



Por Yvon Bonenfant, Professor de Processo Artístico, Voz e Práticas Alargadas, Universidade de Winchester

Introdução. Em 2007, a curadora independente Rahma Khazam colocou-me uma questão sobre o futuro da arte sonora. “E se”, disse ela, “o som se pudesse *tornar* em paredes de um edifício? E se se pudesse transformar em arquitetura e o pudesses tocar, ou até construir salas com ele?” Esta questão combinou um número de preocupações exploradas pela vanguarda histórica recente com noções arquitetónicas e espaciais. Desde a teatralização do som dos objetos do movimento *Fluxus* (em particular, o trabalho inicial de Nam June Paik e Yoko Ono) até à obra do artista de som conceptual Alvin Lucier, na qual o som é uma fonte de material da prática contemplativa, a música e o som enquanto materiais foram trazidos para um diálogo explícito com visualidade e espacialidade ‘ao vivo’ (ou encenado) ao longo da última metade do século XX. Indo além da história das tradições do teatro música/musical/ operístico até à configuração da galeria cúbica branca, este diálogo teve lugar em estruturas que evocavam os tipos de práticas de contemplação reservadas historicamente à arte visual. De facto, poderíamos caracterizar a mudança destes artistas, identificados, primeiramente, como *músicos* a identificarem-se, agora, como *outra coisa* (artistas do som, artistas visuais, artistas conceptuais ou apenas simples artistas), como o resultado lógico da mudança de Cage que compreende o som como uma forma de objeto ao invés de o perceber como música.

Objetos vibratórios e a voz-enquanto-material. O que poderemos querer significar com som – e, em particular, som vocal – enquanto um *objeto*¹ genuinamente tátil? Uma variedade de tradições musicais mundiais considera há muito aquilo a que nós poderíamos chamar a ‘qualidade do toque’ do som como sendo uma componente central da prática musical. Todavia, conceber o som no espaço de *performance* como possuidor de qualidades *materiais* palpáveis é relativamente recente nas perspetivas musicólogas e teatrais ocidentais. Para nos ajudar a lidar com um quadro dentro do qual pudéssemos representar a música e, mais especificamente, o som vocal como sendo material, apresentei conceitos do trabalho de dois pensadores-chave.

Na sua reflexão alargada sobre a natureza do ventriloquismo, Stephen Connor (2000) apresenta dois conceitos-chave que nos podem ser úteis. O primeiro é o conceito de *espaço vocálico* (12-13). Para ele, o espaço vocálico é onde ‘a voz pode ser compreendida como a mediação entre o corpo fenomenológico e os seus contextos sociais e culturais’. (12) Se a voz se estiver constantemente a afastar de nós (depois de emanarmos o som), ela ocupa, mapeia e traça este tipo de espaço, e aqueles de nós que

¹ Há uma grande discussão no campo dos estudos sonoros que explora a materialidade do som, mas esta reconhecida materialidade é quase sempre metafórica ao invés de literal na natureza. Há, também, num quadro de estudos culturais, o conceito de voz-objeto proveniente das teorias psicanalíticas de Klein, que também entendo como mais metafórica do que literal. Utilizo, assim, o conceito de som como ‘tátil’ (e palpável) para sublinhar a natureza literal destas contendadas.

falam ou cantam negociam a forma como se movem e incorporam neste espaço, tanto de forma rotineira, como em grande medida inconscientemente. ‘O espaço vocálico’, afirma Connor, ‘assume-se como as formas em que a voz é mantida tanto para operar, como para se articular em diferentes concepções do espaço, assim como para decretar as diferentes relações entre o corpo, a comunidade, o tempo e a divindade.’ (12) Se estivermos a fazer teatro musical, e se esse teatro incluir vozes, os espaços vocálicos estão, claramente, e de forma contínua em perigo no processo de se relacionar com os públicos. Estes espaços fazem a ponte entre o corpo biológico, o ambiente acústico e a compreensão culturalmente construída de como o corpo e o ambiente moldam a percepção e as relações dentro desse espaço. Poderíamos designar o processo de conscientemente se envolver com o espaço vocálico um tipo de *paisagismo* vocálico que é quer dependente (e altamente interativo com), quer distinto do ambiente físico concreto em que ocorre.

