

3540

3550

3560

3570

3580

3590

3600

3610

3620

3630

3640

3650

3660

3670

3680

3690

3700

3710

3720

3730

3740

3750

3760

3770

3780

3790

3800

3810

3820

3830

3840

3850

3860

3870

3880

3890

3900

3910

3920

3930

3940

3950

3960

3970

3980

3990

4000

4010

4020

4030

4040

4050

4060

4070

4080

4090

4100

4110

4120

4130

4140

4150

4160

4170

4180

4190

4200

4210

4220

4230

4240

4250

4260

4270

4280

4290

4300

4310

4320

4330

4340

4350

4360

4370

4380

4390

4400

4410

4420

4430

4440

4450

4460

4470

4480

4490

4500

4510

4520

4530

4540

4550

4560

4570

4580

4590

4600

4610

4620

4630

4640

4650

4660

4670

4680

4690

4700

4710

4720

4730

4740

4750

4760

4770

4780

4790

4800

4810

4820

4830

4840

4850

4860

4870

4880

4890

4900

4910

4920

4930

4940

4950

4960

4970

4980

4990

5000

5010

5020

5030

5040

5050

5060

5070

5080

5090

5100

5110

5120

5130

5140

5150

5160

5170

5180

5190

5200

5210

5220

5230

5240

5250

5260

5270

5280

5290

5300

5310

5320

5330

5340

5350

5360

5370

5380

5390

5400

5410

5420

5430

5440

5450

5460

5470

5480

5490

5500

5510

5520

5530

5540

5550

5560

5570

5580

5590

5600

5610

5620

5630

5640

5650

5660

5670

5680

5690

5700

5710

5720

5730

5740

5750

5760

5770

5780

5790

5800

5810

5820

5830

5840

5850

5860

5870

5880

5890

5900

5910

5920

5930

5940

5950

5960

5970

5980

5990

6000

6010

6020

6030

6040

6050

6060

6070

6080

6090

6100

6110

6120

6130

6140

6150

6160

6170

6180

6190

6200

6210

6220

6230

6240

6250

6260

6270

6280

6290

6300

6310

6320

6330

6340

6350

6360

6370

6380

6390

6400

6410

6420

6430

6440

6450

6460

6470

6480

6490

6500

6510

6520

6530

6540

6550

6560

6570

6580

6590

6600

6610

6620

6630

6640

6650

6660

6670

6680

6690

6700

6710

6720

6730

6740

6750

6760

6770

6780

6790

6800

6810

6820

6830

6840

6850

6860

6870

6880

6890

6900

6910

6920

6930

6940

6950

6960

6970

6980

6990

7000

7010

7020

7030

7040

7050

7060

7070

7080

7090

7100

7110

7120

7130

7140

7150

7160

7170

7180

7190

7200

7210

7220

7230

7240

7250

7260

7270

7280

7290

7300

7310

7320

7330

7340

7350

7360

7370

7380

7390

7400

7410

7420

7430

7440

7450

7460

7470

7480

7490

7500

7510

7520

7530

7540

7550

7560

7570

7580

7590

7600

7610

7620

7630

7640

7650

7660

7670

7680

7690

7700

7710

7720

7730

7740

7750

7760

7770

7780

7790

7800

7810

7820

7830

7840

7850

7860

7870

7880

7890

7900

7910

7920

7930

7940

7950

7960

7970

7980

7990

8000

8010

8020

8030

8040

8050

8060

8070

8080

8090

8100

8110

8120

8130

8140

8150

8160

8170

8180

8190

8200

8210

8220

8230

8240

8250

8260

8270

8280

8290

8300

8310

8320

8330

8340

8350

8360

8370

8380

8390

8400

8410

8420

8430

8440

8450

8460

8470

8480

8490

8500

8510

8520

8530

8540

8550

8560

8570

8580

8590

8600

8610

8620

8630

8640

8650

8660

8670

8680

8690

8700

8710

8720

8730

8740

8750

8760

8770

8780

8790

8800

8810

8820

8830

8840

8850

8860

8870

8880

8890

8900

8910

8920

8930

8940

8950

8960

8970

8980

8990

9000

9010

9020

9030

9040

9050

9060

9070

9080

9090

9100

9110

9120

9130

9140

9150

9160

9170

9180

9190

9200

9210

9220

9230

9240

9250

9260

9270

9280

9290

9300

9310

9320

9330

9340

9350

9360

9370

9380

9390

9400

9410

9420

9430

9440

9450

9460

9470

9480

9490

9500

9510

9520

9530

9540

9550

9560

9570

9580

9590

9600

9610

9620

9630

9640

9650

9660

9670

9680

9690

9700

9710

9720

9730

9740

9750

9760

9770

9780

9790

9800

9810

9820

9830

9840

9850

9860

9870

9880

9890

9900

9910

9920

9930

9940

9950

9960

9970

9980

9990

10000

10010

10020

10030

10040

10050

10060

10070

10080

10090

10100

10110

10120

10130

10140

10150

10160

10170

10180

10190

10200

10210

10220

10230

10240

10250

10260

10270

10280

10290

10300

10310

10320

10330

10340

10350

10360

10370

10380

10390

10400

10410

10420

10430

10440

10450

10460

10470

10480

10490

10500

10510

10520

10530

10540

10550

10560

10570

10580

10590

10600

10610

10620

10630

10640

10650

10660

10670

10680

10690

10700

10710

10720

10730

10740

10750

10760

10770

10780

10790

10800

10810

10820

10830

10840

10850

10860

10870

10880

10890

10900

10910

10920

10930

10940

10950

10960

10970

10980

10990

11000

11010

11020

11030

11040

11050

11060

11070

11080

11090

11100

11110

11120

11130

11140

11150

11160

11170

11180

11190

11200

11210

11220

11230

11240

11250

11260

11270

11280

11290

11300

11310

11320

11330

11340

11350

11360

11370

11380

11390

11400

11410

11420

11430

11440

11450

11460

11470

11480

11490

11500

11510

11520

11530

11540

11550

11560

11570

11580

11590

11600

11610

11620

11630

11640

11650

11660

11670

11680

11690

11700

11710

11720

11730

11740

11750

11760

11770

11780

11790

11800

11810

11820

11830

11840

11850

11860

11870

11880

11890

11900

11910

11920

11930

11940

11950

11960

11970

11980

11990

12000

12010

12020

12030

12040

12050

12060

12070

12080

- = sung tones (inflection, intonation)

to be held to next sound or to 7, 7

to be held to next sound or to 'l'.

ϕ, Φ = sung and whispered sounds as short as possible : *tsuk, tsukla* ?

$\phi, \phi =$ sung and whispered sounds as short as possible : *saiki, uaihi*;

= different speeds of periodically articulated sounds

= can be performed as fast as possible (depending on the problem)

= as fused and continuous as possible : the "fused" technique = helps some less people

402 on page 402

etc. = all groce notes on text on possible $\varphi \in \text{HOLD}$ de acuerdo con el texto en su línea: φ es una groce que se refiere a una groce en el texto.

Although the borderline between spacing and singing voice is often blurred in actual performance, the following examples are intended to illustrate the differences. In (a) the vocal range of the performer, dotted lines indicate that the change of vocal colors on the same pitch must occur smoothly and without accents (a). While those the borderline between spacing and singing voice is often blurred in actual performance, the following examples are intended to illustrate the differences. In (a) the vocal range of the performer, dotted lines indicate that the change of vocal colors on the same pitch must occur smoothly and without accents (a).

The text is written in different ways: (1) *leelo ule ulele* & *Agnesche* (just a matter)

- 1) Sounds or groups of sounds phonetically notated: (a), (ba), (u), (i), (e), (o), (au), (oe), (ɛ), (ɛi) usw.
(Lautbuch, Lautkategorie)
- 2) Sounds or groups of sounds as pronounced in context: /v/ as in give, /w/ as in woman, /θ/ as in through.
(phonetischer Name im Kontext)
- 3) Words conventionally written and uttered: "give me a few words" etc.
(Wörterbuch, Wortlaut, Wortform)

Sounds and words lined up in parenthesis of (10) must be repeated quickly in a random and slightly discontinuous way.

Groups of sounds and words in parenthesis (e.g. (me...), (be/ed...), (ce/ty...)) etc. must be repeated quickly in a regular way. At 15° of the scale, for instance (to me...) is equivalent to (me to me) or 30°, ((0) (a)...) (a) is equivalent to (0a) (0a) (0a); at 1° the group (ty/ty) be...) must be repeated on many times or possible for about 2°.

1. long = long vowels are clearly articulated.
 2. longer = long vowels are somewhat articulated.
 3. longest = long vowels are articulated freely chosen.
 4. longest = long vowels are articulated freely chosen.
 5. longest = long vowels are articulated freely chosen.
 6. longest = long vowels are articulated freely chosen.
 7. longest = long vowels are articulated freely chosen.
 8. longest = long vowels are articulated freely chosen.
 9. longest = long vowels are articulated freely chosen.
 10. longest = long vowels are articulated freely chosen.

① *sericea* [Lepidol], *sericea* [Lepidol]

Do livro *Remembering the future* (2007), série de conferências proferidas por Berio em Harvard em 1993, João Marcos Coelho⁸⁶ destaca alguns trechos, entre os quais:

“Berio cita um exemplo dado por Jakobson de um missionário na África tentando convencer os membros de uma tribo local a não andarem nus. “Mas você também está nu”, respondeu-lhe um deles, apontando para sua face. “Mas somente meu rosto está nu”, disse o missionário, e levou a seguinte resposta: “Bem, pra nós o rosto é tudo!” “Para mim”, diz o compositor, “a música vocal mais significativa das últimas décadas investiga justamente isso: a possibilidade de explorar e absorver musicalmente o rosto inteiro da linguagem. A música vocal lida com a totalidade de suas configurações, incluindo a fonética e os sempre presentes gestos vocais. A música jamais vai se afastar das palavras, nem as palavras da música.”

“Em 1965, me encontrei pela primeira vez com o lingüista Roman Jakobson. Ele me perguntou: ‘Então, Berio, o que é música?’ Depois de um momento de frustrante silêncio, respondi que música é tudo que ouvimos com a intenção de ouvir música, e que qualquer coisa (tudo) pode se transformar em música. Sempre fui fiel a essa resposta dada de bate-pronto - senão na prática, ao menos como ideal. E acrescentaria agora o seguinte: qualquer coisa pode tornar-se música na medida em que possa ser musicalmente conceitualizada, na medida em que possa ser traduzida (transportada) para outras dimensões. Esta concepção, esta tradução só são possíveis dentro da noção de música como Texto, um Texto multidimensional em contínua evolução.”

⁸⁶ Reportagem para o jornal O Estado de São Paulo em 11/03/2007.

2.3.4 Música Indeterminada

Essa idéia de que *música é tudo que ouvimos com a intenção de ouvir música, e que qualquer coisa (tudo) pode se transformar em música*, encontrâmo-la em grande ressonância com as idéias de John Cage.

O trabalho de John Cage se perfila com o pensamento musical de incorporação do ruído, portanto no caminho da utilização da complexidade máxima do som, e a ela chega pelo negativo por assim dizer, ao fazer com a sua famosa peça 4' 33" (1953)⁸⁷ um enquadramento temporal de silêncio musical, onde vêm para o primeiro plano, os sons-ruídos presentes naquele dado momento, num dado lugar.

Cage torna música o que não seria música, mas apenas ruídos. Elege o silêncio também como música, redimensiona o tempo, subverte todas as noções concebidas do que é ou não música, do fazer musical, do entendimento musical, da escuta. Com essa obra, exemplar nesse sentido, Cage consegue tornar explícitas todas essas questões e colocar em destaque a questão da escuta – o quê e como escutamos o que escutamos - como uma categoria importante e constituinte da nova música.

A partir dessa obra, e de suas conseqüentes reflexões, todo um amplo universo sonoro se abre a quem estiver atento a escutá-lo. Novas abordagens, novas organizações sonoras, novos sons, novas possibilidades para o fazer musical. A princípio qualquer som pode ser material de uma composição musical.

Desde as peças para *piano preparado* dos anos 40, Cage havia realizado uma escolha por uma música baseada no *ruído* e já havia criado um método de estruturação que prescindia dos parâmetros melodia e harmonia, sendo apoiado exclusivamente nas durações. O tempo,

⁸⁷ Uma versão desta obra está no DVD na faixa 36.

então, fora eleito o único fator determinante em música, pois seria capaz de incluir ruídos e silêncios como elementos estruturáveis, coisa que o pensamento tradicional, baseado em notas musicais, não era capaz.

Com essa peça é como se dissesse: livrem-se de estruturas, harmonias, melodias, ritmos, formas estabelecidas, abram-se ao indeterminado, ao acaso; permitam-se ouvir os sons. Precisamos ouvir os sons neles mesmos, era o que costumava dizer. Em suas palavras:

“Onde os ouvidos estão em conexão com a mente que nada tem a fazer, esta mente está livre para entrar no interior do ato da audição, ouvindo cada som como ele é, não como um fenômeno mais ou menos próximo de um preconceito” (Cage, 1983, pg. 23).

Permitir-se ouvir os sons tais como se nos apresentam pressupõe uma nova postura de escuta, uma nova concepção de música, uma nova postura para o fruir musical. E isso é o que John Cage propõe, um novo ouvido que, no silêncio, se abra a todos os sons.

Do seu encontro com a filosofia oriental do zen budismo, Cage teria tirado o húmus que alimentaria suas idéias musicais e existenciais. Nesta perspectiva o universo está composto por uma quantidade infinita de seres e coisas e cada um deles é único, cada elemento está no centro, movendo-se em todas as direções, penetrando e sendo penetrado em qualquer momento ou lugar pelos demais. O que aglutina esta unidade e interpenetração é o momento presente que, no caso dos seres humanos, o objetivo é simplesmente experimentar dito momento, que é único e não pode ser repetido. O que ocorre, simplesmente ocorre. A vida nada mais é que uma sucessão de eventos num tempo e num espaço, e a música não é senão um desses eventos, que tem o mesmo grau de aleatoriedade e indeterminação que qualquer outro. A seguir trechos de escritos de Cage, tais como ele os escreveu:

“Música Contemporânea não é a música do futuro
 Nem a música do passado mas
 simplesmente
 Música presente conosco: este momento, agora,
 Neste momento agora.” (Cage, 1983, pg. 43).

“Quando separamos música da vida o que nós conseguimos é arte (um compêndio de obras-primas). Com a música contemporânea, quando é realmente contemporânea, nós não temos tempo de fazer esta separação (a qual nos protege da vida), e então música contemporânea não é tanto arte quanto é vida e qualquer um que a faça, tão logo termina uma começa a fazer outra, como as pessoas que seguem lavando pratos, escovando seus dentes, caindo no sono e daí em diante” (Idem, pg. 44).

“ A singularidade ,
 tendo um aspecto particular , está extremamente perto
 de estar aqui e agora. E eu imagino que se a música contem-
 porânea continuar mudando no sentido em que eu estou mudando,
 o que se fará será libertar cada vez mais completamente
 os sons das idéias abstratas sobre eles e cada vez mais ex-
 atamente deixa-los ser fisicamente, singularmente, eles mesmos .
 Quer dizer: conhecer mais e mais não o que eu penso que
 um som é, mas o que ele realmente é em todos os seus
 detalhes acústicos, e então deixar esse som existir, ele próprio,
 mutável num ambiente sonoro mutável.
 “Eles são com
 respeito ao contraponto, à melodia, à harmonia, ao ritmo, e
 todos os outros métodos musicais, sem sentido. Eles são real-

mente sem propósito mas, em seu despropósito,
expressando a própria vida que flui deles
, em todas as direções. O silêncio rodeia muitos deles de forma
que passam a existir no espaço, desimpedidos uns dos outros,
mas se interpenetrando uns nos outros pelo fato de Feldman
nada ter feito para impedi-los de serem eles mesmos
. Ele não está preocupado com a continuidade porque ele sabe
que qualquer som dá sequência a qualquer outro.”

(Cage, 1985, pg 99, 100)

“ Nenhum som teme o silêncio que o extingue. E
Nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons”
(Idem, pg. 98).

“Em outra palavras, não há ruptura
entre espírito e matéria. E para compreender isso,
só é preciso despertar subitamente para o fato”
(Idem, pg. 111)

“ Se a palavra “música” é sagrada e reservada
para os instrumentos do século XVIII e XIX, nós podemos
substituí-la por um termo mais significativo: organização do
som.” (Cage, 1983, pg.3).

Todas essas idéias de Cage⁸⁸ são disseminadas em suas
classes de composição no final dos anos 50, quando também nasce o

⁸⁸ Mais sobre as idéias e o trabalho de Cage, ver faixas 35-38 do DVD que acompanha este trabalho.

movimento *fluxus*, já citado, e encontra total ressonância nos movimentos artísticos experimentais dos anos 60, já também sensibilizados com a filosofia oriental e a abertura para o *aqui-e-agora*, com a idéia de contínuo entre arte e vida, - idéia também propagada por Artaud que repercute nos anos 60 e 70 - , o desejo de experimentar novos sons, novas maneiras de produzi-los, com a abertura para o total, a incorporação da complexidade máxima do som, com o conceito e a vivência do *happening* vindo dos movimentos de vanguarda teatrais como o *Living Theatre* de Julian Beck e Judite Malina, por exemplo, com a abertura para a improvisação, com a noção de *processo* em arte, com a interpenetração das várias linguagens artísticas.

Não à toa John Cage foi um dos músicos mais influente na segunda metade do século XX, sobretudo nos anos 60 e 70. Com seu pensamento musical e existencial orientou músicos e artistas de outras linguagens a ousarem num caminho de liberdade criativa, em busca de novas sonoridades, novas relações com a música, com a escuta, com a vida.

“Para Cage a música não é só uma técnica de compor sons (e silêncios), mas um meio de refletir e de abrir a cabeça do ouvinte para o mundo”.⁸⁹

Esse caminho musical, sem dúvida, abriu o campo para a experimentação vocal. A sua *Ária para soprano* (1958) tem uma notação em curvas coloridas e interrompidas que deixam livre à intérprete a escolha de quaisquer estilos (lírico, folclórico, jazz, canção napolitana, ópera, etc.) além de toda a sorte de ruídos (choro de bebê, ganido, gemido voluptuoso, etc.), podendo ser cantada junto com *fontana mix* , mistura de vários teipes.⁹⁰

O chamado, digamos assim, para abrir os ouvidos a outros sons, aos ruídos, aos sons cotidianos, a outras possibilidades de criação musical e artística, ao aqui – e agora, ao experimentalismo, à

⁸⁹ Campos, Augusto de. Prefácio in *De segunda a um ano*, John Cage, 1985.

⁹⁰ Idem

performance corporal, à integração arte-vida, à abertura a novas formas de existência, ao *happening*, sem dúvida influenciou enormemente a configuração de uma nova vocalidade, a qual vem sendo chamada neste trabalho de voz contemporânea.

A noção de *acaso* com que ele também trabalha é uma forma de ajudar a mente a se libertar de idéias pré concebidas. Por isso a improvisação, que lida com o acaso, é um atalho importantíssimo para mudar a mente e se permitir outros sons.

2.3.5 Música de Livre Improvisação

A música nasceu e se forjou em práticas de improvisação, isto é, em atos simultâneos e espontâneos de criação e execução. Naturalmente toda essa prática foi sendo substituída gradualmente pela notação musical que foi se aprimorando e transformou-se em música impressa, o que fez com que a improvisação perdesse importância, e conseqüentemente, a criação e a execução em tempos separados tornaram-se uma “natureza” do fazer musical, e os sons transformados em símbolos gráficos foram confundidos com a própria música. Mas, é claro, temos o Jazz, dentro da música ocidental, que resgata a improvisação para a sua própria razão de ser, ou a música indiana, por exemplo. E temos a livre improvisação. Um caminho aberto sem dúvida por John Cage e pela “tendência de radicalização dos princípios de renovação constante da prática musical por parte de grupos de performance de *free jazz* europeus” ⁹¹

⁹¹ De acordo com o músico e *free improvisor* Derek Bailey, citado por Rogério Costa em *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. 2003

Contudo, em Cage não há a preocupação com o som em si, o que importa é o conceito do som e de processo, o que não ocorre com a livre improvisação, conforme nos esclarece Rogério Costa (2003).

Como nos mostra Costa, o Jazz, o blues, a música indiana, a música flamenca, o chorinho, a música barroca, por exemplo, seriam expressões de improvisação idiomática, pois são estilos que demarcam um território, um idioma específico, com suas características harmônicas, melódicas, rítmicas. As regras estão em sua estrutura abstrato-constante, e cada sessão de improvisação é uma realização das variáveis possíveis. Os músicos dispostos a improvisar em cada estilo conhecem as regras de cada idioma, e, portanto, conversam a mesma linguagem. Trata-se de um jogo com regras que todos os participantes devem conhecer previamente.

Já a livre improvisação, é um jogo sem regras prévias, as quais são criadas coletivamente a cada jogo. É um jogo ideal, onde o compromisso se dá com o processo e não com a forma. A música de improvisação é uma “música de fazer”, uma música em ação, é o pensamento musical em tempo real, daí a noção de processo ser muito importante. Mas na livre improvisação o que está em jogo é a criação total em tempo real, o pensamento voltado para a criação, do jogo, das regras, da própria forma musical que vai sendo gestada.

