

Bocal: Improvisação vocal e performance

Inés Terra Brandes ⁱ

Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasil

Paola Ribeiro da Silva ⁱⁱ

Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - *Bocal*: Improvisação vocal e performance

Este artigo reflete sobre o trabalho *Bocal* apresentado em novembro de 2021 na 34ª Bienal de São Paulo, a convite do *Festival Novas Frequências* e da organização *Cultura Artística*. Trata-se de um duo de improvisação vocal realizado pelas artistas Inés Terra e Paola Ribeiro. A partir da experiência de improvisação no evento mencionado e de conversas estimuladas por leituras ligadas ao estudo da voz na música improvisada e na arte da performance, as artistas discorrem sobre suas práticas e sobre as percepções possíveis do trabalho, confrontando as ideias iniciais que o configuraram e elaborações posteriores a sua realização, contribuindo com o entendimento dos processos de criação mediados pela exploração vocal e seus paradigmas socioculturais.

Palavras-chave: Improvisação. Filtros Vocais. Performance. Erotismo. Exploração Vocal.

Abstract - *Bocal*: Vocal improvisation and performance

This article reflects on the work *Bocal* presented in November 2021 at the 34th Bienal de São Paulo, at the invitation of the *Novas Frequências* festival and the *Cultura Artística* organization. It is a vocal improvisation duo performed by artists Inés Terra and Paola Ribeiro. From the experience of improvisation in the mentioned event and conversations stimulated by readings linked to the study of voice in improvised music and performance art, the artists discuss their practices and possible perceptions of the work, confronting the initial ideas that configured it. and elaborations subsequent to its realization, contributing to the understanding of the creation processes mediated by vocal exploration and its sociocultural paradigms.

Keywords: Improvisation. Vocal Filters. Performance. Eroticism. Vocal Exploration.

Resumen - *Bocal*: Improvisación Vocal y performance

Este artículo reflexiona sobre el trabajo *Bocal* presentado en noviembre de 2021 en la 34ª Bienal de São Paulo, por invitación del *Festival Novas Frequências* y la organización *Cultura Artística*. Es un dúo de improvisación vocal realizado por las artistas Inés Terra y Paola Ribeiro. A partir de la experiencia de improvisación en el evento mencionado y conversaciones estimuladas por lecturas vinculadas al estudio de la voz en la música improvisada y la performance, las artistas discuten sus prácticas y posibles percepciones del trabajo, confrontando las ideas iniciales que lo configuraron y las elaboraciones posteriores a su realización, contribuyendo a la comprensión de los procesos de creación mediados por la exploración vocal y sus paradigmas socioculturales.

Palabras clave: Improvisación. Filtros Vocales. Performance. Erotismo. Exploración Vocal.

Introdução

Bocal é uma performance que realizamos presencialmente na 34ª Bienal de São Paulo, a convite do Festival Novas Frequências e da organização Cultura Artística. A proposta fez parte de uma série de concertos de música experimental realizados na instalação *deposição* de Daniel de Paula, Marissa Lee Benedict e David Rueter, que ressignifica uma antiga roda de negociações da bolsa de valores de Chicago a partir de seus usos na Bienal.

Com trajetórias que passam pela canção e pelo corpo através da dança contemporânea ou da performance nas artes visuais, somos artistas que se interessam pelos processos de criação que envolvem a exploração vocal atravessando áreas e linguagens artísticas. Este é o nosso alinhamento com o Festival Novas Frequências¹.

Esse convite para a Bienal também é movido pelo elemento voz/ canto contido no título da exposição *Faz escuro, mas eu canto*. A frase é parte de um poema do escritor Thiago de Mello (Manaus, 1926-2022) que hoje assume uma característica controversa, pois a escuridão pode denotar uma qualidade negativa, mesmo dentro de uma proposta curatorial que se afirma politicamente plural². O verso contido no poema *Madrugada Camponesa* (1965) entende o escuro como algo a ser evitado, frequentemente associado a regimes autoritários de poder.

O entendimento negativo da escuridão está impregnado na história da linguagem. Na língua portuguesa são utilizados os termos esclarecer, aclarar e elucidar para organizar conteúdo e/ou tornar compreensível alguma situação ou discurso. Por outro lado, o termo denegrir é associado à difamação, a manchar a reputação de alguém. Tornar escuro nesse caso é se afastar do bem ou do comportamento esperado e/ou aceito.

As sociedades latino-americanas seguiram uma herança colonial ao se manterem como sociedades hierárquicas, estratificando racialmente e sexualmente, promovendo a exploração e o controle dos corpos (principalmente não brancos e dissidentes da matriz heterossexual) por meio da “crença de que as classificações e valores da cultura ocidental branca são os

¹ Informações sobre o Festival disponíveis em: <https://novasfrequencias.com/2021/>

² A 34ª Bienal de São Paulo - *Faz escuro mas eu canto* pretende reivindicar o direito à complexidade e à opacidade, tanto das expressões da arte e da cultura quanto das próprias identidades de sujeitos e grupos sociais. O ponto focal em que se articulam as múltiplas situações de encontro entre obras de arte e público que integram o projeto será a mostra coletiva que ocupará todo o Pavilhão da Bienal. Curada por Jacopo Crivelli Visconti, Paulo Miyada, Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi e Ruth Estévez, a mostra reconhece a urgência dos problemas que desafiam a vida no mundo atual, enquanto reivindica a necessidade da arte como um campo de encontro, resistência, ruptura e transformação (34ª Bienal de São Paulo, 2021 - Disponível em : <http://www.bienal.org.br/agenda/7311> - acesso em: 25/02/2022).

