

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. *Voz em Performance* – reflexões sobre a performatividade da voz em trabalhos de Meredith Monk, Laurie Anderson e Vito Acconci. Florianópolis: UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina; Prof^a. Assistente; UDESC – PPGT – Programa de Pós-Graduação em Teatro; Doutoranda em Teatro; Orientadora Dr^a. Maria Brígida de Miranda. Atriz, Diretora e Dramaturga.

RESUMO

Este artigo investiga a exploração da materialidade da voz em performances de Meredith Monk, Laurie Anderson e Vito Acconci, artistas cujos trabalhos transitam por vários segmentos, como performance, vídeo, música, artes visuais e teatro musical. Suas obras apresentam-se no vasto campo da *performance art*, cujas produções ganham expressividade a partir da década de 1970. Por meio de trabalhos destes *performers*, percebe-se como a voz amplia sua atuação para além da reprodução de enunciados, da relação semântica com o texto/letra musical ou ainda da obediência às escalas e rítmicas ocidentais tradicionais, passando também a ser veículo para explorações fonéticas, construção de paisagens sonoras, intermediação tecnológica da obra e investigação de vocalidades diversas, geradoras de sentidos, contribuindo para a instauração de um *topos* performático para a obra artística.

Palavras-chave: *Voz. Performance Art. Meredith Monk. Laurie Anderson. Vito Acconci.*

ABSTRACT

This paper investigates the exploration of voice's materiality in performances of Meredith Monk, Laurie Anderson and Vito Acconci, whose works pass through several segments, like performance, video, music, visual arts and musical theatre. Theirs works are located in the vast field of performance art, whose productions gain expression from the 1970s. Through the work of these performers, it is perceived as the voice expands its operations beyond the reproduction of utterances, the semantic relation with the text/lyrics music or obedience to the traditional western scales and rhythmic, also going to be a vehicle for holding phonetic, building soundscapes, technological intermediation of the work and research of various generators vocality senses, contributing to the establishment of a performative *topos* for the artistic work.

Keywords: *Voice. Performance Art. Meredith Monk. Laurie Anderson. Vito Acconci.*

Dentre diversas experiências contemporâneas que investigam a materialidade da voz em cena, em suas relações de morfologia (estrutura, formação) e sintaxe (como é expressa) com o som e a palavra, Hans-Thies Lehmann (2007) cita experiências de Jan Lawers (Needcompany), Robert Wilson, Jesurun, Jan Fabre, La Fura Del Baus, entre outros, acentuando a recorrência à

dessemantização da linguagem, de modos diferentes, nas obras de quase todos estes artistas.

Por outro lado, Érika Fischer-Lichte (2008) afirma que a exploração da materialidade da voz na arte contemporânea não precisa constar da anulação do sentido do texto, mas sim, pode apresentar uma abertura a múltiplos sentidos do mesmo, gerados pela voz.

Ao analisar artistas como Laurie Anderson e David Moss, como tantos outros artistas da *performance art* e do teatro, que a partir da década de 1960 (FISCHER-LICHTE, 2008) começaram a investigar a polimorfia vocal e a materialidade da voz, Fischer-Lichte (2008, p. 128) diz que:

Os artistas não restringiram suas vozes para servir como meio para a linguagem. Em vez disso, a voz fez-se ouvir por si mesma. A voz de autosserviço não implica necessariamente uma dessemantização, como muitas vezes tem sido afirmado. Em vez disso, o polimorfismo da voz lançou uma multiplicidade de significados nas palavras¹.

Analisaremos a seguir como a materialidade da voz é trabalhada em algumas obras de três artistas performáticos: Meredith Monk, Laurie Anderson e Vito Acconci. Tais nomes foram escolhidos tanto por representarem trabalhos que, mesmo não sendo classificados como teatro (são obras de *vídeo-performance* e música) apresentam elementos da influência mútua ocorrida entre as artes do final do século XX, que chegam ao século XXI se assumindo como artes híbridas — como o teatro contemporâneo, por exemplo —, quanto pela riqueza de experimentações vocais nelas apresentada.

Meredith Monk (1942-)²

De sua vasta criação artística, analisaremos aqui uma performance apresentada no Almeida Theatre, em Londres, no Festival Nova Iorque/Almeida de 1983, que faz parte do documentário de Peter Greenway *Four American Composers* (1985 e 1991).

Logo na abertura do documentário sobre Monk em *Four American Composers*, ela aparece cantando e tocando piano. A canção não apresenta uma letra, mas sim um jogo sonoro composto pela emissão da sílaba *rá* em diferentes alturas tonais, e pela emissão de vogais (a, o, e) em registro modal de voz falada. É perceptível a suposta “desafinação” da cantora.