Rogério Costa⁹² nos lembra que a criação vem de uma necessidade lúdica, sem o qual o jogo não acontece. Há que se ter o desejo de. Desejo de jogar, desejo de criar, de transgredir, de conversar, de se lançar no vazio informe, e aos poucos ir materializando o som no espaço como um escultor sonoro, sem perder a percepção do fluxo energético que tudo liga e conduz. Transgredir os idiomas, buscar encadeamentos sonoros para além das figuras idiomáticas. Conversar - como numa conversa normal, informal - sem regras pré-existentes, e onde há trocas de interações diversas: de informações, opiniões,

⁹² Muitas idéias de Rogério Costa foram extraídas de suas aulas da disciplina *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*, ministrada em 2004, no programa de pós-graduação do departamento de música da ECA-USP.

sensações , olhares , etc . Na improvisação livre as propostas se apóiam na materialidade sonora e em suas múltiplas possibilidades de transformação e relacionamento e não nas linguagens, idiomas e sistemas musicais social e historicamente definidos.

A percepção do fluxo energético que tudo liga e conduz nos leva a entender que, na livre improvisação, a ênfase está colocada na sensação e não na narração. Cada acontecimento é único, não depende dos anteriores ou posteriores para adquirir sentido. A sucessão de instantes vai se dando no fluxo do devir, que vai sendo direcionado pelo pensamento musical dos músicos participantes. Como nos diz Rogério Costa, o arsenal de soluções pessoais vai se equilibrando com a busca do novo, bem como as relações entre o premeditado, o previsto, o acaso e o imprevisto; o pretendido e o atingido, o diálogo entre os músicos. Importante também é o desejo que está no presente e impulsiona a performance, que, sem ele, morre. O desejo/decisão aciona o passado de maneira intencional e lida com a surpresa e o imprevisto de maneira ativa e prospectiva, engajando o músico no fluxo dos instantes que vão gerando uma forma musical ou sonora, criada coletivamente, onde a essência é o processo, pois estamos lidando com o tempo presente. Os objetos sonoros vão sendo criados – é um evento em movimento - , a partir da interação dos músicos , que , numa conversa musical , vão gerando um “ caos “ criativo que caminha para uma forma que vai se fazendo na hora . Tempo presente que contém o passado, através dos sistemas de referência, dos procedimentos usuais, e que contém o futuro como busca, desejo. Memória e imaginação caminhando juntas o tempo todo.

A música improvisada é particularmente instrumental, contudo temos a voz também querendo brincar neste jogo.

No Jazz, onde se concebe a improvisação vocal através do *scat singing*, concebe-se a voz como um instrumento, que fará escalas e improvisará *como* um instrumento, através de vogais e sílabas sem conteúdo semântico, respeitando naturalmente as regras deste território

idiomático. As técnicas vocais, claro, também são compatíveis, precisam ser, com cada território idiomático.

Mas quando pensamos na livre improvisação, no espaço vazio a ser preenchido pela criação, em sons para além de idiomas definidos , quando pensamos nos objetos sonoros de Pierre Schaeffer , quando pensamos em parâmetros de tessitura, fluxo energético, paisagem sonora (conjunto de sons ouvidos num determinado lugar , na definição de M. Schafer) , ... toda uma outra concepção de inserção vocal se configura .

Na livre improvisação, a voz necessita ser concebida em sua totalidade, o que implica em considerarmos a voz “suja” como parte integrante. O grito, a voz gutural. Palavras sem significado, trabalhadas em frequências que sua materialidade fonológica sugere. Palavras com significado também, com novo significado.

2.3.6 Musicas não Ocidentais

A aproximação com músicas ou simplesmente escalas oriundas de regiões não européias não é um fato novo. Mozart já havia usado melodias e ritmos turcos, Liszt e Brahms usaram as danças húngaras, Mahler utilizou-se de melodias pentatônicas evocando música chinesa (*Das Lied von der Erde*, 1908), Darius Milhaud utilizou melodias e ritmos brasileiros no balé *Lé boef sur le toit* (1919) e em *Saudades do Brasil* para piano (1921). Zoltán Kodály, Béla Bartók, Mussorgsky, Heitor Villa-Lobos, Aaron Copland, Manuel de Falla igualmente utilizaram-se de elementos folclóricos de seus países.

Para Debussy, e para a música moderna, o seu encontro com a música da Indonésia, o qual se deu por ocasião de uma feira de

mostra de cultura oriental em Paris (1889), foi crucial. Novas escalas, nova forma de estruturar a música, novos timbres, enfim, uma nova sonoridade foi percebida por ele, que a absorveu e a incorporou em seu trabalho musical, gerando uma nova música.

A música não européia foi sendo percebida como um material sonoro inspirador, pois original e inovador, capaz de lançar um novo sopro à música tradicional tonal.

Este movimento foi, em grande parte, instigado pelo americano Henry Cowell, que de 1930 a 1950 viajou através da Ásia e oriente médio, tendo incorporado em suas músicas várias referências a essas culturas, utilizando-se inclusive de instrumentos da cultura asiática. Outros que absorveram e traduziram para suas músicas sonoridades e conceitos orientais foram John Cage, Lou Harrison e Harry Partch (Schwartz e Godfrey, 1993).

Harry Partch, por exemplo, usa acalantos chineses, canções de rituais da puberdade do Congo, canções de rituais Yaqui, entre outros, explorando novos sistemas de afinação.

Na obra *Turangalila- symphonie* (1948), de Messiaen, observa-se a influência indiana no ritmo e a influência dos gamelões da Indonésia no timbre exótico e metálico da percussão.

George Crumb, em *Ancien Voices of Children* (1970), inclui referências às canções de índios americanos, idiomas folclóricos espanhóis, músicas da corte japonesa, e música de gamelão da Indonésia.

O encontro de Steve Reich, La Monte Young, Terry Riley e Philip Glass com a música oriental, e a sua estrutura cíclica, harmonicamente estática, e com repetições de padrões, gerou a música conhecida como *minimalista* (Idem, 1993).

A função ritualística da música nas culturas orientais ou indígenas da América também foi algo que marcou compositores, que estavam sensibilizados com outras formas de se vivenciar a música.

Harry Partch (1901-1974) fez uma distinção entre música abstrata e música corporal. A música ocidental seria abstrata, direcionada para a mente, já a música de outras culturas seria uma música corporal, uma vez que a voz e o corpo são sempre veículos essenciais de expressão. A arte corporal é fundamentalmente enraizada na realidade física e emocional da vida, transmitida através do canto, da poesia, da narração de estórias, da atuação, e da dança, integradas numa ação singular. E era isso que ele procurava em seu trabalho musical (Idem, 1993).

Cage, como já foi dito, inspirou-se na filosofia zen-budista e no livro do oráculo chinês *I Ching*.

David Hykes dedicou toda a sua carreira à forma vocal baseada nos cantos dos budistas Tibetanos e nos *throat singers* da Mongólia. Nesses cantos, ocorre a formação de um acorde vocal produzido por uma única voz, onde se utiliza uma técnica que trabalha com os harmônicos do tom fundamental.⁹³

Toda essa busca por sonoridades e formas diferentes de se vivenciar a música encontrada nas músicas não ocidentais, naturalmente influenciaram a voz ocidental, concebida como um instrumento em busca igualmente de novas sonoridades e vivências. O contato com outras formas possíveis do cantar, com outras formas possíveis de se usar o aparelho fonador, sem dúvida foi fundamental para a ampliação do repertório vocal ocidental.

A influência oriental do canto com os harmônicos, por exemplo, é bastante observada no trabalho de Demetrio Stratos, notadamente em Passagio I, II (*diplophonie* e *triplophonie*).⁹⁴

Nos anos 60 do século XX, eclodiu o interesse por músicas, escalas, estruturas musicais, instrumentos, timbres vocais e instrumentais, vivências musicais, etc., não ocidentais, tanto na música erudita quanto na música popular. Não ocidentais aqui também incluídas

⁹³ Exemplos nas faixas 21 e 22 do CD 2, e 24, 25, 26 e 27 do DVD.

⁹⁴ Faixa 13 do CD 2.

as músicas folclóricas de países ocidentais, porém que não fazem parte da tradição européia.

Isso se deve, segundo Joseph Kerman (1987), ao fato de que, desde os anos 50, havia um sentimento disseminado associado a atitudes *anti-establishment*, que repercutiu tanto no âmbito da música popular, quanto no âmbito da música erudita.

A etnomusicologia, como disciplina acadêmica, difundiu-se rapidamente nos EUA nos anos 60. E isso porque, com sua abrangência antropológica, estudando não apenas a música erudita ocidental, mas qualquer música enquanto música, inserida num contexto cultural e social, estava assim em sintonia com as aspirações largamente presentes na época. E até hoje podemos dizer, pois hoje mais do que nunca é difundida a *música do mundo*.

Nos anos 60 e 70, resistir e combater as regras clássicas da música era também uma questão política. Combater a música “vinda de cima”, vinda da elite. Neste contexto, era hora de deixar soar as músicas e vivências musicais consideradas à margem da história clássica européia. Discussões à parte, o fato é que a etnomusicologia alargou o campo de visão da musicologia, tradicionalmente ocupada com questões analíticas da música européia, ao colocar a problemática do contexto cultural, ao valorizar o diferente, ao questionar a noção de música inferior.

Diante disso tudo, entendemos a repercussão inevitável de todas essas referências sobre a configuração de uma nova vocalidade como forma artística.

A distinção feita por Harry Partch entre a música abstrata, ocidental, e a música corporal, não ocidental, vem ao encontro do que já falamos anteriormente sobre a separação corpo-mente, presente no ocidente em sua filosofia, música e práticas. É justamente a superação desta dicotomia, ou a tentativa de, que irá marcar toda a revolução no pensamento filosófico e artístico ocidental, sendo a voz contemporânea, uma expressão de um novo corpo que se quer pleno e integrado.

2.3.7 Algumas notas a mais

Definir a música meramente como sons teria sido impensável alguns anos atrás, disse o compositor, professor e escritor Murray Schafer em 1977, data da edição do seu livro *The tuning of the world*. Assim ele resume a música do século XX:

“Pouco a pouco, no decorrer do século XX, todas as definições tradicionais de música foram caindo por terra em razão da abundante atividade dos próprios músicos. Em primeiro lugar, pela enorme expansão dos instrumentos de percussão nas nossas orquestras, muitos dos quais produzem sons sem altura definida ou arrítmicos; depois, pela introdução de procedimentos aleatórios, nos quais todas as tentativas para organizar os sons de uma composição racional foram suplantados pelas leis “mais altas” da entropia; em seguida, pela abertura dos recipientes espaço-temporais que chamamos de “composições” ou “salas de concerto” para permitir a introdução de todo um mundo novo de sons situados fora delas (em 4’ 33” *Silence* de Cage, ouvimos apenas sons externos à própria composição, que não passa de uma cesura prolongada); depois, pelas práticas da *musique concrète*, que insere qualquer som ambiental na composição por via de fita; e, finalmente, pela música eletrônica, que em todo mundo nos tem revelado toda uma nova gama de sons musicais, muitos deles relacionados com a tecnologia industrial e elétrica” (Schafer 1997, pg. 20).

E conclui:

“Hoje, todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que *pertence ao domínio compreensivo da música*. Eis a nova orquestra: o universo sonoro! E os músicos: qualquer um e qualquer coisa que soe!” (Idem).

Eis a grande transformação do pensamento musical no século XX: qualquer som, todos os sons podem ser música, isto é, organizados com um propósito musical, - que é sempre um discurso no tempo e no espaço-, para além da harmonia, melodia, contraponto, ritmo e demais parâmetros musicais desenvolvidos e fixados até o século XIX. E, naturalmente, a voz faz parte desse contínuo de possibilidades que pertence ao domínio compreensivo da música.

O que acontece com a voz é que, na medida em que pertence a um corpo e esse corpo é sujeito às repressões sexuais e sociais, a sua transformação, enquanto estética musical, só foi acontecer realmente nos anos 60 do século XX – quando a reunião de uma série de fatores possibilitou essa transformação. No entanto, ainda hoje, no final da primeira década do século XXI, essa nova vocalidade – que se apresenta como nova diante de toda a história da música vocal ocidental - ainda não foi assimilada e em grande parte não é aceita.

A forma a que chegou a voz contemporânea é menos assimilada e aceita que a forma musical da música contemporânea como um todo, porque temos mais resistência com esse instrumento particular – a voz – que qualquer outro. Pois a voz sempre irá nos remeter a um corpo, sua concretude, podendo nos trazer suas imperfeições, seus desejos não ditos, seus abismos, sua fragilidade, seus medos, e frequentemente prefere-se o lado apolíneo da voz, a perfeição do ser⁹⁵.

⁹⁵ Relembrando os dois princípios fundamentais presentes na cultura Grega, e que irão servir de matriz para analisar a cultura Européia, de acordo com Nietzsche: O princípio Apolíneo (do deus Apolo) simboliza a serenidade, claridade, medida, racionalidade. Corresponde à imagem tradicional da Grécia Clássica e que aparece frequentemente associada às figuras de Sócrates e

Essa nova vocalidade traz em muitos trabalhos, como podemos observar, a manifestação, ou a revelação do imperfeito, do ruído – do som e do sentido –, daí a dificuldade maior em absorvê-la, pois a voz possui essa qualidade demasiadamente humana.

Novos conceitos foram desenvolvidos para essa nova música. Novas prioridades e conceitos necessitaram de uma nova terminologia, a qual se baseou em nossa escuta, análise, discussão e apreciação musical.

Schwartz e Godfrey (1993) listam nove conceitos para se analisar a nova música: a questão do tom na música, do tempo, da cor do som, da textura, do processo, do ritual da performance, da paródia (historicismo), da tecnologia e da notação. Estes conceitos em si não são novos, ressaltam, mas sim a abordagem dos compositores que podem agora examinar e explorar individualmente o potencial de cada elemento desses.

O tom, a tonalidade, a organização das alturas numa sintaxe harmônica fora o centro da música ocidental, e deixando de ser esse centro cada compositor pode decidir sobre como (e se) usará a tonalidade. Eles podem usar qualquer sistema de afinação dentro da oitava e podem formar uma escala de qualquer combinação de tons. Um tom pode funcionar como uma chave central, ou vários tons podem ter a mesma significância. O compositor pode escolher dar relevância ao tom, ou decidir compor com sons que não têm alturas identificáveis.

O tempo, também sempre fora um elemento essencial, enquanto métrica, ritmo, pulso, andamento, enquanto um transcorrer linear do presente para o futuro. Agora, após 1945, os compositores passaram a se fascinar nem tanto com as possibilidades rítmicas, mas com o tempo em si, com o potencial de experimentação do fenômeno temporal. A métrica e os padrões rítmicos podem ser organizados em qualquer fórmula de compasso, mudando a métrica e as subdivisões dos

Platão. O Dionisíaco (do deus Dionísio) simboliza as forças impulsivas, o excesso transbordante, o erotismo, a orgia, a afirmação da vida e dos seus impulsos (força, vontade).

tempos. Eventos rítmicos também não precisam aderir a um padrão métrico. O compositor pode estruturar eventos no tempo em qualquer grau de espontaneidade, irregularidade, ou complexidade. Novos caminhos de perceber o tempo são explorados pelo compositor para que se libere da experiência estritamente linear do tempo, da orientação passado-presente-futuro.

A cor do som, o timbre, por muito tempo esteve associada aos outros parâmetros musicais, mas no século XX esse elemento tornou-se um campo privilegiado de exploração. Buscou-se não somente instrumentos inusuais ou especiais para produzir sonoridades únicas, como também buscou-se explorar novas sonoridades e recursos de instrumentos tradicionais, como por exemplo em registros extremos, em articulações, em dinâmicas. Uma vasta coleção de cores sonoras passou a se apresentar ao compositor, que pode trabalhar com sons puros, gravados, distorcidos, sintetizados eletronicamente, sons de instrumentos tradicionais ocidentais, de outras culturas, ou ainda de novos instrumentos inventados. Pode trabalhar com qualquer som vindo de qualquer fonte sonora.

A textura em música, que sempre foi identificada com termos pictóricos, como densa, transparente, pesada, leve, emaranhada ou simples, sempre esteve associada aos outros parâmetros musicais como alturas, ritmo e timbre. Porque, por exemplo, várias notas tocadas juntas, com apenas um semitom entre elas, o resultado é um som apertado em cacho (*cluster*), gerando uma textura densa e emaranhada. Esse som sendo tocado *sul ponticello* por 15 violas é completamente mais rarefeito que sendo tocado por 15 trombones em pleno vibrato. O que acontece com a música do século XX é que a textura em si será enfatizada, sendo a música trabalhada como uma massa sonora, que vai sendo moldada de acordo com pontos no silêncio.

O processo através do qual um trabalho passa a existir tem sido o maior foco de exploração e inovação para muitos compositores. Processos que governam a duração de eventos no tempo,

processos baseados em séries numéricas, em relações matemáticas, em aspectos do fenômeno natural, na casualidade. Muitos compositores se preocupam com os métodos composicionais, talvez por encontrarem-se diante de muitas possibilidades.

O Ritual da performance musical também muda. Com as novas formas de se tocar (onde se explora os extremos dos registros dos instrumentos, por exemplo), com a utilização de novos instrumentos, com o uso de instrumentos tradicionais transformados, como por exemplo, o *piano preparado* de Cage, com uma nova forma de cantar utilizando o corpo diferentemente do tradicional, com novas concepções sobre o tempo, sobre a utilização do espaço acústico, sobre o fazer musical, sobre o que pode ser música, com as influências não ocidentais sobre como se vivenciar a música, com a participação da platéia, com improvisação, etc., inevitavelmente o ritual da performance transforma-se. Ocorre também a interação com outras artes, surgindo assim um espetáculo musical multimídia.

A paródia não pensada em termos de piada, mas de historicismo, sempre fora um recurso utilizado para se criar climas específicos dentro de uma música, e após a grande divulgação através do rádio e de gravações em discos de músicas de vários gêneros, culturas e épocas, esse recurso passou a ser largamente empregado.

O novo caminho radical para a transformação dos itens acima mencionados só foi possível com a inovação da **tecnologia** e da **notação musical**. O desenvolvimento da tecnologia em captação e gravação de áudio, e novas formas de notação para a nova música possibilitaram o desenvolvimento desta.

Um conceito importantíssimo para a nova música é o conceito de **escuta**, pois junto com a transformação da música ocorre a transformação da escuta. Ou melhor, ocorre a necessidade da transformação da escuta para que se possa adentrá-la. E é sobre essa questão que iremos tratar no capítulo seguinte.

Capítulo 3

Audição, Escuta

*Vento é um cavalo:
ouve como ele corre
pelo mar, pelo céu.*

*Quer me levar: escuta
como ele corre o mundo
para levar-me longe.*

(excerto de O Vento na Ilha, Pablo Neruda)

*Há um grande silêncio que está sempre à escuta...
E a gente se põe a dizer inquietamente qualquer coisa,
qualquer coisa, seja o que for,
desde a corriqueira dúvida sobre se chove ou não chove hoje
até a tua dúvida metafísica, Hamleto!
E, por todo o sempre, enquanto a gente fala, fala, fala
o silêncio escuta...
e cala.*

(O Silêncio, Mário Quintana)

Agora nada faço além de ouvir...
Ouço todos os sons que correm juntos, combinados,
Que se fundem ou se sucedem,
Sons da cidade e de fora da cidade, sons
Do dia e da noite... (Songs of Myself, Walt Whitman)

Quem se eu gritasse, entre as legiões de Anjos me ouviria? (...)

*Vozes, vozes. Ouve meu coração, como outrora apenas
os santos ouviam, quando o imenso chamado
os erguia do chão; eles porém permaneciam ajoelhados,
os prodigiosos, e nada percebiam,
tão absortos ouviam. Não que possas suportar
a voz de Deus, longe disso. Mas ouve essa aragem,
a incessante mensagem que gera o silêncio.*

(excertos de Primeira Elegia, Rainer Maria Rilke)

"Ora (direis) ouvir estrelas! Certo
Perdeste o senso!" E eu vos direi, no entanto,
Que, para ouvi-las, muita vez desperto
E abro as janelas, pálido de espanto ... (...)

E eu vos direi: "Amai para entendê-las!
Pois só quem ama pode ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas."

(Excerto de Ora (direis) ouvir estrelas! , Olavo Bilac)

Minha alma sabe-me a antiga
Mas sou de minha lembrança,
Como um eco, uma cantiga.

Bem sei que isto não é nada,
Mas quem dera a alma que seja
O que isto é, como uma estrada.

Talvez eu fosse feliz
Se houvesse em mim o perdão
Do que isto quase que diz.

Porque o esforço é vil e vão,
A verdade, quem a quis?
Escuta só meu coração.

(Glosa, Fernando Pessoa)

Algumas idéias nos ecoam a partir dessas poesias. Ouvir está num plano, escutar em outro. Ouvimos um som, escutamos seu sentido. É o silêncio que realmente escuta, portanto o sentido, o significado está no silêncio. A verdadeira audição está além do simples ouvir. Ouve-se espiritualmente, ouve-se emocionalmente. Os poetas ouvem o inaudível, pois se permitem ouvi-lo. Tudo está aí para se ouvir, escutar, basta permitir-se.

O que temos com isso são as várias possíveis abordagens sobre o ouvir, escutar, sobre o quê e como ouvimos ou escutamos, sobre o valor do silêncio, o valor da escuta consciente, a liberdade de permitir-se ouvir o que não é dado de imediato, o convite a abrir os ouvidos e ouvir as várias dimensões possíveis.