únicos verdadeiros e universais” (Gonzalez, 2020, p.143). No Brasil, isso foi possível através da criação do mito da democracia racial, cuja narrativa introduz o pensamento de que há uma convivência sem conflitos entre diferentes grupos sociais, quando historicamente a política do processo de imigração europeia procurou embranquecer a população em um processo de classificação pautado pelo colorismo. No entanto, o mito se contradiz na linguagem, quando vemos as significações das palavras em questão: escurecimento e embranquecimento. Se apresenta desta forma uma necessidade de revisão e ressignificação de alguns termos que foram utilizados pejorativamente durante séculos, entendendo que a linguagem também alimenta uma política de branqueamento. Esse pensamento revisionista da linguagem já se dá entre grupos militantes negros e, nessas bocas, denegrir, ou tornar-se negra/o, já deixou de ter uma conotação negativa para então afirmar existências como contra narrativas para o eurocentrismo e o neocolonialismo.

Devido a esse olhar já revisionista encontrar o título *Faz escuro, mas eu canto* foi para nós motivo de conversa e grande envolvimento. E só foi possível dar sequência à performance porque entendemos que, diferente do galo, não cantamos para amanhecer, mas para permanecer noite, por um lado como um modo de afirmação, e por outro como um modo de olhar para os problemas, lidando com as nossas diferenças e desejos em comum. Ainda mais quando cantar, vocalizar, falar tornaram-se atividades de risco durante a evolução da pandemia da COVID-19. O uso necessário de máscaras filtrou as vozes, seus hálitos e projeções na cidade. Com um ao vivo que passou a ser sinônimo de transmissão, a maioria das atividades relacionadas à pesquisa de vozes aconteceram de modo virtual. Desta maneira as contingências das redes, suas latências e distâncias afetaram a escuta e o modo de falar. Paradoxalmente, nos conhecemos na distância, embora a gente tenha se encontrado presencialmente três vezes. A primeira foi quando Inés foi assistir a Paola com o duo Rádio Diáspora no Festival CHIII³ de música criativa (2019), a segunda quando Inés apresentou em duo com o trompetista Romulo Alexis na série de performance vocal Língua Fora⁴ (2019) onde também participou da *Máquina Vocal* de improvisação vocal coletiva regida pelo mesmo artista, e a terceira quando Paola apresentou a performance *Fagia*⁵ na quarta edição do mesmo evento.

³ <https://www.festivalchiii.com/>

⁴ Idealizada por Inés Terra, Língua Fora é uma série de performance vocal focada na improvisação e na relação entre vozes e tecnologias: https://www.instagram.com/lingua_fora

⁵ Versão reduzida da performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HQ1g7k9tJRA>

Depois disso a conversa continuou à distância e se desdobrou em outros trabalhos, situações e aproximações. Um desses desdobramentos foi uma ideia de performance que ainda não foi concluída. A gente realizou uma série de trocas de relatos escritos sobre diferentes momentos das nossas vidas, em que a autora do escrito deixava para a outra a tarefa de gravar em áudio o depoimento recebido. “Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta” (Zumthor, 2014, p.81). Criou-se assim um exercício em que uma encarnava as memórias da outra como um processo de conhecimento. Embora essa performance não tenha sido finalizada, a operação tornou-se uma metodologia nos nossos encontros e discussões sobre a prática artística, fazendo que, por exemplo, ao combinar que cada uma escreveria um parágrafo sobre um assunto, posteriormente o parágrafo seria lido em voz alta pela outra, em um exercício de alteridade em que reconhecemos uma narrativa alheia, a acolhemos e procuramos aguçar a percepção de pontos de encontro e de conflito.

Quando recebemos o convite para a ativação da instalação, já éramos uma dupla e sabíamos que a performance seria inteiramente vocal e improvisada. No entanto, tínhamos a intenção de estabelecer um chão comum através do contexto. Em uma das nossas primeiras conversas decidimos que a performance seria também sobre os filtros e as distâncias aumentadas durante o isolamento social causado pela pandemia. Nesse sentido, estávamos interessadas em amplificar as transformações de vozes que, no íntimo, perdem seu alcance e são filtradas por diferentes dispositivos.

Pensamos em objetos cotidianos como filtros analógicos microfonados que pudéssemos utilizar ao vivo, amplificando a ressonância das vozes captadas em recipientes de diferentes materiais. Escolhemos utilizar pequenas caixas quadradas de madeira, uma coluna de vidro retangular, e um lustre de vidro redondo que se encaixa na boca. Foi assim que chegamos no título *Bocal*. Os objetos funcionam como filtros e ao mesmo tempo como próteses dos corpos das artistas em performance; recipientes do íntimo e projeções de corpos em transformação.

Como gerar uma abertura nova para essas bocas que ficaram quase dois anos praticamente em silêncio? Como trazer para a cena a intimidade do claustro que foi tão exaltada neste período de isolamento? Como projetar aquilo que se propaga internamente

quando o medo do encontro é o cotidiano? Como compartilhar uma troca íntima em uma roda de negociação pública?

Reconhecemos que tais perguntas são como uma estrutura poética para esse texto/narrativa que aqui se apresenta dividido em três partes: Introdução, Narrativas sobre improvisação e performance e *Bocal* como encontro.

