

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"Júlio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes – Campus São Paulo

FELIPE RODRIGUES FERREIRA PEREZ

**VOCALIDADE E ESCUTA EM VOX POPULI, DE LAIANA DE
OLIVEIRA**

SÃO PAULO

2021



FELIPE RODRIGUES FERREIRA PEREZ

**VOCALIDADE E ESCUTA EM *VOX POPULI*, DE LAIANA DE
OLIVEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado como parte dos requisitos para
a conclusão do curso de Composição, com
ênfase em Composição Eletroacústica

Orientador: Prof. Dr. Wladimir F. C. de
Mattos

SÃO PAULO

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

P438v	<p>Perez, Felipe Rodrigues Ferreira, 1993- Vocalidade e Escuta em Vox Populi, de Laiana de Oliveira / Felipe Rodrigues Ferreira Perez. - São Paulo, 2021. 35 f.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Música - Instrução e estudo. 2. Percepção auditiva. 3. Voz. 4. Canto Instrução e estudo. 5. Percepção musical. I. Mattos, Wladimir Farto Contesini de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 780.71</p>
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

FELIPE RODRIGUES FERREIRA PEREZ

**VOCALIDADE E ESCUTA EM *VOX POPULI*, DE LAIANA DE
OLIVEIRA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharelado em Música com Habilitação em Composição com ênfase em Composição Eletroacústica

Dissertação aprovada em: 03/12/2021

Banca Examinadora

Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos
UNESP – Orientador

Dr^a. Laiana Lopes de Oliveira
UNESP

Resumo

Este trabalho tem como objetivo realizar uma reflexão acerca da voz e da escuta, abordando-os do ponto de vista da auralidade e vocalidade, pensando como essas ideias se articulam na escuta de *Vox Populi* de Laiana de Oliveira. A primeira parte trata da voz e da vocalidade; a segunda, da percepção humana, da escuta e da auralidade e a terceira parte consiste em uma descrição da articulação entre vocalidade e auralidade na obra em questão, com os significados que vieram a tona no engajamento na escuta da peça.

Palavras-chave: voz; escuta; vocalidade; auralidade; percepção.

Abstract

The present work aims to propose a reflection about voice and hearing, approaching them through the point of view of vocality and aurality, and how these ideas articulate themselves in the listening of *Vox Populi* by Laiana de Oliveira. The first part of this work is about voice and vocality; the second, about human perception, hearing and aurality and the third part consists of a description of the articulation between aurality and vocality in the referred piece, with the significances that arose from the engagement with the listening that work.

Keywords: voice; listening; vocality; aurality; perception.

Agradecimentos

Agradeço à minha família por me mergulhar desde muito cedo em um universo de música e voz, ao Prof. Wladimir Mattos pelo acolhimento em momento tão difícil, pelas provocações e conversas e pelo incentivo à escrita e à escuta, ao Prof. Flo Menezes pela compreensão e pelo contato com a música eletroacústica, ao Prof. Carlos Stasi pelas conversas longas acompanhadas de Leandro Amorim, a quem também agradeço muito pela grande amizade, agradeço a Laiana de Oliveira pelo diálogo e trabalho em conjunto, e por aceitar o convite para participar da banca e agradeço a D. Nilza por me fazer sentir um pouco mais perto de casa.

Especialmente, ao grande amigo e professor Dr. Fabio Miguel (in memoriam) pelo reconhecimento do papel da voz na minha vida, pelas longas conversas sobre música, voz, vida, pelos conselhos e pela preocupação com seus alunos (a quem chamava de “filhos), pelo acolhimento, por todo o carinho e amizade e pela sua risada inesquecível.

My ears have not yet drunk a hundred
words
Of thy tongue's uttering, yet I know
the sound.

- **William Shakespeare**

Sumário

1. Introdução.....	9
2. Voz e Vocalidade.....	12
2.1. A Voz no Mundo Ocidental.....	12
2.2. Voz e Vocalidade.....	14
3. Percepção, Escuta e Auralidade.....	17
3.1. Percepção.....	17
3.2. Escuta.....	19
3.3 Auralidade.....	21
4. Vox Populi.....	25
5. Considerações Finais.....	31
Referências.....	33

1.Introdução

A voz e a escuta, este par inseparável, são, talvez, nosso primeiro contato real com o mundo. É comum hoje a ideia de que os bebês, ainda sendo gestados por sua mãe, sentem seu corpo, em contato direto, **escutam sua voz**, a voz daqueles próximos e diversos outros sons ao redor (daí o costume de cantar “para a barriga” da mãe). Quando nascemos, também nossa primeira expressão e nosso primeiro contato com o Outro é a voz, o choro do bebê comunicando-se com a mãe e com o mundo. A partir daí, somos mergulhados em um universo de vozes e sons - especialmente na modernidade, com a proliferação de aparelhos difusores de sons, da vida citadina sempre em movimento, dos sons da natureza: ouvimos vozes cantar, narrar, ordenar nos alto falantes, vozes no transporte público, nas calçadas. Estamos imersos em um mundo de **vozes** presentes o tempo todo em nossa vida.

Ela é tão especial, fantasmagórica, intangível e misteriosa que ocupa um lugar privilegiado, ao menos na cultura Ocidental: a Voz de Deus, a Voz da Consciência, a Voz do Povo. Talvez daí o que nos encante tanto a ponto de escolhermos a voz como profissão (de fé, muitas vezes): senti-lá vibrar dentro de nós, ouvir a voz do outro, explorar suas possibilidades. Ou, como dizia o saudoso amigo e professor Fábio Miguel: “ser mordido pelo bichinho da voz”.

Assim se delineia a motivação deste trabalho: investigar (ao menos tentar fazê-lo) o mistério da voz. Todo cantor já ouviu de seu professor “você precisa articular melhor o texto”; “agora você está com a pronúncia e articulação correta, precisa deixar o canto expressivo” ou “você precisa se escutar”. Mas o que a voz expressa? O que é a voz? O que ouvimos quando escutamos uma voz?

...

O objetivo deste trabalho é empreender uma reflexão sobre as possibilidades expressivas da vocalidade, sobre o processo de percepção (na escuta/auralidade) e como estas se articulam no engajamento perceptivo da peça *Vox Populi* (2018) de Laiana de Oliveira, em sua performance no 23º Festival Amazonas de Óperas. Para tanto foram realizadas diversas escutas, em diversos contextos, através das quais

foram elencadas diversas dimensões expressivas da vocalidade ali presentes e que, em momento posterior, foram articuladas com os conceitos acerca de Voz, Vocalidade, Percepção, Escuta e Auralidade levantados no processo de revisão bibliográfica. Assim, foi possível compreender como percebemos as propriedades da voz e elucidar os aspectos apreendidos auditivamente no procedimento de engajamento com a obra e sua performance.

O presente texto está dividido em 3 partes, sendo as duas primeiras “Voz e Vocalidade”, “Percepção, Escuta e Auralidade” e “Vox Populi”. Na primeira parte, apresentamos um “estado da arte” da Voz até o século XX, quando tem - nas artes - sua libertação do jugo da semântica, retomando suas potencialidades expressivas e comunicativas que haviam ficado em segundo plano durante os séculos do processo de “desvocalização”, identificado por Adriana Cavarero. Tratamos desde a base do processo na Grécia Antiga, sua consolidação na Idade Média e os desdobramentos dos conceitos de mimesis e preeminência do texto, até sua contestação no Século XIX e, por fim, sua derrocada no século XX. Também abordamos a ideia de vocalidade, proposta por alguns autores, que aprofunda nossa ideia do que é voz, do que ela comunica e algumas de suas possíveis capacidades expressivas.

