

# **Pré-Voz – silêncio pleno de potência e sentido**

## RESUMO

Este artigo desenvolve o conceito de Pré-Voz, ancorado não só numa prática artística — onde são referidas algumas pesquisas performativas vocais, nomeadamente no espectáculo MAGMA (solo vocal) e em obras de pioneiros da pesquisa vocal como Cathy Berberian e Meredith Monk —, mas também na teorização elaborada por Gilles Deleuze quanto ao conceito de pré-pictórico, na de Gilbert Simondon quanto à noção de pré-indivíduo e na de Eugenio Barba quanto à de pré-expressivo. A Pré-Voz como potência e sentido do gesto vocal é também um ainda *Nada* sonoro que se irá revelar em parte na emissão vocal. Na procura de uma vocalidade que mais directamente traduza o seu carácter ontológico e singular, a pintura de Francis Bacon é tomada como um impulsionador da emergência vocal em cena, resultando num afastamento do *logocentrismo* e *melocentrismo*, que são comumente considerados a principal função da voz.

## PALAVRAS-CHAVE

Voz; Voz; Vocalidade; Teatro Vocal.

## ABSTRACT

This article develops the concept of Pre-Voice, anchored not only in an artistic practice — where some vocal performative researches are referred, namely in the show MAGMA (vocal solo) and in the works of vocal research pioneers like Cathy Berberian and Meredith Monk —, but also in the theorization developed by Gilles Deleuze concerning the concept of pre-pictorial, in Gilbert Simondon's theorization concerning the notion of pre-individual and in Eugenio Barba's concerning the pre-expressive. The Pre-Voice as power and sense of the vocal gesture is also still a sound *Nothingness* that will reveal itself partly in the vocal emission. In the search for a vocality that more directly translates its ontological and singular character, Francis Bacon's painting is taken as a driving force of vocal emergence in the scene, resulting in a distancing from *logocentrism* and *melocentrism*, which are commonly considered the main function of the voice.

## KEYWORDS

Voice; Voice; Vocality; Vocal Theatre.

## INTRODUÇÃO

A voz, domínio do efémero, é, nas artes performativas, notoriamente transformada pelo espaço que a dissipa, funde-se com a temporalidade e dela é manifestamente dependente. Do gesto vocal, faz parte o silêncio e é nele que se constrói o som vocal. Como memória, resta-nos no corpo que estremece, vibra e participa da sua acção invisível. Mas antes de a voz emergir, há um antes, um momento «pré», um *Nada* vocal pleno de potência e sentido que muito prediz: um actor ou cantor ou, podendo englobar ambas, *performer* que entra no espaço cénico e nos faz adivinhar uma vocalidade prévia, que ainda não existe no tempo e no espaço. O *performer* inspira e nesse gesto está contido o movimento vocal, que, ainda assim, nos surpreende e estremece sempre; é o caso da tela branca de Francis

Bacon aos olhos de Deleuze<sup>1</sup>, que já o contém — ao pintor e a tudo o que está na sua cabeça —, assim como o seu estúdio, antes de ele manusear o pincel. Este momento, esta pré-expressividade, como lhe chamou Eugenio Barba, intrigou-me não só ao observar dezenas e dezenas de alunos actores como ao espectar *performers*, cantores e actores, como, e talvez sobretudo, quando mergulho num processo artístico e me transpareço vocalmente.

Esse acto intenso e potente suspende e organiza o tempo de forma própria, fazendo emergir, através da materialidade do corpo, do espaço, dos materiais e do seu manuseamento, um sentido que até ali não existia, como se a suspensão sugerida por Merleau-Ponty fosse uma metodologia criada propositadamente para o processo criativo<sup>2</sup>. É a partir de uma experiência profundamente vivida que esta investigação emerge, atentando em aspectos únicos e particulares deste tipo de pesquisa, cada vez mais validados na investigação em arte, como refere Bárbara Bolt: «Since creative arts research is often motivated by emotional, personal and subjective concerns, it operates not only on the basis of explicit and exact knowledge, but also on that of tacit knowledge.»<sup>3</sup>

Este meu posicionamento como artista/investigadora acarreta uma tarefa duplamente árdua e complexa, como nos alerta James Elkins<sup>4</sup>, já que a simultaneidade entre uma prática artística e um posicionamento teórico resulta naquilo a que chama um híbrido estranho, *awkward hybrid*: o observador é também o objecto observado. No entanto, esta complexidade confere poder à pesquisa artística, por ser multissensorial, como defende Paul Carter<sup>5</sup>. Carter refere que o seu carácter aberto, aleatório ou «anything-goes» (vale tudo), em vez de consistir numa fragilidade, na

1 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

2 Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Tel-Gallimard, 1945.

3 Barrett, Estelle, Bolt, Barbara (eds.). *Practice as Research — Approaches to Creative Arts Enquiry*. Londres/Nova Iorque: I.B.Tauris, 2010, 4.

4 Este *site* é uma actualização do livro publicado com o mesmo nome (acedido pela última vez em 22 de Agosto de 2019) e pode ser consultado em: <http://www.jameselkins.com/yy/>. O livro: Elkins, James — *Artists with PhDs — On the new Doctoral Degree in Studio Art*. Washington: New Academia Publishing, 2009.

5 Paul Carter *apud* Barrett, Estelle, Bolt, Barbara (eds.). *Practice as Research — Approaches to Creative Arts Enquiry*. Londres/Nova Iorque: I.B.Tauris, 2010, 16.

tentativa de encontrar rigor na pesquisa, pode ser encarado como um sinal da sua sofisticação<sup>6</sup>. Valorizando este tipo de investigação, o autor descreve o processo artístico como uma descontextualização do discurso universal estabelecido para a experiência individual, ou seja, resultando em trabalho artístico, a experiência particular retorna ao universal<sup>7</sup>. A afirmação da dicotomia particular/universal é, do meu ponto de vista, uma das chaves na pesquisa artística e uma das suas principais forças. Esta força contaminará e será contaminada por um discurso exegético e respetiva investigação teórica que pode produzir novos conceitos e abordagens.