Narrativas sobre improvisação e performance

Performer Paola

Presente em diversos esportes entre outras situações de aventura, o salto foi amplamente registrado, mas a imagem mais marcante em minha memória é a da trágica escolha de algumas pessoas presas nos andares mais altos do World Trade Center. Pessoas no céu feito pássaros sem asas ou paraquedas, planando feito um saco ou papel. Acredito que o improvisado ressoe em mim feito essa queda sem volta, como essa iminência de um fim. Me lanço com a consciência de que não voltarei mais desse voo. Cada vez que abro a boca e me movo algo morre, faz a passagem, se transmuta, encanta.

Falo do salto e da morte quando falo sobre improvisação e voz, mas não se engane em pensar que é um processo simples. É assustador todas as vezes. O corpo está inteiramente em jogo. O corpo está exposto. O corpo como matéria mediadora do eu com o mundo.

O corpo está em jogo porque a voz não é apenas parte ou manifestação do corpo, ela é o corpo em si, que se expande através do som. Ela se forma dessa mistura de ar e ocos do corpo que a moldam e a organizam em som. “A voz realiza esse caminho de materializar o sopro, elemento que realiza troca constante entre espaço interno e externo” (Storolli, 2018, p.59). A Boca, cavidade que viabiliza esse entra e sai, é mediadora nata do que se come, do que se respira, do que soa. Corpo sistema integrado de ocos, órgãos, alma, ar, tudo junto e em relação contínua.

Se o corpo não está inteiro, e não é entendido como um sistema integrado, a performance artística realizada por ele não se sustenta. A performance não acontece. Mas:

Lembremos que toda atividade humana pode ser considerada performance, estando a distinção no fato de que na performance cotidiana o sujeito não está sempre consciente do que é nem do que mostra, ao contrário de todas as performances artísticas, rituais, esportivas ou mesmo aquelas que consistem na demonstração de excelência em um campo (Féral, 2009, p.79).

Segundo Josette Féral, e outros autores como Marvin Carlson, todas as artes e presenças do corpo no mundo se manifestam através da performance. Porém a grande diferenciação entre o cotidiano e a performance artística, que é onde está centrada nossa atenção aqui, é a autoconsciência. E como uma ação ciente de si:

A obra pode ser apresentada em forma e espetáculo solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio performer ou em colaboração com outros artistas, e apresentada em lugares como uma galeria de arte, um museu, um “espaço alternativo”, um teatro, um bar, um café ou uma esquina. Ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o performer é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional. Ela pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar de alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetidas vezes, com ou sem um roteiro preparado; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo de meses (Goldberg, 2007, p.8).

Ou seja, a performance artística por se entender como tal pode ser estruturada de forma plural de acordo com a vontade e a proposta dos/das artistas. Antes do contexto é o/a performer *per se* que determina sua performance com uma estrutura planejada, como *Interior Scroll* (1975) de Carolee Schneemann, ou não planejada, como é o caso de *Bocal*.

Regina Melim diz que a performance como linguagem artística pode ser apresentada “como uma categoria sempre aberta e sem limites” (2008, p.9), assim como Ellen Waterman apresenta a improvisação musical como um processo “inerentemente experimental que toca livremente através dos limites do estilo e muitas vezes estende a paleta sonora em estados extremos”⁶ (2008, p.2).

A abertura e a ausência de limites ditas por Melim me levaram a me aproximar da performance durante minha formação em Artes Visuais, e mesmo assim levei muito tempo para entender a voz como matéria passível de ser articulada em minha prática. Ela sempre esteve muito centrada na palavra e na canção. Não é para menos tal dificuldade, somos educadas/os a reduzir a voz a um significante acústico que depende de um significado, como diz Cavarero⁷. Para me ver livre através dos estilos e acessar outras paletas sonoras, foi preciso

⁶ Tradução nossa. Versão original: “an inherently experimental musical process that plays freely across style boundaries and often extends the sonic palette into extreme states” (Waterman, 2008, p.2).

⁷ “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).

abandonar a palavra para retornar ao som, foi preciso descobrir a experimentação, e isso faz toda situação de improvisação um salto para mim.

Como eu me sinto quando improviso?

Da planície segura e consolidada da palavra salto sem volta para uma escuta atenta do entorno, para uma escuta de mim. Sinto a busca do corpo por sons dialógicos e /ou dissonantes. Sinto a boca abrir como porta para outros lugares que já não sei se são meus ou de quem está comigo. Um campo subjetivo se abre através da proposta objetiva que é improvisar.

Performance, improvisação, presença, sempre fazem retomar o seguinte texto de Chklovski:

“Se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido”. E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção (Chklovski, 1917, p.45).

Para que a performance aconteça é preciso autoconsciência, estar ali presente no desenvolver da ação sabendo que você a desenvolve. Na improvisação musical é preciso estar sempre atento/a ao som para sentir e perceber as paletas sonoras abertas pela proposta que pode ser solo ou coletiva. Deste texto que sempre volto, me interessa a qualidade de dar a sensação, aumentar a dificuldade e a duração, mas não o reconhecimento. Ambos os pontos, objetivo e procedimento, estão altamente ligados com a percepção e para perceber é preciso estar aqui e agora, estar consciente para que a vida seja como se tivesse sido.

O que fez Lygia, eu vi muitas vezes nos cursos de improvisação em dança contemporânea. Por exemplo, colocam-se no chão diferentes materiais, pede-se às pessoas que caminhem em cima deles, de olhos fechados, de maneira a criar outra relação com o chão, com o espaço. A partir dessa percepção, um novo gesto é criado. Não posso mudar de gesto se não mudar a minha percepção. É uma ilusão acreditar que se podem aprender gestos por uma decomposição mecânica; tudo aquilo que chamamos de coordenações, os *habitus* corporais de alguém são, na realidade, *habitus* perceptivos (Godard, 2006, p.74).