O arranjo vocal (a sequência de notas executadas) não se encontra em harmonia com o arranjo do piano, estando mesmo os dois em tons diferentes, além da voz da cantora não obedecer aos intervalos (distância de uma nota

¹ “The artists did not restrict their voices to serve as the medium for language. Instead, the voice made itself heard for its own sake. The self-serving voice did not necessarily imply a de-semantization, as has often been claimed. Rather, the voice’s polymorphism released a multiplicity of meaning in the words.” (Tradução Nossa).

² Para mais informações, conferir o *site* da artista: <<http://www.meredithmonk.org>>.

para outra) das escalas musicais ocidentais (múltiplos de 1/2 tom), semitonando diversas vezes.

Tal vocalidade cria um ambiente por vezes desconfortante para o ouvinte, um deslocamento do lugar conhecido e confortável na música cantada no Ocidente.

A cantora também explora tons acima de sua tessitura vocal (amplitude de alcance de tons/notas musicais, das mais graves às mais agudas, emitidas com qualidade), aplicando no canto sua extensão tonal (alcance de notas sem qualidade).

A criação do não-esperado, de ambientes diferentes dos já conhecidos na relação com a voz cantada e com a própria música, imprime à voz um potencial expressivo sem fronteiras, que busca na dissonância a afirmação de sua materialidade, para além de sua técnica.

Como coloca Fischer-Lichte (2008, pp. 129-130), seria a própria afirmação da performatividade da voz:

A materialidade da voz revela a materialidade da *performance* em sua totalidade. A voz captura a tonalidade como ela ressoa no espaço, ela enfatiza a corporalidade porque leva o corpo através da respiração; ela marca a espacialidade porque seu som flui no espaço e entra nos ouvidos dos espectadores e articula assuntos igualmente. Através de sua materialidade a voz já é uma linguagem sem ter que primeiro se tornar um significante³.

Laurie Anderson (1947-)⁴

Dentre seus inúmeros trabalhos, analisaremos aqui o *clip* que lhe rendeu fama no ano de 1980, *The Superman*⁵.

O que mais impressiona no trabalho vocal do *clip* é que sua voz apresenta um excedente de efeitos de equalização (alteração dos parâmetros do som/voz) o tempo todo, mesmo durante o trânsito entre o canto e a narração da letra/texto. Um timbre metalizado compõe o arranjo vocal minimalista de fundo, que repete sempre a mesma nota, mantendo a divisão rítmica inalterada e criando uma espécie de mantra sobre o qual a voz “cibernética” de Anderson canta e fala.

Anderson cria neste e em outros experimentos um espaço onírico composto por sua voz e música ambiental e minimalista, que constrói uma

³ “The materiality of the voice reveals the performance’s materiality in its entirety. The voice captures tonality as its resounds in space; it emphasizes corporeality because it leaves the body through respiration; it marks spatiality because its sound flows out into the space and enters the ears of spectators and articulating subjects alike. Through its materiality the voice already is language without having to first become a signifier.” (Tradução Nossa).

⁴ Para maiores informações, conferir o site da artista: <http://laurieanderson.com>.

⁵ Para mais informações, conferir o *site* da artista: <http://laurieanderson.com>.

verdadeira paisagem sonora para o ouvinte/espectador, como afirma Fischer-Lichte (2008, p. 128) a respeito de Anderson e outros artistas contemporâneos a ela que também realizavam experimentações com voz falada/cantada e tecnologia:

Tais momentos [de experimentações vocais] não foram produzidos apenas por meio de técnicas vocais específicas, mas também – especialmente nos casos de Anderson, Galás e Moss – através da mídia eletrônica, que ampliou ou multiplicou a voz, de modo a distribuí-la fragmentada e distorcida através do espaço, transformando o espaço auricular em uma paisagem sonora⁶.

Vito Acconci (1940-)

Em *Open Book*, Acconci tem a boca focada em *close up* pela câmera. Ele fala em primeira pessoa sobre se abrir para um relacionamento, para a vida: “Eu vou aceitá-lo(a), não vou desligar, eu não vou excluí-lo(a)... Estou aberto a você, eu estou aberto a tudo Esta não é uma armadilha, nós podemos ir para dentro, sim, venha para dentro⁷”

O *performer* isola parcialmente alguns dos articuladores da fala: os lábios, o maxilar e os dentes. Ele permanece a maior parte do tempo com a boca aberta, articulando a fala com a língua, o palato e em menor grau com o maxilar, dentes e os lábios, que se aproximam minimamente.

Este recurso oferece certa desumanização/afetação à sua atuação, que é completamente desnaturalizada. A boca em *close up* cria a impressão de que o espectador a qualquer momento será engolido pelo artista. A voz se torna pastosa, um tanto ininteligível. Percebemos o esforço realizado por Acconci para manter o isolamento parcial dos três articuladores da fala citados, o que não é habitual, e que acaba alterando o processo de salivação (aumenta a quantidade de saliva produzida e dificulta a passagem da mesma pela faringe) e a hidratação do trato vocal (a boca fica desidratada, pois a inspiração é oral devido à manutenção da boca aberta).