Connor também apresenta o conceito de ‘corpo vocal’. Como ele refere, ‘As [V]ozes são produzidas pelos corpos, mas podem, também elas, produzir corpos. O corpo vocal é a ideia – que pode tomar a forma de um sonho, de uma fantasia, de um ideal, de uma doutrina teológica ou de uma alucinação – de um corpo substituto ou secundário... formado e sustentado pelas operações autónomas da voz.’ (35) Poderíamos considerar o funcionamento material deste corpo. O corpo vocálico é o corpo que imaginamos quando ouvimos uma voz. Essa voz poderá não se ‘parecer’ em nada com o corpo *real* que, *efetivamente*, emitiu a voz. Esse corpo é forjado pela nossa psique a partir de um campo vibratório: um campo vocálico. Como asseverei num outro artigo, esse campo vibratório é a forma escultórica da voz a mover-se pelo espaço. É uma escultura cinética *feita* de vibrações. Outras partes do corpo e terminais nervosos, além daqueles nos nossos tímpanos, também a podem perceber se as frequências estiverem ‘corretas’ e a origem do som vocálico suficientemente perto de nós ou ainda se este for amplificado. Poderíamos dizer que este campo é um *outro* tipo de corpo vocálico, um corpo de vibração vocal que esculpe o espaço vocálico. Quando ouvimos (e, de outra forma, percebemos) a voz, ultrapassamos o fosso entre estes dois tipos de corpos: o imaginado e o ‘real’/vibratório.

De facto, no seu recente trabalho *Sensing Sound* [Sentir o Som] (2015) Nina Sun Eidsheim defende a compreensão do som vocal como vibração (material). Ao longo da sua dissertação alongada, em que milita por uma concepção do som como literalmente material, ao invés de metafórica, ela pede ao leitor para tentar deixar de ouvir o som, mas sim *senti-lo*, e para tentar analisar a sua potência e o seu conteúdo estético por meio de uma sensação incorporada em detrimento da simples audição, escapando, assim, à tendência da análise cerebral, desincorporada e fria do som, proveniente de um envolvimento ocular central. Através da análise, na primeira instância, dos *workshops* e do canto operístico subaquático de Juliana Snapper, Eidsheim anota que a interação do som vocal com o mundo material torna-o, essencialmente, um meio material: a voz sentida através da água torna isto evidente. Além do mais, ‘a ciência pura’ mostra que nós distinguimos uma grande variedade de vibrações por meio dos terminais nervosos

nos nossos abdômens entre outros segmentos corporais (172-179). Por outras palavras, poderíamos dizer que Eidsheim nos pede para ouvir o som *somaticamente*, como uma experiência total do corpo em detrimento de uma experiência apenas auricular.

Arquitectar a voz como material. Se compreendermos a voz como material (vibratório), podemos, então, começar a pensar em novas formas de como esse material é moldado e construído. Podemos refletir como ele cria tanto arquiteturas como paisagens, mas estas arquiteturas e paisagens são *hápticas e táteis*, ao invés de auditivas ou visuais na natureza. Estas tornam-se uma forma de arquitetura háptica – para utilizar o termo criado por Juhanni Pallasmaa (2005). Como as vozes se movem através do espaço, as qualidades intersubjetivas dos corpos com os quais interagem são relevantes. As vozes tornam-se num tipo de campo háptico adesivo, em que os vocalizadores e os ouvintes negociam, e este campo adesivo é palpável, e a sua tangibilidade pode ser amplificada pela passagem de corpos vocálicos por materiais: líquidos, folha de metal, cola, vedações, vidro... Elas também podem ser amplificadas pela tecnologia. Portanto, como é que, então, isto interage com a paisagem dentro da qual esta arquitetura de voz ocorre? Poderá este *material* vocal criar, configurar ou influenciar a paisagem?

Envolvimento do Público, ‘política’, poder. O nosso projeto propôs que a música, o teatro e a paisagem pudessem ser capazes de dialogar entre si, através de formas que reimaginassem a inclusão de pessoas, e, particularmente, pessoas excluídas, numa estrutura fazedora de lugares, criativa e interdisciplinar. Uma das tensões no núcleo deste trabalho é o seguinte: o espaço vocálico é transitório e efêmero, e criado pelos corpos das pessoas, já que habitam espaços. O espaço paisagístico é, em comparação, relativamente ‘permanente’ e fixo. As duas conceções de espaço chocam entre si. As relações de poder, no seu âmago, funcionam de forma diferente.