Em uma entrevista para Suely Rolnik, Hubert Godard comenta o trabalho de Lygia Clark, principalmente *Estruturação do Self*, que foi desenvolvido entre 1978 e 1988. Essa pesquisa/trabalho consistia em sessões de cerca de uma hora em que Lygia Clark aplicava no

corpo de pessoas/clientes objetos fabricados, recolhidos ou ganhados, chamados pela artista de relacionais, essas situações geraram relatos de sensações e memórias durante e após as sessões. O foco da análise de Godard durante a entrevista é a percepção. Ele como artista da dança e fisioterapeuta levanta muitas questões importantes tendo como principal argumento a necessidade de mudar a percepção para repensar a relação com o mundo.

Dar a sensação, aumentar a duração, realizar uma ação de forma consciente, acessar outras paletas sonoras. Tudo isso está diretamente relacionado à percepção. Tato, olfato, paladar, audição e visão.

Mas, frequentemente, a história da percepção vai fazer com que, pouco a pouco, eu não possa mais reinventar os objetos do mundo, minha projeção vai associá-los sempre da mesma maneira. Ou seja, vejo sempre a mesma coisa, sempre através do filtro da minha história. Portanto, poderíamos dizer que há uma “neurose no olhar”. Algo que diria respeito ao fato de que meu olhar não é mais capaz de voltar a desempenhar uma subjetividade em sua relação com o mundo (Godard, 2006, p.72).

A neurose pontuada por Godard permeia todos os sentidos, afinal eles não operam isoladamente. Ela se instala porque nos condicionamos, selecionando nossos interesses, frente ao tipo de estímulo que recebemos no cotidiano, até que nos tornamos automatizados e “a automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis” (Chklovski, 1917, p.44). A performance e a improvisação dependem de nossos sentidos e de nossa presença, é certo que por vezes retomamos gestos e sons que estão em um repertório adquirido pelo nosso corpo, mas como dito anteriormente por Godard: “não posso mudar de gesto se não mudar a minha percepção” (2006, p 74).

A improvisação que tem destaque aqui é a de um corpo que sonoriza, então a percepção que protagoniza as relações é a audição. É preciso escutar para poder improvisar, escutar seu corpo, escutar o outro, seja ele outro/outra improvisador/a, seja o público. É sempre bom lembrar que “ouvir não é o mesmo que escutar e escutar não é o mesmo que ouvir” (2005, p. xxi), como afirma Pauline Oliveros. Essa diferenciação se dá justamente por conta da relação automatizada que estabelecemos com o entorno no cotidiano.

O ouvido constantemente recebe e transmite informações - no entanto, a atenção do córtex cerebral pode ser desligada. Muito pouca informação é transmitida para o cérebro pelo sentido do órgão de percepção no nível consciente. As reações podem acontecer sem consciência (Oliveros, 2005, p. xxi)⁸.

⁸ Tradução nossa. Versão Original: “The ear is constantly gathering and transmitting information - however attention to the auditory cortex can be tuned out. Very little of the information transmitted to the brain by the sense organs is perceived at a conscious level. Reactions can take place without consciousness” (Oliveros, 2005, p. xxi).

Na performance ao vivo, presencial, na improvisação vocal em tempo real o corpo está exposto, mostrando a descoberta enquanto ela acontece. Não existe investigação ou descoberta sem que o/a pesquisador/a esteja ali presente atentamente escutando os sinais que levam aos próximos passos.

Como desautomatizar corpos atarracados pelos excessos de anúncios, motores, alarmes, fones e telas? Esse processo começa nos corpos de quem propõe essa abertura para a escuta. Talvez por isso o interesse no som que antecede a palavra. Sem dúvida por isso a improvisação, o medo, a vergonha e o salto.

Performer Inés

Descobrir modos de vocalizar é também descobrir outros modos de se relacionar, modos de dizer o incomunicável; modos de transmitir experiências do corpo não nomeadas (Terra, 2019, p.130).

A improvisação é o que me permite entrar em contato com uma expressão vocal que conta histórias que talvez eu não consiga verbalizar. Ao se tratar de uma experiência que valoriza os encontros e a criação em tempo real, durante a prática de improvisação me relaciono com aquilo que não planejei, muitas vezes com aquilo que evito no cotidiano. Ao mesmo tempo, a improvisação é um lugar extremamente familiar, uma vez que sempre fez parte da minha prática musical.

A improvisação livre, entendida como uma prática musical onde diferentes bagagens estéticas podem fundir-se e/ou entrar em embate permitiu que eu pesquisasse as possibilidades da voz como demandas e descobertas do corpo e não como uma prática focada em um corpo idealizado que eu deveria atingir ao vocalizar. Na música improvisada pode-se transitar entre estilos, mas há um interesse específico em manter a abertura em relação à forma e à instrumentação, assim como também à imprevisibilidade, ao caos e ao uso não convencional dos instrumentos, expandindo suas possibilidades sonoras e performáticas. Por outro lado, percebo a improvisação como mais um território de conflito, onde as diferenças são colocadas em jogo e evidenciadas como experiências de fricção. Nesse sentido, a improvisação é um espaço de convivência como qualquer outro, onde as relações de poder se manifestam também através do som.