A segunda parte compreende, primeiramente, o processo de percepção mais geral e como ele é construído a partir de interpretações dos dados sensórios, além - é claro- do aparato biológico e cognitivo, além de seu caráter individual e contextual. Em seguida, abordamos a ideia, mais restrita, de escuta, sua constituição em relação a percepção, seu papel, inicialmente inaudível e subliminar, na disciplina acadêmica de Música e sua posterior retomada. Por fim, tratamos do conceito mais geral de auralidade, que coloca o campo da percepção sonora de maneira mais ampla e abrangente do que a ideia restrita de escuta.

Na terceira parte, realizamos uma descrição dos planos de significação e expressão que vieram a tona no processo de escuta(s) da obra *Vox Populi* (2018) de Laiana de Oliveira, em sua performance no 23º Festival Amazonas de Ópera, articulando-os às ideias apresentadas nas duas partes anteriores. Realizamos diversas escutas prescindindo da partitura (dado o foco na audição e não na visualidade), em contextos distintos, relacionadas às práticas de escuta compartilhada realizadas pelo Prof. Dr. Wladimir Contesini de Mattos.

Trata-se de um trabalho que pretende colocar a escuta em primeiro plano, enquanto prática e engajamento com a obra, uma escuta performativa de sentidos.

Optamos por uma exposição mais tradicional dos conceitos nas duas primeiras partes e, então, uma escrita mais narrativa e ensaística na terceira parte, dado o carácter individual da escuta e em contraposição à análise descritiva, estreitamente relacionada à relegação da escuta ao segundo plano no campo da Música.

2. Voz e Vocalidade

2.1. A Voz no mundo Ocidental

A relação entre música e voz - no Ocidente - é, talvez, uma das mais antigas e longevas das quais tenhamos registros. É possível conjecturar que sua origem vem de tempos imemoriais, como apontava Rousseau. Concretamente, no entanto, podemos traçar sua origem - no mínimo - à Grécia Antiga, dos relatos das aparições de rapsodos na *Ilíada* e os relatos de cantores nos banquetes frequentados por Ulisses na *Odisséia* aos escritos normativos sobre música de Platão, onde discutia que tipo de música deveria ser **cantada**. A música cantada aparece também nos prestigiosos cantores romanos (contanto inclusive com patrícios e imperadores em suas fileiras) descritos por Sêneca ou nos grandes coros (LANG, 1997). Aparece também na chamada “origem” da música ocidental: a Idade Média e o Cantochão.

A música vocal “prevaleceu durante séculos no Ocidente, sendo o modelo genético a partir do qual nasceria a música instrumental. Trata-se, portanto, da predominância, durante largo espaço de tempo, da música cantada” (ARAÚJO, p. 6). A música para voz se desenvolveu, em grande período, em conjunção com a palavra. Além disso, sempre foi acompanhada (desde sua origem) pela reflexão acerca da voz e da palavra.

Em ambas as “origens” da música ocidental (a “musical” - Idade Média- e a “histórica” - Grécia Antiga) encontramos as primeiras reflexões sobre a música vocal. Platão, e *A República*, já defendia que na música cantada, os elementos sonoro-musicais deveriam preservar a palavra, valorizando-a e que deveria haver uma congruência entre o sentido musical e o sentido textual, através de um procedimento mimético (STACEY, 1989, p. 9). Santo Agostinho segue caminho semelhante de pensamento em defesa da predominância da palavra quando discute o “costume de cantar na igreja”, advogando a função do cantochão de sublinhar o texto por meio do som musical (ARAÚJO, pp. 7-8).

Estes princípios, a saber: predominância do texto e relação mimética (imitação musical do texto), tiveram centralidade em importantes mudanças estilísticas durante

a história da música vocal, especialmente na Renascença e no Barroco (seja da *prima pratica* à *seconda pratica* ou do contraponto à monodia). É importante notar, aqui, que nestas mudanças “os princípios chave de dominância textual e congruência de música e texto não foram ameaçados. O que mudou foram os meios de realizar esses ideais.” (STACEY, 1989, p. 12, tradução nossa). Essas questões, além disso, encontraram grande continuidade histórica até, ao menos, o final do século XIX.

É com as ideias de Schopenhauer e os escritos tardios de Richard Wagner, que contestam a primazia textual e a relação mimética. que aparece o germe do que será posteriormente o rompimento da dominância desses princípios platônicos e neoplatônicos no pensamento musical, que subjugam a voz à dominância da palavra semântica. Essas ideias abrem caminho para as inovações do século XX, no quesito da expressividade e utilização da voz na música (STACEY, 1989)

Podemos afirmar, então, que “até o começo do século XX, o canto é a arte de expressar a palavra através da música vocal. Implícito aqui: um(a) cantor(a) com voz de preferência bonita, um texto poético e música composta para expressar esse texto” (HERR, 2002, p. 15). A questão principal era expressar o texto musicalmente, através do procedimento mimético, e a voz servia apenas de suporte para esse texto, como uma maneira de sublinhar sua semântica.

A partir da virada do século, este cenário começa a se transformar radicalmente. Este foi um período de grandes experimentações e transformações nas artes. Foi a época das vanguardas artísticas com o Surrealismo e o Futurismo, do surgimento do cinema, entre outras. Surgem “novos parâmetros para o canto e a poesia que mudarão radicalmente nossa definição” (HERR, 2002, p. 15). Importante ressaltar as estreitas relações entre as duas últimas linguagens citadas, onde “as grandes correntes poéticas tiveram uma forte ressonância no desenvolvimento estético da música” (BOULEZ, 2012, p. 144). Música e literatura/poesia (o que podemos chamar de artes da voz) trilharam - influenciando-se mutuamente - uma direção confluyente neste período.

A literatura viu surgirem figuras como Joyce, Stein e Wolff, alterando as bases dessa arte com sua escrita *all at once*, de sentidos simultâneos e de sonoridade das palavras. Já aqui, “a linguagem começa a se libertar do sentido da palavra” (HERR, 2002, p. 17). Aparece também a poesia futurista e sua *parole in libertà*, apontando na mesma direção. Outro caso é a poesia sonora ou fonética (como a *Ursonate*, de Kurt Schwitters), que surge como “novo modo de pensar a poesia como arte da **vocalidade**

não domada pela linguagem comunicativa e letrada” (MENEZES, 1992, p. 10, grifo nosso).

A música participa do processo em questão com o surgimento do *Sprechstimme* e do *Sprechgesang*, do ‘semi-cantado’, além do sussurro e outras inovações técnicas e expressivas do uso da voz. Também o vocalise, gênero já conhecido anteriormente, ganha nova significação no período, pelo seu uso: a de libertar a música vocal do sentido da palavra, utilizar o canto como “linguagem puramente musical” (HERR, 2002, p. 17). Além disso, temos utilização de línguas distantes do uso comum e pouco conhecidas pelo público, como o Latim Eclesiástico (Stravinsky, em *Sinfonia dos Salmos*) e o hebraico (Schoenberg em *Moisés e Arão*). Aqui, também, “a música vocal como linguagem é libertada do sentido da palavra em contexto sintático. As palavras têm sentido, mas a distância.” (HERR, 2002, p. 17). Outro caso, já mais próximo temporalmente, são as canções de John Cage (como *A Flower* e *She’s Asleep*) que utilizam vocalises em fonemas de forma livre.