Se é verdade que a atenção à audição sempre esteve presente na humanidade, caso contrário não se desenvolveria sequer como sociedade, - é somente no século XX que a questão da escuta ganha realmente um status privilegiado de objeto de estudo, pesquisa e reflexão. Assim, com a música do século XX nasce uma nova abordagem sobre a escuta, necessária para a fruição de uma nova música. Ouvidos confinados a uma escuta pré-determinada são incapazes de entender essa nova música que passa a existir no século XX. Luigi Russolo, Edgar Varèse, Pierre Schaeffer, John Cage, Murray Schafer estão entre os músicos que mais contribuíram, seja com obras musicais, literárias, ou ambas, para a conscientização e o alargamento da noção de escuta. Mais à frente veremos melhor essas contribuições.

A função da audição, que é por certo importantíssima e desenvolveu-se, sofisticou-se juntamente com o desenvolvimento musical, é o sentido mais antigo que possuímos, anterior à visão, prévio à linguagem, intra-uterino. Ela sempre esteve presente no ser humano saudável e prestou-se a várias necessidades como à da sobrevivência em meio hostil. Foi através dela que o homem pode ouvir os sons emitidos e

desenvolver posteriormente a linguagem. Sem a audição o ser humano não falaria, nem cantaria, ou seja, não se comunicaria, e sem comunicação não desenvolveria a linguagem e nem se desenvolveria em sociedade⁹⁶. Ademais, reside no ouvido, além da capacidade de ouvir, outra função importantíssima: a de mantê-lo de pé, em equilíbrio.

Graças às escavações das tumbas reais de Ur, encontramos registros de instrumentos musicais mesopotâmicos do século XXV aC – ciclo da primeira dinastia, iniciada no século XXVIII (Robertson e Stevens, 1968), e isso mostrou-nos quão antigo é o fazer musical. Que, claro, iniciou-se a partir da audição.

Para uma história mais recuada no tempo ainda, Robert Jordain (1998, pg. 385) nos informa que arqueólogos franceses no final dos anos 80 do século XX exploraram cavernas pré-históricas no sudoeste da França de um jeito bem singular: cantando. Com isso descobriram que os lugares com mais pinturas eram justamente os mais ressonantes. Disso deduz-se que, ao lado de representações gráficas, havia a presença de som, e sugere que as cavernas eram locais de cerimônias religiosas que envolviam música. O interessante a observar aqui é que, cantando e se ouvindo, esses arqueólogos encontraram os pontos de maior ressonância, da mesma forma que muito provavelmente fizeram nossos ancestrais pré-históricos. Podemos dizer com Tomatis (1969, pg.73) que “o conhecimento do mundo é um conhecimento sonoro deste mundo; ou melhor, parece que penetramos nele pelo conhecimento de nossa voz”. E o conhecimento de nossa voz se dá, claro, ouvindo-a.

Nas palavras de Tomatis:

“A partir deste momento assistimos à elaboração do condicionamento áudio-vocal. Subitamente,

⁹⁶ Pode-se objetar dizendo que o ser humano se comunicaria sem a fala, como de fato ele o faz por outros meios, através de sinais variados, mas com certeza seria muito mais lenta e complicada a evolução da humanidade. Pode-se ainda questionar a eficácia das palavras que para muitos já não dizem mais nada, mas isso é uma outra história.

enquanto ouvimos, enquanto chamamos (talvez tenhamos vociferado), tomamos consciência de uma possibilidade extraordinária que por sorte nos tocou: a de fazer ruído. Mas que ruídos! Altos, baixos, agudos, graves, curtos, longos, fortes, menos fortes. Temos aí um jogo que se inscreve em nossa aprendizagem humana, muito antes do uso de nossas pernas. Gritar, contestar, ouvir-se gritar, estranhar o som que acaba de escutar, reconhecer-se capaz de emitir e de mandar, ou em certa medida, ouvir essa emissão, é talvez o jogo mais atrativo que cabe imaginar (idem)".

Aqui se insere outro ponto importantíssimo para esse trabalho: a emissão da voz está intrinsecamente vinculada à escuta, que por outro lado não é única, simplesmente objetiva, ou linear, como veremos. Portanto uma determinada escuta implicará em uma determinada emissão vocal. E isso se dá em vários planos, do mais elementar técnico ao estético, cultural. Pois a audição, assim como a visão, está condicionada a padrões culturais. Ou melhor, ao que entendemos e ao que interpretamos do que vemos ou ouvimos.

Até aqui já tocamos em várias questões que englobam a questão da escuta e tentaremos organizá-las da seguinte maneira: iniciaremos com o desenvolvimento e a importância da noção de escuta para a música do século XX, através das contribuições dos músicos já citados; em seguida, a importante contribuição de Alfred Tomatis, médico francês otorrino que dedicou-se a pesquisar profundamente a questão da audição e produção vocal, para quem somos o que somos de acordo como ouvimos, para quem "cantamos com o ouvido". E finalmente algumas considerações sobre a escuta e a voz contemporânea.

3.1 O século XX e uma nova escuta

A intensificação do processo de mecanização industrial e a revolução elétrica durante o século XIX - e o constante aumento dos ruídos resultantes desse processo - ampliou-se consideravelmente nas primeiras décadas do século XX, sobretudo com a primeira grande guerra. Por outro lado, três importantes revolucionários mecanismos sonoros foram criados: o telefone, o fonógrafo⁹⁷ e o rádio. Com o telefone e o rádio o som já não estava ligado ao seu ponto de origem no espaço, e com o fonógrafo ele foi liberado de seu ponto original no tempo (Schafer, 2001, pg. 132).

Esta irrupção dos ruídos e por outra, a possibilidade de gravação dos sons e desenvolvimento da eletrônica seriam determinantes, conforme já vimos, para o surgimento de uma outra concepção e sensibilidade musical. A *paisagem sonora*⁹⁸ havia se transformado drasticamente, o tempo havia se acelerado e encurtado, o som não mais se prendia à fonte original. Esses fatos, em si marcantes, não deixariam de perturbar sensibilidades atentas ao novo mundo.

É assim que já em 1913 em seu manifesto futurista, **Russolo** se expressa com consciência das transformações que se operaram nos decibéis e timbres ouvidos clamando por uma nova estética:

⁹⁷ Antigo aparelho destinado a reproduzir sons gravados em cilindros ou discos metálicos.

⁹⁸ Termo cunhado por Murray Schafer designando os sons ouvidos num determinado período de tempo, num determinado lugar.

“A vida antiga foi toda de silêncio. No século XIX, com a invenção das máquinas, nasceu o Ruído. Hoje, o ruído triunfa e domina soberano sobre a sensibilidade dos homens. Durante muitos séculos, a vida se desenvolveu em silêncio, ou ao menos em surdina. Os ruídos mais fortes que interrompiam este silêncio não eram nem intensos, nem prolongados, nem variados. Já que, excetuando os movimentos telúricos, os furacões, as tempestades, as avalanches e as cachoeiras, a natureza é silenciosa. (...)”

Esta evolução da música é paralela ao multiplicar-se das máquinas, que colaboram por todas as partes com o homem. (...) A máquina tem criado hoje tal variedade e concorrência de ruídos, que o som puro, em sua fragilidade e monotonia, tem deixado de suscitar emoção.

Para excitar e estimular nossa sensibilidade, a música foi se desenvolvendo até a mais completa polifonia e até a uma maior variedade de timbres, ou coloridos instrumentais, buscando as mais complicadas sucessões de acordes dissonantes e preparando vagamente a criação do RUÍDO MUSICAL. Esta evolução até o “som ruído” não havia sido possível até agora. O ouvido de um homem do século XVIII não teria sido capaz de suportar a intensidade inarmônica de certos acordes produzidos por nossas orquestras (triplicadas em número de intérpretes em relação às antigas). Mas nossos ouvidos têm prazer com isto, desde que educados pela vida moderna, tão pródiga em ruídos díspares. Contudo, nosso ouvido não se dá por satisfeito e reclama emoções acústicas cada vez mais amplas” (Russolo, 1986, pgs. 23,24).

O músico que muito proveito tirou do gosto futurista foi o francês **Edgar Varèse**. Emigrou para os Estados Unidos em 1915 e disseminou suas obras e idéias a partir de lá. Muito influenciado pela leitura do livro *A fisiologia do som*, do físico Helmholtz, “conceberá a música como sendo espacial, como corpos sonoros movidos no espaço” (Vivier, apud Ferraz, 1998).

Segundo Ferraz (1998, pg. 52), Varèse constrói suas composições tendo o som como ponto de partida, transformado, submetido a contrações, expansões, espaçamento, filtragens, alterações espectrais. O som é a idéia, continua Ferraz, é a sua forma que a música expõe: a forma é visível, pois ela é o próprio tratamento, as transformações mesmas do som. Para Ferraz,

“A importância da obra de Varèse está ligada ao fato de que, em vez de tratar as notas – as alturas – isoladamente, como no serialismo, ou agrupá-las melodicamente como na música tonal e em Schönberg, ele trabalha com a noção de massas sonoras e agregados sonoros; respectivamente, um grupo de sons homogêneos ou heterogêneos reunidos num determinado bloco sonoro e a composição de espectros sonoros resultantes da reunião de freqüências relacionadas a determinados timbres, que o compositor visa enfatizar” (Ferraz, 1998, pg. 52).

Varèse não escreveu sobre a escuta como Cage e Schaeffer, Schafer ou Russolo e seu manifesto, no entanto deixou um testemunho musical ímpar com suas obras como, por exemplo, *Hyperprisme*, *Integrales*, *Densité 21.5* e *Ionisation*, que por si só geram um novo sentido para a escuta.

Quando em fins dos anos quarenta do século XX, **Pierre Schaeffer** criou a música concreta⁹⁹, aquela que parte da gravação em fita magnética de qualquer som encontrado, proveniente de qualquer fonte sonora, não pensava em descrever a experiência da escuta. Preocupou-se com questões de composição, mas que, em se tratando de música concreta, só poderiam ser esmiuçadas através de um entendimento e aprofundamento da escuta. Assim, em 1966 publica o seu '*Traité des Objets Musicaux*', um método para descrição da experiência da música concreta.

Nesta obra, Schaeffer direciona a atenção aos sons por meio da "escuta reduzida". Baseada na fenomenologia de Husserl¹⁰⁰, a

⁹⁹ Exemplo faixa 39 do DVD.

¹⁰⁰ A postura fenomenológica consiste em estudar o fenômeno tal qual nos aparece através da consciência. No dicionário Aurélio lemos: "sistema de Edmund Husserl, filósofo alemão (1859-1938), e de seus seguidores, caracterizado principalmente pela abordagem dos problemas filosóficos segundo um método que busca a volta "às coisas mesmas", numa tentativa de reencontrar a verdade nos dados originários da experiência".

Em Cobra, Rubem Q. - *Fenomenologia*. Filotemas, Site www.cobra.pages.nom.br, Internet, Brasília, 2001, rev. 2005. encontramos a definição: **A redução fenomenológica:** A fenomenologia é o estudo da consciência e dos objetos da consciência. A redução fenomenológica (ou "*epoche*" no jargão fenomenológico), é o processo pelo qual tudo que é informado pelos sentidos é mudado em uma experiência de consciência, em um fenômeno que consiste em se estar consciente de algo. Coisas, imagens, fantasias, atos, relações, pensamentos, eventos, memórias, sentimentos, etc. constituem nossas experiências de consciência. Husserl propôs então que, no estudo das nossas vivências, dos nossos estados de consciência, dos objetos ideais, desse fenômeno que é estar consciente de algo, não devemos nos preocupar se ele corresponde ou não a objetos do mundo externo à nossa mente. O interesse para a Fenomenologia não é o mundo que existe, mas sim o modo como o conhecimento do mundo se dá, tem lugar, se realiza para cada pessoa. A redução fenomenológica requer a suspensão das atitudes, crenças, teorias, e colocar em suspenso o conhecimento das coisas do mundo exterior a fim de concentrar-se a pessoa exclusivamente na experiência em foco, porque esta é a realidade para ela. Na redução fenomenológica, a *Noesis* é o ato de perceber. Aquilo que é percebido, o objeto da percepção, é o *noema*. A coisa como fenômeno de consciência (*noema*) é a coisa que importa, e refere-se a ela a conclamação "às coisas em si mesmas" que fizera Husserl. "Redução fenomenológica" significa, portanto, restringir o conhecimento ao fenômeno da experiência de consciência, desconsiderar o mundo real, colocá-lo "entre

escuta reduzida consiste em exercitar a escuta dos *objetos sonoros* concretos que, para ele, segundo Costa (2003), é um fenômeno físico-acústico, é uma realidade anterior, pré-existente e por isso, transcende às variadas percepções que dele venhamos a ter.

As obras de música concreta, não sendo passíveis de notação pela grafia das partituras tradicionais, dependiam unicamente do 'ouvido' para serem apreciadas e analisadas. Necessitavam, portanto, de uma nova linguagem para sua 'descrição'. Assim, portanto, a descrição pormenorizada da escuta surge como uma importantíssima ferramenta para o entendimento e a análise dos objetos sonoros.

Schaeffer busca apropriar-se do fenômeno sonoro, independente de sua origem, para atingir o objeto sonoro e extrair dele suas potências musicais. Ele buscava uma escuta livre de significados externos associados ao som e, para isso, propôs uma situação acusmática¹⁰¹. Esta situação acusmática leva ao que ele chama de "escuta reduzida". Conforme Schaeffer, o ato de redução da escuta implica em neutralizar os valores abstratos e as referências concretas associadas à origem do objeto sonoro, pois ele interessava-se pelo próprio som em sua concretude. Podemos dizer que a *escuta reduzida* é um caminho para se ouvir os potenciais sonoros para a criação artística. O conceito de *escuta reduzida* é uma ferramenta para a avaliação dos objetos sonoros. Trata-se de ouvir as qualidades internas do som, ouvir o som nele mesmo, descontextualizando-o de suas referências externas e de seu sentido associado. A *escuta reduzida* é, portanto, uma intenção de escuta. No entanto, é importante salientar que a idéia de uma escuta

parênteses", - o que no jargão fenomenológico não quer dizer que o filósofo deva duvidar da existência do mundo – como os idealistas radicais duvidam – mas sim que a questão para a fenomenologia é antes o modo como o conhecimento do mundo acontece, a visão do mundo que o indivíduo tem.

¹⁰¹ A *situação acusmática* diz respeito a uma prática na Grécia, na qual Pitágoras fazia-se ouvir escondido atrás de uma cortina para que seus discípulos só se concentrassem na mensagem ouvida. A intenção era de que apenas o texto fosse transmitido, sem apoio visual do gesto e da presença cênica.

“pura”, totalmente descondicionada que subjaz ao conceito de escuta reduzida de Schaeffer, parece hoje totalmente descartada. Há um consenso no sentido de afirmar que “todo universo complexo e dinâmico da escuta não se restringe apenas à atividade de ouvir sons (Rodrigues, 2007, p. 97)”.

Para Schaeffer, tratava-se de “negar o instrumento e o condicionamento cultural, lançando-nos face a face com o sonoro e o seu ‘possível’ musical” (apud Ferraz, 1998). Com suas idéias, ele chamou a atenção para a questão de se ouvir a concretude sonora nela mesma, atentando para uma intenção de escuta consciente.

Para o entendimento aprofundado da noção de escuta, de como ela se processa, Schaeffer classificou os modos de escuta em ouvir, escutar, entender e compreender.

Ouvir é uma percepção bruta, um ouvir passivo. É a audição da paisagem sonora em que estamos inseridos. É a nossa resposta imediata ao som. Nas palavras de Ferraz (1998), não significa o simples contato com o som, mas sim um contato em que já exista uma reação do ouvinte, se bem que não exatamente consciente. Como por exemplo, elevar a voz quando um ruído qualquer se apresenta sem que dele se tenha total consciência.

Escutar é tentar entender o que aquele som significa, é escutar o semântico. De acordo com Ferraz, aqui está presente uma certa intenção do sujeito, que busca identificar os dados sonoros que o som indica. É a reação com o som de modo que este apresente características específicas, as quais poderão ser acessadas posteriormente pela memória.

Entender é uma escuta qualificada, um ouvir de perto, uma atitude aproximativa, um enquadramento. Esta etapa Schaeffer separa em *ouvir-entender* e *escutar-entender*. Nas palavras de Ferraz, o *ouvir-entender* corresponde a uma escuta que põe o som no espaço. Ela dispara operações como a de localizar os sons (próximos-distantes;

obsessivos-pontuais; fortes-fracos; etc). É assim que opera a escuta humana, quando em meio a um turbilhão de vozes e ruídos, seleciona aqueles sons aos quais o receptor será interlocutor. Já no *escutar-entender* o que se dá é uma espécie de aprofundamento nas nuances do objeto, uma escuta qualificada em que o objeto é explorado sem que seja esgotado e também associado a experiências anteriores.

Compreender é todo o trabalho de dedução, comparação e abstração para além do que é “dado entender”. Ainda de acordo com Ferraz, nesse ponto é que se realiza a seleção de um significado em meio à cadeia de significados observados no *escutar-entender*. Tanto em *entender* como em *compreender* tem-se por finalidade buscar um sentido. Mas na quarta escuta o sentido é aquele da linguagem, é o sentido enquanto significado, o reino próprio ao conceito.

Temos, portanto, que ouvir e escutar referem-se a algo concreto, e entender e compreender referem-se à atividade de abstração, quando se relaciona o som com outros sistemas de referência. Estas quatro etapas devem ser entendidas como complementares e que interagem entre si, sendo cada vez destacada uma em relação às outras.

A partir do reconhecimento da percepção sonora, Schaeffer identifica dois pares de atitudes ou tendências espontâneas de escuta: a escuta natural e a cultural, e a escuta banal e a especializada.

Escuta natural é a função prioritária e primitiva de ouvir um som como indicativo de um evento ou acontecimento. Natural, relativo à natureza, função presente em toda a humanidade e em grande parte dos animais. É a capacidade de ouvir um som concreto.

Escuta cultural já corresponde à abstração, ao simbólico, ao compreender. Esta escuta está vinculada às referências culturais, que são específicas a cada cultura, a cada povo; não é, portanto, universal.

A oposição entre **escuta banal** e **especializada** procura diferenciar a qualidade da atenção. Na escuta banal, a atenção do ouvinte passeia por qualquer direção, enquanto que, na escuta especializada,

ocorre a focalização num tipo de escuta específico. Aqui ocorre uma escolha, uma seleção do que se quer escutar. Busca-se uma objetividade, no entanto esta objetividade está vinculada à aproximação subjetiva, pois os interesses particulares dos ouvintes são distintos. Ele cita como exemplo três especialistas, um músico, um físico acústico e um índio do faroeste diante do som do cavalo galopando. O músico tentará identificar padrões rítmicos resultantes; o físico observará aspectos relacionados ao sinal físico como frequência e características de transmissão; e o índio tirará conclusões sobre a ameaça que isto pode representar, a velocidade com que o cavalo se aproxima e o tempo que lhe resta para se aprontar. Portanto, de um mesmo registro sonoro, aparelhos auditivos humanos presumidamente similares, numa intenção de escuta, processam o fenômeno sonoro com filtros específicos e identificáveis às experiências e necessidades individuais.

Concluindo que uma objetividade absoluta na percepção auditiva é inexistente, Schaeffer procurará destacar, pois, o objeto sonoro nele mesmo, através de uma situação acusmática, para uma escuta reduzida, que por sua vez busca o descondicionamento da escuta.

Sem dúvida foi muito significativa a contribuição de Pierre Schaeffer para a conscientização do processo de escuta, para o foco no som em si, para um maior entendimento das relações sujeito-objeto em música.

Menos cientificista, porém não menos importante, foi a contribuição de **John Cage**, músico e pensador que também buscou ouvir os sons neles mesmos. Se Schaeffer busca separar e classificar os objetos sonoros e a percepção desses para se chegar a um objeto musical, depurando vieses subjetivos, através de uma metodologia científica, Cage, a partir do pensamento zen budista, - que busca a totalidade no *aqui-agora*, onde o universo está composto por uma quantidade infinita de seres e coisas e cada um deles é único, cada elemento está no centro, movendo-se em todas as direções, penetrando e sendo penetrado em qualquer momento ou lugar pelos demais, sendo o

momento presente o que aglutina esta unidade e interpenetração, - irá propor uma imersão no som, que, deixando-se de lado a ênfase no sujeito, abre caminho para *ouvir os sons neles mesmos, não algo próximo a um preconceito*.

Nesse modo dialético de perceber o mundo, as oposições não se excluem; pelo contrário, se completam, se interpenetram, só existindo uma porque existe a outra, como muito bem ilustra o símbolo gráfico yin / yang, e como tão bem encontramos em sua frase *Nenhum som teme o silêncio que o extingue. E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons* (Cage, 1985, pg.98).

Kostelanetz (1972) afirma justamente que “uma das postulações do zen, em que Cage encontra total afinidade com suas próprias idéias, é que devemos aceitar a totalidade de nossa realidade perceptiva: a música que nos rodeia todo o tempo, por exemplo. ‘Abrimos nossos olhos e ouvidos cada dia para contemplar a vida, em toda a sua formosura’. Tal atitude, admite, deverá negar por completo a existência de gostos discriminatórios e a expressão de juízos de valores”.