O músico e professor norte-americano George Lewis descreve a música improvisada como “um local social habitado por um número considerável de musicistas, que possuem diferentes bagagens e práticas musicais, e que escolheram que a improvisação seja uma parte

central dos seus discursos musicais” (Lewis, 1996)⁹. Lewis faz uma crítica às perspectivas de improvisação eurológicas, indicando que elas dificilmente reconhecem a influência que o jazz e o afrological possuem nas suas práticas musicais, como a ênfase na personalidade. O autor entende o eurológico e o afrological como sistemas emergentes não essencializados, considerando a comunicação e as diferenças entre eles. Estas distinções não significam que os tipos de música devem ser tocados por uma ou outra etnia necessariamente, mas que deve ser considerada de forma genuína a origem dessa música e seu âmago político e cultural. Nesse sentido, Lewis destaca a improvisação no jazz como uma contranarrativa à hegemonia de um sistema de segregação e dominação promovido pela colonização. Segundo o autor, as definições eurológicas reduzem a improvisação no jazz a um exercício mecânico de memória e ao mesmo tempo incentivam o exercício da desterritorialização do som, dando a entender que para realmente improvisar precisa se desvendar de toda referencialidade ou intenção da performer.

O modo em que a improvisação se desenvolve em países que não são do norte global possui certas especificidades. Em países sudamericanos, os equipamentos *lo-tech* são bastante valorizados e há uma pesquisa constante no uso de objetos cotidianos como instrumentos. Destaca-se também a influência da música popular que possui em suas raízes diversas formas de improvisação. Embora a improvisação nessas práticas seja frequentemente organizada por campos harmônicos e rítmicos predeterminados, há uma valorização na multiplicidade de timbres das vozes e dos instrumentos e um interesse pela descoberta de ferramentas para a utilização dentro de um estilo. Nas vozes, há um leque imenso de manifestações ligadas à experiência cotidiana e às narrativas sobre os diferentes territórios.

Ao rever as minhas referências vocais como cantora argentina/brasileira, reconheço que muito do que eu faço em termos de timbre tem influência da canção latinoamericana, do canto andino com *caja*, e da música popular brasileira, no canto de Tetê Espíndola e de Naná Vasconcelos, entre outros. Ao mesmo tempo, as primeiras cantoras que escutei improvisando foram cantoras de jazz norte-americanas como Abbey Lincoln e Sarah Vaughan. Por outro lado, aos poucos fui me familiarizando com artistas da voz cujas práticas estão fundamentadas no processo de exploração vocal, como Demetrio Stratos, Meredith Monk, Pamela Z e Tanya Tagaq.

⁹ Tradução nossa. Versão original: “...as a social location inhabited by a considerable number of present-day musicians, coming from diverse cultural backgrounds and musical practices, who have chosen to make improvisation a central part of their musical discourse” (Lewis, 1996, p.110).

A pesquisa de vocalidades durante a improvisação foi também estimulada pelo meu interesse na dança contemporânea e na arte da performance, como artes do corpo que promovem a exploração de movimento e muitas vezes o questionamento de determinados padrões de comportamento. Esse percurso de interesses estimulou a improvisação a partir do silêncio/ruído do corpo com aquilo que a voz carrega. E o que a voz carrega? Uma experiência de escuta, marcas físicas, uma memória sonora/musical e muscular, um esquecimento contínuo, uma aspiração de ser compreendida e escutada, uma vontade de gerar algo entre os corpos, por mais efêmero que seja.

Como eu me sinto quando improviso?

Toda improvisação pressupõe um desejo de liberdade, mas é um desejo também de achar algo. Quando improvisamos buscamos algo. Uma hora de improvisação pode ser uma experiência de muita busca em que de repente, durante cinco minutos, algo acontece. No artigo *Naked Intimacy: Eroticism, Improvisation, and Gender* (2008), a autora Ellen Waterman discorre sobre um possível erotismo feminista na improvisação criativa; a busca do gozo como afirmação da subjetividade.

Se o gozo é “a condição de bem-aventurança” que podemos ouvir na música, então o erotismo pode ser considerado a busca do gozo: um processo performativo, um desejo sonoro. O erotismo musical é não apenas intimamente ligado à subjetividade, mas também à ocasião da performance: a produção, transmissão e recepção do som por e entre musicistas, instrumento, espaço e ouvinte que não pressupõe uma resposta, mas participa de uma circulação contínua de poder (Waterman, 2008, p.6).

A busca do gozo acontece durante a performance e tem a ver com a revelação do corpo em um determinado ambiente compartilhado, com a desestabilização de certas conexões enrijecidas, com a circulação do sangue e da energia do som no espaço, e com a maneira em que ele reverbera nos corpos presentes.

A palavra erótico vem da palavra grega eros, a personificação de amor em todos seus aspectos - nascido do Caos, e personificando poder criativo e harmonia. Quando falo do erótico, então, falo dele como uma afirmação da força vital de mulheres; daquela energia criativa empoderada, cujo conhecimento e uso nós agora estamos retomando em nossa linguagem, nossa história, nosso dançar, nosso amar, nosso trabalho, nossas vidas (Lorde, 1984, p.2).

Passei muito tempo acreditando que o erótico era algo que não me pertencia e que era algo que devia evitar no meu âmbito profissional. Entendo hoje como improvisadora que isto se deve a apropriação do erótico sobre a qual a escritora Audre Lorde fala. Ao conceber o erótico pelas lentes de dominação masculinas, me esforçava em não afirmar um discurso que me desvalorizaria. “É um pequeno passo daí a falsa crença de que só pela supressão do erótico de nossas vidas e consciências é que podemos ser verdadeiramente fortes. Mas tal força é ilusória, pois vem adornada no contexto dos modelos masculinos de poder” (Lorde, 1984, p.2). Após certas reflexões, comecei a julgar menos as necessidades do meu corpo em performance e percebi que o erotismo é uma força que se transmuta de acordo com as relações que estabeleço, resignificando a fragilidade como parte de uma forte potência de criação. “Entender a emissão vocal como gozo é também um processo de aceitação e descoberta, e de revelação de repressões, já que a voz se encontra intimamente ligada aos processos emocionais e psicológicos da experiência” (Brandes, 2019, p.130).