Comtemplando a dupla faceta prática e teórica deste tipo de conhecimento, Christopher Frayling encontrou (a partir do que enunciou Herbert Read) três tipos de pesquisa na arte (mais concretamente na arte e *design*): «research into art» (pesquisa em arte), que pode envolver o estudo de diversas perspetivas teóricas; «research through art» (pesquisa através da arte), que pode envolver a realização de um trabalho prático original que sirva uma proposta de pesquisa; e «research for art» (pesquisa para a arte), onde o objectivo da pesquisa é recolher e reportar conhecimento em relação à prática<sup>8</sup>. No seguimento desta ideia de explorar a relação entre prática e teoria, Borgdorff<sup>9</sup>, que distingue quatro perspetivas (instrumental, interpretativa, performativa e imanente)<sup>10</sup>, diz-nos: «não apenas experimentação *na* prática, mas também reflexão *sobre* a prática e

6 *Ibid.*, 18.

7 *Ibid.*, 15 e 16.

8 Frayling, Christopher. «Research in Art and Design». Artigo publicado no Royal College of Art Research Papers, Volume 1, Número 1 em 1993/94. Pode ser consultado (acedido pela última vez em 29 de Abril de 2021): [http://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling\\_research\\_in\\_art\\_and\\_design\\_1993.pdf](http://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf).

Sobre este assunto, consultar também a página 5 deste artigo (acedido pela última vez em 29 de Abril de 2021). Disponível em: <https://core.ac.uk/reader/211708676>.

9 Borgdorff, Henk. *O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes*. Tradução de Daniel Lemos Cerqueira. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 314-323, abr. 2017.

10 Resumidamente, a perspectiva instrumental refere-se a um conhecimento técnico-profissional onde a «teoria» serve a prática; a perspectiva interpretativa refere-se à interpretação teórica a partir da prática, tentando facilitar a compreensão dessa mesma prática artística; a perspectiva performativa clama o potencial performativo da própria teoria que conseqüentemente altera a forma como vemos a prática; a perspectiva imanente advoga que a prática não é «ingénua» e que é sempre infundida em teoria.

interpretação da prática podem ser parte da pesquisa nas artes.»

A produção de conhecimento gerado no quadro deste tipo de investigação, quer tenha como resultado um objecto artístico ou a produção teórica (sempre numa relação com a prática), ou ambas, tem características complexas, porosas e metodologicamente diversas. Assim, no presente artigo, a partir de uma experiência artística pessoal, subjectiva e através de um conhecimento tácito fomentado pelo tempo, proponho o conceito teórico-prático de Pré-Voz<sup>11</sup>.

Este conceito cruza-se com o tema proposto na presente edição, a noção de *Nada*, já que contém ideias-chave como a de despojamento, a de depuração, a de silêncio, a de vazio (com os pulmões, paradoxalmente, cheios de ar). A ideia de esvaziamento e depuração é enunciada por Deleuze acerca da pintura de Francis Bacon<sup>12</sup>, como veremos mais à frente, e a ideia de suspensão ou distanciamento referida por Merleau-Ponty<sup>13</sup> parece criar um suporte ideológico ao gesto vocal e, sobretudo, à ideia de Pré-Voz.

A voz tem a particularidade de marcar com a inspiração, o momento antes de o ser. A respiração, o sopro, marca também o início e o fim da vida. Esse gesto é o que nos dá e retira a vida, a primeira e a última coisa. A inspiração pressupõe a entrada, o tomar ar (algo invisível, impalpável), o encher-se. O ar move-se para dentro do corpo e, depois, para fora. Entra de uma forma e sai de outra diferente, que pode implicar som vocal. É preciso receber o ar, deixá-lo entrar, para poder expeli-lo, dá-lo ao mundo sob a forma de som: exprimir. Esse ar traz consigo já, pelo menos, em parte, o desenho sonoro do que se tornará em breve. Tudo o que está antes é «pré», neste caso, pré-voz.

11 Este conceito foi um dos temas da tese de doutoramento defendida em Março de 2020 (Universidade de Lisboa): *A Voz como impulsionador da criação cénica: a Pré-Voz como alicerce de um Teatro Vocal*.

12 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

13 Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Tel-Gallimard, 1945.

A inspiração, que também significa iluminação ou entusiasmo, o momento incontornável para que a voz se processe, é um momento de pré-voz: é um momento em que ainda não se emitiu som, mas onde já está inscrito o gesto vocal. A inspiração já possui, na sua génese, o que será emitido ou, no mínimo, aquilo que iniciará essa emissão, que depois pode ser distorcido no próprio acto de vocalizar, como se verá, mais à frente, com a pintura de Francis Bacon. Quando inspira, antes de emitir som vocal, o *performer* já tem em si, mesmo que não o concretize na totalidade, aquilo que vai sonorizar. O sentido, a potencialidade e som já lá estão, mesmo que ainda em silêncio.