Desta forma, Cage terá a compreensão de que ruído e silêncio estão unidos numa mesma totalidade, como valores que se opõem e se completam com a mesma relevância. Que os sons têm valor neles mesmos e não apenas a partir do que o ‘eu’ julga sobre eles. Que o que ouvimos no aqui - agora, por si só, já é relevante, pois a vida nada mais é que uma sucessão de eventos num tempo e num espaço, sendo a música um desses eventos, que tem o mesmo grau de aleatoriedade e indeterminação que qualquer outro. O que ocorre simplesmente ocorre, e a beleza está em perceber isso e deixar acontecer. Para isso é preciso uma nova mente e um novo ouvido, o que nesta perspectiva são a mesma coisa. Cage (1985) então deseja um HAPPY NEW EAR. No prefácio do livro *De segunda a um ano* (1985), Augusto de Campos escreve:

HAPPY NEW EAR

Feliz anouvido novo (YEAR / EAR trocadilho intraduzível)

NEW MUSIC : NEW LISTENING

Ou em canibalês brasileiro:

Ouvidos novos para o novo

Ouvir com ouvidos livres

A música está ao seu redor

Por dentro e por fora

É só usar os ouvidos

A mente precisa estar livre para se permitir ouvir simplesmente os sons, da forma como eles se apresentam. A música proposta por Cage convida a que as pessoas desenvolvam o próprio sentido e modo de ouvir. Como já vimos no capítulo anterior, a sua emblemática obra 4'33" é o resumo de seu pensamento, um enquadramento temporal de silêncio musical, onde vêm para o primeiro plano os sons- ruídos presentes naquele dado momento num dado lugar.

Ainda recapitulando, torna música o que não seria música, mas apenas ruídos. Elege o silêncio também como música, redimensiona o tempo, subverte todas as noções concebidas do que é ou não música, do fazer musical, do entendimento musical, da escuta. Com essa obra, exemplar nesse sentido, Cage consegue tornar explícitas todas essas questões e colocar em destaque a questão da escuta – o quê e como escutamos o que escutamos - como uma categoria importante e constituinte da nova música.

Cage, recusando a noção de obra acabada, trabalha com o conceito de *processo*, porque:

“Viver ocorre a cada instante e esse instante está sempre mudando. A coisa mais sensata a fazer é abrir os

ouvidos imediatamente e ouvir um som de repente, antes que o pensamento tenha a chance de transformá-lo em algo lógico, abstrato, ou simbólico. Sons são sons e homens são homens, mas agora nossos pés estão um pouco fora do chão” (1985, pg. 98).

Assim, os sons estão aí, basta ouvi-los sem preconceitos, basta trazê-los em evidência, jogar com eles e disso fazer arte e um modo de afirmar a vida, pois para Cage não havia separação entre arte e vida. Esta é a beleza de sua arte, o permitir-se ouvir e ser e fazer para além de convenções cristalizadas, seja de procedimentos artísticos composicionais, performáticos, seja de atitudes comportamentais ou mentais.

Murray Schafer, indo na direção do entorno sonoro, dos sons a nossa volta, do ambiente acústico, da conscientização de que estamos indubitavelmente imersos em sons o tempo todo, irá propor um *ouvido pensante para a paisagem sonora*. “O ouvido pensante”, título do livro que escreveu no final dos anos 60 do século XX, mostra que todos os sons fazem parte das possibilidades musicais, e assim propõe uma “escuta pensante”, isto é, uma escuta consciente desse fato, consciente da “paisagem sonora”, e consciente do fato de poder tornar os ambientes sonoros menos poluídos e mais agradáveis. *Soundscape*, paisagem sonora - um termo criado por ele a partir das palavras *sound* e *landscape* – e que se refere aos sons ouvidos num determinado período de tempo num determinado lugar qualquer, transformou-se numa referência mundial para explicitar o contexto sonoro e originou o projeto *World Soundscape Project (WSP)*. Liderados por Murray Schafer, pesquisadores da Simon Fraser University no Canadá, no final dos anos 60, criaram o conceito de paisagens sonoras e ecologia sonora, com a finalidade inicial de estudar o meio ambiente sonoro.

Segundo Shafer, o primeiro passo para ser um ouvinte “ecologicamente correto” é “aprender a ouvir a paisagem sonora como

uma composição musical". "Ecologia sonora" ou "ecologia acústica" se refere à ciência que estuda os efeitos do ambiente acústico e das paisagens sonoras, com as consequências físicas e comportamentais nos seres vivos. Este projeto acabou orientando projetos em vários países, de composição musical baseados na paisagem sonora, bem como projetos de ecologia acústica, onde há a preocupação com a poluição sonora ambiente, e ainda trabalhos relativos às histórias de paisagens sonoras específicas, como ocorre, por exemplo, em outro importante livro de Schafer, publicado originalmente em 1977, *A afinação do mundo*. Neste livro, entre outros tópicos como análise (notação, classificação, percepção, morfologia, simbolismo), ou elementos para um projeto acústico que pense a ecologia sonora, há o relato histórico da paisagem sonora mundial até 1975.

Schafer busca identificar *eventos sonoros* e não *objetos sonoros*. Nas suas palavras:

“Quando se focalizam sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros, proponho chamá-los de *eventos sonoros*, para evitar confusão com *objetos sonoros*, que são espécimes de laboratório. Isso está de acordo com a definição de evento no dicionário, como “alguma coisa que ocorre em algum lugar e que dura um determinado lapso de tempo” – em outras palavras, implica um contexto. Assim, o mesmo som – por exemplo, um sino de igreja – poderia ser considerado objeto sonoro se fosse gravado e analisado em laboratório, ou como evento sonoro, se fosse identificado e estudado na comunidade.

A paisagem sonora é um campo de interações mesmo quando particularizada dentro dos componentes de seus eventos sonoros. Determinar o modo pelo qual os sons afetam e se modificam (e a nós mesmos) em situação de

campo é tarefa infinitamente mais difícil do que separar sons individuais em um laboratório, mas esse é o novo e importante tema com que se defronta o pesquisador da paisagem sonora.” (Schafer, 2001, pg. 185)

À Schafer interessa, pois, a interação dos sons - ambiente com as pessoas, os seus significados, em que “a amplidão cultural histórica e geográfica que caracteriza o nosso tempo nos tornou muito conscientes da falácia de controlar o temperamento de todas as filosofias musicais pelo mesmo diapasão” (Schafer, 1991, pg. 122).

Ele trabalha com as noções de “figura”, “fundo” e “campo”, e esclarece que essas noções foram tomadas de empréstimo à percepção visual, formatada pelos psicólogos da Gestalt. *Figura* fora definida como foco de interesse, *fundo* como o cenário ou contexto, e *campo* como o lugar onde ocorreu a observação. Destaca ainda que foram esses psicólogos que apontaram o fato de que aquilo, que é percebido como figura ou fundo, é determinado, principalmente, pelo campo e pelas relações que o sujeito mantém com esse campo (2001, pg. 214). Schafer, em seu trabalho, associa **figura** com sinal, ou marca sonora, **fundo** com os sons do ambiente à sua volta, e **campo**, ao lugar onde todos os sons ocorrem, a paisagem sonora. Entretanto,

“Considerar o som como figura ou fundo está parcialmente relacionado com a aculturação (hábitos treinados), parcialmente com o estado da mente do indivíduo (estado de espírito, interesse) e parcialmente com a relação individual com o campo (nativo, forasteiro). Não há nada a fazer com a dimensão física do som, pois já mostrei de que modo mesmo os sons muito fortes, como os da Revolução Industrial, permaneceram completamente indiscerníveis até que sua importância social começou a ser questionada. Por outro lado,

mesmo os sons mais delicados serão notados como figuras quando são novidade, ou quando são percebidos por forasteiros” (2001, pg. 215).

O livro *O ouvido pensante* (1992), baseado em suas aulas práticas de música para alunos de 10/12 anos até o curso superior, tem grande importância educacional, não só para a música em geral, mas para a música do século XX, pois nesse livro Schafer trabalha com noções de ruído, silêncio, texturas, timbres, colagens musicais, paisagem sonora, improvisação instrumental e vocal. Inspirada por seus escritos, Marisa Trench de O. Fonterrada, uma de suas tradutoras brasileiras, escreve no prefácio ao livro:

“Abre-te! Abre-te, ouvido, para os sons existentes, desaparecidos, imaginados, pensados, sonhados, fruídos! Abre-te para os sons originais, da criação do mundo, do início de todas as eras... Para os sons rituais, para os sons míticos, místicos, mágicos. Encantados... Para os sons de hoje e de amanhã. Para os sons da terra, do ar e da água... Para os sons cósmicos, microcósmicos, macrocósmicos... Mas abre-te também para os sons de aqui e de agora, para os sons do cotidiano, da cidade, dos campos, das máquinas, dos animais, do corpo, da voz... Abre-te, ouvido, para os sons da vida...”

Ao refletir sobre os sons que são ouvidos ao nosso redor, podemos dizer que Schafer tem uma aproximação de caráter mais histórico - antropológico e educacional, Schaeffer tem uma aproximação de caráter mais analítico – científico, e Cage tem o seu *approach* de caráter mais artístico, no sentido em que privilegia a sensibilidade estética, o lúdico, para a imersão no som, ainda que apoiado na filosofia

zen. De qualquer forma, esses três caminhos levam a projetos artístico – musicais, e em todos há o filtro da sensibilidade estética.

O que nos interessa aqui é ampliar a nossa consciência sobre a escuta, sobre os vários níveis e planos em que ela ocorre e associá-la à audição da voz contemporânea enquanto um fato estético musical. Por outro lado, a própria emissão vocal está intrinsecamente vinculada à audição, e, portanto antes das nossas considerações, veremos o que nos diz Alfred Tomatis, importante médico otorrinolaringologista e grande pesquisador sobre a audição e produção vocal.

3.2 Audição e voz

Cantamos com o ouvido

O francês Alfred Tomatis (1920 – 2001) formou-se em medicina, tornou-se médico otorrinolaringologista especializado em cirurgias do ouvido, e, uma vez que sempre estivera cercado de música – seu pai fora cantor de ópera – aprofundou seus estudos sobre a audição e a produção da voz. Inicialmente ele se interessou em entender por que um grande número de cantores profissionais de ópera tendia a perder suas qualidades vocais relativamente cedo, fato que os forçava a interromper suas carreiras. Nos anos 40 realizou uma série de experimentos, os quais o levaram a concluir que nossa habilidade vocal e musical era diretamente vinculada com nossa capacidade de ouvir. No começo dos anos 50, Tomatis então desenvolveu um dispositivo eletrônico – chamado ouvido eletrônico - para ajudar as pessoas a ouvirem melhor, seja para cantar ou falar; tanto para pessoas que queriam melhorar suas performances como cantores ou atores, como

para pessoas com sérios problemas médicos de audição, fala, comunicação. Aprofundando seus estudos, Tomatis descobriu que a audição é um dos principais fatores que contribuem para o bom desenvolvimento do indivíduo. O fato de que o ouvido humano passa a receber estímulos desde o 4º mês de gestação, o fez desenvolver o *ouvido eletrônico* com capacidade de prover a reeducação auditiva, por intermédio de sons similares aos captados pelo feto no útero materno, além de trabalhar com filtragens das ondas sonoras da própria voz da pessoa.

Desenvolveu um método, conhecido como *Método Tomatis*, que consiste em escutar o som através do ouvido eletrônico, que é um complexo simulador do ouvido humano. São reeducados os músculos do ouvido médio, são restituídas as frequências perdidas, e assim, se restabelece o bom funcionamento do sistema nervoso, de modo a recuperar a capacidade de escuta que proporciona energia ao cérebro e ao corpo. De acordo com o *Centro Tomatis Brasil*¹⁰², o método baseia-se nas relações existentes entre o ouvido e a voz, e por extensão entre a escuta e a comunicação: o método permite ao sujeito reencontrar o desejo de comunicar-se, aprendendo a utilizar melhor o seu sistema auditivo. O Método está baseado em três leis que foram temas em 1957 e 1960, nas academias de Ciências e de Medicina de Paris:

- A voz só contém o que o ouvido é capaz de captar.
- Ao darmos ao ouvido a possibilidade de recuperar as frequências perdidas, estas são espontaneamente integradas à emissão vocal.
- É possível modificar a fonação, através de uma estimulação auditiva emitida durante certo tempo. (lei de remanência)

¹⁰² www.tomatis.com.br/metodo.htm

Para entender um pouco melhor o que é o ouvido médio, vejamos a seguir:

103

¹⁰³ Herlihy, Bárbara e Maebius, Nancy K. *Anatomia e Fisiologia do Corpo Humano Saudável e Enfermo*. SP: Editra Manole Ltda, 2002

160

¹⁰⁴ A parte auditiva do ouvido interno é formada pela cóclea. Os receptores da audição (órgão espiral) estão localizados no interior da cóclea. O nervo coclear conduz informação para o lobo temporal do cérebro. A parte do equilíbrio do ouvido interno está contida no vestíbulo e nos canais semicirculares. Os receptores do equilíbrio são as células pilosas. As alterações nas posições da cabeça encurvam os pelos dessas células receptoras, estimulando o impulso nervoso. O impulso nervoso é conduzido pelo nervo vestibular do nervo vestibulo-coclear para várias partes do encéfalo. A **cóclea** é a parte do labirinto ósseo em forma de caracol. Assentando-se sobre uma membrana localizada no interior da cóclea e imersos em endolinfa, estão os receptores da audição. Os receptores são as células pilosas que contêm pelos minúsculos (cílios) e que constituem o órgão espiral. Quando os cílios, localizados sobre as células receptoras, se curvam, um impulso nervoso é conduzido pelo ramo coclear do nervo vestibulo-coclear ao lobo temporal do cérebro, onde a sensibilidade é interpretada como audição. No **vestíbulo**, existem receptores que produzem informações sobre a posição da cabeça, quando em repouso. Os receptores dos canais semicirculares fornecem informações sobre a posição do corpo à medida

Menezes (2003), assim resume a trajetória que o som realiza desde sua chegada no ouvido externo até seu entendimento pelo cérebro:

1. as ondas sonoras chegam ao ouvido externo, causando flutuações de pressão que fazem o tímpano vibrar;
2. esse fenômeno ocasiona movimentos nos ossículos do ouvido médio, fazendo que a janela oval vibre na entrada do ouvido interno;
3. a vibração resultante no fluido da cóclea gera uma onda que se desloca por sobre a membrana basilar;
4. a oscilação na membrana basilar faz que as células de fibras nervosas (cílios) emitam sinais elétricos, transmitindo a informação ao cérebro, que os interpreta.

Tomatis explica que é possível corrigir um problema auditivo ou de aprendizado, estimulando os músculos do ouvido médio, que é onde começa a distinção entre escutar e ouvir (Campbell, 2001, pg. 58). Vemos aqui que essa distinção – entre ouvir e escutar – ocorre de fato já no plano físico, pois no processo complexo da audição/escuta, há uma captação de ondas sonoras e uma interpretação do cérebro, que é quem de fato “ouve”.

“Em comparação com a audição, que é a capacidade para receber informações auditivas por intermédio

que ele se movimenta. Esses receptores são sensíveis às alterações de posição da cabeça. Quando ela se altera, os cílios se curvam e as células receptoras enviam impulsos pelo nervo vestibular do nervo vestibulo-coclear para várias partes do cérebro, incluindo o cerebelo, o mesencéfalo e o lobo temporal. (Herlihy, e Maebius, 2002)

dos ouvidos, da pele e dos ossos, escutar é a capacidade de filtrar, focalizar seletivamente, recordar e responder ao som.” (Idem, pg. 55).

O ouvido integra as informações transmitidas pelo som, organiza a linguagem, nos dá a capacidade de perceber o horizontal e o vertical, de perceber distâncias, de coordenar o equilíbrio corporal. É a esse importantíssimo órgão, visto de uma forma abrangente e multi-relacionada, que Tomatis irá dedicar toda a sua vida de pesquisa, trabalho e reflexão.

Em seu artigo *O ouvido à escuta da música*, Tomatis (1991) escreve:

“Se, propositalmente, sugerimos que o ouvido pode se colocar à escuta da música, é para sublinhar que ele pode também não se prestar a tal atitude. Porque trata-se de uma atitude. Colocar-se à escuta consiste em responder a um apelo de forma deliberada” (pg. 113).

“O homem torna-se escuta total. Inúmeros fatores o demonstram, mesmo que não nos preocupemos em situar a escuta em seu verdadeiro nível e que não saibamos toma-la como um fio condutor da organização que induz a estrutura humana. É dela que depende a dinâmica neurofisiológica. A escuta leva o homem a expandir-se numa dimensão mais vasta. Ela lhe revela sua inserção em um universo que ultrapassa, infinitamente, seus limites anatômicos. Liberto de seus limites físicos, graças a essa antena auditiva, ele se engaja num processo de total comunicação, em uma comunhão com seus pares. Através de sua escuta interior, o homem chega a se diluir no espaço sideral e consegue

perceber e escutar, concomitantemente, sua própria interioridade material. Ele pode, assim, até dialogar com suas estruturas orgânicas” (pg. 114).

“O corpo humano é um instrumento neural apto a integrar os sons modulados, pertinentes a seu ritmo, sua cadência seqüencial e sua discriminação freqüencial. Ele está em condições de integrar este desenvolvimento acústico, o que significa dizer que, por isso mesmo, está apto a colocar-se em ressonância sob o impulso de tais solicitações e, melhor ainda, é capaz de reproduzi-las à vontade” (pgs. 126,127).

“Todo o corpo, efetivamente, está envolvido quando se trata de perceber as seqüências musicais. E não devemos, em nenhum caso negligenciar o papel preponderante exercido pelo complexo vestibular, que visa colocar em funcionamento, no plano neurovegetativo e psicofisiológico, um programa de alto nível. Este programa ‘do alto’, como habitualmente o denominamos, é chamado a dirigir em seguida toda a dinâmica afetiva e motora do ser, na sua procura de uma paz interior. É, portanto, necessário avaliar, e corrigir, se preciso for, este diálogo vestibulo-coclear que está na origem de toda ação psicossomática. Se o vestibulo não exerce seu papel, os ritmos não são integrados corporalmente. Se a função coclear é deficiente, a discriminação total não ocorre” (pgs. 129,130).

Para Tomatis, o ouvido ocupa, portanto, um lugar primordial, sendo a porta de entrada e o principal controlador da saída. Para ele, falar e ouvir, emitir ou receber são atos dotados de um mesmo valor e mesma significação psicossensorial e psicomotriz.

“É ao escutar sua própria voz, que penetra nele (no ser humano) a noção de vida. É por esse jogo incessante com o verbo que seu corpo assume uma imagem” (Tomatis, 1969, pg. 65).

Não falamos se não ouvimos, e falamos e cantamos de acordo com o que ouvimos, em correspondência ao *como* ouvimos. Em seu livro *O Ouvido e a linguagem* (1969, pg.70), Tomatis relata um fato extraordinário que Negus descreve em *The mechanism of the larynx*, a respeito das aves canoras. Se os ovos postos por essas aves são incubados por aves não canoras, os pássaros que aí nascem não cantam. Este fato desconcertante, diz Tomatis, revela até que ponto a aquisição da linguagem, ainda que seja tão pouco evoluída como a do pássaro, necessita, na elaboração da associação auditiva e fônica, uma excitação permanente desta sinergia neuro-muscular, que estrutura esse órgão funcional da linguagem.

O desenvolvimento da linguagem envolve ouvir e ouvir-se, escutar e escutar-se. Falar e cantar envolve uma combinação de órgãos de parte do sistema digestivo (os lábios, a boca, o véu palatino, a língua, os dentes), com o aparato respiratório (a laringe, as fossas nasais, o pulmão, o diafragma, o tórax) mediados pela audição, que posiciona a vibração das pregas vocais para a escala das alturas. Mas, para Tomatis, o cerne da questão reside mesmo no controle auditivo. “O ouvido se converte, pois, no principal órgão de controle de nossa informação dirigida até o exterior, de nosso gesto vocal informacional, de nossa linguagem”. (1969, pg.88)

Anteriormente a Tomatis, - e ainda hoje é possível que encontremos quem assim pense -, todo o foco de problemas com a emissão vocal estava concentrado na laringe e cordas vocais (pregas, na moderna terminologia fonoaudiológica). Mas, através de suas pesquisas práticas, constatou que o problema em muitos casos era realmente com a audição. Neste livro, *O ouvido e a linguagem*, ele conta que em 1947 foi

procurado por um cantor que se queixava de não afinar mais em uma determinada região (começando próximo ao mi b3). Os exames de laringe demonstraram que o problema não residia naquele órgão. O pesquisador passou, então, a investigar as causas no campo da audição. Os resultados dos testes auditivos demonstraram que os cantores correm riscos de desenvolver uma surdez funcional, só comum em pessoas que trabalham em ambientes muito ruidosos. Tomatis mediu os sons produzidos pelo cantor e observou que eles atingiam surpreendentes 100, 110, 120 e até 130 decibéis, estando o aparelho de medição posicionado a um metro do cantor. Constatou-se que um cantor profissional emite sons que podem ser destrutivos para o seu próprio ouvido; quando o ouvido é exposto a ruídos intensos, ele sofre o que Tomatis chama de saturação, sendo ela causada pela fadiga auditiva. A surdez profissional se caracteriza por uma desarticulação da curva auditiva, cujo campo de frequências se reduz por perda da sensibilidade aos sons agudos. Quando a desarticulação encontra-se próxima a 2000 hz, a voz do cantor torna-se menos rica harmonicamente, mais vacilante. Quando está entre 1000 e 2000 hz, aparecem dificuldades de controle tonal. Tomatis prosseguiu fazendo experiências a fim de determinar a influência da saturação auditiva. “Assim, nos limitamos a adquirir a certeza de que o próprio ruído emitido por um cantor destruíra seu ouvido, e que sua vida profissional estava unicamente sob a dependência da solidez de sua audição” (1969, pg.94).