Para nos ajudar a lidar com isto, apresentei o conceito ‘linha de cor sonora’ de Jennifer Stoever (articulada profundamente na sua monografia) (2016 (num futuro próximo)). Stoever salienta que a raça foi sempre construída de forma sónica, além de visualmente, na América:

Através de processos simultâneos múltiplos de representação dominante – os sons particulares são identificados, exagerados, e suturados a corpos racializados. Estes sons incluem os musicais, tais como os tambores [nota de YB: tal como frequentemente atribuídos aos ‘negros’ Americanos], os sons vocais, como sotaques, dialetos, “calão”, expressões extraverbais, assim como sons da rua e do ambiente doméstico (Stoever-Ackerman 2010).

Estamos familiarizados em toda a Europa com o estereótipo do ‘migrante barulhento’ (e, frequentemente, o corpo vocálico desse migrante é imaginado como ‘mais acastanhado’ do que o tom de pele imaginado da cultura dominante). No seu trabalho, Stoever mostra o quão racializado o *diferenciado* se encontra unido a estilos vocais, a perceções de timbre e textura na voz, e a hábitos sonoros percebidos que envolvem a vocalização. Poderíamos estender este conceito a vozes de canto peculiares (Bonenfant, 2010), que Jarmans-Ivens constrói como exultando, exagerando e representando virtuosamente as suas ‘imperfeições’ (2011), ao mesmo tempo que irrita e subverte os

sistemas de valores vocais dominantes. Além do mais, na maior parte dos contextos europeus, onde os traços da hierarquia de classes, construídos aristocraticamente, se encontram omnipresentes, também estamos familiarizados com as características vocais e do mundo do som que atribuímos à *classe social*. O ‘pobre’ soa ‘diferente’ (de uma norma imaginada) dentro das culturas estruturadas patriarcalmente; os seus corpos vocálicos são imaginados como tendo qualidades de intocabilidade. Quando procuramos incluir públicos marginalizados nas nossas práticas de paisagismo vocal, não o podemos fazer sem ter em consideração a interseccionalidade destes tipos de dinâmicas.

Se a nossa intenção é genuinamente trabalhar com o canto e a paisagem, isso sugere que se anulem estas divisões ou, pelo menos, que se abra espaço para novos tipos de pensamentos de contacto, precisamos, profundamente, de reconsiderar como a materialidade vibratória da voz cria relações de poder com as audiências: esteticamente, relacionalmente, emocionalmente e corporeamente. A nossa missão é **recompôr**, conscientemente, **com e através** do espaço vocálico, utilizando o corpo vocálico como o nosso principal meio, enquanto tentamos, de forma consciente, convidar os corpos diferenciados para o espaço vocálico e para o ambiente paisagístico. O espaço vocálico tem, assim, de convidar, puxar, atingir, estender uma mão a estas comunidades; e, estas comunidades devem ser convidadas a **responder** para que as suas vozes também construam as arquiteturas vibratórias do espaço. Os modos somáticos de atenção, desenvolvidos por cantores virtuosamente treinados [conforme Csordas (1993)], podem ser de grande utilidade na perceção das subtilezas destas dinâmicas somáticas. Isto traz à consciência aspetos de envolvimento criativo da nossa prática artística que são, normalmente, negados, ignorados e julgados irrelevantes. E, se a própria paisagem não for fixa, mas antes também composta, podemos explorar se o próprio espaço vocálico não poderá ser um instrumento de conceção que possamos pôr à disposição dos arquitetos paisagistas, para lhes providenciar uma nova ferramenta, ao seu alcance, que os ajudaria a imaginar a dinâmica da paisagem de novas formas – além da acústica e na experiência vocalmente efémera, mas somaticamente potente, de intercâmbio vocal. A intimidade, a privacidade, as relações são dramaticamente alteradas ao considerar-se a dinâmica funcional do espaço vocálico material.