Outra forma importante com que a conexão erótica funciona é a ampla e destemida ênfase de minha capacidade de gozar. Do jeito que meu corpo se expande à música e se abre em resposta, auscultando seus ritmos profundos, assim cada nível de onde eu sinto também se abre à experiência eroticamente satisfatória, seja dançando, construindo uma estante de livros, escrevendo um poema, examinando uma ideia. (Lorde, 1984, p.3).

Por outro lado, improvisar como prática frequente pode parecer um lugar seguro, mas nunca é. A lembrança daqueles cinco minutos em que algo acontece deixa seu corpo num estado de desejo. E o medo disso não acontecer, produz insegurança. Aqui, a preocupação não é como a que se tem quando se canta uma canção ou uma peça escrita: conseguirei encarnar aquela melodia, interpretar aquela letra, lembrarei de todos os elementos da música ao mesmo tempo que conseguirei criar algo com ela a partir da minha experiência?

A preocupação é outra: chegarei em aqueles lugares em que senti que não tinha nada mais a dar de mim? Serei capaz de escutar e me perder no som de quem improvisa comigo? Chegarei em outros lugares. Porque o contexto será outro, talvez as pessoas com quem improvise sejam outras, o espaço acústico será outro, as pessoas presentes serão outras. O meu estado físico e emocional será outro.

Improvisar com a voz é uma experiência física, respiratória, circulatória, nervosa, visceral, emocional; é uma alteração do corpo, mas ao mesmo tempo uma constatação do corpo. O que a gente vive sai pela boca. “A simples verdade do vocálico faz cair as coroas sem que nem mesmo se escute o barulho da queda” (Cavarero, 2011, p.22). Quando improviso com

a voz, existo. Caio na frente de todo mundo. Posso mostrar fragilidade, violência, amor, tesão, esquecimento, erotismo, musicalidade, mulheridade, pânico, dor, êxtase. “É justamente a voz como voz, nas suas múltiplas manifestações, a orientar uma investigação que recupera, cruza, mas também põe em crise, a especificidade dos vários cânones disciplinares” (Cavarero, 2011, p.27). Ao vocalizar sem palavras, colocando em jogo diferentes corporalidades por meio da exploração de texturas e ruídos, lido com um dizer em processo de descoberta, um dizer que revela a experiência do meu corpo, mas também revela desejos dos quais não sou consciente, ou que ainda se mantém à margem de uma intencionalidade. Durante a improvisação vocal há um embate entre discursos e temporalidades: o musical, o da performatividade do corpo no momento presente, o da lembrança do corpo, entre outros que possivelmente não consigo reconhecer.

Quando improviso acordo o corpo por meio do som. Há tensão e há relaxamento. As engrenagens se movem. Dos dedos dos pés à cervical há uma conexão finalmente, mesmo quando ela é problemática. A dor se transmuta e circula. Certas texturas vocais ressaltam a força de um músculo que desconheço, mas que se manifesta com urgência durante a performance. As frustrações se desatam em composição com o espaço. O corpo agradece a oportunidade de se mostrar também vencido, com potências inúteis, não produtivas. A vibração do som vocal entre os ossos e a arquitetura, a percepção diferente do próprio corpo à medida que as vozes aparecem, a possibilidade de me perder no som de alguém quando toco com outras artistas; tudo isso é um portal para o corpo se abrir, rasgar-se.

Quando improviso sinto que começo do zero, embora tenha um repertório, embora saiba que seja possível repetir alguns padrões de comportamento, de som, de estado. Há um ponto zero, principalmente quando se improvisa com alguém pela primeira vez, como foi *Bocal*. Se conhecemos a pessoa temos pistas, sinais de como a experiência pode se desenrolar. Mas para o ponto zero acontecer é preciso pedir licença. Para quem? Para quem improvisa com você, para você mesma, para a arquitetura, para o público presente. E como se pede licença? A gente optou por deitar no chão. Nessa hora pedimos licença.

Bocal como encontro

Essa performance traz inquietações indizíveis através de ressonâncias da voz em recipientes que funcionam como filtros do corpo e também da voz nua. A amplificação dessas vozes, nuas ou estendidas, geram uma fricção sonora: respiro/sufoco e raiva/prazer. O desejo de verter em voz aquilo que está no corpo e de ressoar junto com quem se faz presente (Ribeiro; Terra, 2021).¹⁰

Deitadas sobre um tapete circular amarelo no centro do vão do prédio da bienal, tudo se inicia. Mesmo com passagem de som antecipada o ao vivo se configura na presença e no tempo real da performance. A chuva foi torrencial nesse dia, e agiu como determinante de quem estaria ou não na roda de negociação. Os dois corpos deitados, no ponto amarelo do espaço, concentram a energia e sinalizam o início de uma nova ação, acompanhando com os olhos a chegada das pessoas e os passantes dos andares pela exposição.



Figura 1 - Registro de início da performance *Bocal* vista do terceiro andar do prédio da Bienal

Antes de qualquer ativação do trabalho *deposição*¹¹ um texto é lido. No dia da performance não foi diferente. O texto apresentou a instalação como a roda de negociação da bolsa de valores de Chicago. Os dois corpos deitados acompanharam a leitura no centro da roda, em silêncio.