Com essas e outras pesquisas, Tomatis desenvolveu o *ouvido eletrônico* para que, com seu auxílio, a pessoa passe a ouvir as frequências perdidas, e desta forma volte a conseguir emitir as notas perdidas.

O fato fundamental, ressalta o médico, é que a voz não reproduz mais do que o ouvido ouve. A voz só reproduz o que o ouvido ouve. Contudo, se a pessoa não pode emitir mais do que ouve, tampouco emite tudo o que ouve. Isso se deve ao fato de que o aparelho fonatório não é capaz de reproduzir todos os sons que o ouvido pode detectar, e

também porque ocorre uma busca da banda preferencial de escuta, própria de cada indivíduo num instante determinado. (1969, pgs. 104, 105). Pois esta escuta seletiva possui um filtro psicológico e cultural. “Escutar, escutar-se, é um ato voluntário, é uma aquisição tardia e humana da evolução, enquanto que ouvir é um ato automático.” (idem, pg. 115)

Em seu outro livro *O ouvido e a voz* (1987), Tomatis afirma que a curva de resposta auditiva é modificada conforme o *desejo de audição*. Ela é como que modelada em função do desejo de escuta. Há, portanto, coesão entre o psiquismo e a abertura ao mundo exterior, por intermédio do ouvido. O psiquismo age sobre a audição, tanto quanto a audição sobre o psiquismo. E uma vez que a audição comanda a emissão vocal, não à toa dizemos que a voz é o reflexo da alma.

Neste livro, ele enfatiza a necessidade de uma **postura de escuta**, que, além de significar a intenção de uma escuta consciente, significa colocar-se corporalmente numa postura de escuta, o que implica numa verticalidade e numa lateralidade, onde o ouvido direito deve ser beneficiado¹⁰⁵. Saber se colocar numa postura de escuta é poder dominar as tensões do estribo e do martelo, os dois ossículos que regulam um, o ouvido interno, e o outro, a tensão timpânica. Escutar é decidir - se abrir ao mundo acústico circundante e tentar integrar tudo aquilo que deve ser memorizado. Trata-se realmente de um treino. Para tanto, é necessário trabalhar os músculos do ouvido médio; por exemplo, franzindo e alongando a testa, depois puxando a pele da testa para trás (1987, pgs. 206, 207).

Neste aprimoramento da escuta é necessário estar sempre conectado com o corpo, inserido totalmente nele, ouvindo como se o

¹⁰⁵ O ouvido direito é dominante porque transmite os impulsos auditivos mais depressa aos centros da fala no cérebro. Os impulsos nervosos do ouvido direito vão diretamente para o hemisfério esquerdo, onde estão localizados os centros da fala, enquanto os impulsos nervosos do ouvido esquerdo fazem uma jornada mais longa através do hemisfério direito, o qual não tem centros da fala, e só então vão para o hemisfério esquerdo. O resultado é uma reação retardada, medida em milésimos de segundo, e uma sutil perda de atenção e vocalização. (Campbell, 2001, pg. 61)

ouvido estivesse ao longe num lugar bem preciso, captando a vida como ela é (Idem, pg. 209). Para Tomatis,

“ o ideal é então perceber a própria voz como se a gente estivesse numa orla longínqua, neste cume que parece ser o lugar da consciência, o ponto referencial de onde se pode objetivar a relação consigo mesmo e com os outros”.

Escutar, e escutar livremente, deliberadamente, nada é mais liberalizante, diz, do que se deixar transportar nessa dinâmica. Assim, para quem escuta e sabe se escutar, isso não é mais do que abandonar-se ao canto. Pois cantar, prossegue, é na verdade saber se escutar, é deixar acontecer a audição aberta sobre a voz autêntica.

Para Tomatis, a **postura de escuta** deve ser o primeiro foco de atenção. Devemos estar à escuta de tudo e de todos até chegarmos à escuta de nós mesmos. A postura de escuta deverá ser o grande exercício do cantor, que começa com ele estando na vertical, solidamente amparado sobre seus pés, pois uma boa voz assim o exige. O acesso à postura de escuta nos introduz, por si mesmo, ao domínio da postura corporal, quando se trata de emitir os sons cantados, ou mesmo falados. Portanto, espontaneamente o corpo se ergue em sua verticalidade. Na postura de escuta o indivíduo mergulha no universo sonoro circundante, e desenvolve a auto-escuta. Isto permite a liberação, pelo corpo, das percepções proprioceptivas que possibilitam a verticalidade. Existe assim uma verdadeira ressonância sobre o corpo, determinada pelo som, pelo próprio som, o qual se torna tanto mais fácil de produzir quando é adquirida esta postura (Idem, pgs 214, 215, 216).

Tomatis nunca deixa de afirmar a importância do corpo. Com efeito, ele diz,

“É o corpo na sua totalidade que age quando alguém decide cantar, mas trata-se do corpo colocado em situações bem particulares. Existe primeiramente, uma predisposição mental que se refere a uma imagem corporal, permitindo ao indivíduo colocar-se em condição adequada para realizar o ato de cantar. Vê-se portanto que, antes mesmo que um som seja emitido, existe toda uma preparação consciente da colocação do corpo a fim de que este possa por si mesmo adquirir um esquema corporal que lhe convém para tornar-se instrumento do canto. Dito de outra maneira, o canto é secundário ao conhecimento do corpo. É secundário ao domínio corporal que induz à postura do canto” (Idem, pg. 105, 106).

Claro que não basta simplesmente ouvir, abrir a boca, e cantar bem. Há que se encontrar os automatismos correspondentes, e isso requer preparação e dedicação permanente, apesar da facilidade, ou da espontaneidade que se possa ter. Sempre terá que se estar renovando e redescobrimo a técnica para mantê-la. Em outras palavras, ainda que a voz esteja aí, sempre será necessário exercitar-se para melhorá-la. É fácil emitir um som qualquer e muito mais complexo emitir sons de qualidade. Mas, o que Tomatis está enfatizando é que tudo começa com a escuta, e a postura de escuta, que envolve uma conscientização corporal.

Na postura corporal de escuta, a verticalidade tem um papel fundamental em vários níveis:

1. De uma parte, nesta atitude postural, a laringe vem, pela sua face posterior aplicar-se sobre a face anterior da coluna vertebral. O esôfago desce e mantém o diafragma abaixado;

2. Por outra parte, sempre nas mesmas condições, os músculos e os ligamentos que seguram ou que mantêm as vértebras entre elas são estendidos e puxados de tal maneira que a coluna vertebral age como uma coluna compacta, feita de uma única peça. Ela se põe a vibrar sem obstrução sob o efeito das incitações da laringe;

3. Enfim, nesta posição ideal, a laringe muda toda a sua mecânica de emissão. Com efeito, quando a laringe se encontra nesta posição, ela vibra como uma embocadura, que incita as cavidades subjacentes. São, por sua vez, essas cavidades que, incitadas, vão modificar, colorir, e ampliar os sons laríngeos. Na postura corporal de escuta ideal, a laringe põe em ressonância a estrutura óssea e é esta que se põe a cantar. É pelo ouvido, e pelo ouvido somente, que as regulações laríngeas se efetuam. A laringe emite o que o ouvido controla. A laringe encontra seu lugar sobre a coluna cervical e as cordas vocais a sua tensão satisfatória. A laringe se desloca, se altera, mas é preciso fazer tudo isso de maneira espontânea e natural, sob o controle vigilante do ouvido direito.

4. A coluna impõe, desde então, sua presença, introduzindo a sua ressonância específica, ligada a sua estrutura óssea. Trata-se de dizer que, quando um objeto em vibração entra em contato com outro, esse último se põe a vibrar por sua própria conta. Assim, a coluna vertebral em contato com as vibrações laríngeas se porá a cantar sob essas excitações.

5. Esse colocar-se em atividade da estrutura óssea, muda inteiramente o controle da emissão. Primeiramente, é necessário dizer que esse controle não tem nada em comum com o que se produz ordinariamente. Esclareçamos que graças a essa excitação e a particular transmissibilidade dos sons pelo esqueleto, o controle

auditivo adota a via óssea direta, sem perda de energia, sem alteração do espectro sonoro, mesmo quando isso é difícil pela condução da via aérea¹⁰⁶. O osso opera como um seletor, isto é, ele seleciona os sons agudos em detrimento dos sons graves. É assim que os sons emitidos, segundo esse procedimento, são dotados de uma faixa aguda particularmente rica e densa.

6. A verticalidade facilita a emissão e provoca uma energização sempre eficiente.

(Idem, pgs. 218, 219, 220, 222, 223)

Segundo a curva de resposta que desenvolve o espectro da análise da voz, é fácil precisar se o controle é realizado pela via aérea ou óssea. As curvas de resposta indicam com nitidez a presença ou não de uma faixa nos agudos. Nesse caso a via óssea foi escolhida, e caso contrário, a menor riqueza das frequências agudas denota uma regulação confinada à audição de auto-escuta aérea. A voz muda, conforme as modificações impostas, pelo modo de controle adotado. (pg. 224)

Pergunta Tomatis: Como adquirir esta sensação da voz óssea tão fundamental para a voz cantada? Como ter essa voz tão específica, permitindo fazer vibrar o conjunto do corpo? Primeiramente é indispensável que a escuta seja boa o quanto melhor, e o treino deve ser constante para o ouvido melhorar sempre (pg. 226). De onde vem o som que não sai nem da boca, e nem do nariz? Emana verdadeiramente de todo o corpo, pela excitação da coluna vertebral, graças à laringe que se apóia sobre as vértebras cervicais. Para realizar tal performance, continua, basta pensar que um ouvido atento escuta ao nível da nuca. O som assim emitido dá a impressão de sair atrás, na direção de um público

¹⁰⁶ O ouvido interno é ativado pelo ouvido médio por via óssea e por via aérea. Por via óssea, graças ao trabalho do músculo do estribo que controla as pressões internas da vesícula labiríntica; por via aérea, graças à intervenção do músculo do martelo que regula as tensões timpânicas adequadas.

que nos ouviria, enquanto nós daríamos as costas. O som toma um timbre muito especial, muito denso, colorido, bom de qualidade, luminoso, leve, enchendo o espaço de maneira etérea. Ele parece exterior ao corpo, e se propaga com facilidade. Aquele que o escuta não consegue localizá-lo. Tal som pode ser modulado muito rapidamente em duas a três oitavas, sem que custem esforços. Isto é o som ósseo. A laringe age como diapásão, vibrando e fazendo vibrar a coluna cervical. Esta, em posição reta, se põe a vibrar e a cantar, incluindo a caixa craniana em seu jogo vibratório (pgs 229, 230). O canto torna-se, verdadeiramente, um assunto de respiração, quando a escuta, e o posicionamento da língua e da laringe estão assegurados. A ressonância depende da condução óssea, da respiração e da adaptação faringo-laríngea. O passo seguinte é concentrar-se no estudo das vogais, do volume (espacial) exato das vogais nas duas cavidades essenciais de ressonância: a cavidade cantante (faríngea) e a cavidade falante (bucal) (pgs.283, 284) .

Um longo treinamento é necessário para que se adquira uma consciência proprioceptiva, encontrando-se o ouvido, portanto, no ápice da aprendizagem do canto. É preciso saber escutar e saber se escutar. É necessário compreender que há uma progressão da escuta à auto-escuta. Daí a importância do desenvolvimento das sensações proprioceptivas, que procedem das contra-reações áudio-vocais e áudio-fonatórias (pg. 303).

Existe uma curva ideal de boa audição, no entanto numerosos fatores de ordem orgânica, e, sobretudo psicológica, modificam o comportamento da curva.

Mesmo com uma boa audição, os controles áudio-vocais podem demorar a se estabelecer. Muitas vezes é preciso re-educar, refazer os circuitos de controle que foram prejudicados por uma má educação, por um mau uso. Com o objetivo da educação, ou re-educação psico-sensorial, procede-se à realização de contra-reações áudio-fonatórias, por intervenção de complexos eletrônicos, os já comentados *ouvidos eletrônicos*, que atuarão sobre o ouvido interno, pelas vias óssea

e aérea. Básculos eletrônicos asseguram esse jogo, enquanto que eles suscitam ao mesmo tempo automatismos destinados a colocar em prática os mecanismos do ouvido médio, a fim de que a curva ideal seja obtida.

O objetivo, assegura Tomatis, é escutar e escutar-se, a fim de potencializar o gesto vocal até chegar à maestria, ao domínio de todos os circuitos colocados em rota por ocasião do ato cantado, a saber: circuito ouvido-postura, ouvido-laringe, circuito ouvido-faringe, ouvido-pulmões, etc. (pg. 313).

Para Tomatis, se conseguíssemos nos expressar espontaneamente, a língua cantaria como a do poeta. Ela descobriria um sopro e uma cadência, totalmente diferente, daquela língua corrente e viciada, ou vulgar. A pessoa que não possui um ouvido, no sentido musical, se expressa sem inflexões, monocordicamente, sua linguagem é plana, quando muito composta de um vocabulário já gasto; as entonações soam falso. Quer se trate do canto ou da palavra, tudo deve estar preparado sob o trato áudio-vocal.

Bem, por tudo o que já foi exposto, podemos entender o subtítulo que Tomatis dá ao seu livro *O Ouvido e a voz*: “canta-se com o ouvido”.

3.3 A escuta e a voz contemporânea

Considerando que uma determinada escuta implica numa determinada emissão vocal, e que essa escuta, por sua vez, está condicionada a padrões culturais, temos aqui o ponto crucial para refletir e tentar entender a questão da voz contemporânea, tanto da perspectiva do artista da voz e sua produção vocal, como da perspectiva do ouvinte dessa voz, do ouvinte dessa estética vocal.

Para ambos, o cantor e o ouvinte, está pressuposta a questão de se permitir ouvir outros sons que não aqueles do espectro *cantabile* da voz, sons considerados ruídos, e ver beleza nisso, ou ao menos achar interessante. Para o cantor, sobretudo, além disso é necessário que tenha o *desejo de* emitir outra sonoridade, que não aquela baseada em notas musicais, arredondamento da voz, perfeição de emissão, equilíbrio, etc. Isso implica em permitir-se vivenciar o corpo, considerando suas imperfeições, e ver beleza nisso, no sentido em que isso coincida com sua vontade de potência. Implica em ouvir todos os sons que o aparelho fonador é capaz de emitir, e ver beleza nisso, assumindo esta expressividade. Ou seja, quando falamos *ver beleza nisso*, estamos nos referindo à questão estética, e justamente o que temos visto, é que até hoje *a estética da voz contemporânea* não foi aceita ou compreendida, e sendo assim não é ouvida, melhor dizendo é muito pouco ouvida, e menos ainda apreciada. Não se trata de tentar colocá-la como “o” ideal vocal a ser alcançado na contemporaneidade, mas tão somente de entendê-la um pouco melhor, sua forma, seu sentido, sua história, enfim, sua existência como fato musical, cultural.

Consideramos que a ampliação das possibilidades timbrísticas e a incorporação do ruído na música instrumental não foi acompanhada por um movimento equivalente na música vocal, porque temos mais resistência com esse instrumento particular – a voz – do que com qualquer outro. Pois a voz sempre irá nos remeter a um corpo, sua concretude, podendo nos trazer suas imperfeições, seus desejos não ditos, seus abismos, sua fragilidade, seus medos, e frequentemente prefere-se o lado apolíneo da voz, a perfeição do ser, como já observamos anteriormente.

Essa nova vocalidade traz em muitos trabalhos, como podemos observar, a manifestação, ou a revelação do imperfeito, do ruído – do som e do sentido -, daí a dificuldade maior em absorvê-la, pois a voz possui essa qualidade do demasiado humano. Porém, é bom que nos lembremos que *preferir o lado apolíneo da voz* não é uma preferência

universal do ser humano, e sim uma preferência da cultura branca e ocidental. Pois como já vimos com Schaeffer, a escuta é também uma escuta cultural, vinculada às referências culturais, que são específicas a cada cultura, a cada povo, e, portanto, não é universal. Por isso o contato com outras formas de cantar, com outras formas de se vivenciar o corpo, que não a ocidental, foi tão importante para a configuração dessa nova vocalidade. Por isso o pensamento de Cage, influenciado pelo pensamento oriental zen, - de que devemos aceitar a totalidade de nossa realidade perceptiva, por exemplo, os sons que nos rodeiam o tempo todo sejam eles quais forem -, foi tão determinante, pois justamente o que encontramos quando, simplesmente, nos pomos a ouvir os sons neles mesmos, está longe da perfeição.

São fatos que abalaram justamente pressupostos culturais e, com isso, abriram o terreno para a possibilidade de uma outra escuta, que se abre ao mundo de uma forma mais abrangente, menos preconceituosa, menos determinista. Ou seja, sem uma “re-configuração” do pensamento, dos seus pressupostos culturais, filosóficos, suponho que não há possibilidade de uma nova escuta, que se abra aos sons da música do século XX, pois a sua sonoridade, como um todo, reflete toda essa mudança de parâmetros, de paradigmas do pensamento ocidental. E a escuta, como vimos, no seu plano mais complexo do *compreender*, está relacionada com o sentido enquanto significado, o reino próprio ao conceito, que por sua vez está vinculado às referências culturais, estruturadas na linguagem.

Quando dizemos “referências culturais” estamos usando o termo *cultura* como é entendido pela antropologia. Nas palavras do antropólogo Clyde Kluckhohn (1972):

“A cultura é um *modo* de pensar, sentir e acreditar. É o conhecimento do grupo armazenado (na memória dos homens; nos livros, nos objetos) para uso futuro. (...) Não é

uma força dispersa; é criada e transmitida pelas pessoas” (Kluckhohn, 1972, pg. 33).

“Os indivíduos aprendem determinada cultura em consequência de pertencerem a determinado grupo particular, e essa cultura constitui aquela parte do comportamento aprendido que é partilhada com os demais. É a herança social, em contraste com a herança orgânica” (Idem, pg.36).

“Muitos aspectos de uma cultura são explícitos. A cultura explícita consiste naquelas regularidades de palavra e de ação, que podem ser generalizadas diretamente, a partir da evidência dada pelos ouvidos e pelos olhos. Reconhecer isso é como reconhecer o estilo na arte de um determinado lugar e época” (Idem, pg. 41).

“Para que se compreenda corretamente o comportamento cultural, é necessário estabelecer as categorias e os pressupostos que constituem a cultura implícita” (pg. 43). “Se existe um princípio fundamental na cultura implícita, é ele muitas vezes chamado o *ethos* ou *Zeitgeist*¹⁰⁷ (pg. 44)”.

“A compreensão da cultura proporciona certo desprendimento dos valores emocionais conscientes e inconscientes da nossa própria cultura (pg. 49)”.

¹⁰⁷ Palavra alemã que significa “do espírito do tempo” e designa o estado geral, cultural ou moralmente, ou a tendência da cultura e o gosto característico de uma época.

Percebemos que o *caldo* cultural, do qual fazemos parte, é algo muito marcante em nossa maneira de perceber e interagir com o mundo, e somente certa compreensão disso poderá proporcionar um desprendimento dos valores emocionais conscientes e inconscientes da nossa própria cultura. Diante disso, podemos entender a busca de Schaeffer numa *escuta reduzida*, que conseguisse ouvir o objeto sonoro em si, isto é, livre de pressupostos culturais ou psicológicos. Podemos entender o redimensionamento da escuta por Cage, quando ele passa a ver a vida nos termos da cultura oriental zen, afastando-se, portanto, da sua referência ocidental de cultura. Podemos entender Schafer quando diz que “a amplidão cultural histórica e geográfica que caracteriza o nosso tempo nos tornou muito conscientes da falácia de controlar o temperamento de todas as filosofias musicais pelo mesmo diapasão” (Schafer, 1991, pg. 122).

Existe um pressuposto cultural de como se deve pensar, agir, existem hábitos auditivos reforçados pelo entendimento do que deve ser a música. Em *A filosofia da música*, Piana (2001) escreve:

“Um trecho musical é eminentemente um ”objeto cultural” – a música é, antes de mais nada, uma práxis social que deve ser considerada na sua integração com a cultura a que ela pertence. Isso significa que a música traz consigo o peso de uma *tradição* que determina não só as modalidades da ação musical, mas obviamente também as modalidades de escuta”. (Piana, pg. 19)

“Na freqüente repetição da escuta de trabalhos musicais que repropõem continuamente determinadas formas de seqüências sonoras, bem como determinados tipos de relações de intervalos, com a prevalência de uns a respeito de outros, eventualmente conforme hierarquias particulares

constantemente reconfirmadas – todas essas formas e conjuntos relacionais geram no ouvinte um verdadeiro e próprio “sentimento da tonalidade”. Em se tratando de sua gênese, fica claro que tal sentimento é, em sua totalidade, um produto da *aculturação*, e não é nada mais do que um conjunto de hábitos auditivos que se estabeleceram a ponto de se traduzirem em uma verdadeira e própria *forma de sentir*. Por isso, fica logo evidente que aqui se insere também o tema do *preconceito* e da *resistência* que tal “sentimento” pode, eventualmente, opor à escuta de outras linguagens”. (Idem, pg. 32)

Piana (2001), refletindo sobre a questão do novo como característica da música do século XX, refere-se à *atitude com relação ao novo*, como uma postura peculiar que caracteriza a musicalidade do século XX. Definindo *novo* - como o que não pertence ao âmbito das coisas familiares e conhecidas, e *ir em busca do novo* - como um afastar-se de casa e adentrar-se num país estrangeiro, - afirma que a abertura para o novo, desde o início, revelou ser uma abertura para o múltiplo. Interessante pensar em termos de atitude, pois atitude implica numa determinada ação, num determinado comportamento, numa maneira de ser e manifestar um propósito, num jeito e posição do corpo, ou seja, novas concepções musicais surgem através de um jeito de ser, de uma maneira de comportamento em relação ao novo. Isto nos leva a considerar todo um contexto cultural sendo questionado por um novo comportamento. Sem uma atitude em relação ao novo, sem a busca desse novo, isto é, sem a busca daquilo que não pertence ao âmbito das coisas familiares e conhecidas, sem afastar-se de casa, não há mudança dos hábitos culturais herdados e assimilados, e assim sendo, não há abertura da escuta a novos sons.