Antes de Cathy Berberian (ou a *persona* que assume) iniciar a divertida versão de *Ticket to Ride*<sup>14</sup>, mesmo que não observemos a irónica e provocadora introdução que foi gravada antes do tema, a sua atitude e gestos durante a introdução musical ao piano já revelam, pelo menos, em parte, aquilo que iremos ouvir. Ajudará a esta percepção conhecer a obra de Cathy Berberian, o seu sentido cómico e provocador, a sua capacidade de se mover nas margens do meio musical erudito, fazendo parte dele, mas questionando-o e ridicularizando-o, a sua capacidade vocal camaleónica *crossover* — tanto pode cantar o *standard* de jazz *Summertime*, de Gershwin<sup>15</sup>, exactamente como uma cantora de jazz como cantar o tema *Xango*, de Heitor Villa-Lobos (das Canções Típicas Brasileiras, n.º 4), num estilo popular<sup>16</sup>.

Quando Meredith Monk entra em palco no dia 30 de Outubro de 2015, na Library of Congress em Washington<sup>17</sup>, podemos adivinhar pelo seu sorriso, pela sua vénia, e pela forma simples como traz o copo de água que o que se vai passar trará os mesmos despojamento, simplicidade e calma

14 O tema pode ser ouvido e visto em (minuto 01:03) (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=WLqVioiDldc>.

15 O tema pode ser ouvido e visto em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=sv-CbTVEfvo>.

16 O tema pode ser ouvido e visto em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=cK2OR13QUOw>.

17 Concerto de Meredith Monk em 30 de Outubro de 2015, na Library of Congress Washington, pode ser visto e ouvido em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=69yOZQ53SLM&t=1127s>.

com que faz a entrada. O que podemos não adivinhar é a maestria com que consegue simultaneamente tornar um momento simples (não usa qualquer instrumento musical ou efeito sonoro), tão complexo na forma como articula o ritmo com as várias vocalidades que vai introduzindo, ou adivinhar que aquela calma e simplicidade possam advir da prática budista que assume há largos anos.

No entanto, o conceito de pré-voz que aqui apresento não está tanto delineado do ponto de vista do espectador, mas, sim, do ponto de vista do *performer*. Cathy Berberian e Meredith Monk têm em si, mesmo que de forma menos consciente, antes de começar, o sentido e a potência para o que irá acontecer. Não se trata só de ter existido uma miríade de ensaios ou experiências vocais anteriores, trata-se também de tudo aquilo que são como pessoas e que foram construindo como artistas, trata-se de tudo o que sentem naquele momento, naquele espaço, naquela presença específica. Mais do que o que, como espectadores, possamos intuir ou, pelo contrário, o/a *performer* tenha a capacidade de nos surpreender, este conceito refere-se ao que o artista vocal manuseia naquele momento e lugar específicos, ou seja, parte, sobretudo, do ponto de vista do *performer* e não do espectador.

Considerando aquilo a que Adriana Cavarero<sup>18</sup> chama carácter único ou ontológico da voz, ressaltando a sua singularidade e as múltiplas mensagens que a vocalidade, alheada do tradicional logocentrismo, nos traz, poderíamos considerar muitos factores que influenciam o *performer* no acto de vocalizar, tais como a fisiologia, a personalidade, a aquisição técnica e artística, a história pessoal e familiar e tudo aquilo que ele próprio procura comunicar num determinado trabalho, bem como a relação com o próprio espaço e público naquele momento. Poderíamos considerar uma multitude de aspectos, se quiséssemos analisar tudo o que está subjacente ao acto que imediatamente antecede a emissão vocal, mas iremos cingir-nos, neste artigo, a explorar o conceito sugerido no título e a expor a sua operabilidade

18 Cavarero, Adriana. *For More than One Voice – Toward a Philosophy of a Vocal Expression*. Tradução de Paul Kottman, Stanford, Califórnia: Standford University Press, 2005

artística, nomeadamente no espectáculo MAGMA (solo vocal)<sup>19</sup>, e noutras investigações artísticas anteriores<sup>20</sup>.

## PRÉ-VOZ: ÂMBITO E FUNDAÇÕES DO CONCEITO

É difícil precisar se o conceito de pré-voz emergiu da prática ou se foi uma reflexão *a posteriori* sobre essa mesma prática, mas seguramente não existiria sem essa ligação à vocalidade artística. Apesar de poder ser considerado um conceito teórico-filosófico, tem operabilidade na prática artística, como veremos mais à frente. Começaremos neste capítulo por procurar no pensamento de alguns filósofos o enquadramento para o conceito de Pré-Voz, que, tal como o proponho, pode ter várias implicações e sentidos. O conceito mais próximo é o de pré-pictórico, defendido por Deleuze ao dissertar sobre a pintura de Francis Bacon; mas também pode ser associado ao de pré-indivíduo de Simondon, a algumas ideias da fenomenologia das essências propostas por Merleau-Ponty, nomeadamente, quanto à ideia de suspensão e à ideia de pré-expressivo desenvolvida por Eugenio Barba.

Uma das acepções deste conceito, e talvez a mais abrangente, é a de que se relaciona com tudo aquilo que habita aquele que vocaliza, dentro e fora dele, tal como é caracterizado por Deleuze, referindo-se ao pintor:

É um erro acreditar que o pintor se encontra perante uma superfície branca. (...) O pintor tem muitas coisas na cabeça, à volta dele ou no seu estúdio. Ora acontece que tudo o que tem na cabeça ou à sua volta está já na tela, mais ou menos enquanto virtualidade, mais ou menos como actualização, antes de começar o seu trabalho. Tudo isso está presente na tela, enquanto imagens

19 Espectáculo realizado no âmbito do doutoramento estreado em Março de 2014 no Teatro Meridional, em Lisboa, com reposição em Dezembro de 2017 no Teatro O Bando, em Palmela. A obra (versão Teatro Meridional) pode ser vista e ouvida em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://studio.youtube.com/video/pNJ5r5fYakk/edit>.