O caminho em direção à libertação da voz do jugo da palavra se aprofunda com o avanço dos anos. A partir dos anos 50 surgem a poesia concreta e a música feita com fita magnética. É através desta que temos o que Martha Herr chama de “o grande grito de liberdade” em *Thema (Omaggio a Joyce)*, de Luciano Berio em 1958 (HERR, 2002, p. 18). O compositor se baseia exclusivamente nos sons vocais oriundos da leitura de um texto, não por acaso, de James Joyce (com forte teor onomatopaico e de aliterações) que foram tratadas eletronicamente. Nesta peça, “a palavra é dilacerada de vez” (HERR, 2002, p. 18)

Este período trouxe, por fim, “a libertação do compositor e, simultaneamente, do poeta do som vocal da palavra [...] Agora há uma multiplicidade de significados possíveis para a leitura de um texto” (HERR, 2002, p. 18). Foi o resultado da autonomização da voz frente a linguagem verbal.

2.2. Voz e Vocalidade

Liberta de sua função de “componente fonemático da linguagem enquanto sistema de significação”, sonorizando e fornecendo veste acústica para o conceito (CAVARERO, 2011, p. 24, 52), a voz tem, então, suas possibilidades recuperadas. Não por acaso, concomitantemente ao processo mencionado acima, começam a surgir investigações sobre a voz e suas potencialidades, como por exemplo as de Paul

Zumthor, Roland Barthes e Adriana Cavarero. Aqui, aparecem maiores aprofundamentos sobre o que é próprio da voz e, também, um conceito central para os estudos da voz: a vocalidade.

Quanto à primeira questão, a contribuição mais relevante para os objetivos deste trabalho é a de Adriana Cavarero. Propondo uma “filosofia da expressão vocal”, a autora investiga a voz no que lhe é próprio. Para tanto, aborda diversos períodos, produções e autores relacionados à voz. Nota, um processo que denomina “desvocalização”: um apagamento das qualidades próprias da voz, em favor da semântica, uma relegação do vocal ao segundo plano (CAVARERO, 2011). Notamos aqui que o processo anteriormente descrito, então, não ocorre exclusivamente na música, mas sim no mundo Ocidental como um todo. Zumthor também identifica essa função exercida pela voz, no que chama de oralidade, ou seja, a dimensão da voz de portadora da linguagem (ZUMTHOR *apud* CAVARERO, 2011, p. 29). Ambos apontam para a ideia de que a linguagem é apenas uma dimensão da voz, não a única, como coloca Cavarero “o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede” (CAVARERO, 2011, p. 28).

Cavarero então propõe uma teoria da voz, uma investigação acerca do que a constitui. Propõe, em primeiro lugar, que a voz é, antes de tudo, veículo de expressão da unicidade daquele que a emite, o corpo vivo singular que vocaliza. Segundo a autora, a voz está intrinsecamente ligada ao corpo, que podemos considerar o corpo como seu instrumento (CAVARERO, 2012, p. 71). Caminho semelhante é adotado por Roland Barthes, ao propor o “grão da voz”, que consiste, para ele, “na materialidade do corpo falando sua língua mãe” (BARTHES, 1997, p. 182, tradução nossa). A voz, porém, não é apenas corpo, pois como observa Kolesch “de certa forma a voz é corpo e, ao mesmo tempo, ultrapassa este” (KOLESCH, 2003, p. 276).

Além de corpo, a voz é relação. A emissão vocal pressupõe, em si mesma, a existência de um Outro, é sempre destinada a alguém, seja no choro do bebê que se destina à mãe, ao falar sozinho (que coloca a nós mesmos no lugar de alteridade), encontra seu destino em um outro: comunica uma unicidade para outra (CAVARERO, 2011). Ocupa o lugar do que Agamben chama de *Stimmung* (não por acaso relacionada à palavra *Stimme* - voz): local de relação entre a interioridade (o indivíduo) e o mundo (AGAMBEN, 1997, p. 494).

Estabelecidos o caráter corporal e o caráter relacional da voz, podemos então abordar o conceito de vocalidade, presente em Zumthor e Cavarero.

Notando a questão, de que a linguagem é apenas uma dimensão da voz, Paul Zumthor lança mão do conceito de oralidade, exposta anteriormente, e propõe um conceito mais amplo (que engloba este) que chama de vocalidade. Para ele, a vocalidade consiste na “historicidade de uma voz: seu uso” (ZUMTHOR, 1993, p. 21) e as suas dimensões como “suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, altura, o registro [...]” (ZUMTHOR, 1997, p. 12). Cavarero propõe uma ampliação a este conceito, pensando a vocalidade como o conjunto de atividades e valores que lhe são próprios (CAVARERO, 2011, p. 27).

Podemos, então, considerar a vocalidade como o conjunto de possibilidades expressivas da voz, sejam elas já estabelecidas, novas ou até futuras, englobando sentimentos, corpo, disposições emocionais e, inclusive, a semântica, já que a oralidade é uma das atividades da vocalidade, tendo em vista que a unicidade “mesmo soando principalmente na voz que ainda não é palavra, continua a ressoar na palavra a que a voz humana é constitutivamente destinada” (CAVARERO, 2011, p. 29).

É possível depreender, desta conceituação, que a gama de possibilidades expressivas da vocalidade é extremamente ampla e complexa, sempre comunicando a unicidade corporal e estabelecendo uma dimensão relacional. Após o processo descrito no subcapítulo anterior, estas novas dimensões da voz passam a ser utilizadas amplamente na música vocal, tendo exemplos como risadas, emoções (como em *Sequenza III*), o uso de onomatopéias, exploração e experimentação de novos sons provenientes da voz (como nas obras de Sara Belo e Meredith Monk).

As significações dessas novas maneiras de usar a vocalidade dependem e pressupõem, dado o caráter de relação desta, o ouvinte, a recepção. A vocalidade situa-se, portanto, no **entre**, na própria relação. Buscando compreender mais aprofundadamente como esta relação ocorre e elucidar o nosso próprio processo de escuta performativa em *Vox Populi*, abordaremos, a seguir, algumas ideias acerca da percepção, da escuta e da auralidade.

3. Percepção, Escuta e Auralidade

3.1. Percepção

Primeiramente, é preciso compreender como experienciamos estas infinitas dimensões da vocalidade, em que âmbito essa percepção se dá e como ela opera nos indivíduos. É, seguindo a proposta de Zumthor, a partir da performance que podemos pensar a recepção e a percepção de uma obra.

A performance é o momento de realização da obra (no sentido de tornar-se real), ela

designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira **imediate**. [...] Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. (...) Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de 'concretização'. (ZUMTHOR, 2007, p. 50)

Neste sentido, é na performance que reside a vocalidade e não na partitura, por exemplo. Enquanto momento da recepção (ZUMTHOR, 2007, p. 51), a performance é a concretização das dimensões expressivas da vocalidade e, portanto, o momento da relação e do engendramento do corpo, tanto do performer quanto do receptor, pois, como coloca Zumthor

Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal (ZUMTHOR, 2007, p. 8)

Notamos, já aqui, o caráter pessoal da percepção, quando pensamos esta (como é nossa posição neste trabalho) enquanto relacionada à performance. Percebemos com o corpo e, assim como a voz, cada corpo é único em sua constituição de unicidade (CAVARERO, 2011). Posição semelhante é adotada na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, ao colocar que a apreensão do mundo se dá a partir do corpo, dos sentidos e da percepção (MERLEAU-PONTY, 2018).

Portanto, já estabelecemos que a percepção se dá no momento da performance e que ela tem, também, uma dimensão corporal. A percepção da vocalidade, portanto, estabelece a relação entre estas duas corporalidades, a do performer e a do ouvinte.