Para a voz contemporânea, também é preciso ter atitude. É preciso ter atitude com relação ao novo, e aqui implica literalmente uma nova postura corporal, para uma nova escuta, para uma nova voz.

Quando falamos em “atitude”, podemos estar falando tanto de postura corporal, quanto de postura comportamental, ou política. Lembrando Tomatis, a postura corporal leva a uma postura de escuta. Ele refere-se ao plano físico, significa que a postura do corpo posiciona a melhor escuta, ou não. Por isso é necessária a consciência corporal, a consciência dos processos proprioceptivos, e isso leva a preparar o corpo, o ouvido, para melhor captar os sons, e conseqüentemente obter uma emissão cada vez mais satisfatória. Porém, se a escuta, como vimos, é cultural e seletiva, há também que se abrir a mente para a voz contemporânea. Mente, ouvido e corpo têm que se abrir aos sons “neles mesmos, não algo próximo de um preconceito”. E isso acaba levando a uma postura política, não partidária bem entendido, mas no sentido em que, ao configurar uma realidade distinta da tradição, - a tradição do *bel canto*, no caso - terá que se impor, que se afirmar para poder existir, terá que *ter poder* para existir. Só havendo sentido para isso, se há o *desejo de*; desejo que, antes de tudo, é uma necessidade de expressão nesses termos. Como disse Janete el Haouli (1993) sobre Demetrio Stratos em “A escuta da voz – música”, *a voz não se deixa amordaçar porque quer gemer de prazer*.

Capítulo 4

A Forma

Conforme já vimos anteriormente, a voz, sobretudo a partir da década de 60 do século XX, configura-se esteticamente bastante distinta da tradição do *bel canto*, onde identificamos os procedimentos de incorporação do ruído, aqui significando todos os sons possíveis do aparelho fonador; a ruptura da semântica lingüística; a utilização dos recursos da eletroacústica, que possibilita decompor o som vocal em seus elementos mínimos fonêmicos e harmônicos e submete-los à sobreposição, aceleração ou retardo, repetição, fragmentação, etc.; o uso da voz extraída de seu uso cotidiano, submetida a um tratamento musical complexo; utilização de expressões vocais não lingüísticas como gritos, sussurros, choro, riso, de que se retira o valor afetivo, transformando-os num elemento expressivo musical. Vimos também que podemos associar essas características aos dois caminhos essenciais da música do século XX, o caminho em direção à máxima complexidade do som, e o caminho em direção à atomização do som.

Vimos que **o caminho em direção à máxima complexidade do som**, que busca a exploração do ruído do som, enquanto valor estético, nos leva à música concreta, indeterminada, e à *poética do grito*, isto é, a todas as formas possíveis de utilização do

aparelho fonador, quando toda a gama de ruídos possíveis produzidos é incorporada no fazer artístico. Já **o caminho em direção à atomização do som**, nos leva ao serialismo total e à música eletrônica, que coincide com o trabalho de exploração da vibração sonora de um fonema, unidade mínima da linguagem, e à própria respiração como portadora da onda sonora (ver esquema sintético à pg. 108). Duas abordagens distintas levando a caminhos e resultados distintos, mas que eventualmente também se encontram, sobretudo quando se trabalha com a noção de *contínuo sonoro*, levando-nos à música eletroacústica, experimental, performática, e à acústica simplesmente.

Como já vimos também, o corpo apresenta-se como uma realidade totalmente indissociável da voz, que tem nele o seu próprio suporte material. Assim, ao buscarmos falar da forma da voz, somos compelidos a igualmente falar do corpo, e da forma que esse assume. Tomando o arco evolutivo da música erudita vocal ocidental, temos numa ponta a voz do canto gregoriano, e na outra, a voz contemporânea. O que podemos observar? De um lado, a *imaterialidade* da voz no canto gregoriano nos remete à sua não corporeidade, nos remete à abstração do corpo real mundano, - o que foi sem dúvida um objetivo da igreja católica -, traz a separação corpo-mente. De outro lado, a voz contemporânea traz a *materialidade* de um corpo que afirma a sua corporeidade, que afirma a concretude que lhe é inerente, que busca a integração corpo-mente, trazendo com isso, os sons de um corpo concreto em sua realidade mundana, que traz o ruído, o desmoronamento de convenções, da moral.

Piana (2001), ao refletir sobre a matéria do som, nos fala justamente da oposição entre sonoridades que se relacionam com a materialidade em grau máximo e, sonoridades em que, ao contrário, predomina a tendência a atenuá-lo e enfraquecê-lo. Em suas palavras:

“No interior da fantasmaticidade que cabe em geral aos sons podemos ainda distinguir entre sons que tomam

as máximas distâncias do objeto como se quisessem libertar-se do peso da sua matéria; e, ao contrário, sons orientados na direção oposta, enredados na matéria, nos quais predomina o elemento corpóreo e maciço, o peso e a espessura.” (Piana, 2001, pg. 118)

Portanto, ao buscar uma voz sem as impurezas da matéria, busca-se um som sem corpo, e, ao se buscar o corpo, encontra-se uma voz com as impurezas da matéria. Essa busca do corpo, da presentificação, tornou-se um imperativo filosófico, estético, cultural, político, e desta maneira, configurou a estética da voz contemporânea. Zumthor (1992), refletindo sobre a poesia sonora e a importância que o corpo assume para a existência dessa poesia, escreve:

“Seja nos hábitos ou nas artes, o corpo hoje vai à desforra selvagem contra séculos de opressão, legitimamente levada, às vezes, até o grotesco! O corpo se descobre como o único lugar no qual se opera o encontro entre a linguagem e o mundo. Ele rejeita, assim, o ceticismo, difundido em muitos de nós a partir do período entre guerras, sobre a capacidade referencial das nossas línguas. Insurge-se contra o imperialismo lingüístico, ressuscitado sem descanso pelos herdeiros de Saussure. Certamente pode-se falar em termos semiológicos do corpo como emissor de palavras; mas o corpo respira, trabalha, sofre e morre, coisa que nenhum signo jamais fez. (...)

A voz emana do corpo total e a ele nos reconduz: *corpus et epiritus*, como escreve ainda Giovanni Fontana, ambíguo sopro, espécie de grito primigênio, sonoridade destinada a extinguir-se com o último respiro,

identificada por um gesto do corpo, pelo gesto mais simples e radical: o de viver.” (Zumthor, 1992, pgs. 141, 142)

O entendimento, a vivência que se tem desse corpo, levará a uma vocalização específica, mediada pela escuta, que como vimos também é seletiva e cultural. Por outra parte, a presentificação desse corpo se abrirá à *performance*, que integrará também, eventualmente, outras linguagens artísticas. Por isso, ao nos referirmos à forma artística da voz contemporânea temos intrinsecamente duas dimensões imediatas: a forma vocal propriamente, e a forma corporal que, ocupando o espaço com sua concretude, irá lançar-se numa performance igualmente distinta da tradição. Essas duas dimensões não acontecem em separado, sendo uma a expressão da outra, e, se as separamos, é tão somente para melhor entendimento.

4.1 A Forma Vocal

Com relação à forma vocal, - o que nos remete à forma musical -, além das características já mencionadas (incorporação do ruído, utilização dos recursos da eletroacústica, uso de expressões não lingüísticas, rompimento da semântica, etc.), vejamos melhor como ela se configura enquanto **forma musical** propriamente dita, isto é, enquanto estrutura.

Ouvindo as obras onde há a presença dessa nova vocalidade, que venho chamando de voz contemporânea, (várias delas disponíveis nos CDs e no DVD que acompanham esse trabalho), obras tanto de compositores como Luciano Berio, ou John Cage, como obras dos artistas da voz, a saber, Demetrio Stratos, Joan La Barbara, Sainkho

Namtchilak, Meredith Monk, Jaap Blonk, Tanya Tagaq, Diamanda Galas, Madalena Bernardes, Clara Guimarães - o que nos parece bastante relevante, é o fato de, em quase todos os casos, tratar-se de uma monodia. Embora eventualmente se possa constatar a presença de uma outra voz (em sentido melódico), ou de algum instrumento, o que fundamentalmente ouvimos trata-se de uma monodia.

A monodia, que etimologicamente vem do grego *monos*, único, e *ode*, canto, que é uma composição musical para uma só voz, uma só melodia, pertence, nas palavras de Boulez (1972), à ordem horizontal – individual, distinta da homofonia, por exemplo, que pertence à ordem horizontal – coletivo, e mais distinta ainda da polifonia, em seu sentido harmônico, que pertence à ordem vertical – coletivo.

Considerando as duas pontas do arco evolutivo da música vocal erudita ocidental, temos então a homofonia em uníssono do canto gregoriano, em sua ordem horizontal – coletivo, e a monodia da voz contemporânea, em sua ordem horizontal – individual. No entanto, a monodia aparece como proposta estética pelos idos da década de 70 do século XVI, na Itália, através dos integrantes da *Camerata Fiorentina*. É abraçada por compositores como Giulio Caccini, Jacopo Peri e, logo depois, por Cláudio Monteverdi, que assim dão início à ópera, com seus recitativos e árias solos, prática que irá se estender pela Europa. A monodia surge como uma proposta revolucionária à época, e vale a pena conhecermos um pouco mais os pressupostos estéticos levantados, devido aos pontos em comum que podem ser traçados com a voz contemporânea.

Giovanni Bardi acolhia em seu palácio de Florença, desde o início da década de 1570, uma academia informal onde se discutia literatura, filosofia, arte, e música. Esta *Camerata Fiorentina*, como ficou mundialmente conhecida, abrigou, entre outros, os teóricos Girolamo Mei, Vincenzo Galilei, e Giovanni Batista Doni, os responsáveis pela divulgação da nova estética. Dentro do contexto renascentista da busca do humanismo através do resgate dos valores gregos, esses teóricos irão

encontrar na monodia grega o referencial que precisavam. Eles almejavam uma música que *movesse os afetos*, e identificaram na monodia essa possibilidade. Isto porque a música que se fazia então era polifônica, com várias vozes em contraponto, o que dificultava a compreensão do texto, e conseqüentemente, a possibilidade de emocionar identificando paixões humanas, no entender desses pensadores que buscavam o novo. Mei chegara à conclusão de que os gregos conseguiam obter efeitos ímpares com a música, porque esta consistia numa única melodia, cantada a uma só voz, e esta tinha o poder de afetar os sentimentos do ouvinte, uma vez que explorava a expressividade natural das subidas e descidas de altura, do registro da voz e das mudanças de ritmo e andamento, inequivocamente. Para Mei, o modo de compor polifônico era uma veleidade que não tinha mais razão de ser, pois encobria a voz humana e sua dimensão afetiva. Em carta de 1572 a Galilei (apud Chasin, 2004, pg. 44), escreve Mei:

“Visto que a música que concerne ao canto gravita em torno das qualidades da voz, e nisto, especialmente, em ser aguda, média ou grave, pareceu-me que deveria ser primordial que a virtude desta arte repousasse seu principal fundamento necessariamente nestas disposições (tímbricas). E, ademais, não havendo semelhança entre cada uma destas paixões da voz (grave, média, aguda), seria irrazoável que tivessem as mesmas faculdades. De fato, por serem contrárias entre si – nascidas de disposições (humanas e sonoras) contrárias, ocorria, necessariamente, que tivessem propriedades contrárias, as quais, por sua vez, tinham força para produzir reciprocamente efeitos contrários. (...) Era efetivamente razoável que essas qualidades diversas – fundamentalmente divergentes uma das outras – fossem adequadas, cada uma por si e distintamente, para expressar afeições determinadas; como também era necessário, ademais,

que cada uma exprimisse, comodamente, as suas próprias afeições e não as das outras. (...) A partir dessa ideação e fundamento passei a argumentar que se a música dos antigos cantasse simultaneamente e misturadamente várias árias na mesma canção, como fazem nossos músicos com o baixo, tenor, contralto e soprano – ou mesmo com mais ou menos vozes dispostas a um só tempo, sem dúvida teria sido impossível que tivesse podido, galhardamente, mover os afetos desejados no ouvinte, como se vê que a isto chegasse pelos inúmeros relatos e testemunhos de grandes e nobres escritores.”

Chasin (2004, pg.60) conclui que:

“O que importa fundamentalmente frisar, no substrato à interdição da polifonia está o argumento de que cada um dos três registros da voz engendra – ou melhor, substantifica – um espaço ou complexo afetivo. Espaços afetivos assim produzidos que se vinculam, cada qual, a uma das regiões vocais, de tal modo que na letra meiana cada um dos timbres possui, reverbera e corporifica uma natureza própria, que se antagoniza às outras. Destarte, cada um dos timbres funda e ressoa afetos determinados, o que significa que a evocação afetiva da gravidade não a pode propor os tons da agudez, ou a pulsação da voz média. Vale dizer, quem se lamenta não se afasta nunca dos tons agudos; ao revés, quem está triste jamais se aparta dos graves. Portanto, em Mei, a voz, ou mais rigorosamente, sua região, implica ou dispõe os afetos em si: por seu fluxo se objetivam, adquirem concreta corporeidade.”

Já Doni colocará a questão não em termos do timbre grave, agudo, ou médio da voz, que por si trariam disposições distintas de afetos, corporificando por si sentimentos humanos. Ele se referirá ao *movimento* da fala na disposição afetiva, isto é, “o que ocorre é que os timbres consubstanciam seu efetivo caráter e significado no *projetar-se da voz*, que ao se fazer grave e aguda em seu fluxo – que ao *variar de tom* no movimento do dizer, assim expressa diferentes disposições afetivas” (Chasin, 2004, pg.99). Para Doni, a sonoridade da voz é subjetividade, interioridade que se expressa, não um sentimento em si (Idem, pg. 102). O movimento do dizer, expressando diferentes disposições afetivas, já seria uma espécie de proto – melodia. “O falar comum, estabelece Doni coerentemente, é canto em potência, pois naturalmente subentende emissão sonora, modulação” (Idem, pg. 104). Em Doni, “o som que se transforma em melodia não se origina da sonoridade prosódica, mas daquela que expressa e evoca inclinações, posturas, sentimentos, paixões humanas” (Idem, pg. 109). Em Doni, o canto nasce da fala, do movimento do dizer, que por sua vez reflete o movimento dos afetos na vida.

Todos estavam de acordo com o fato de que a voz expressava afeto, paixões humanas, estados de alma, subjetividade, e justamente por isso, era necessário que se manifestasse numa monodia, para que, sendo ouvida inequivocamente, movesse afetos nos ouvintes. E do entendimento do canto com sua proximidade da fala, do canto vindo do movimento do dizer, nasceu o recitativo.

Essas idéias foram totalmente revolucionárias à sua época, pois de fato geraram uma nova forma musical, que fez a voz fazer-se ouvir em sua dimensão humana, individual e subjetiva. Evidentemente, não para os nossos padrões atuais, mas com certeza para os ouvidos e mentes do final do século XVI e início do XVII. Existia um pressuposto filosófico humanista que buscava colocar o Homem em evidência, com suas paixões e afetos reais, e para tal possibilidade em música, foi resgatada a forma da monodia. Pouco a pouco, a monodia inicial

transformou-se em melodia acompanhada, e essa se tornou a forma musical mais difundida desde então. Mas o que nos interessa, são os pressupostos estéticos e filosóficos que trouxeram a monodia para a música vocal ocidental. Ao querer enfatizar o humano, aqui em termos de afetos que se manifestam na voz, especificamente no timbre da voz, ou no movimento do dizer, os teóricos e músicos do final da renascença e início do barroco encontraram na monodia a sua expressão musical. Com a monodia, ao contrário do intrincado tecido polifônico, a voz pôde se projetar em sua subjetividade, a voz pôde melhor revelar sua individualidade, ainda que por essa época as mulheres não cantassem, e sim os *castrati*, como já vimos no primeiro capítulo. De qualquer maneira, houve um movimento profundo para essa transformação, e as cartas e tratados dos teóricos da Camerata Florentina nos mostram com clareza as suas intenções e justificativas.

Qual o interesse dessas colocações para nós? O interesse reside no fato de que, embora provavelmente não seja consciente, a voz contemporânea se expressa numa monodia que, podemos dizer, permite um novo resgate humanizante, porém de outra ordem, um resgate de um corpo desreprimido. O interessante é observar que a busca de uma nova vocalidade, com toda a incorporação do ruído, de expressões não lingüísticas, de ruptura da semântica, de uso da respiração como valor estético, fundada num corpo que se deseja pleno, foi se expressar justamente em forma de monodia. Digo que não seja consciente, no sentido em que não há nenhum tratado, ou coisa que o valha, em que se postule tal necessidade. A forma monódica simplesmente aconteceu. E aconteceu por uma necessidade intrínseca à voz, diria, de ganhar um novo relevo, nova substância, nova existência, nova subjetividade. A monodia, em sua ordem horizontal – individual, revelou-se mais uma vez, a forma primordial de expressão de uma nova subjetividade, de um novo resgate humanizante, de uma nova projeção existencial – vocal. Um pressuposto filosófico humanista buscou colocar o Homem em evidência, com suas paixões e afetos reais, e para tal possibilidade musical, foi

resgatada a forma da monodia, encontrada entre a prática musical dos gregos, conforme relatos escritos, uma vez que eram os únicos materiais acessíveis possíveis; agora na contemporaneidade, uma necessidade existencial coloca igualmente o ser humano em evidência, não em termos de seus afetos, mas de sua concretude corpórea, o que também não deixa de ser um resgate humanizante, porém em outras bases. O pressuposto filosófico é o da integração corpo-mente, onde o corpo surge em sua materialidade orgânica.

Conforme vimos no capítulo Um deste trabalho, o "eu", o sujeito, havia se separado e se tornado todo-poderoso em relação ao mundo. E o corpo, conjunto biológico, material, mundano, cheio de humores e excreções havia ficado relegado, mais ainda que o mundo, no dizer de Fontanella (1995). Vimos que o profundo entendimento dual que se estabeleceu em nossa consciência ocidental, a partir de Sócrates, que ganhou matizes religiosos com o cristianismo e se desenvolveu com o pensamento científico moderno, essa dicotomia cognição/emoção, corpo/mente, razão/sentimento, com a conseqüente supremacia da mente/razão/cognição, foi sendo posto abaixo cada vez mais pelas descobertas na física, biologia, neurociências e ciências cognitivas. E isso, claro, permeou o entendimento sobre o corpo, a escuta, e conseqüentemente a voz, enquanto um fazer musical e artístico específico. A partir do século XX, principalmente na segunda metade, vários estudos vão questionar essa dualidade, essa supremacia da razão que desconsidera o corpo vivo. E é esse corpo vivo que agora quer se fazer ouvir.

Essa vocalidade surgida no século XX, sobretudo na segunda metade, surge, pois, plasmada em uma monodia. É como se fosse a voz refletindo sobre ela mesma, sua concretude existencial. A voz, que surge de um novo entendimento do corpo, projeta-se no espaço e precisa ser ouvida sozinha, inequivocamente, numa monodia. Mostra-se significativo os títulos de trabalhos como *Voice is the Original Instrument*, de Joan La Barbara (1974), com faixas como "one-note internal

resonance investigation, for voice”, e “hear what I feel” ou *Cantare la Voce*, de Demetrio Stratos (1978), com faixas como “Criptomelodie Infantili”, “Passagio”, e “Investigazione”, onde aqui os dois sons que ouvimos são de sua própria voz. O que ouvimos são monodias. *Ursonate*, algo como canção primordial, de Kurt Schiitters (1922) igualmente é um título revelador para uma voz que intenta revelar-se nela mesma. Jaap Blonk, que a executa até hoje, cada vez com mais virtuosismo, revela a voz através da obra, que, claro, também é uma monodia. *Eu e meu choro na escadaria* (in *Pour em finir avec le jugement de Dieu*, 1947), de Artaud, também seria uma monodia de uma voz que grita a sua existência. *Sequenza III* (1966) de Berio, bem como *62 Mesostics Re Merce Cunningham* (1971), e *Music for Two (by one)*(1984), de John Cage, são igualmente monodias. *Ach So* (1992), de Sainkho Namtchylak, *Breather* (2005), de Tanya Tagaq, uma composição com o som da respiração, idem. *Thema- Omaggio a Joice* (1958) e *Visage* (1960), de Berio, são composições eletroacústicas, em que ouvimos, além da voz, alguns outros sons; entretanto, são sons obtidos eletronicamente a partir da própria voz de Cathy Berberian, e esta sim, está em primeiro plano, sobretudo em *Visage*, onde não há mais um texto a ser lido. O material musical desta obra parte de improvisações de Cathy Berberian, onde a voz se presentifica em entonações, inflexões sem conteúdo verbal, porém emotivo, e num fluxo contínuo de sons surge uma única palavra: *parole*. Há uma valorização da voz humana, como se quisesse chegar à formação da linguagem e, através desse som anterior às palavras, se contasse uma história. Aqui também podemos nos referir a uma monodia, ainda que acompanhada de alguns sons, tamanha a evidência com que a voz, nela mesma, é projetada no espaço, traçando um percurso inequívoco de sua existência. *Education of the Girlchild* (1976), de Meredith Monk, também é uma monodia onde a voz canta-se a si mesma, explora as possibilidades do aparelho fonador, brinca com os sons, ainda que haja algumas notas de piano ao fundo.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Todas as obras citadas encontram-se nos CDs que acompanham esse trabalho.