20 Nomeadamente, no documentário *Vozes Cénicas*, realizado no âmbito do mestrado em Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, defendido em 2008, filmado em Setembro de 2006. Pode ser visto e ouvido em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=9oAG-nqgYfU&t=6052s>.

actuais ou virtuais. De modo que o pintor não trata de preencher uma superfície branca, mas sim esvaziar, desimpedir ou limpar uma superfície.<sup>21</sup>

Deste excerto, podemos sublinhar duas ideias: uma é a de que a tela não está vazia, mas imensamente povoada por tudo aquilo que circunda e inunda o pintor; a outra é a de que o acto criativo é um momento de depuração e esvaziamento. Não só aquilo que está dentro do pintor como o que está à volta dele, ou seja, as circunstâncias físicas — o que tem à sua volta e os materiais que o circundam —, irão influenciar a pintura dele. Portanto, há uma intensa actividade ou uma potencialidade latente antes do acto de pintar: a consciência do manancial que o pintor tem na cabeça e a da escolha daquilo que acabará por acontecer ao manusear os materiais. O pintor terá de esvaziar-se, depurar-se para fazer essa escolha e encontrar o «acidente»<sup>22</sup>.

A ideia de pré-pictórico relaciona-se com todas as intenções ou imagens que, inevitavelmente, habitam o pintor: «Antes de a pintura começar, está já tudo na tela, o próprio pintor também. Assim, o trabalho do pintor é desfasado e só pode vir depois»<sup>23</sup>. Entre aquilo que o pintor imagina que vai pintar e o que pinta, ou seja, aquilo que de novo advirá do manuseamento dos materiais e do espaço, há, provavelmente, uma grande diferença ou descoberta: o emergir do «acidente». Aquilo que são as intenções dele nunca poderá estar totalmente numa tela, porque a materialidade da pintura cinge-lhe a imaginação, e também porque no acto de pintar a imaginação se

21 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 151.

22 Na pintura de Francis Bacon, que Deleuze refere ao longo do livro citado (Deleuze, 2011), há uma ligação com a própria materialidade da pintura: a deformação da «Figura» é feita no «acidente» que acontece entre a sua mão e a escova ou o pano que usa para causar este «acaso», como menciona Deleuze. É muito mais nessa relação física, corpórea e instintiva com o material, e muito menos na tentativa de executar algo anteriormente planeado, que emergem os corpos distorcidos ou as cabeças sem rosto de Bacon. Contudo, a sua pintura não emerge de um puro acidente, mas de um equilíbrio entre caos e estrutura, entre liberdade e formalismo: «I try and make it in a sense freer and yet more formal.» Em: Sylvester, David. *The Brutality of Fact — Interviews with Francis Bacon*. Londres: Thames & Hudson, 1988, 104.

23 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 168.

transforma. Ele próprio já está no quadro, porque a sua pintura já se refere inevitavelmente a ele próprio.

Da mesma forma, aquele que vocaliza, sobretudo numa vocalização livre, como veremos à frente, está pleno de informação, referências ou emoções, e terá de escolher aquilo que melhor traduz o que quer exprimir. O vocalista terá de esvaziar-se de todas as informações e seleccionar o som que lhe parece mais adequado àquele momento, o som mais pertinente na relação com o corpo, com o espaço, com o movimento e posicionamento em cena. Assim, aquilo que vai vocalizando é uma parte do todo que potencialmente poderia vocalizar, sendo limitado por essa mesma materialização em som e pelas suas condicionantes intrínsecas. A pré-voz, nesta acepção, será tudo aquilo que potencialmente poderia ser vocalizado e tudo aquilo que habita o *performer* na sua relação com o corpo, o espaço, os materiais e o seu estado emocional, antes de ser emitido qualquer som. Deste modo, o que emerge no acto da improvisação vocal<sup>24</sup> tem um carácter único e circunstancial.

O espaço, os materiais e o próprio público, podem convidar o actor-vocalista, no momento em que improvisa ou interpreta, a um tipo específico de acção/actuação. Estes elementos constituem uma oportunidade de acção diferenciada. Aliás, estes elementos já poderão estar interiorizados no próprio vocalista antes de ele começar a vocalizar, ou seja, ele já intui o público, o espaço e os materiais antes de emitir som, e lidará com eles durante o processo. A intuição destes elementos dá-lhe uma qualidade de actuação e de presença. Ora, esta ideia de presença como qualidade do actor-vocalista antes de iniciar o gesto vocal leva-nos ao conceito de pré-expressivo, definido por Eugenio Barba.

Este conceito insere-se na antropologia teatral, terminologia que Barba inaugura. Pré-expressivo, segundo o também encenador, é como um nível básico do actor/bailarino, uma energia cénica viva, independente da sua técnica, e que atrai a atenção do espectador, diferindo daquela que teria

24 Poderíamos referir o acto de emissão vocal, mas mencionámos «acto de improvisação vocal», porque, quanto menos pré-concebida a vocalização, mais o seu carácter único é salientado.

no quotidiano. Barba<sup>25</sup> define três facetas constituintes do campo pré-expressivo: as características do actor, aquilo que o torna único e irrepetível; a tradição cénica e contexto histórico-cultural e o manuseamento do corpo e da mente, segundo técnicas extraquotidianas baseadas em *princípios-que-retornam*<sup>26</sup>.