¹⁰ Texto escrito pelas artistas como parte da divulgação de *Bocal*.

¹¹ Imagem e informações sobre *deposição*. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/en/artistas/8891>.

Uma roda de negociação pode estar em uma bolsa de valores, em um parlamento, em uma assembleia. Ela não precisa ser redonda para a chamarem de roda. A negociação é o cerne da viabilização de compras, vendas, pautas políticas. O quanto de fato se negocia em uma roda de negociação? O que se escuta em uma negociação? Interesses? Conveniências? A roda é um ponto de encontro onde todos se olham. Mas antes da negociação é preciso disponibilidade de escuta.

Bocal se propõe a abrir um espaço anterior a essa fala com fim certo. *Bocal* deseja em alguma medida criar um espaço de escuta veiculado através da vocalidade nua de duas mulheres diferentes. Corpos esses que estão geralmente em minoria ou ausência em bolsas de valores, parlamentos e assembleias, sendo espaços majoritariamente ocupados por homens brancos.

Sobre o tapete acompanhando os corpos vê-se equipamentos de som e quatro objetos : um lustre, duas caixas pequenas de madeira e uma coluna de vidro. Até ficar de pé tudo leva um tempo, o primeiro plano de movimentação é o médio. De joelhos ou agachadas seguramos os objetos de vidro e começamos a improvisar. Ao mesmo tempo que os objetos filtram as vozes, equalizando os gestos nos seus espaços internos, os objetos são também próteses das bocas e tornam-se sujeitos da performance.

Os objetos recebem os sons mínimos (respirações, estalos de língua, sons de saliva, sons dos lábios, gemidos) das vozes que improvisam juntas pela primeira vez. Inés segura um lustre redondo e branco que se encaixa na boca. Paola segura uma coluna comprida e transparente. Para a voz conseguir ressoar dentro, ela precisa realizar algumas manobras de movimento da cabeça e do corpo como um todo. Dentro dos recipientes há diferentes microfones para amplificar os ruídos e as sonoridades vocais. Logo tomamos as pequenas caixas de madeira, igualmente amplificadas. Nessa parte os nossos gestos se assemelham. Seguramos objetos que filtram a voz da mesma maneira. Além da improvisação com e dentro dos objetos, na última parte da performance vocalizamos em microfones direcionais dinâmicos, uma vez em pé, sem máscaras. Nessa segunda parte a gente explora mais sons com vibração de pregas vocais, mais aspectos melódicos e timbrísticos das vozes, acompanhando a voz da outra ou fundindo as vozes em uma única textura. O vão da Bienal, como espaço aberto em muitas direções, possui bastante reverberação. É também através dela que surgem ideias durante a performance, escutando uma voz que retorna ou acentuação de um determinado harmônico.

Apesar de ser a primeira vez que improvisamos juntas em duo, temos uma intimidade nessa hora, intimidade que foi criada previamente nas nossas trocas à distância. A leitura dos nossos áudios, com depoimentos biográficos, estabeleceu um espaço de confiança em que compartilhamos diferentes tipos de violências sofridas ao longo das nossas vidas, seja no espaço da família nuclear, na escola, nos ambientes de trabalho; nos nossos diferentes locais sociais. Os depoimentos (inicialmente escritos) não continham só experiências de violência, mas também lembranças que de algum modo são ainda muito vivas nos nossos cotidianos e influenciam o modo em que nos relacionamos e posicionamos politicamente. Não combinamos o conteúdo dos relatos, eles tomaram esse rumo organicamente.

Antes da performance *Bocal* a gente teve algum tempo de elaboração do que seria a nossa proposta. Isto possibilitou uma troca de referências dos nossos trabalhos prévios. Ao valorizar os trabalhos realizados por cada uma em suas respectivas pesquisas artísticas, conseguimos visualizar e escutar previamente o que seria o nosso encontro. Como artistas da voz, nos interessamos por aquilo que a voz denuncia quando ela não carrega palavras ou mesmo a ideia de música. Uma voz que valoriza sons fisiológicos, sons respiratórios, gritos, fonemas soltos, vocemas¹²; vocalidades cujos símbolos se encontram atrelados às experiências iniciais dos corpos: o pré-verbal, a descoberta da voz como som quando ainda não dominamos uma língua, quando a língua ainda não foi domesticada e adequada às necessidades de um sistema produtivo e reprodutivo.

As vozes respondem a sistemas de escrita que determinam certos comportamentos e expressões, não só no que se refere às classificações vocais cristalizadas no campo da música, mas também ao modo de falar, à suavidade esperada de alguns corpos, à firmeza esperada de outros, à predominância da linguagem verbal como veículo de informação e como produção de verdade, e ao entendimento da voz como veículo das palavras em detrimento dos seus aspectos físicos. Todos esses aspectos são lidos de maneiras específicas em diferentes contextos (Brandes, 2021, p.47).

O uso dos objetos como filtros pode colocar em jogo o uso de máscaras, a separação entre os corpos. Há dispositivos físicos entre nós, principalmente nesse momento de pandemia, após longas horas de trabalho virtual e/ou longas horas de uso de máscaras diferentes que abafam as vozes, deixam marcas na cara, mas nos protegem de possíveis contágios em ambientes de convivência social.

¹² “O vocema é um possível vocal. A lista de vocemas seria infinita, estamos definitivamente fora da fonologia clássica dos linguistas, para além das delimitações próprias das línguas naturais” (Zumthor, 2005, p.162).