Elaboramos, agora, um pouco mais a noção da percepção humana de maneira geral.

A percepção não é um processo totalizante, que engloba todas as características e possibilidades do objeto percebido. Trata-se, na verdade, de um processo que - não necessariamente de maneira consciente - classifica e hierarquiza os estímulos e dados sensoriais que nos chegam a partir dos sentidos (RINALDI, 2014). Este processo, entretanto, não é passivo e depende de alguns fatores.

Primeiramente, depende daquilo que Gibson (1986) chama de *affordance*. Esta consiste, em linhas gerais, nas possibilidades de interação oferecidas por um objeto a um indivíduo, de acordo com as capacidades deste. São possibilidades latentes no objeto que são percebidas ou não por um indivíduo de acordo com suas capacidades de interação com ele. Como mencionado anteriormente, as possibilidades da voz são muito amplas, sempre persistindo sua dimensão corporal e sua dimensão relacional. A *affordance* da voz é, então, virtualmente infinita, já que, quando a voz está presente, carrega uma “conjunção de expressão animal (riso, grito, choro), personalidade, intenção, linguagem [...] e canção” (WISHART, 1989, p. 190).

A percepção desta depende de alguns fatores do indivíduo e não é passiva, mas sim ativa, como nos alerta Lakoff (1990). O processo perceptivo é ancorado, primeiramente (como já exposto), no corpo, mas também engendra processos de memória e conhecimentos (sejam eles implícitos ou explícitos) advindos da experiência, portanto, além de seu caráter individual (já que estes existem em diversas modalidades e gradações em cada indivíduo), ele é essencialmente **interpretativo**. Toda experiência perceptiva com um objeto é um processo de seleção dentro do *continuum* de dados sensoriais em que estamos mergulhados, e essa seleção é - essencialmente - interpretativa. Perceber um objeto é, então, interpretá-lo: assim, podemos colocar a ideia de que engajar-se perceptivamente com um objeto é, em algum sentido, performar (inclusive, etimologicamente, **dar forma**, como ressalta Wladimir F. C. de Mattos). Importante também notar que - como a percepção depende de fatores mnemônicos e de conhecimento (a relação de um botânico com uma flor é distinta daquela de um “leigo”, por exemplo) - cada experiência “repetida” com um objeto é distinta, visto que a performance transforma o indivíduo e seu conhecimento ao comunicar e sua repetição não é sentida como redundante, mas a cada momento como nova (ZUMTHOR, 2007, p. 32).

Estabelecidos aqui o caráter individual, performativo e interpretativo da

percepção humana, em seu caso geral, cabe agora elaborar como este se dá especificamente nos fenômenos acústicos, em especial na música, a partir dos conceitos de escuta e auralidade.

3.2. Escuta

Dir-se-ia que escuta é o ato de perceber sons, logo escuta musical seria o ato de perceber sons musicais. Entretanto, a bibliografia e o exercício reflexivo acerca do assunto nos mostram que essa definição é, na realidade, mais complexa. Para elucidar este ponto, primeiro trataremos do lugar da escuta na pesquisa sobre Música, para, em seguida, estabelecermos a definição aqui adotada do termo escuta (em contraposição àquela mais restrita e normativa).

O campo da Música enquanto disciplina formalizada se estabelece e consolida em meados do século XIX. No decorrer de seu desenvolvimento, estabeleceu algumas aproximações entre suas especialidades: a teoria musical, em geral, identificou-se com a composição e a análise identificou-se com uma teoria da escuta, ocupando-se da relação entre a mente humana e o fenômeno musical (RINALDI, 2014). Estas aproximações, entretanto, tiveram algumas implicações, que trataremos a seguir.

A aproximação da teoria musical (no seu sentido mais amplo) com a composição determina a hierarquização do campo científico da Música, focalizando a partitura e, justamente, por isso, os aspectos **visuais**, em larga medida, em detrimento daqueles do engajamento com a obra e da experiência com a música. Esta identificação entre pensamento acerca da música e a composição, produziu

uma sobrevalorização do ponto de vista do compositor no processo de desenvolvimento de conceitos e teorias musicais, com um número consideravelmente menor de discussões relacionadas a aspectos relativos ao processo de performance e, menos ainda, ao processo de recepção de obras musicais (RINALDI, 2014, p. 10)

Esta aproximação é um processo em que podemos notar a música “sendo justificada menos por si mesma, enquanto manifestação de uma prática social de âmbito artístico e mais como disciplina de uma área de conhecimento” (CAESAR, 2000, p. 35). Entretanto, a prerrogativa da escuta nunca foi abandonada, sendo - na verdade - estabelecida através da identificação da análise com a teoria da escuta.

A análise forma-se como um modelo de exame forense, focado em descrever e explicar, mas - além disso - como uma maneira de “controlar a proliferação de significados e leituras possíveis a partir da realidade” (RINALDI, 2014, p. 13). Uma dimensão deste controle se expressa no desenvolvimento da noção de escuta: identificada com a análise musical, em seu movimento de justificar-se enquanto disciplina de uma área de conhecimento, a escuta se torna tecno-científica (CAESAR, 2000), buscando uma objetividade (que ignora o caráter mnemônico, cultural e único da percepção), de apreensão das **estruturas composicionais objetivas**, em detrimento da pluralidade de significações possíveis na experiência perceptiva estética com a performance. A escuta torna-se normativa: há uma maneira **correta e objetiva** de perceber o material musical, que corresponde à organização técnica pretendida pelo compositor: a escuta correta corresponde ao notado na partitura. A ideia de escuta torna-se, conseqüentemente, “um ponto que expressa o limite que alguns modelos de ciência impõem sobre a investigação teórica e prática a respeito de música e som” (LIMA, 2018, p. 9).

Essa caracterização tem grandes implicações para a voz, tendo em vista a elaboração anterior acerca da vocalidade, já que exclui (inclusive por não serem notáveis em uma partitura tradicional) as expressões da voz que não consistem no uso de altura, ritmo e semântica (como a corporalidade, para citar um exemplo). A escuta da vocalidade é então, dentro deste contexto, limitada e relacionada - em larga medida - à noção abstrata de timbre instrumental (WISHART, 1996).

Notamos, aqui, a dupla operação realizada pelas identificações mencionadas. A música identificada com a composição, focada na partitura, tem então como foco os aspectos que são **visuais e gráficos** e/ou **técnicos**, reduzindo - em certa medida - a música e seus objetos a relações de alturas, durações, dinâmicas e timbres e relega a um segundo plano as dimensões da performance e da recepção. Entretanto, ao englobar e normatizar (por meio da análise) a escuta, reduzindo-a à mera captação e identificação destes aspectos técnicos e **visuais**. A escuta e sua relação orgânica com o som tornam-se dependentes da visão.

Curiosamente, esta operação guarda afinidades com àquela identificada por Cavarero (2011) no processo de submissão da voz à palavra, a desvocalização, ao dizer que

Capturando a *phoné* no sistema da significação, a filosofia não só torna inconcebível um primado da voz sobre a palavra como também não concede ao vocálico nenhum valor que seja independente do semântico. Reduzida a

significante acústico, a voz depende do significado. Longe de ser óbvia, essa dependência é fundamental. Ela aprisiona a voz num sistema complexo que subordina a esfera acústica à visual (CAVARERO, 2011, p. 52)

É possível, então, estabelecer algumas características da consolidação da ideia de escuta no âmbito da disciplina Música: ela exerce um papel secundário, conjuntamente com a performance e está subordinada à esfera visual, já que é normatizada como a identificação e percepção de aspectos técnico-composicionais presentes na partitura.