Estes elementos constituintes do campo pré-expressivo coincidem com aspectos do conceito de pré-voz que aqui estamos a apresentar e aproxima-nos de uma ideia teatral que o conceito de pré-pictórico não enuncia. Por um lado, a ideia de presença viva e preenchida pelas características irrepetíveis do actor/bailarino/cantor e pelo seu percurso histórico-cultural anterior e, por outro lado, esta ideia de transformação a partir dos materiais disponíveis, sejam eles o próprio corpo e voz, o público, o espaço ou objectos de cena. Nesta concepção, há um estar em cena que é preenchido ainda antes da expressão, como há um gesto vocal intuído antes de a voz ser emitida. Assim como o pintor terá de esvaziar a tela, segundo Deleuze, aqui o vocalista terá de inspirar, tentando, ao encher-se de ar, esvaziar-se de sons, para que o seu gesto vocal comece.

Outro conceito que poderemos associar à ideia de pré-voz é o de pré-indivíduo, e que se refere àquilo de indeterminado e irresoluto o ser humano transporta consigo e se relaciona com a natureza; no fundo, aquilo que é comum a todos os seres humanos e que antecede a sua individualização. Gilbert Simondon pensou a individualização envolvendo tanto os aspectos físicos e biológicos como os psíquicos e sociais. Simondon regressa a uma concepção pré-socrática do ser, reconciliando-a com a ideia de natureza. A realidade pré-individual, que o sujeito leva consigo, pode, portanto, ser chamada natureza. A natureza, neste sentido, é aquilo que poderá vir a ser, ou seja, uma realidade indeterminada (*apeíron*) de onde surge a forma individualizada, ou ainda a primeira fase do ser, como refere o autor:

25 BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel — Tratado de Antropologia Teatral*. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Editora Hucitec, Humanismo, Ciência, Tecnologia, 1994, 24 e 25.

26 *Ibid.*, 27-58.

Mais il est possible aussi de supposer que le devenir est une dimension de l'être, correspond à une capacité que l'être a de se déphaser par rapport à lui-même, de se résoudre en se déphasant: l'être préindividuel est l'être dans lequel il n'existe pas de phase; l'être au sein duquel s'accomplit une individuation est celui en lequel une résolution apparaît par le répartition de l'être en phases, ce qui est le devenir; le devenir n'est pas un cadre dans lequel l'être existe; il est dimension de l'être, mode de résolution d'une incompatibilité initiale riche en potentiels.<sup>27</sup>

Esta citação traz-nos o essencial do conceito de Simondon: se o «tornar-se» é uma dimensão do ser e uma capacidade que o ser tem de se desfazer de si próprio, o ser pré-individual será este conjunto de potencialidades que o constitui, indeterminada e indefinível, em transdução, de onde o ser se individualiza, não deixando de ser pré-individual, mas individualizando parte daquilo que é em potência.

A ponte entre o conceito de pré-individual e pré-voz leva-nos, de novo, a Merleau-Ponty. Jacques Garelli<sup>28</sup> diz-nos que as pesquisas mais recentes sobre o indivíduo e a sua génese psicobiológica, onde o trabalho de Simondon se insere, se devem ao trabalho de Merleau-Ponty, por várias razões, entre as quais a sua reflexão sobre o pré-individual e a revisitação que faz do pensamento pré-socrático, e, igualmente, pela metodologia fenomenológica pontiana, na qual não se pode separar o objecto de estudo dos processos operatórios que conduziram à sua construção e revelação<sup>29</sup>. Para Merleau-Ponty, o mundo só pode ser apreendido se for vivido e não apreendido de forma ideal ou parcelar: «Chercher l'essence du monde, ce n'est pas chercher ce qu'il est en idée, une fois que nous l'avons réduit en thème de discours, c'est chercher ce qu'il est en fait pour nous avant toute thématization.»<sup>30</sup> Não obstante esta perspectiva, Merleau-Ponty propõe-nos um mecanismo de distanciamento das coisas para as podermos conhecer:

27 Simondon, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Éditions Jérôme Million, Collection Crises, 2005, 25.

28 *Ibid.*, 9-20.

29 *Ibid.*, 9.

30 Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Tel-Gallimard, 1945, 16.

C'est parce que nous sommes de part en part rapport au monde que la seule manière pour nous de nous en apercevoir est de suspendre ce mouvement, de lui refuser notre complicité (de le regarder ohne mitzumachen, dit souvent Husserl), ou encore de le mettre hors-jeu. Non qu'on renonce aux certitudes du sens commun et de l'attitude naturelle, — elles sont au contraire le thème constant de la philosophie, — mais parce que, justement comme présupposés de toute pensée, elles "vont de soi", passent inaperçues, et que, pour les réveiller et pour les faire apparaître, nous avons à nous en abstenir un instant. [...] La réflexion ne se retire pas du monde vers l'unité de la conscience comme fondement du monde, elle prend recul pour voir jaillir les transcendances, elle distend les fils intensionnels qui nous relient au monde pour les faire paraître, elle seule est conscience du monde parce qu'elle le révèle comme étrange et paradoxal.<sup>31</sup>

O método fenomenológico de se distanciar das coisas para conhecer a sua transcendência, proposto nesta citação (relacionado com a *epoché* de Husserl), não só pode ser equiparado ao processo proposto por Bacon (no formalismo de isolamento da Figura na sua pista, como refere Deleuze), como pode ser equiparado ao gesto artístico, em geral: o artista opera um recuo da mundanidade, mantendo-se nela e na sua materialidade real. Portanto, o processo artístico será, analogamente, a suspensão do próprio mundo, apesar de as coisas do mundo serem a base do trabalho artístico: por um lado, o delimitar um espaço, um tempo, os materiais humanos e plásticos, e, por outro, o esvaziamento interior e os processos ritualísticos entre o(s) artista(s) e o público pode contribuir para essa suspensão do mundo, para o observar de outra perspectiva. Continuando este paralelismo com o pensamento de Merleau-Ponty, o artista, tal como o filósofo, recua não para isolar a sua obra do mundo, mas para a conseguir sintetizar e intensificar, devolvendo-a ao mundo, fazendo-a ressoar com muito mais força e universalidade.