Eventualmente, essa nova vocalidade, com seus ruídos e impurezas, foi incorporada à escrita coral, como por exemplo, em *Beba Coca- cola*, onde há um arroto no final, ou em *Ashmatur*, onde ouve-se sons de alguém com asma, ambas de Gilberto Mendes. Mas a escrita coral é exceção.

A monodia, que é uma composição musical para uma só voz, uma só melodia, apresenta-se aqui em sua ordem horizontal – individual, para uma só voz, mas não exatamente para uma só melodia, pois aqui não se trata de melodia no sentido tradicional, isto é, de notas baseadas em escalas sejam tonais, modais ou seriais, estruturadas num determinado ritmo. Embora em algumas obras possamos identificar pequenos fragmentos melódicos, e até às vezes recorrentes, como por exemplo, em *Flautofonie ed Altro*, de Demetrio Stratos, no geral não há a referência a alturas estruturadas; talvez possamos falar em alturas sugeridas. Talvez possamos falar que a voz segue alturas do *movimento do dizer*, em seu movimento primordial, anterior mesmo à fala. Ou que a voz presentifica timbres anteriores mesmo aos sentimentos. “Trata-se de fazer falar a voz por si, enquanto potência física dotada de qualidades incomparáveis” reflete Zumthor (1992, pg.142) sobre a poesia sonora, que como já vimos é um dos principais esteios da nova vocalidade.

Para pensarmos um pouco mais sobre a forma em que a monodia da voz contemporânea se configura, podemos considerar o timbre, dada a relevância por ele alcançada no século XX. Tomemos o que escreve Zuben (2005) a esse respeito:

“A nova hierarquia alcançada pelo timbre na primeira metade do século XX, principalmente após Varèse, com suas massas sonoras e seus aglomerados e compostos tímbricos, sedimenta a idéia de composição construída diretamente sobre a transformação do objeto sonoro, inclusive com a consideração dos fenômenos físico – acústicos para a escuta. A concepção de forma, como resultado de um

processo, desconsidera totalmente os modelos arquiteturais de organização musical, estabelecidos anteriormente, lançando o compositor em um novo e infinito universo de possibilidades. O trabalho de Varèse na construção de novas entidades harmônicas e de novos procedimentos de derivações de materiais, como as rotações, contrações, expansões e distorções, enfim, na intensiva transmutação de seus blocos sonoros heterogêneos, que se fundem e se repelem continuamente, revela a presença de novas forças na organização do percurso das obras. Agora, são os processos que delineiam a forma do som que se transforma no tempo” (Zuben, 2005, pg.164).

A idéia de composição construída diretamente sobre a transformação do objeto sonoro, que vai se dando através das transformações do timbre, em que são os processos que delineiam a forma do som, que se transforma no tempo -, pode, a nosso ver, ser aplicada à monodia da voz contemporânea. Pois podemos identificar esse processo, ou seja, a voz, enquanto um objeto sonoro, vai se apresentando e se transformando através dos vários timbres, configurados pela exploração dos sons possíveis do aparelho fonador, e é nesse processo em transformação no tempo que a forma vai sendo delineada. A idéia musical de Varèse - que constrói suas composições tendo o som como ponto de partida, sendo o som a própria idéia, que vai se transformando no tempo e no espaço, e assim revelando a sua forma -, pode nos auxiliar a refletir sobre a forma musical da voz contemporânea. Pois para Varèse, “o som é a idéia, é a sua forma que a música expõe: a forma é visível, pois ela é o próprio tratamento, as transformações mesmas do som” (Ferraz, 1998, pg. 52).

A audição da monodia da voz contemporânea se dá, portanto, sobre as novas bases de entendimento musical, e é sobre essas

novas bases que se pode vislumbrar a sua forma musical. Pierre Boulez (1992, pg. 101), ao referir-se à *música hoje*, diz que:

“Como os esquemas formais de hoje não são mais pré-concebidos, mas se forjam gradualmente numa espécie de tempo que se tece, só se pode conhecer a forma se ela for uma vez ‘traçada’ – no sentido da geometria. (...) Não tenho, portanto, qualquer conhecimento da forma e meu *ângulo de audição* só se estabelece *a posteriori*, uma vez desenvolvida inteiramente a forma.”

Boulez refere-se ao “ângulo de audição” *a posteriori* da nova música, em contraste com o “ângulo de audição” *a priori* da música anterior à nova música do século XX, em que a percepção da forma baseia-se numa memória de um conhecimento *a priori* dos esquemas formais empregados.

Concluindo, podemos dizer então que, em linhas gerais, a forma musical da voz contemporânea apresenta-se numa dimensão timbrística onde é dada existência a todos os sons possíveis do aparelho fonador, incluindo a incorporação do ruído; que essa voz, enquanto um objeto sonoro, vai se transformando através de suas mudanças timbrísticas num processo através do tempo, de um tempo que se tece; e que esses eventos vocais em transformação são plasmados em uma monodia, posto que de voz – canto se trata. E ainda podemos dizer que essa monodia da voz contemporânea encontra-se filiada aos dois caminhos essenciais da música do século XX: o caminho em direção à máxima complexidade do som, e o caminho em direção à atomização do som.

4.2 A Forma Corporal

O corpo que, em si, nunca está desvinculado da voz, posto que é justamente o próprio corpo de seu instrumento, ganha conforme já vimos, uma outra existência a partir de novos pressupostos filosóficos, que não o interpretam mais como algo separado, inferior, visto de fora; muito pelo contrário. Descobertas na física, biologia, neurociências e ciências cognitivas revelaram a importância real do corpo e seus processos, para a própria gênese das emoções e pensamentos.

O corpo não é mais encarado como um depósito de informações; nas palavras de Greiner (2005, pg.131):

“O corpo não é um meio, por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas”.

O corpo passa a ser entendido como algo dinâmico, em constante negociação com o meio circundante, e libertador de processos emocionais, comportamentais, existenciais, estéticos. Essa busca do corpo, que implica em sua *presentificação*, tornou-se um imperativo filosófico, estético, cultural, político, e desta maneira, configurou a estética da voz contemporânea. Por outra parte, a *presentificação* desse corpo se abrirá à *performance*, que integrará também, eventualmente, outras linguagens artísticas.

Numa primeira instância temos, então, uma consciência corporal que, num diálogo com a reflexão filosófica, engendrará uma determinada presença corporal. Ao filosofar com o corpo, através de seus vários canais de percepção e em negociação com as informações em

trânsito constante, pode-se buscar experimentar esteticamente esse corpo numa performance. É o que acontece com essa vocalização contemporânea, onde a dimensão da performance se instaura conjuntamente com a busca da presentificação do corpo, sobre novas bases filosóficas.

A *presentificação* do corpo é um imperativo para o corpo em performance. A *presentificação*, isto é, torná-lo presente, vivo, em constante negociação com o seu entorno, sendo atualizado a todo instante.

Para começar, “a capacidade da voz em produzir sentido não se dá extra corporalmente” (Oliveira Junior, 2004, pg.98). O gesto, a menor partícula significativa, “projeta o corpo para o lugar da performance e, assim como a voz, domina e satura o espaço de movimento, impõe a força de sua presença” (Idem, pg. 99).

A presença do corpo para a voz, já é, em si, intrinsecamente relevante, mas o que queremos ressaltar é que com todas as transformações filosóficas, científicas, artísticas, musicais, existenciais, etc., que ocorreram no século XX, passa-se a ter um novo entendimento sobre o corpo, que acaba abrindo-se às experimentações. E, desta forma, mediado igualmente por uma nova escuta, abre caminho para as experimentações vocais, distintas da tradição do *bel canto*. Portanto, as transformações vocais acompanharam as transformações corporais, que acompanharam as transformações de pensamento, num vai e vem constante, mediado pela transformação da escuta.

Temos uma unidade *corpo-voz* que se *presentifica* no ato de sua manifestação expressiva, e a possibilidade dessa manifestação ocupar o espaço numa *performance*. São duas instâncias, portanto: a performance da voz cantada (ou falada) que engloba naturalmente gestos corporais, e a performance dessa unidade *corpo-voz* ocupando o espaço.

“A voz, assim, não só preenche o espaço, mas o habita, recobre-o, constringe-o a dizer-se na sua própria linguagem de espaço”

(Zumthor, 1992, pg. 142). A questão da performance sempre esteve presente para os poetas fonéticos e sonoros. Nas palavras de Zumthor (Idem, pg.143):

“A Poesia Sonora se abre em *performance*. A ‘tentação do espaço’ que carrega em si é vontade de dança: outro traço comum com o Dadá do Cabaret Voltaire, que era fascinado por uma arte concebida como articulação gestual e, talvez, *mimesis* de ritos ancestrais. Desse modo, diversificando também aqui temperamentos e hábitos, os poetas sonoros ‘se põem no espetáculo’ numa cena que constitui um território intermediário entre poesia, música, dança, pintura, unidas por um ritual no qual se fundam em feixes expressivos controlados pelo primado do *corpo sonoro*. Ser um ‘performer’, para um autor, é tornar-se intérprete de si mesmo.”

A performance pode ser estruturada como numa partitura de cena, ou abrir-se ao improviso em um *happening*; pode ter mais ou menos elementos visuais; pode incorporar modernas tecnologias ou não. Mas, nesses casos, sempre estamos falando de uma ação corporal ocupando o espaço, interagindo com ele, num desenrolar temporal, e, no caso, a partir do elemento sonoro-vocal.

Alguns artistas da voz exploram mais a dimensão performática do que outros, como por exemplo, Jaap Blonk, Joan La Barbara, Madalena Bernardes, Meredith Monk. No DVD que acompanha esse trabalho é possível assistir trabalhos atuais de Jaap Blonk e Joan La Barbara, em que exploram a dimensão performática integrada a outras linguagens artísticas, a partir do corpo sonoro. Neste DVD também se assiste às performances atuais de Sainkho Namtchylak, e Tanya Tagaq, e às antigas de Demetrio Stratos, uma vez que ele morreu em 1979, com 33 anos de idade.

As performances integradas a outras linguagens artísticas, incluindo improvisação ou não, muito devem às experimentações artísticas propostas por John Cage, que, por sua vez, havia tomado contato com os escritos de Antonin Artaud, através de Pierre Boulez, em Paris. Banes (1999, pg. 76) relata que:

“Tanto os *happenings* como o fluxus evoluíram a partir de idéias das aulas de John Cage em ‘Composição de Música Experimental’, que ele deu na New School for Social Research, de 1956 a 1960. Vários participantes de sua turma, em que os alunos faziam apresentações e as discutiam, atribuíram o começo dos *happenings* a suas experiências ali. Influenciado pelos futuristas italianos, pelos dadaístas, pelo zen-budismo e pelas teorias de Antonin Artaud, a noção de música por parte de Cage havia-se expandido para se tornar uma forma não dramática de teatro. Por volta da década de 1970, essa espécie de teatro seria caracterizada como ‘arte de apresentação’. O próprio Cage organizara, em 1952, um precursor dos *happenings* no Black Mountain College mas, na maior parte, suas apresentações permaneceram classificadas apenas como música.”

Sem dúvida, Cage teve um papel ímpar em semear e difundir idéias e propostas de experimentação artística que buscavam integrar as várias linguagens, sob a égide da liberdade de criação. Ele atualizou nessa passagem para os anos 60, várias idéias e propostas originárias das vanguardas européias das primeiras décadas do século XX. Por sua vez, os artistas por ele influenciados, toda uma geração, difundiram mais ainda, mundo a fora, a manifestação de arte enquanto *performance*.

Capítulo 5

Conclusão

Enzo Minarelli, formado em psicolingüística pela Universidade de Veneza, poeta, artista, ator e escritor, além de trabalhar com vídeo, literatura experimental e sons, - em seu trabalho sobre a *História da poesia sonora no século XX* (1992) cria uma tabela de classificação para os artistas da voz. Essa tabela inclui 50 artistas entre poetas fonéticos e sonoros como Hugo Ball, Tzara, Schwitters, Isidore Isou, Dick Higgins, Henri Chopin, cantores como Cathy Berberian, Meredith Monk e Demetrio Stratos, e pessoas que influenciaram a nova vocalidade como Russolo e Antonin Artaud. A classificação não é hierárquica, mas tão somente uma proposta de organizar esses artistas da voz contemporânea, de acordo com a presença ou não, detectável em seus trabalhos, de certas características relevantes para esse trabalho vocal. As características levantadas são: Poder da palavra oral; Onomatopéia; Zaum neolinguagem; Simultaneísmo; A graça do cabaret; Desenvolvimento do fonema; Intraverbalismo; Permutação; Destruição da língua; Rumorismo fonético; Valores tonais; Conceitualismo; Música; Fala teatral; Aparato bucal; Aparato tecnológico; Computação; Ação polipoesia;

Vídeo signo; Repetição; Sentido de duração; A montagem; Sentido de existência; Função social.

Como podemos observar, essas características apontadas tentam dar conta de várias dimensões envolvidas nesse trabalho vocal contemporâneo: do poder da oralidade e aparato bucal ao sentido de existência e até função social, passando pela performance e aparato tecnológico. E isso vem corroborar a nossa tentativa de mostrar que a nova vocalidade se dá a partir de um cruzamento de vários níveis de abordagens.

O que tentamos traçar ou mapear neste trabalho foi a voz *contemporânea*, como uma existência particular de vocalidade surgida no século XX, sobretudo na segunda metade, detectável em vários trabalhos, e passível de ser identificada numa forma artística específica, a partir de suas influências históricas determinantes.

Entendemos que essa nova vocalidade se deu a partir de um novo entendimento do corpo, da escuta e do pensamento ocidental, que geraram um profundo questionamento existencial, o qual abriu caminho para a voz contemporânea que por sua vez preencheu o espaço de uma forma totalmente distinta daquela dos séculos anteriores, enquanto forma artística. Ou seja, a voz mudou radicalmente, porque o corpo, o entendimento desse corpo, e a escuta, mudaram radicalmente no século XX. E sendo a voz parte da unidade corpo – voz – escuta não poderia ser diferente. No entanto, a história não é linear, de modo que a transformação substancial dessa unidade coexiste com as formas tradicionais, que, aliás, ainda são hegemônicas.

Conforme vimos no primeiro capítulo, a separação corpo – mente e a conseqüente super valorização da mente (racional) e a desvalorização do corpo (irracional), - processo iniciado na Grécia a partir de Sócrates, que se desenvolveu na Idade Média através do pensamento cristão, e que culminou no iluminismo com o triunfo da Razão, - levou à busca da voz distanciada de um corpo concreto. Com Nietzsche e Freud o “irracionalismo” ganha novo status, ganha profundidade, relevância. A

sensibilidade poética do filósofo Nietzsche e a sensibilidade científica do médico Freud resgataram a importância fundamental do corpo, seus impulsos instintivos, seus desejos profundos, suas faculdades não racionais, e com isso abriram caminho para todo o posterior questionamento da supremacia da razão.

Nas primeiras décadas do século XX, os pressupostos da filosofia iluminista desordenaram-se. Dúvidas sobre a racionalidade e sobre o progresso da civilização haviam abalado a tradição iluminista. A natureza humana parecia muito mais incerta do que haviam imaginado os filósofos. O abalo nas certezas também ocorreu com a visão que se tinha do universo. A emergência de uma física moderna levou os cientistas a questionarem, a modificarem, a abandonarem as noções tradicionais de matéria, movimento, luz, espaço, tempo, causa e efeito e o significado da verdade científica. Para os físicos modernos, o espaço e o tempo já não constituem uma realidade objetiva que existe independentemente dos seres humanos. É nossa posição no espaço e no tempo que determina o que entendemos por realidade. A natureza não pode ser inteiramente inteligível para nós. Muito longe de ser uma máquina cujas operações são todas conhecidas da mente, o universo contém elementos de incerteza e mistério; é governado pela probabilidade e pela relatividade (Perry, M., 1985).

O filósofo francês Edgar Morin (1999) ao propor uma reforma do pensamento, explica que as três idéias poderosas que davam a certeza de conhecimento, a saber, as idéias de ordem, separação e razão, foram justamente aquelas mais abaladas nos alicerces. A idéia de desordem e de incerteza surgiu quando o físico Boltzman, em fins do século XIX, enunciou o segundo princípio da termodinâmica, dizendo que no tempo a entropia tende a crescer, isto é, há perda da capacidade da energia de se transformar em trabalho, traduzida também por uma tendência à desintegração do que é ordenado ou integrado. Diz Morin:

“A desordem estava instalada no coração do nosso mundo, que comporta sempre fenômenos caloríficos, porque produzimos calor a partir do momento em que fazemos qualquer ação. Viver é um fenômeno calorífico. E este fenômeno está intensificado hoje em dia na cosmo-física, já que a origem do universo é um brilho muito intenso, uma agitação absolutamente demente... Portanto, nosso universo é inseparável da desordem. (...) Enfim, o universo sempre nos aparece como um coquetel espantoso de ordem e desordem. E depois, como vocês sabem também, em nível microfísico, apareceu o fenômeno chamado de indeterminação” (1999, pgs. 23, 24).

A idéia da separação, - a separação das disciplinas, a separação das experiências (quando um corpo qualquer é retirado do seu meio natural, separado e colocado num meio artificial para ser observado) - foi igualmente abalada com o surgimento das ciências sistêmicas, sobretudo a ecologia, fundada na noção de ecossistema, isto é, as interações entre os diferentes seres vivos. Assim,

“Temos também o problema da não separabilidade. Com ele nos deparamos com algo absolutamente banal na psicologia cognitiva: o fato de que a atividade normal do nosso espírito, do nosso cérebro, nossa atividade mental normal, funciona integrando informação num conjunto que lhe dá sentido. (...) Contextualizar é o problema da ecologia. Nenhum ser vivo pode viver sem seu ecossistema, sem seu meio ambiente. Isso quer dizer que não podemos compreender alguma coisa autonomamente, senão compreendendo aquilo de que ele é dependente. O que determina também uma revolução no pensamento, pois, o conhecimento ideal implicava fechar inteiramente um objeto e

pesquisa-lo exaustivamente. (...) Mas, enfim, qualquer pessoa que tenha estudado um pouco de sociologia ou de antropologia sabe que somos obrigados a nos situar, reconhecer-nos a nós mesmos para falar da sociedade da qual fazemos parte” (Idem, pgs. 25 e 26).

Com relação à razão, o pensamento caminha em direção à pesquisa de uma razão aberta, e não mais de uma razão fechada nos princípios da lógica clássica.

“O problema que se coloca atualmente não é o de substituir a certeza pela incerteza, a separação pela inseparabilidade, ou a lógica clássica por não sei o quê... Trata-se de saber como vamos fazer para dialogar entre certeza e incerteza, separação e inseparabilidade, etc” (Idem, pg. 27).

Morin buscará alternativas a esse pensamento fundado nas idéias de ordem, separação e razão, baseado na teoria dos sistemas, na teoria da informação e na cibernética, além das idéias de auto-organização, e da tradição filosófica que enfrenta a contradição, para o mundo que se ergue diante de nós. A auto-organização é o poder que os seres vivos têm de se auto-reparar, de se auto-transformar, de se auto-reproduzir. Um poder que se alimenta da desordem para se regenerar. Ele usa ainda o termo *auto-eco-organização*, porque inclui os elementos regeneradores do meio exterior.

Morin busca uma reforma do pensamento, uma mudança paradigmática, uma mudança que inclua a desordem, a inseparabilidade, a contradição. Assim, ele tenta dar conta da complexidade da vida, num movimento de integração total, em que o ser humano possa se reconhecer em todas as dimensões. Em suas palavras:

“É preciso compreender a religação humana (re)ligando o homem racional (*sapiens*) ao homem louco (*demens*), o homem produtor, o homem técnico, o homem construtor, o homem ansioso, o homem do prazer, o homem extático, o homem cantando e dançando, o homem instável, o homem subjetivo, o homem imaginário, o homem mitológico, o homem crítico, o homem neurótico, o homem erótico, o homem lúbrico, o homem destruidor, o homem consciente, o homem inconsciente, o homem mágico, o homem racional, num rosto de múltiplas faces em que o homínídeo se transforme definitivamente em homem (em homem complexo)” (Edgar Morin, apud Pena-Vega e Stroh, P. , 1999, pg.180).

“As surpreendentes descontinuidades do ser e a aceitação de que o irracional coabita com o racional: alguma coisa na explicação permanece inexplicável, alguma coisa na inteligência permanece ininteligível. (...) Se a insatisfação acompanha toda elucidação racional, isto significa que todo progresso do racional é acompanhado de um progresso do irracional... Racionalidade e irracionalidade se formam e se forjam simultaneamente” (Idem, 1999, pg. 184).