Então, como poderemos fazer isto? Estratégias composicionais – em direção a uma dramaturgia somática-vocal vibratória. Claramente, o projeto composicional precedente é utópico no exemplo, e este breve artigo não permite um envolvimento auto-crítico das complexidades das afirmações feitas aqui, incluindo algumas vastas generalizações acerca da construção da dinâmica através dos corpos e das comunidades. Todavia, estou interessado em compreender como poderemos criar um processo composicional que faça a ponte entre a voz e a paisagem, de forma a que envolvam a entidade amorfa que designamos de ‘público’, e também estou interessado em como trazer os aprendizes para dentro de processos que os possam ajudar a fazer isto conscientemente e com resultados estéticos interessantes e desafiadores. Enquanto se encontra bem documentado que a audiência-inclusiva ou o público responsivo se ‘volta’

para as práticas de ‘arte nobre’ contemporâneas ocidentais (compreendendo desde as artes visuais até às performativas) e ao passo que tanto as leituras altamente críticas (Claire Bishop, etc) como as mais generosas (Shannon Jackson, etc) de como as tentativas de fazer isto tiveram ‘sucesso’ ou ‘falharam’ estão bem-articuladas, é raro que tal trabalho criativo seja feito com cantores [‘clássicos’] virtuosamente treinados; também é raro que tal trabalho seja feito em colaboração com arquitetos paisagistas. Da minha perspectiva de alguém que faz arte com a voz, aqui se apresentam algumas sugestões como conclusão:

- Podemos levar a cabo processos de conceção que têm como ponto de partida a exploração das qualidades somáticas da vocalização e a sua utilização consciente de forma composicional. Exercícios preliminares e a exploração, com os cantores, das vibrações materiais que emitem poderiam reconfigurar a sua compreensão daquilo que estão a TROCAR com os públicos (material vibratório: não um mero ‘som’) e de outros tipos de material vibratório/sonoro desenvolvido, para além daqueles que as nossas compreensões canónicas de ‘repertório’ normalmente permitem.
- Para fazer o precedente, é provavelmente necessário abandonar o material pré-gravado e focar-se em cantores que concebem material, para que eles consigam ficar próximos do toque do material e das qualidades vibratórias numa primeira instância, e para os levar para os desafios do exterior, espaço acusticamente ‘difícil’, onde se torna uma vantagem abandonar a audição para ‘sentir’ o som, uma vez que o nosso som dificilmente nos será reenviado da forma a que estamos habituados.
- Podemos explorar métodos para a obtenção de resultados destas pesquisas e para ‘gravar’ com eles. Em particular, os gráficos musicais, combinados com amostras dos media digitais e com documentação, poder-nos-iam ajudar a pensar e a planear a espacialização do nosso trabalho. Essa gravação deve incluir ‘intenções’ no que diz respeito (à provável diversidade de) comunidades construídas interseccionalmente, as quais habitam estes espaços, ou às comunidades que estamos (literalmente) a tentar alcançar (com a vibração).
- Podemos explorar as características acústico-vocais de espaços existentes com arquitetos paisagistas. Podemos tentar compreender a forma como ‘mapeiam’ o espaço e dispor este mapa com traços dos nossos próprios mapeamentos somáticos desses espaços.
- O processo composicional teria, com certeza, de incluir um sério trabalho, a longo prazo, de campo observacional, no que concerne as nossas perceções de ‘quem’ utiliza/não utiliza o(s) espaço(s) em questão e como nós, enquanto cantores, construímos culturalmente as nossas noções das nossas e das suas identidades dentro desses espaços. Isto inclui mapear – provavelmente, mapear de forma literal, verbal e visual – o maior número possível das dinâmicas de poder em jogo, com o intuito de fazer escolhas conscientes de como trabalhar e levar as nossas intenções para esses espaços.

O processo composicional que resultaria do precedente seria profundamente relacional na natureza, e a autoconsciência somática do conjunto seria inserida em estruturas de círculos maiores de outros tipos de sensibilidades conscientes de si mesmas. Ouvir a sensação e realizar um trabalho que tencione evocar a sensação significaria que todo o conjunto teria de assumir não apenas um papel gerador, mas aquilo a que poderíamos chamar um papel dramático-somático com responsabilidades dramáticas. O papel poderia ser imaginado como sendo constituído pelos dois aspetos seguintes:

- Aspetos de prática dramática que Turner e Behrndt caracterizam como *traçar um mapa e delinear um rumo* (176-180). Isto incorporaria uma abordagem literal ao *delinear de um rumo* como um tipo de prática espacial, baseada no (impossivelmente efêmero) espaço vocálico transitório. Este espaço teria de ser cartografado, nos processos de gravação, através de gráficos de camadas conflituantes de troca de sensações e através da representação literal e metafórica do espaço vocálico (símbolos, criações digitais). Um quadro colaborativo de ‘planeamento’ da paisagem, da gravação das intenções do corpo vocal, da criação de formas e estruturas do corpo vocálico, e das representações de como nós configuramos o espaço vocálico dentro desta mesma paisagem, provavelmente tudo isto formaria uma parte deste processo de mapeamento.
- A configuração de uma ‘história de troca’ relacional, em que a ‘história’ que está a ser contada é constituída por sequências pretendidas de sensações experienciadas entre o vocalizador e o ouvinte, mediada pela paisagem material do ambiente performativo, e as qualidades transitórias dos seus meios de habitar aquele ambiente. As exatas sensações experienciadas não poderiam ser nunca descritas ou representadas com precisão, porque a natureza da sensação é demasiado volátil e efêmera, e porque os corpos não percebem a sensação de uma determinada forma só porque assim o desejamos. No entanto, as *intenções* são passíveis de serem cartografadas. Isto, contudo, significa que a ênfase na troca de subjetividades, e o mistério da resposta de outros seres humanos, formaria uma parte integral da ‘história’ a ser contada. Esta história poderia ser representada através da utilização da combinação dos media, com ênfase na vocalidade desta representação e nos ficheiros áudio que, literalmente, incorporam múltiplas vozes e propósitos vocais na configuração desta ‘história’. (Para exemplos deste tipo de vocalidade em ação na articulação dos resultados de pesquisa, ver Thomaidis (2015)).

Portanto, em termos da conceção de uma potencial obra de arte, em que o espaço vocálico dialogue com as noções de projeção da paisagem e do planeamento urbano,

- As próprias vozes (de *performers*, do público)
- Um planeamento complexo e um processo de gravação que integre uma grande variedade de dispositivos, literais e metafóricos, de representação – cartografia
- Mapeamentos de intenções no que concerne o esculpir do espaço vocálico
- Autoconsciência somática dos propósitos de determinada produção vocal e dos possíveis corpos vocálicos daí resultantes

- Compreensão da experiência somática (tanto dos *performers* como do público) como um tipo de estrutura narrativa
- Mapeamentos dos ambientes materiais, através dos quais o som se desloca e com os quais interage
- Mapeamentos táteis e propósitos

... poderiam ser todos reunidos e trazidos ao debate, quando se trabalha com arquitetos paisagistas e urbanistas. Esta constelação de representações poderia então, de maneira concebível, dialogar com um mapeamento orientado para a sensação e com um processo de planeamento com e em torno de arquitetos paisagistas. Estes poderiam, então, ser incorporados numa corrente de conceitos arquitetónicos e formas de ler o espaço, mas também os fundamentariam na troca da sensação vocálica.

Referências Bibliográficas:

Bonenfant, Y. (2010). "Queer Listening to Queer Vocal Timbres." Performance Research **15**(3): 74-80.

Connor, S. (2000). Dumbstruck: a Cultural History of Ventriloquism. Oxford, Oxford University Press.

Csordas, T. (1993). "Somatic Modes of Attention." Cultural Anthropology **8**(2): 135-156.

Eidsheim, N. (2015). Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice. Durham and London, Duke University Press.

Jarman-Ivens, F. (2011). Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw. Basingstoke, Palgrave.

Pallasmaa, J. (2005). The eyes of the skin: architecture and the senses. Chichester, Wiley-Academy.

Stoever, J. L. (2016 (forthcoming)). The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening. New York, NYU Press.

Stoever-Ackerman, J. (2010). "Splicing the Sonic Color-Line: Tony Schwartz Remixes Postwar Nueva York." Social Text **28**(1): 59-85.

Pallasmaa, J. (2005). The eyes of the skin: architecture and the senses. Chichester, Wiley-Academy.

Thomaidis, K. (2015). Thinking, doing and disseminating voice. Voice studies: critical approaches to process, performance and experience. K. Thomaidis and B. Macpherson. Abingdon, Routledge: 10-21.

Turner, C. and Behrndt, S. (2008) Dramaturgy and Performance. Basingstoke, Palgrave.