Sintetizando, o conceito de pré-voz que proponho pode ser simultaneamente equiparado ao conceito de pré-pictórico proposto por

31 *Ibid.*, 13 e 14.

Deleuze, incluir o movimento de distância trazido por Merleau-Ponty, a presença pré-expressiva de Barba e relacionar-se com o conceito de pré-individual de Simondon. Englobando as várias acepções que se interligam, a pré-voz comporta, então, tudo o que está presente antes de o vocalista começar a vocalizar, seja numa acepção mais contextual, individual e particular, seja numa acepção mais universal, pré-individual e indiferenciada, sendo que será dependente ou condicionada pela primeira.

Podemos, assim, estabelecer três planos da pré-voz interdependentes: 1) o que se encontra antes da própria individualização do ser (ou da voz), que é germinal, comum e reconhecível; 2) tudo aquilo que individualiza o vocalista antes da vocalização, ou seja, tudo aquilo que o influencia e que condiciona a sua emissão vocal (no seu processo individual e pessoal, tal como a fisiologia, a identidade, o percurso, as referências, as técnicas vocais que fazem parte da sua aprendizagem, etc.); 3) aquilo que imediatamente antecede o acto de vocalizar e pode reportar-se tanto ao acto de distanciação ou de esvaziamento, de depuração ou eliminação do supérfluo, de suspensão do mundo, de contacto com o meio envolvente e de abertura às oportunidades de actuação a que esse meio convida e que o artista/vocalista pode intuir intrinsecamente. Nesta última acepção, podemos incluir também o estado emocional/mental que antecede a própria vocalização: é no corpo e na mente do *performer* que essa suspensão se observará.

Numa tentativa de definição, poderíamos dizer que o conceito de pré-voz é tudo o que está em potência (dentro e fora do ser emissor) antes de a voz emergir e que condicionará o seu aparecimento. A pré-voz é o gesto, o momento que antecede a emissão vocal, portanto, é o silêncio ou a inspiração, onde todo o corpo do *performer* se esvazia de referências ou as suspende para se entregar ao gesto vocal. Portanto, a pré-voz não é a voz, mas o que lhe antecede: um silêncio imbuído de sentido — é potência e sentido. A pré-voz não existe enquanto materialidade sonora, apesar de se revelar, em parte, na voz.

## OPERABILIDADE ARTÍSTICA DO CONCEITO PRÉ-VOZ:

### FRANCIS BACON COMO IMPULSIONADOR DA VOCALIDADE

Como já referi, o conceito de pré-voz tem uma implicação e operabilidade na prática artística e pode, como veremos, ter uma metodologia, ou seja, podemos encontrar formas mais directas de impulsionar uma vocalidade

que melhor traduza a potencialidade e o sentido vocais. Se, por exemplo, um cantor executa uma ária barroca, ou um actor um excerto de um texto shakespeariano, é notório que podemos deduzir os aspectos que referimos na definição de pré-voz e é evidente que tudo aquilo que antecede o acto da emissão vocal vai influenciá-la, mas há um objecto que se sobrepõe à voz e a torna subserviente, digamos assim – o texto, a encenação, a música, a direcção musical – a tradição teatral e musical vêm em primeiro plano. A voz é o «resto» ou a «sobra», como nos diz Cavarero<sup>32</sup>. O logocentrismo ou o melocentrismo faz a voz tornar-se num meio, como muitas vezes é referida. Mesmo havendo muitos autores, como a já referida Adriana Cavarero<sup>33</sup>, que sinalizam uma duplicidade vocal, ou seja, uma dicotomia contida na emissão vocal resultando numa pluralidade de informações que a voz transporta além do discurso ou da melodia que profere, a exploração artística das possibilidades da voz *per se* é ainda, e apesar de obras e/ou axiomas como os de Cathy Berberian, Alfred Wolfsohn, Roy Hart, Meredith Monk, Enrique Pardo, Linda Wise e Fátima Miranda, uma excentricidade.

Procurando um lugar onde a voz não estivesse dependente de estruturas linguísticas ou musicais (mesmo que por vezes fossem usadas como elemento secundário), no espectáculo MAGMA (solo vocal) a investigação pretendeu compreender que lugar a voz teria como impulsionadora da criação cénica, encontrando durante o espectáculo a voz na relação com a teatralidade como catalisadora de todos os outros elementos cénicos.

Anteriormente à realização do espectáculo MAGMA (solo vocal), encontrei em Bacon uma imediata e intuitiva relação com a improvisação vocal<sup>34</sup>. Deleuze assinala as principais características da sua pintura: o isolamento da Figura<sup>35</sup>, a não-narrativa, a não-ilustração e a não-imobilidade.

32 Cavarero, Adriana. *For More than One Voice – Toward a Philosophy of a Vocal Expression*. Tradução de Paul Kottman, Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 2005, 12.

33 Iguamente outros autores tais como: Antonin Artaud, Ferdinand Saussure, Mladen Dolar, Julia Kristeva, Michel Poizat, Hannah Arendt, Roland Barthes, Paul Zumthor, Leslie Dunn e Nancy Jones.

34 Refiro-me a uma improvisação vocal livre, sem estrutura de suporte, ou seja, sem tempo ou altura de som previamente definidos ou tentativa de seguir os padrões sonoros da fala. Se bem que estes elementos poderiam, momentaneamente, fazer parte da improvisação.