Importante notar que embora, como já mencionado no subcapítulo anterior, todo e qualquer processo perceptivo humano seja hierarquizante e classificatório, esta limitação da escuta é uma norma que vem, não do processo perceptivo, mas de uma instância disciplinar externa e prescritiva, na figura da Música enquanto disciplina acadêmica formalizada e baseada em parâmetros tecnocientíficos.

Alguns movimentos e acenos em direção a uma mudança neste paradigma de escuta foram feitos, não por acaso, a partir da segunda metade do século XX. Estas mudanças apontam para uma expansão da ideia de escuta, na figura do conceito de auralidade.

3.3. Auralidade

A música do século XX passa a apresentar um problema para a escuta identificada com a análise. Com a expansão da linguagem musical, de seus parâmetros, a inserção de ruídos e os meios eletrônicos de composição e tratamento, tanto a teoria tradicional quanto a escuta a ela submetida tornam-se insuficientes para explicar e para experienciar as obras produzidas, seja na música instrumental ou na música vocal. Devido a essa questão, surgem algumas respostas que buscam rearranjar a relação da escuta.

Uma destas respostas é a proposta de Pierre Schaeffer. O compositor francês e pai da música concreta propõe uma experiência com a música baseada na escuta “reduzida” acusmática, focada nos objetos percebidos e sua tipo-morfologia e desenvolvimento energético no tempo (SCHAEFFER, 2007). Sua contribuição é uma tentativa de recolocar a escuta (e, em consequência, a performance) em um lugar central e a desvincular do plano visual, ao propor uma escuta que “menos abstrata, destaca o modo como alguém emite um som e aqueles outros aspectos do som menos

anotáveis em uma partitura, ou seja, menos memorizáveis” (FERRAZ, 2001, p. 21). Embora importantes desdobramentos tenham surgido da proposta de Schaeffer, ela ainda se vincula a uma pretensão de objetividade tecno-científica da escuta, esbarrando nas mesmas limitações expostas anteriormente. Como nos mostra Rodolfo Caesar

Já tão distante das escutas mais subjetivas, o modelo da escuta reduzida não parece ter servido como catalisador da experiência musical. Gerou, sim, diversos desmembramentos que hoje arborizam os saberes da música e de sua escuta (CAESAR, 2000, p. 42)

Curiosamente, as ideias que mais parecem apontar para uma escuta livre das amarras tecno-científicas, mais relacionada à ideia de auralidade que será exposta a seguir, neste período vêm não da disciplina da Música, mas sim da Filosofia. Theodor Adorno (2018) em sua análise sociológica acerca dos comportamentos musicais acaba por elaborar uma tipologia de escutas, identificando uma multiplicidade de escutas (ou condutas auditivas) existentes frente ao fenômeno musical. Outro ponto de interesse aqui reside na distinção entre o ‘bom ouvinte’ e o ‘ouvinte expert’. Adorno identifica a escuta do expert como aquela que é

estrutural, e seu horizonte é a lógica musical, norteadas para a técnica: para ele, cujo ouvido participa igualmente do pensamento, cada elemento do que é escutado é, na maior parte do tempo, imediatamente presente como elemento técnico e a significação se revela essencialmente nas categorias técnicas (TOMAS, 2005, p. 1374)

Trata-se, portanto, daquela escuta cristalizada pela identificação com a análise e a composição, já mencionada, enquanto a escuta do “bom ouvinte” é aquela menos focada nos aspectos técnicos e estruturais e que consegue, por isso mesmo, ultrapassar estes detalhes em sua experiência com a obra musical. A este tipo, Adorno dá especial importância na apreensão do fenômeno sonoro.

Ainda outra contribuição, relacionada às anteriores e ainda mais abrangente e próxima daquela do conceito de auralidade, é a de John Cage. Assim como Schaeffer, Cage propõe uma reinserção da escuta em um lugar central, focando-se menos na esfera da partitura e em parâmetros como altura e duração (como na escuta “analítica”). E também, de maneira semelhante a Adorno, propõe uma escuta não norteadas pelos aspectos técnicos,

sugere que é preciso urgentemente descondicional-se da expectativa auditiva habitual, e estar atento não apenas à fraseologia musical (hierarquia que pressupõe sempre algo acabado), mas toda e qualquer atividade dos

sons” (RODRIGUES, 2008, p. 117)

Partindo dessas expansões e críticas da ideia limitada de escuta que foi consolidada pelo movimento em direção à objetividade técnico-científica da Música enquanto disciplina, podemos agora pensar em uma noção de experiência aural que é mais ampla, plural e - especialmente - aberta à proliferação de significados, sentidos e experiências. Trata-se do conceito de auralidade.

A auralidade, enquanto conceito mais amplo e geral do processo perceptivo sonoro, engloba as noções de escuta, em sua variedade. O termo

diz respeito às **condições** da escuta. Tais condições são mensuráveis por critérios extensivos, mas não apenas: pois a **escuta** envolve também a memória, e, portanto, o tempo, a identidade subjetiva, a mente como matéria individual e transindividual. A noção de auralidade diz respeito, portanto, à escuta como uma operação de consolidação e experiência de um espaço **intensivo** (LIMA, 2018, p. 10)

A partir da auralidade, podemos pensar uma pluralidade de escutas. Considerando **som** como um tipo de perturbação de pressão (não necessariamente chegando a nós pelos canais auditivos), podemos então, pensar a escuta (ou a auralidade) como o ato de “instaurar relações humanas nas cadeias periódicas e aperiódicas de alterações de pressão” (FERRAZ, 2001, p. 20). Isto significa, em última instância, que não percebemos o som apenas pelos ouvidos, mas sim pelo corpo como um todo, o que nos remete à própria corporeidade comunicada pela voz e seu caráter relacional: a voz é relação e a escuta/auralidade é relação, portanto, escutar uma voz é relacionar-se com um Outro, uma relação entre corporeidades, assim como ter a voz escutada. Notamos, também, em consonância com a exposição acerca do processo perceptivo geral, que a auralidade é interpretativa e depende de memória, identidade subjetiva. Escutar uma voz é, portanto, estabelecer uma relação entre duas subjetividades, dois corpos, que se transformam no ato da performance; é interpretar e dar sentido a um Outro.

Tendo em vista o caráter aberto, subjetivo e interpretativo adotado do ponto de vista da auralidade, este tipo de postura frente ao sonoro pode finalmente se desvencilhar da pretensão de objetividade da escuta analítico-composicional, o que faz com que não tenha um caráter normativo e nem se atenha exclusivamente aos aspectos técnico-analíticos dos sons performados. Temos aqui uma relação semelhante à que se estabelece entre a vocalidade e a oralidade: assim como o primeiro contém o segundo, mas é mais amplo que ele, também a auralidade contém

a escuta que busca os parâmetros técnicos, porém o transcende, possibilitando uma gama de condições de escuta possíveis. Agora,

O ouvinte pode focalizar muitas coisas, alcançando muito mais do que a representação e a ideia musical. Ele pode perceber a música sob uma variedade de perspectivas que revela diferentes estratégias de escuta (RODRIGUES, 2008, p. 118)

Através da auralidade podemos experienciar o universo do sonoro através, não apenas das dimensões tradicionais de timbre, altura e duração, mas também de relações de movimento, de corporeidade, de emoção, distanciamento, e de diversos encontros e relações entre estes pontos: a escuta torna-se um catalisador de experiência musical. Isto implica que, a partir destes pontos, a Música passa a ser um espaço de comunicações possíveis e - especialmente - de escutas possíveis (FERRAZ, 2001, p. 23).