A arquitetura das palavras de Acconci se relaciona diretamente com o que Lehmann (2007, p. 249) chama de exposição de linguagem:

A ideia de uma exposição de linguagem parece paradoxal. Contudo, pelo menos desde os textos teatrais de Gertrude Stein tem-se o exemplo de como a linguagem perde o direcionamento teleológico e a temporalidade imanentes e pode ser equiparada a um *objeto em exposição* por meio de técnicas de variação repetitiva, de desagregação de

⁶ “Such moments were not only produced through specific voice techniques but also – especially in the cases of Anderson, Galás and Moss – through electronic media, which amplified or multiplied the voice so as to distribute it fragmented and distorted across a space, thus transforming the aural space into a soundscape.” (Tradução Nossa).

⁷ “I’ll accept you, I won’t shut down, I won’t shut you out... I’m open to you, I’m open to everything... This is not a trap, we can go inside, yes, come inside...” *in* http://www.ubu.com/film/acconci_book.html. (Tradução Nossa).

conexões semânticas imediatamente evidentes, de arranjos formais segundo princípios sintáticos ou musicais (similitude sonora, aliteração, analogias rítmicas).

Tanto a exposição da linguagem quanto a desumanização da fala pelo isolamento parcial dos articuladores em *Open Book* apresentam a exploração da materialidade da voz (com sons e palavras) através de recursos naturais, sem necessidade de intermediações tecnológicas, assim como acontece também nas obras citadas anteriormente de Meredith Monk.

Considerações finais

Em instâncias diferentes, a materialidade da voz, em seu potencial expressivo/comunicativo para além da reprodução da semântica linguística, vem ⁵ “Such moments were not only produced through specific voice techniques but also – especially in the cases of Anderson, Galás and Moss – through electronic media, which amplified or multiplied the voice so as to distribute it fragmented and distorted across a space, thus transforming the aural space into a soundscape.” (Tradução Nossa).

⁶ “I'll accept you, I won't shut down, I won't shut you out... I'm open to you, I'm open to everything... This is not a trap, we can go inside, yes, come inside...” in http://www.ubu.com/film/acconci_book.html. (Tradução Nossa).

sendo explorada por diversos artistas desde o Modernismo até nossa contemporaneidade (Pós-Modernismo).

Essa dissonância na relação da voz com a linguagem (em literatura, teatro, música etc.) gera um *topos* performático de atuação para a voz no processo artístico e comunicacional — nos encontros, mediados ou não, entre pessoas (corpos e vozes).

Norval Baitello Jr. (2008), partindo da teoria de Harry Pross, afirma que a comunicação começa no encontro dos corpos, e não na troca de palavras. O corpo é a primeira mídia (meio) que utilizamos na comunicação. Ele contamina outros corpos e é contaminado por eles, através dos meios primários de comunicação: “[...] sons, inarticulados e articulados (entre estes, a voz), os gestos, os odores, as fisionomias, as posturas, os movimentos.” (BAITELLO, 2008, p. 96). Voz e corpo interferem reciprocamente na criação do ambiente comunicacional, como coloca Paul Zumthor (2001, pp. 243-244):

Um laço funcional liga de fato à voz o gesto: como a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento. A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes.

Deste modo, assim como o corpo na dança já adquiriu há muito tempo sua independência de técnicas codificadas (tendo como exemplos a dança moderna e contemporânea), a voz, em experimentações artísticas de *performance*, música e teatro contemporâneo, busca seu caminho de liberdade criadora através da exploração da performatividade da mesma, de sua materialidade para além das linguagens codificadas (língua, escalas musicais etc.), criando, por muitas vezes, novos sistemas sónicos, subjetivos e singulares, nos ambientes comunicacionais instaurados pelas obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAITELLO Jr., Norval. "Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos" in: RODRIGUES, David (org.). **Os valores e as atividades corporais**. São Paulo: Summus Editorial, 2008.

FISHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. Oxon: Routledge, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Internet:

MONK, Meredith. **Meredith Monk - site oficial**. Disponível em: <<http://www.meredithmonk.org>>. Acesso em 20. 07.11 às 14h25.

ANDERSON, Laurie. **Laurie Anderson – site oficial**. Disponível em: <<http://laurieanderson.com>>. Acesso em 20.07.11 às 15h.

ACONCCI, Vito. **Open Book – 1974**. Vídeo disponível em: <http://www.ubu.com/film/acconci_book.html>. Acesso em 21. 07.11 às 10h15.

ANDERSON, Laurie. **O superman – clip subtulado!** Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vzYu88jIDYs>>. Acesso em 21. 07.11 às 16h.

MONK, Meredith. **Four American Composers: Meredith Monk (1983)**. Vídeo disponível em: <http://www.ubu.com/film/greenaway_monk.html>. Acesso em 20. 07.11 às 15h23.