35 Deleuze refere, várias vezes, ao longo da obra *Lógica da Sensação*, o termo «Figura», com letra maiúscula.

Há, em Bacon, a sensação constante da enunciação de uma acção: o corpo é uma fonte de movimento. Bacon convoca um lugar onde o ser humano (re)torna animal e, nas palavras de Deleuze, o corpo se esforça por escapar ou espera por um espasmo<sup>36</sup>, num movimento tácito e intenso, onde a deformação se dá no corpo e na cara, desfazendo-a, passando a ser só uma cabeça, tornando-a numa «Figure-tête» ou «tête-viande»<sup>37</sup>.

Fazendo um paralelismo com a improvisação vocal da pintura de Bacon, o «isolamento da Figura» transparece no carácter das improvisações que foram sempre individuais, logo, as figuras/*personas* não interagem umas com as outras, ou seja, os actores/vocalistas não contracenam. Bacon referiu que a razão do uso da figura isolada será «erradicar o carácter figurativo, ilustrativo, narrativo, que a Figura necessariamente teria se não estivesse isolada»<sup>38</sup>. Deleuze reafirma a mesma ideia: «Isolar é, pois, o meio mais simples, necessário[,] embora não suficiente, para romper com a representação, anular a narração, impedir a ilustração, libertar a Figura: permanecer no plano do facto.»<sup>39</sup> No espaço cénico, ao eliminar a contracena, podemos estabelecer uma ligação menos narrativa, aprofundando, na conexão do indivíduo consigo mesmo, uma série de aspectos subliminarmente tratados na relação com o outro, ou seja, elementos mais intrínsecos, impessoais ou primordiais e menos circunstanciais e pessoais da vivência humana. Adquirem, nesta abordagem, uma expressão individual e, simultaneamente, universal, tendo em conta que qualquer humano se pode identificar com essa expressão.

No contexto baconiano, o isolamento da figura é como um método para chegar mais directamente à emoção ou à sensação, independentemente de uma história ou facto narrativo. A sensação é abordada não como decorrência de uma narrativa, mas como potência em si mesma, adquirindo um valor mais universal e mais abrangente: não importa o que provoca aquela sensação,

36 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 53.

37 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Logique de la Sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 2002, 31.

38 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 34.

39 *Ibid.*, 35.

importa a forma como é disposta. Segundo Deleuze, em Bacon, a sensação é ligada ao instinto: «Em Bacon[,] não há sentimentos: somente afectos, ou seja, “sensações” e “instintos”.»<sup>40</sup> Poderemos dizer que a pintura de Bacon se liga a um plano primordial, inato, predefinido, germinal, primitivo, afastando-se da ideia de ilustração ou figuração, ou, se falarmos de uma perspectiva teatral, afastando-se de uma representação realista. Neste sentido, do ponto de vista cénico, ao procurar sons vocais inspirados em Bacon, encontramos vocalidades primordiais, ligadas à sensação ou instinto: há uma maior atenção e profundidade na relação de si para si, e menos um sentido relacional ou circunstancial, e, conseqüentemente, menos narrativo e próximo de uma linguagem cénica contemporânea e pós-dramática.

Assim, o isolamento da «Figura» e a sua não-narratividade podem constituir um método para fazer emergir o impessoal. A sensação e a emoção, neste contexto, podem colaborar nesta metodologia de busca do impessoal ou pré-individual: «According to Gilbert Simondon, emotion is the way we relate to the preindividual. To have emotion, to be moved, is to feel the impersonal within us, to experience Genius as anguish or joy, safety or fear.»<sup>41</sup> Segundo Agamben, Simondon entende a emoção como porta de entrada para o pré-indivíduo: é através dela que encontramos aquilo que é impessoal, não-particular e comum a todo o indivíduo, ou, por outras palavras, universal.

A própria pintura de Bacon tem uma relação directa com a emoção, entrando imediatamente no sistema nervoso, sem mediação, fazendo emergir a sensação, como refere Deleuze:

Adoptando uma expressão Valéry, a sensação é o que transmite directamente, evitando o desvio ou o aborrecimento de uma história que houvesse de ser contada. [...] E, nesta perspectiva, pode fazer-se uma mesma crítica à pintura figurativa e à pintura abstracta: ambas passam pelo cérebro, nem uma nem

40 *Ibid.*, 87.

41 Agamben, Giorgio. *Profanations*. Tradução de Jeff Fort. Nova Iorque: Zone Books, 2007, 15.

a outra agem directamente sobre o sistema nervoso, não acedem à sensação, não desprendem a Figura.<sup>42</sup>

O horror é muito mais violento, porque Bacon o impessoaliza, como se estivéssemos perante o horror em si mesmo: é distante do real, mas tão próximo, que nos atinge directamente, como se congregasse o horror em cada um de nós pessoalmente. Não nos é contada uma história ou dada uma razão: a «Figura» desossada, esventrada, animalizada, está simplesmente ali numa solidão intemporal, num esforço para escapar, talvez do próprio corpo. Bacon encontra na violência e na solidão nas suas figuras a forma de expressar aquilo que é anterior à constituição do indivíduo (pré-individualidade), e talvez por isso a sua pintura seja mais violenta e mais directa.

É nos corpos deformados de Bacon, esventrados, desorganizados, distorcidos, estranhos, mas fascinantes, intensos, vibrantes e vivos, num estado indeterminado entre o ser humano e o animal, que a sua pintura se torna fonte de grande inspiração para a improvisação vocal. No espectáculo MAGMA (solo vocal), a pintura de Bacon foi um impulsionador de sons, sobretudo na primeira cena, onde os sons iniciais procuravam a indiscernibilidade, onde uma «Figura», pouco definida e cingida debaixo de um enorme saco de plástico, emitia sons guturais, amórficos, deformados, animais e estranhos.<sup>43</sup>

Podemos aprofundar ainda mais a relação entre Bacon e a exploração vocal ao explorar o grito: «pintar o grito, mais do que o horror.»<sup>44</sup> O grito de Bacon captura ou deteta uma força invisível, como nos diz Deleuze<sup>45</sup>: «Se gritamos, é sempre como vítimas de forças invisíveis e não sensíveis que transtornam tudo o que possa ser espectáculo e que ultrapassam mesmo a

42 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 82.