Visto o caráter subjetivo, individual e corpóreo da auralidade, e seu caráter relacional, podemos dizer que a experiência aural de dois indivíduos nunca será igual e que a percepção não é exatamente a performance (não alcança uma verdade absoluta), mas uma relação com o corpo que se expressa performaticamente, assim como com próprio corpo que escuta: temos aqui ramificações que geram a cada vez novas relações, a um nível potencialmente infinito. Portanto, o que surge do encontro da auralidade com a vocalidade é um “terceiro” relacional. É a este terceiro âmbito que tentaremos aproximar o ouvinte/leitor a partir de agora, buscando aproximá-lo de nossa experiência relacional aural com Laiana de Oliveira na peça *Vox Populi*, entendendo que o colocar em linguagem jamais expressará de forma exata a experiência, mas que é através da linguagem que podemos “transferir um conhecimento a um terceiro sem que este necessite experimentar o mesmo que experimentamos para que se desse o conhecimento” (FERRAZ, 2001, p 20). Esperamos que esta tentativa de formalização em linguagem verbal da experiência possa, não oferecer verdades sobre a peça e a escuta, mas sim que contribua para a pregnância de significados possíveis, alterações de pontos de vista e proliferação de possibilidades de escuta.

4. Vox Populi

Vox Populi (2018) é uma obra para voz solo não acompanhada composta pela compositora e cantora Laiana de Oliveira. Utilizamos para o engajamento com a obra a performance (pela própria compositora) realizada no 23º Festival Amazonas de Óperas em junho de 2021, em modalidade remota. A escolha dessa peça se deu pela multiplicidade e variedade de significados que vieram à escuta desde a sua primeira audição, além de conter “apenas” a voz (que já é suficiente por si só, tamanha sua significação e importância). As escutas (e foram muitas!) foram “não-estruturadas”, no sentido de que - justamente para que a auralidade pudesse se manifestar em sua plenitude - não se buscou parâmetros específicos ou as dimensões técnicas: um engajamento intenso e livre da auralidade com a vocalidade na performance. Entretanto, fizemos algumas escolhas justamente para (de acordo com o exposto anteriormente) afastar a escuta normativa e restrita.

A primeira escolha foi a de dissociar o visual e o aural, operação que procura afastar tanto a escuta analítica quanto o domínio do conceito (verbal) sobre o som. Portanto, não recorremos à partitura, característica fundamental daquela escuta vinculada à composição, e também dissociamos o vídeo da performance de seu áudio, através de um programa de tratamento (DAW), além de ouvir com os olhos fechados, quase que em uma experiência acusmática, apenas usando fones de ouvido.. Outra escolha foi a de em que situações e quantas vezes realizaria os engajamentos aurais com a obra. Aqui, decidi por realizar o máximo de escutas possíveis, em diversos dias diferentes e sempre em uma prática análoga àquela proposta pelo Prof. Wladimir F. C. de Mattos, chamada escuta compartilhada, onde ocorre a escuta de um repertório estabelecido com determinados critérios, em um percurso de escuta no qual as peças do repertório são intercaladas com faixas de silêncio- seguidas de uma conversa sobre as impressões da escuta, desenvolvida desde 2010, em diversos contextos da educação artística.

Em primeira instância, como as audições que realizei não envolviam outras pessoas, essa conversa era comigo mesmo, buscando refletir sobre a experiência e os sentidos impressos por mim na performance, e tentando formalizá-los (sempre de maneira aproximada, pois a semântica não dá conta da experiência individual) através da linguagem formal, ou seja, realizando uma performance de terceira ordem (no

sentido etimológico de *per formare*, dar forma), já que a performance inicial é a de Laiana cantando, a segunda performance é o meu contato aural (e, logo, ação de interpretar e infundir significado) e a terceira performance, derivada das anteriores é a tentativa de formalização dessa interpretação. Nestas práticas, uma infinidade de sentidos apareceu, na minha relação com a performance e na minha relação comigo mesmo, suscitada pela primeira. Escutas que foram catalisadora da experiência musical, mas - mais importante do que isto - que foram estabelecimentos de relação, entre o ouvinte e a performer/compositora, entre o ouvinte e pessoas apenas presentes virtualmente (que veremos a seguir) e entre o ouvinte e as suas referências, memórias, seu corpo e sua subjetividade. Auralidade e vocalidade como relações que catalisam relações: a estas é que pretendemos referir aqui; possibilidades expressivas e artísticas da escuta e da voz, já não retidas pela pretensão de objetividade ou focadas em um modelo forense técnico-analítico. A escuta errante, criadora a partir das relações que estabelece.

Um convite aqui, então, para um percurso que não fala nem exatamente da obra (visto as possibilidades expressivas infinitas da vocalidade) e nem exatamente da experiência de escutas (visto o caráter amplo, pessoal, corpóreo e subjetivo da percepção e da auralidade), mas que intenta aproximar o leitor destas, oferecendo uma descrição das possibilidades de escuta, da expressividade e dos sentidos experimentados e criados pelo ouvinte/autor, através da (sempre aproximada) linguagem verbal: *traduttore traditore*.

A experiência com a peça foi realizada “às cegas”, no sentido de ter buscado não obter referências, falas ou qualquer informação sobre esta antes de engajar-me com ela. Isso foi uma grande contribuição para a pregnância de sentidos impressos na audição. Aqui, a expressividade da voz não foi separada em parâmetros ou sessões mas, assim como é o funcionamento da voz, foi percebida com entrecruzamentos e influências mútuas entre texto, articulação, sentimentos, corpo...**voz**. Portanto, a exposição aqui, para tentar se aproximar mais ainda à experiência aural, tem o mesmo caráter não-linear.

Algo que nos salta aos ouvidos são as circulações de articulação. Faz sentido, sendo o ouvinte/autor também um cantor. A voz de Laiana transita livremente durante toda a peça entre diversas formas de articulação e modos de emissão da voz. A articulação inicial, límpida, empostada e vinculada, aos ouvidos de alguém que conhece este universo, ao repertório erudito de ópera nos leva a uma placidez, altiva

e quase sacra, como as salas de concerto do século XX, para logo em seguida negar essa imagem com um “nãaaa” em tom de deboche ou até algo que lembra uma fala desobrigada, com uma articulação mais próxima da cotidiana e nasalada...transporta-nos para uma distância menor, “em casa”, daquela senhora que nos diz “nãaaa meu filho, não se preocupe com isso”. A vocalidade nos transporta a espaços emotivos e de memória, jogando com eles ao tornar o “Cê” mais curto e seguir ao “nãaa”, com “uhm-uhm”. Uma voz operática, sacralizada, altiva e aquela do dia-a-dia, quase caseira: são espaços de escuta propostos que insuflam no ouvinte/autor o trânsito entre a voz considerada tradicionalmente como “musical” e a voz do dia a dia. Berio aparece na relação estabelecida, com sua *Sequenza III*, também para voz solo não acompanhada e também com essa pluralidade de articulações e modos de emissão.