Essa pequena digressão apresentando algumas idéias de Edgar Morin veio em função de corroborar as idéias apresentadas nesse trabalho, no intuito de elucidá-las ainda mais. Pois estamos tratando de uma voz, expressão de um corpo vivo, que justamente, poderemos falar, parte da inseparabilidade, da desordem, da auto-eco-organização. Um corpo que se alimenta da desordem para se regenerar. Bem como a música que igualmente se nutriu da desordem, e da indeterminação, fenômenos encontrados na própria constituição da natureza. Já que tudo está em relação com tudo, como num ecossistema, não poderia ser

diferente, e é nesse contexto que podemos entender a gênese da voz contemporânea.

Para além dessa base existencial, vimos que a voz contemporânea artística forjou-se a partir de três grandes influências: da poesia sonora, das pesquisas teatrais, e da música do século XX. Dentre as influências musicais marcantes, como a incorporação do ruído enquanto valor estético, ou a idéia de indeterminação como processo, estão os cantos étnicos. Esses cantos, resgatados a partir do interesse despertado pela etnomusicologia, foram e são fundamentais para a estética da voz contemporânea, na medida em que concretamente apresentam outras possíveis técnicas vocais. Demetrio Stratos, por exemplo, muito se utilizou da técnica do canto difônico (dois sons simultâneos) comum entre os habitantes da Ásia central. Tanya Tagaq empresta a técnica do canto Inuit (esquimó) para a sua arte. Sainkho Namtchylak recorre ao canto de sua região, Tuva (situada entre a Mongólia e a Rússia). Esses cantos costumam ser chamados de *throat singing* (canto de garganta) ou *Overtone singing*.

Para concluir:

A incorporação do ruído, do silêncio, da indeterminação na música, a utilização dos recursos da eletroacústica, da voz extraída de seu uso cotidiano, de expressões vocais não lingüísticas, do canto falado, da poesia sonora, da poética do grito, da performance envolvendo outras mídias, de técnicas dos cantos étnicos, a abertura do corpo à desordem, indeterminação e inseparabilidade, a presentificação do corpo vivo, a abertura para uma nova escuta,... - no contexto das transformações filosóficas, científicas, artísticas, musicais, existenciais, etc., que ocorreram no último século, - abriram caminho para as experimentações vocais distintas da tradição do *bel canto*, e, com isso, emergiu a monodia da voz contemporânea.

As transformações vocais acompanharam as transformações corporais, que acompanharam as transformações de

pensamento, num vai e vem constante, mediado pela transformação da escuta.

A existência dessa voz ocorre na medida em que o corpo se liberta, sendo isso um processo encadeado a partir de várias frentes. Irão transcorrer décadas do século XX, até o final dos anos 50, para que uma nova estética da voz principiasse a se configurar, cruzando as três influências decisivas, já comentadas.

Este novo perfil da voz iniciado no século XX caminha até os nossos dias de século XXI, quando, aos poucos, vai sendo descoberta.

Anexo A

A voz contemporânea – *percurso histórico*

Seqüência das faixas do CD 1

1. **Paul Scheerbart – Kikakou (1897)**
Performed by Trio Exvoco: Hanna Aurbacher, Teophil Maier, Ewald Liska
LP **Futura Poesia Sonora** (Cramps Records, Milan)
2. **Arnold Schoenberg – Pierrot Lunaire (1912)**
Part I - Mondestrunken
Voz Helga Pilarczyk, Direção Pierre Boulez. Disques Ades, 1962
3. **Arnold Schoenberg – Pierrot Lunaire**
Part I - Colombine
4. **Arnold Schoenberg – Pierrot Lunaire**
Part I – Der Dandy
5. **F.T.Marinetti - Dune, parole in libertà (1914)**
Performance Luigi Pennone, Arrigo Lora-Totino. LP **Futura Poesia Sonora** (Cramps Records, Milan, 1976)
6. **F.T.Marinetti – Marcia Futurista (1916)**
Storia della poesia sonora Baobab, n.18 Reggio Emilia (Italia), 1989
7. **Hugo Ball - Karawane (1916)**
Performance Trio Exvoco: Hanna Aurbacher, Teophil Maier, Ewald Liska .
LP **Futura Poesia Sonora** (Cramps Records, Milan, 1976)
8. **Tristan Tzara – L’amiral cherche une maison à louer (1916)**
Performance Trio Exvoco: Hanna Aurbacher, Teophil Maier, Ewald Liska .
LP **Futura Poesia Sonora** (Cramps Records, Milan, 1976)
9. **Kurt Schwitters - Ursonate (1922 – 1932) - Largo**
Performance Kurt Schwitters, Gravado em 05/ 05/1932
Wergo Records
10. **Kurt Schwitters - Ursonate – Scherzo**
11. **Kurt Schwitters – Scherzotos (1936- 37)**
LP **Futura Poesia sonora** (Cramps Records, Milan, 1969)
12. **Antonin Artaud - Pour en finir avec le jugement de dieu – *Eu e meu choro na escadaria* (1947)**
CD pour en finir avec le jugement de dieu (Sub Rosa aural documents SR92). Gravado em 22-29/11/1947.
13. **Antonin Artaud - Pour en finir avec le jugement de dieu**

- 14. Karlheinz Stockhausen** - Gesang der Jünglinge (1955-56) - extrato
- 15. Cathy Berberian / Luciano Berio** - Thema- Omaggio a Joyce (1958)
Luciano Berio- Many More Voices – RCA, 1998
- 16. Cathy Berberian/ Luciano Berio** - Visage (1960)
Luciano Berio- Many More Voices – RCA, 1998
- 17. Henri Chopin** – La Fusée Interplanétaire – Audio-poème (1963)
CD "Audiopoems" .
- 18. Henri Chopin** – Le Corps – L'énergie du sommeil (1965)
OU Review
- 19. Henri Chopin** - Chant du corps – 3ªparte (1966)
OU Review
- 20. Luciano Berio/ Cathy Berberian** - Sequenza III (1966)
Berio: Circles; Sequenzas 1, 3 & 5 . Wergo Germany

Seqüência das faixas do CD 2

- 1. John Cage** – Solo for voice 2 - 1967
Eletronic Realization by Gordon Mumma and David Tudor. Odyssey Label, 1968
- 2. Pauline Oliveros-** Sound Patterns - 1968
Odyssey Label, 1968
- 3. John cage** – 62 Mesostics Re Merce Cunningham (1971)
Voz Jack Briece . 10+2: 12 American Text- Sound Pieces.
Arch Records, San Francisco, USA, 1974
- 4. Joan La Barbara** – Voice piece : One-Note Internal Ressonance (1974)
Voice is the original instrument, Disc 1
- 5. Joan La Barbara-** Les Oiseax Qui Chantent Dans Ma Tete
Voice is the original instrument, Disc 1
- 6. Joan La Bárbara** – Hear What I feel, for Voice
Voice is the original instrument, Disc 1
- 7. Demetrio Stratos** - 62 Mesostics Re Merce Cunningham (1974)
- 8. Meredith Monk** – Education of the Girlchild (1976)
Gravação WBAI, NYC, May 15, 1976. Big Ego (Giorno Poetry Systems)
- 9. Demetrio Stratos** – Criptomelodie Infantili (1978)
CD Cantare la Voce. Cramps Records, Nova Musicha n. 19.

10. **Demetrio Stratos - Flautofonie ed Altro**
CD Cantare la Voce. Cramps Records, Nova Musicha n. 19.
11. **Demetrio Stratos – Investigazione**
CD Cantare la Voce. Cramps Records, Nova Musicha n. 19.
12. **Demetrio Stratos – Le Sirene**
CD Cantare la Voce. Cramps Records, Nova Musicha n. 19.
13. **Demetrio Stratos - Passagio I, II (diplophonie e triplophonie)**
CD Cantare la Voce. Cramps Records, Nova Musicha n. 19.
14. **Demetrio Stratos – Tizitziras o Mitiziras**
LP Futura Poesia Sonora (Cramps Records, Milan)
15. **Joan La Barbara – Music for Two (by one) (1984) (John Cage)**
CD de Joan La Barbara *Singing Through* , vocal compositions by John Cage, ,
New Albion Records, 1990
16. **Jaap Blonk - Ursonate – Cadenza (1986) (Kurt Schwitters)**
17. **Jaap Blonk - Ursonate – Largo**
18. **Sainkho Namtchylak – Ach So (Dedicated to women) (1992)**
Lost Rivers FMP, CD 42, 1992
19. **Tanya Tagaq – Breather (2005)**
CD Sinaa
20. **Celthic mouth music – Bird imitation**
Celtic Mouth Music, Ellipsis Arts, 1997.
21. **Voices from the center of Asia – Sigit with Khomuz (canto com os' harmônicos)**
CD "Voices from the Center of Asia," Pan Records, 1991
22. **Voices from the center of Asia – Borbannadir with finger strokes across lips (com dois sons simultâneos)**
CD "Voices from the Center of Asia," Pan Records, 1991

Anexo B

Percurso histórico - Do presente ao passado

Seqüência das faixas do DVD

- 1. Abertura**
- 2. Jaap Blonk – Ursonate / 2005**
- 3. Tanya Tagaq – Quimmiruluapik / 2006**
- 4. Sainkho Namtchylak**
- 5. Sainkho Namtchylak - Live 2002**
- 6. Jaap Blonk – Installation Messa di voce / 2003.** Audiovisual Performance and Installation for voice and Interactive media - por Golan Levin e Zach Lieberman com Jaap Blonk e Joan La Barbara
- 7. Jaap Blonk e Joan La Barbara - Fluid quot : Installation Messa di voce**
- 8. Jaap Blonk e Joan La Barbara - Pitchpaint : Installation Messa di voce**
- 9. Jaap Blonk e Joan La Barbara - Ripple quot : Installation Messa di voce**
- 10. Joan La Barbara – Woofsong / 2004 (fragmento)**
- 11. Madalena Bernardes – Aperto – meu ex-passo / 2007 (trecho)**
- 12. Clara Guimarães – Peça de Clara sobre um Hai Kai / 2004**
- 13. Meredith Monk**
- 14. Diamanda Galás – Eyes without blood (1993)**
- 15. Diamanda Galás – Saint of the pit (1986)**
- 16. Demetrio Stratos – Cometa Rossa (filmado nos anos 70)**
- 17. Demetrio Stratos – Scioglilingua grego**
- 18. Demetrio Stratos – Omaggio a Artaud**
- 19. Demetrio Stratos – Você Vox**
- 20. Demetrio Stratos – Cowboys and Indians**
- 21. Demetrio Stratos - Intro**
- 22. Cathy Berberian – Sequenza III (fragmento)**
- 23. Sequenza III – Um estudo**
- 24. Inuit Tthroat Singing – O canto esquimó**
- 25. Inuit Throat Singing – “**
- 26. Overtonet Singing – singing in a lake - Mongólia**
- 27. Throat Singing Siberian**

28. **Tuvan Throat singing ou Overtone** –Tuva
29. **Throat Singing ou Overtone**
30. **Karawane**
31. **Ursonate**
32. **Henri Chopin**
33. **Hommage a Henri Chopin**
34. **Antonin Artaud**
35. **John Cage** - Depoimento
36. **4'33"** – BBC Symphony Orchestra
37. **John Cage** – Master works part 1
38. **John Cage** - Master works part 2
39. **Pierre Schaeffer** – Etude aux chemins de fer (1948)
40. **Stockhausen** – Gesang der Jünglinge (1955-56)
41. **Stockhausen** – Exposição (1972)
42. **Stockhausen** - Entrevista
43. **RAI – Studio di fonologia** – parte 1
44. **RAI – Studio di fonologia**– parte 2
45. **RAI – Studio di fonologia** –parte 3
46. **Edgar Varèse** – Poème Électronique (1958)
47. **Edgar Varèse** – Ionisation / Boulez Ensemble
48. **Russolo Ensemble** – Intonarumori / Noise Machine (reconstrução)
49. **Pierrot Lunaire** – uma versão possível
50. **Pierrot Lunaire** – outra versão possível
51. **Prélude à l'après-midi d'un faune** – Ballet com Rudolf Nureyev
52. **Sacre du printemps** – Ballet Bejart
53. **Mary Wigman**
54. **Nijinski**
55. **Isadora Duncan**
56. **ABC of dada** – part 1
57. **ABC of dada** – part 2
58. **ABC of dada** – part 3
59. **Futurismo**

Bibliografia

ABREU, Felipe. *A questão da técnica vocal ou a busca da harmonia entre música e palavra*. In *Ao Encontro da Palavra Cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

AGRA, Lúcio. *A poética de Mallarmé que maltratava Marinetti*. In *De sons e signos – música, mídia e contemporaneidade*. SP: Educ, 1986

ARISTÓTELES. *Obras. Política, livro VIII, cap 3*. Tradução do grego por francisco de P. Samarannch, Madri, Editora Aguilar, 1982 , pp. 977-994

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. SP: Martins Fontes, 1999.

AZEVEDO, Sônia e GUINSBURG, J. *A Poética do corpo – uma reflexão sobre a circulação estética do ator*. In J. Guinsburg - *Diálogos sobre teatro*, Armando Sergio da Silva, org. SP: Edusp, 2002.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. RJ: Rocco, 1999.

BARBIER, Patrick. *História dos Castrati*. Tradução Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória e LAPORT, Nelly. *Expressão Vocal e Expressão Corporal*. Rio de Janeiro, Forense – Universitária, 1974.

BOÉCIO. *De Institutione musica* , livro I . In Strunk Oliver, Source Readings in Music History. London/Boston, Faber and Faber Limited, 1981, vol I, Antiquity and Middle Ages, pp 25-33. Tradução Carin Zwilling SP 1998.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. SP: Editora Perspectiva S.A., 1972.

- *A Música Hoje 2*. SP: Editora Perspectiva S.A., 1992.

CAGE, John. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1983.

- *De Segunda a Um Ano*. Tradução de Rogério Duprat, revista por Augusto de Campos. SP: Editora Hucitec, 1985.

CAMPBELL, Don. *O efeito Mozart*. RJ: Rocco, 2001.

CARMO JR, José Roberto do. *Da voz aos Instrumentos Musicais*. SP: Anablume; Fapesp, 2005.

CATANZARO, Tatiana Olivieri. *Transformações na linguagem Musical Contemporânea Instrumental e Vocal sob a Influência da Música Eletroacústica Entre as Décadas de 1950-70*. Dissertação de Mestrado apresentada à ECA-USP, 2003.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: Unesp, 1995.

CARPEAUX, Otto Maria. *O Livro de Ouro da História da Música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CERQUEIRA, Fernando. *Musicalidade e poesia: anseio e recusa do sentido*. Salvador: Quarteto, 2006.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. SP: Perspectiva, 2004.

COHEN, Renato e GUINSBURG, J. *Do teatro á performance – aspectos da significação da cena*. In J. Guinsburg – Diálogos sobre teatro. Armando Sérgio da Silva, org. SP : Edusp, 2002.

COELHO, José Teixeira. *Antonin Artaud*. SP: Editora Brasiliense s.a., s/d.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*, Tese de Doutorado apresentada à PUC – SP, 2003. E anotações feitas em suas aulas.

DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Lisboa; Edições 70 s/d

ESSLIN, Martin. *Artaud*. SP: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição – a diferença na composição contemporânea*. SP Educ, Fapesp, 1998.

FORTUNA, Marlene. *A performance da Oralidade Teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.

GREINER, Christine. *O Corpo – Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Anablume, 2005.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. RJ: Jorge Zahar Editora, 1998.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Editora Gradiva, 2005.

HAOULI, Janete el. *Demétrio Stratos: A escuta da voz – música*. Dissertação de mestrado apresentada à ECA – USP, 1993.

HERLIHY, Bárbara e MAEBIUS, Nancy K. *Anatomia e Fisiologia do Corpo Humano Saudável e Enfermo*. SP: Editora Manole Ltda, 2002.

HESÍODO. *Teogonia, A Origem dos Deuses*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

HUSEBY, Gerardo V. *A Música no pensamento grego* in Trivium e Quadrivium: As artes liberais na Idade Média; coordenação: Mongelli, Lênia Márcia. Cotia, SP: Íbis, 1999.

IAZZETA, Fernando. *Música – processo e dinâmica*. SP: Annablume, 1993.

JANUZELLI, Antônio. *A Aprendizagem do Ator*. SP: Editora Ática, 2003.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. SP: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1987.

JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase – Como a música captura nossa imaginação*. RJ: Objetiva, 1998.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. SP: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1987.

KLUCKHOHN, Clyde. *Antropologia, Um Espelho para o Homem*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora Ltda, 1972.

KOSTELANETZ, Richard, *"John Cage, promotor de la conciencia revolucionaria"*, in Usa: revolución cultural?, Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1972.

LOBO, Roberto Jorge Haddock. *A Filosofia e sua Evolução: Pequena história do pensamento humano*. SP: Ed. Populares, 1979.

MARCO, Tomás. *Historia General de la Música – El siglo XX, vol.4*. Madrid: Ediciones Istmo, s/d.

MARTINS, Maria Raquel Delgado. *Ouvir Falar, Introdução á fonética do português*. Lisboa: Editorial Caminho, S.A., 1998.

MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. SP: Global, 1988.

MENEZES, Flo. *A Acústica Musical em Palavras e Sons*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MENEZES, Philadelpho. (org.) *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*. SP: Educ, 1992.

MINARELLI, ENZO. *História da poesia sonora no século XX*. In *Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*. SP: Educ, 1992

MORIN, Edgar. *Por uma reforma do pensamento*. In *O pensar complexo – Edgar Morin e a crise da modernidade*. Organizadores: Alfredo Pena-Veja e Elimar Pinheiro do Nascimento. RJ: Garamond, 1999.

NIETZSCHE, F. W. *A Origem da Tragédia*. SP: Editora Moraes, 1984.

OLIVEIRA JR, Antonio Wellington. *Glossolalia: voz e poesia*. SP: Educ, Fapesp, Omni, 2004.

PAZ, Otávio. *O Arco e a Lira*. RJ: Editora Nova Fronteira S/A, 1956.

PENA-VEJA, Alfredo e STROH, Paula. *Viver, Compreender, Amar*. In *O pensar complexo – Edgar Morin e a crise da modernidade*.

Organizadores: Alfredo Pena-Veja e Elimar Pinheiro do Nascimento. RJ: Garamond, 1999.

PERRY, Marvin. *Civilização Ocidental – Uma história concisa*. SP: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1985.

PIANA, Giovanni. *A Filosofia da Música*. Bauru, SP: Edusc, 2001.

PIROTTA, Nilthe Miriam. *O Melos Dramático – Pequena Introdução ao Estudo das Relações Drama-Música no Teatro*. Dissertação de mestrado apresentada à ECA – USP, 1992.

PLATÃO. *A República*, livro III, cap. 3. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Fundação Gulbenian, 1983.

RIEDEL, Elke Beatriz. *O Gesto Vocal na Poesia Sonora em Performance*. Dissertação de Mestrado apresentada à PUC-SP, 1998.

ROBERTSON, A. e STEVENS, D. – *Historia General de la Música,- De las formas antiguas a la polifonia, vol I* . Dirigida por esses autores. Madrid: Ediciones Istmo, 1968.

ROUBINE, Jean – Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

RUSSOLO, Luigi. *The Art of Noises*. New York: Pendragon Press, 1986.

SAMUEL, CLAUDE. *Panorama da Arte Musical Contemporânea*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, Ltda, 1964.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, livro X. Coleção Os Pensadores, Editora Abril.

SANTOS, Fátima Carneiro dos Santos. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. SP: Educ, Fapesp, 2002.

SCHAEFFER, Pierre. *Las cuatro escuchas* in *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- *A Afinação do Mundo*. SP: Editora Unesp, 2001.

SCHLOEZER, Boris e SRIABINE, Marina. *Problemas de la música moderna*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1973.

SCHWARTZ, Elliot e GODFREY, Daniel. *Music since 1945: Issues, Materials, and Literature*. USA: Wadsworth/Thomson Learning, 1993.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Filosofia*. SP: Cortez Editora, 1992.

SOUZA, Luis Otavio C. G. de. *A Música e os Efeitos Sonoros na Cena Teatral: Reflexões sobre uma Estética*. Dissertação de doutorado apresentada à ECA – USP, 1999.

STEFANI, Gino. *Para entender a música*. RJ: Globo, 1987.

STOPPELMAN, Gabriela e HARDMEIER, Jorge. *Artaud para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente SRL, 1998.

STORÓLLI, Wânia Mara Agostini. *Movimento e Respiração: A prática vivenciada de Ilse Middendorf no ensino de canto*. Dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP, 2004.

TOMATIS, Alfred. *El Oído y el Lenguaje*. Traducción de la edición original francesa por Juan Godo. Ediciones Martinez Roca, S.A., Barcelona, 1969.

- *L'Oreille et la voix*. Éditions Robert Laffont, S.A., Paris, 1987
- *O ouvido à escuta da música*. (Tomatis e Vilain, J) in *Música e Saúde*, Even Ruud org., SP: Summus, 1991.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. SP: Editora Perspectiva S.A., 1978.

TERRA, Vera. *Acaso e Aleatório na Música*. SP: Educ: Fapesp, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o Som*. SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- *Poesia do espaço*. In *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*. SP: Educ, 1992