Pode-se pensar ainda nos objetos como extensores de corpo, algo com algum parentesco com as *Body Extensions* (1968 - 1975) de Rebecca Horn. Menos atados ao corpo que as dela, mas que modificam posicionamentos e deslocamentos ampliando o corpo e seus limites com e através deles. Esses extensores inorgânicos ou próteses móveis de boca, de pulmões, de ocos, alteram a estrutura do som criando paletas sonoras outras.

Ao mesmo tempo, há também dispositivos simbólicos entre nós. Possuímos diferentes experiências de escuta. Nossas línguas maternas (espanhol e português) são diferentes, nossas experiências como mulher branca (Inés) e como mulher negra (Paola) diferem em como somos lidas e entendidas, e chegamos na improvisação vocal por diferentes caminhos. Por outro lado, reconhecemos algumas proximidades estéticas por termos passado por instituições acadêmicas paulistas e por transitar em alguns grupos sociais compartilhados no âmbito das artes.

Em *Bocal* nos interessa pensar em afinidades e não em um tipo de homogeneização de perspectivas. Através do canto a gente materializa um encontro de opostos. Apesar da sincronicidade de interesses e desejos, somos conscientes da nossa afinidade na diferença. Nesse sentido nos perguntamos como criar essas alianças durante uma improvisação vocal sem palavras. Para isso, o caminho que escolhemos foi criar uma partitura corporal baseada na manipulação dos objetos e não definir previamente sonoridades vocais, confiando nos nossos repertórios e escutas durante a performance, e entendendo que a voz como corpo se manifesta através da coreografia estabelecida. Não nos adiantamos uma à outra; nos propusemos a trajetos corporais que aconteceram paralelamente, até ficar em pé. Escolhemos estar uma de frente para a outra. No nível médio nos olhamos, estamos o tempo todo enfrentadas: na performance, na conversa e na escrita. *Bocal* continua como partilha das nossas experiências e como abertura para aquilo que desconhecemos uma da outra, considerando também aquilo que não foi verbalizado ou posteriormente escrito. Em *Bocal*, começar deitadas no chão olhando para cima foi a nossa primeira intenção de escuta, não só no que se refere à improvisação entre nossas vozes, mas à relação com o público. No início, pensamos que esse seria um exercício, uma estratégia de concentração, mas hoje percebemos que esse foi um chão comum onde foram postas nossas fragilidades e onde foi travada essa aliança.

Referências

- BRANDES, I.T. **Entre Vozes Viajantes: Exploração Vocal no Teatro Invisível de Meredith Monk**. São Paulo: Programa de Pós Graduação em Música/Universidade de São Paulo, 2019. Dissertação de mestrado apresentada na Escola de Comunicações e Artes.
- BRANDES, I.T. **Una mirada desde la alcantarilla: Uma versão vocal do poema homônimo de Alejandra Pizarnik**. *Criação & Crítica*, n. 31, p., dez. 2021. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica> - acesso em: 05/03/2022.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal**. Belo Horizonte. UFMG, 2011.
- CHKLOVSKI, V. **A arte como procedimento**. Disponível em : https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5700412/mod_resource/content/1/A%20arte%20como%20procedimento.pdf - acesso em : 28 nov. 2021.
- FÉRAL, Jossette. **Performance e performatividade: O que são os Performance Studies?** Tradução: Edécio Mostaço e Cláudia Sachs. In: *Sobre performatividade - Grupo de Estudos Inter-textos*, pp. 49-86. Florianópolis: UDESC, 2009.
- GONZALES, Lélia. **Por um Feminismo Afrolatinoamericano**. Editora Zahar. Rio de Janeiro. 2020.
- GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance: do Futurismo ao presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- GODARD, Hubert. **Olhar Cego: entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik**. In ROLNIK, Suely (org). *Lygia Clark: da obra ao acontecimento*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006. pp. 73-79.
- LEWIS, George E. **Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives**.
- LORDE, Audre. **Usos do erótico: o erótico como poder** - traduzido por Tate Ann de *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*, in: LORDE, Audre. *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. pp. 53-59.
- OLIVEIROS, Pauline. **Deep Listening: A Composer's Sound Practice**. Universe, Lincoln, NE. 2005.
- SILVA, Paola Ribeiro. **Entre: corpo/voz, lugar, ressonância**. São Paulo: Programa de pós-graduação em Artes da Universidade Estadual de São Paulo - UNESP, 2021. Dissertação de Mestrado em Poéticas Cênicas. São Paulo, 2021.

STOROLLI, Wânia M. A. *Vozes em Ressonância: O Espaço Sonoro da Experimentação*. Repertório, Salvador, ano 21, n 30, pp. 50-64, 2018. Disponível em : <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/download/26118/17240> - acesso em: 02 ago. 2019.

WATERMAN, Ellen. *Naked Intimacy: Eroticism, Improvisation, and Gender*. University of Guelph.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Ubu Editora; 1ª edição. 2018.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Ateliê Editora. Cotia, SP. 2005.

Artigo recebido em 14/04/2022 e aprovado em 14/05/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42299>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Inés Terra Brandes - Doutoranda na área de Processos de Criação Musical (Sonologia: criação e produção sonora) na Universidade de São Paulo. Graduada em Música Popular na Universidade Estadual de Campinas e mestre em Processos de Criação Musical. Idealizadora da série de performance vocal Língua Fora. esculpiravoz@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5820980129803274>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8625-3724>

ⁱⁱ Paola Ribeiro da Silva - Formada em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes e mestra na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” no programa de pós-graduação em Artes. paribeiros@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8943251676562930>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3109-8429>

ⁱⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