Surge então, algo de raiva, irritado: uma voz grave, rouca, quase sussurrada, áspera, e aérea, com um texto que nos revela pela primeira vez o que é *Vox Populi*, presente no título; uma pequena surpresa, pois sugere ser a Voz de Deus, mas - na realidade - trata-se do programa de TV onde Caetano Veloso deu uma famosa entrevista, entre o deboche e a irritação. Outra relação se estabelece. Até o momento, o corpo do ouvinte, percebendo em si os movimentos corporais de Laiana estabelece uma relação entre estes corpos: meu corpo vibra com as vibrações da garganta, boca, língua da cantora e nele surgem afetos, memórias, técnicas, movimentos. Então, entra um terceiro corpo - este virtual - na figura de Caetano Veloso. Aparece a voz do baiano, com seu timbre calmo, sua colocação leve e lisa, lembro-me de diversas canções que ouvi dele, e mais inúmeras que cantei. O terceiro corpo então, tão relacionado ao meu neste sentido mencionado, aparece como um contraste quase contraditório, dada a tranquilidade que ouço em sua vocalidade, mas que aparece aqui enquanto suscitada pelo texto de uma vocalidade urgente, áspera, rouca e raivosa. Esses sentidos perduraram durante toda a peça, em quase todas as escutas. O texto, a colocação e a velocidade de pronúncia/canto colocam uma polifonia de espaços, de emoções/memórias e até de corpos, na entrada defasada da terceira voz no dueto que fazia com a cantora.

A aparição de gestos vocais em saltos rápidos vai desvelando cada vez mais o texto da entrevista de Caetano. Estes dão aumentam o movimento da voz, fazendo com o que o corpo se mova de cima para baixo, como que acompanhando as mudanças rápidas no registro e estes movimentos corporais velozes, assim com a interrupção do texto trazem progressivamente um senso de urgência, entrecortados

por momentos de altivez que nos remetem ao espaço mencionado da ópera, com a articulação tradicional e as notas longas, num timbre límpido e contínuo, também por “ruídos vocais” como respirações e sussurros que sugerem frustração e “cansaço”, remetendo novamente ao estado de Caetano durante a entrevista. Outro ponto é o “engolimento” das palavras, como que entrando pela boca e parando na garganta, ao dizer “que coisa absurda”, com as letras e palavras sumindo progressivamente até que o único som que resta é o do movimento articulatório da boca, mas sem fonação pelas pregas vocais, como se a boca dissesse o que a voz não pode, que conseguimos inferir que sejam as mesmas palavras que estava dizendo anteriormente, mas agora reduzidas - em um movimento de aceleração e, sim, de frustração ou impotência - aos fonemas “ki”, e “co”, provenientes de “que coisa”.

Quando Laiana emite “nã-nã-nã” diversas vezes em um registro um pouco mais agudo da voz, com uma ressonância mais anasalada, instaura novamente o chiste na peça, transformando aquele primeiro “nã” não mais em algo que nos remete à uma senhora dizendo “não se preocupe”, com tom desobrigado, mas sim a uma criança que dispensa o que o outro diz, em tom de deboche, repetindo “não”, talvez até com os dedos tampando os ouvidos, ou a uma lalação. Também os trechos melódicos, com fonemas em ligados lembra um acalanto, transformando aquela colocação “operística” novamente em algo agora com uma distância mais próxima, em “casa”, colocando um ponto de calma onde se entrecortam deboche e urgência/frustração.

A entrada do canto difônico foi algo que chamou a atenção de maneira especial. Tendo em vista a corporeidade da voz e os movimentos que nosso corpo vinha vivenciando nesta relação (subindo e descendo com os saltos, relaxando nos trechos melódicos, sentido os locais de articulação e ressonância), aqui surge a pluralidade de um único corpo: a voz de Laiana emite mais de uma nota simultaneamente, talvez um símbolo da multiplicidade do ser que - curiosamente - compõe a sua unicidade. Muitas vozes dentro de uma: ainda mais uma polifonia presente aqui.

Esses momentos foram se combinando enquanto a peça se desenrola. O texto vai sendo progressivamente revelado, através dos movimentos que a voz faz entre o deboche, lalação, urgência/frustração, acalanto, sendo entrecortados com “n” e “nt”, ora staccatos, com uma articulação mais clara e “operística” em tom de frustração ou decepção, ora glissando para o agudo com final súbito, quase que como um aumento de tensão, carregando nosso corpo para cima com ela, e como uma meditação, cantando em *p* com articulação anasalada e mais presença de ar, ecoando um mantra

até que ao final vão se construindo “nt”, com mais intensidade, num tom de fala e com mais constrição, quase que interrompendo como se estivessem engasgadas, tornando-se cada vez mais frequentes e mais intensas, querendo sair de sua clausura dentro da garganta, para então formar-se o gesto final da peça, em um sonoro **“entendeu?”** com tom de indignação.

Em um plano geral, a peça ofereceu aos ouvidos uma polifonia de articulações e modos de emissão, de utilização de texto e de gestos vocais e de intensidade, que - por sua vez - oferecem uma polifonia de sentidos. A relação que se estabeleceu entre o corpo e a subjetividade do ouvinte/autor com o corpo da performer/compositora foi levada, de maneira não linear entre momentos de tensão corporal pelo plano emotivo de frustração/urgência, que percorre toda a peça, entremeado por momentos de chiste e deboche, levando a um relaxamento quase fronteiro à tensão, aos momentos de relaxamento no acalanto e a altivez da ópera.

Por todas as escutas, o corpo do ouvinte (também cantor) buscou imitar em algum sentido a sensação e o lugar dos modos de emissão e articulação, pensando em como produzir o som em questão; na relação vocalidade/auralidade, percebendo com o corpo, o corpo do performer leva e conduz o corpo do ouvinte. Leva e conduz também a subjetividade, trazendo uma direcionalidade para uma paisagem de tensão, urgência e indignação, por vezes aplacada pelo humor, por vezes intensificada, e por vezes acalentada. Esta direcionalidade, inclusive, é rompida ao final, quando a emissão da palavra “entendeu?” altera todo o sentido da peça retrospectivamente, trazendo um ambiente de indignação e deboche para diversos pontos da peça que antes não eram percebidos com esse caráter.

Também por todas as escutas, pelo fato de conhecer pessoalmente a compositora/performer, entram em relação sua face, sua voz cotidiana, sua risada (muito presente no dia-a-dia) e todas as discussões acerca da voz que travamos no ano de 2021, em que cooperamos em alguns projetos. Curiosamente, houve um reconhecimento, já que a sua voz foi ouvida por todo o ano através de fones de ouvido (devido à pandemia global), uma familiaridade que talvez não ocorresse caso a peça tivesse sido escutada ao vivo. Porém, ao mesmo tempo, neste caso as referências corporais teriam sido completamente diferentes. Por isso, este relato de um terceiro tempo performativo que aqui escrevo, se circunscreve à performance em questão e - em grande parte - à minha própria experiência, como mencionado.

Importante notar que, em um momento posterior, na disciplina - não por acaso

- chamada Auralidade e Vocalidade, ministrada pelo Prof. Dr. Wladimir F. C de Mattos, realizei uma breve exposição acerca dos conceitos de Auralidade e Vocalidade aqui expostos e convidei os colegas a uma escuta compartilhada desta peça, nos moldes propostos pelo professor e, sem mencionar a minha experiência, ouvi os relatos das experiências dos presentes. Aqui, diversas experiências foram confluentes com as que tive: foram mencionadas a ideia de uma frustração com a linguagem; de proposta de um diálogo com o ouvinte; a recuperação corporal de Caetano Veloso; projeção dos gestos faciais e corporais de Laiana; a tentativa de reprodução dos modos de emissão e articulação, entre outras. Outras experiências foram bastante distintas: a peça remeteu a situações de acolhimento na clínica psicanalítica; ouvi-se uma renúncia do semântico; desprendimento do entender.

Trago essa questão para pontuar a dimensão da relação na auralidade/vocalidade, este par indissociável. Estabeleci, primeiro, uma relação no âmbito da auralidade/vocalidade com Laiana e, neste segundo momento, ao propor novamente uma relação de segunda ordem com os colegas essa relação primeira se desdobrou em várias outras, entre eu e eles, aumentando ainda mais os significados da auralidade nesta peça, que por sua vez, fez com que eles estabelecessem relações consigo mesmos, ampliando ainda mais a rede de relações e a pregnância de significados da escuta, multiplicando assim a experiência aural inicial, acoplando e modificando sentidos, transformando as escutas e *performando* a peça.

5. Considerações finais

Observamos no decorrer deste trabalho que as ideias que inicialmente pareciam simples, de voz e escuta, têm uma formação histórica e uma complexidade maior do que a esperada. Através da revisão bibliográfica foi possível compreender um pouco mais sobre estes conceitos, sua prática histórica e - portanto - suas possibilidades de expansão. Notamos que a utilização de conceitos mais amplos, menos restritivos e menos normativos como vocalidade e auralidade possibilita abarcar mais possibilidades da experiência com obras sonoras e vocais.

Quando a voz, liberta das amarras de componente sonoro da palavra, é pensada nos termos de suas possibilidades expressivas, nos termos da **vocalidade**, encontramos no fundo um corpo e uma relação. O mesmo acontece com a escuta, liberta da normatividade techno-científica analítico-composicional, abordada à luz da percepção e da **auralidade**: encontramos a percepção corporal, a interpretação, a subjetividade e uma relação. Portanto, entendemos que estes são um par complementar, onde ouvir a voz de alguém estabelece uma relação com este corpo e esta subjetividade, enquanto também emitir a voz pressupõe um Outro que nos ouve, com o qual nos relacionamos corporalmente e subjetivamente. Foi uma abertura conceitual importante para questionar os preceitos que trazíamos, já que o autor é compositor e atua na área de análise musical; ampliação de horizontes aurais que permitiu uma experiência distinta e rica com a peça *Vox Populi*.

Pensando a escuta e a voz como auralidade e vocalidade, logo, como uma **relação**, pudemos perceber como as possibilidades de engajamento com uma obra vocal se ampliam. Distante da prática comum (na área da Música, ao menos) de uma escuta especializada e técnica (ou *expert* como diria Adorno), os ouvidos seguiram o caminho a que foram convidados pela obra, movimentando o corpo, a memória e os afetos. Uma escuta mais livre e, portanto, menos atomizada.

Durante a escuta de *Vox Populi*, notamos a imensa quantidade de significações possíveis que se formaram a partir da relação do ouvinte com a peça e do ouvinte consigo mesmo. O texto e os parâmetros técnicos, como exposto no decorrer do trabalho, entram também nesse jogo, mas perdem seu papel privilegiado e normativo, abrindo as possibilidades para a experiência das outras dimensões expressivas da

voz e para a criação no ato da escuta. A ideia de relação liberta o corpo para perceber e interpretar de acordo com suas sensações, com a sua subjetividade, suas memórias e seu próprio caminho focal. Com isso, torna-se de interesse a realização de diversas escutas, em momentos diferentes, visto que o ouvinte já não é mais ou mesmo a cada audição (já que se transforma pela relação com o Outro na performance) e porque não busca uma *verdade* acerca da peça mas, justamente, uma experiência relacional que catalisa seu corpo e sua subjetividade.

Essas experiências se ampliaram e ramificaram ainda mais com a escuta compartilhada. Notamos que a relação inicial, como mencionado anteriormente, se desdobra em várias outras também nesta prática, em uma proliferação de sentidos possivelmente infinitesimal, produzindo afetos, sensações, intensidades e potências que tomam *corpo* justamente no contato com a performance, onde se estabelecem as relações auralidade e vocalidade. Embora não estivesse prevista inicialmente no trabalho, esta prática se mostrou muito rica para os objetivos aqui elencados, e consideramos importante mencioná-la e posteriormente ampliá-la, assim como o tipo de experiência aural com a obra *Vox Populi* será expandida para outras obras do repertório vocal.

Por fim, esta pesquisa nos mostrou que o engajamento com obras vocais a partir da perspectiva de **relação** (na figura de auralidade/vocalidade) traz novas experiências com a obra, ampliando os significados possíveis de serem criados a partir da percepção nestas obras, trazendo uma gama de escutas e experiências possíveis e aumentando o interesse em escutas reiteradas da mesma obra, visto que estes sentidos não se esgotam.

Referências

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. **Introdução à Sociologia da Música**. São Paulo: Editora Unesp, 2018

AGAMBEN, Giorgio. Vocation and Voice. **Qui Parle**, Durham, v. 10, n. 2, p. 89-100, 1997

ARAÚJO, Vitor. **Dello Joio: artífice nas relações música texto**. Não publicado

BARTHES, Roland. **Image-Music-Text**. Londres: Fontana Press, 1997

BOULEZ, Pierre. **Pierre Boulez: escritos seletos**. Porto: Casa da Música/CESEM, 2012

CAESAR, Rodolfo. A Escuta como objeto de pesquisa. **OPUS**, São Paulo, v. 7, p. 34 - 44, 2000

CAVARERO, Adriana. The Vocal Body. **Qui Parle**, Durham, v. 21, n. 1, p. 71- 83, 2012.

_____. **Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

FERRAZ, Silvio. Apontamentos sobre a Escuta Musical. **Música Hodie**, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 19- 23, 2001

GIBSON, James. **The ecological approach to visual perception**. Nova Iorque: Psychology Press, 1986

HERR, Martha. O canto que não é canto - a palavra que não é palavra. **Arte e Cultura II: estudos interdisciplinares**, São Paulo: Annablume, 2002

KOLESCH, Doris. Die Spur der Stimme. **Medien/Stimmen**, Colônia: Dumont. p. 267 - 281, 2003

LAKOFF, George. **Woman, fire and dangerous things: what categories reveal about the mind**. Chicago: University of Chicago Press, 1990

LANG, Paul. **Music in Western Civilization**. Nova Iorque: Norton & Co., 1997

LIMA, Henrique. **Desenho de escuta: políticas de auralidade na era do áudio ubíquo**. ECA USP, São Paulo: Tese de doutorado, 2018

MENEZES, Philadelpho. **Poesia Sonora - poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018

RINALDI, Arthur. **A música é uma linguagem? Um estudo sobre o discurso musical no contexto do século XX**. IA Unesp, São Paulo: Tese de doutorado, 2014

RODRIGUES, Rodrigo. A experiência da música e as escutas contemporâneas. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 9, n. 19, p. 115- 121, 2002

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Madri: Alianza Editorial, 2007

STACEY, Peter. Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. **Contemporary Music Review**, Abingdon, v. 5, p. 9- 27, 1989

TOMÁS, Lia. A “tipologia da escuta” de Theodor Adorno. **Anais do Congresso da ANPPOM**, Rio de Janeiro, v. 15, p. 1372 - 1379, 2005

WISHART, Trevor. **On sonic art**. Oxfordshire: Routledge, 1996

_____. The function of text in the VOX Cycle. **Contemporary Music Review**, Abingdon, v. 5, p. 189- 197, 1989

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007

Referências Fonográficas

OLIVEIRA, Laiana. **Vox Populi**. 2018. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=mknVQdPxG9Q&t=370s>>. Acesso em: 18 de novembro de 2021