43 O excerto (00'55" a 05'40") pode ser visto e ouvido em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://studio.youtube.com/video/pNJ5r5fYakk/edit>.

44 Sylvester, David. *The Brutality of Fact – Interviews with Francis Bacon*. London: Thames & Hudson, 1988, 48.

45 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 117.

dor e a sensação.» Como motivador da improvisação, o grito de Bacon tem uma força sonora contida muito intensa e catalisadora: «Bacon consegue pintar o grito, porque põe a visibilidade do grito – a boca aberta como um abismo de sombra – em relação com forças invisíveis que mais não são que as do futuro.»<sup>46</sup>

É no retrato do Papa Inocêncio do pintor Diego Velázquez (1650) e numa das cenas do filme *Battleship Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein<sup>47</sup> – onde vemos uma angustiada enfermeira de óculos partidos – que Bacon vai buscar algumas das motivações do grito no seu imaginário pictórico<sup>48</sup>. Na improvisação vocal, numa primeira fase, observar o grito de Bacon impele-nos a lançar a nossa angústia no som vocal: gritar alguma coisa que já não se consegue conter, que excede a própria «Figura», que excede a própria dor ou angústia. Contudo, se o grito, na pintura de Bacon, parece funcionar extraordinariamente bem, gritar esse mesmo grito, num contexto de pesquisa vocal, apesar de estimulante, contém muitos desafios, já que o grito, por si só, descontrolado e intenso, não só é altamente lesivo para as cordas vocais, como, na maior parte das vezes, não resulta, especialmente interessante como objecto artístico: é necessária uma estrutura (ou uma «pista», se falarmos de Bacon por Deleuze) onde esse mesmo grito se desenvolva.

Em 2006, numa das primeiras pesquisas vocais que realizei a partir da pintura de Bacon<sup>49</sup>, os actores que participaram confrontaram-se com este desafio de construir uma sequência performativa a partir da improvisação vocal<sup>50</sup>. Foram procurados diversos tipos de qualidade vocal, a partir do movimento ou de posições distorcidas do corpo ou da face que

46 *Ibid.*

47 Na versão portuguesa, o filme chama-se *O Coraçado Potemkine*.

48 Podemos ver o quadro *Study for the Nurse in the Film «Battleship Potemkin»* (1957) (acedido pela última vez em 22 de Agosto de 2019), aqui: <http://www.staedelmuseum.de/en/collection/study-nurse-film-battleship-potemkin-1957>.

49 Este exercício foi descrito na tese de mestrado, defendida em 2008: *A Voz na Criação Cénica – Reflexões sobre a vocalidade do actor*. O documentário, como já foi referido, pode ser visto e ouvido em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=9oAG-nqgYfU&t=2437s>.

50 O excerto de 28:32' a 29:14" pode ser visto e ouvido em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=9oAG-nqgYfU&t=6052s>.

eram sugeridas pela reprodução pictórica que cada actor escolhera. Foi sugerido que estes momentos pudessem ser intercalados: o grito de dor poderia ser seguido de riso ou de o choro ou até com uma pequena melodia<sup>51</sup>.

Tanto nesta pesquisa como no MAGMA (solo vocal), sobretudo no momento inicial do espectáculo foram experimentadas algumas estratégias de afastamento de uma representação realista, narrativa ou literal do grito quer implementando, como já foi referido, o isolamento das figuras/ *personas*, no sentido de serem *solos* isolados, quer na criação de rupturas, tanto no corpo, como no som vocal que imprimiam descontinuidade ao exercício<sup>52</sup>. No caso do espectáculo MAGMA (solo vocal)<sup>53</sup>, esta ruptura é feita com o som do plástico (algo reconhecível e realista), e o movimento, num jogo entre o real e o cru do som do plástico e uma vocalidade ambígua, com múltiplas interpretações, indistintamente humana e animal. As rupturas são igualmente operadas pelas pausas na continuidade do som, dando-lhe um carácter fragmentado. A procura de sons baconianos incita à procura daqueles sons menos comuns do léxico vocal cénico – normalmente só «admitidos» se inseridos numa narrativa, como o riso, o choro, o suspiro, o gemido – e a uma lógica de composição sonora/vocal que inclua sons menos acessíveis, ou até repulsivos, mas, ainda assim, humanos e reconhecíveis, ou seja, mesmo quando animais, são universalmente compreensíveis.

Podemos concluir que a improvisação vocal a partir da pintura de Francis Bacon é um excelente motor de acesso a sons primordiais e universais, a um lugar de devir-animal onde é possível, apesar disso, que nos possamos reconhecer e compreender. Certamente, experimentei, e tenho experimentado, outras metodologias ou inspirações para a improvisação vocal, tais como a imitação de sons não humanos – a improvisação de ambientes sonoros naturais ou urbanos, por exemplo – que convocam um manancial de sons não-linguísticos e não-tonais. No entanto, verificámos que a tipologia de sons gerada a partir da pintura

51 *Ibid.* de 31:35' a 32:28''.

52 *Ibid.* de 32:36' a 36:07''.

53 O excerto de 01:00' a 09:40'' pode ser visto e ouvido em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://studio.youtube.com/video/pNJ5r5fYakk/edit>.

de Bacon tem características próprias: uma ambiência onde a angústia, a distorção, a degradação, o desespero, estão, normalmente, presentes. Este manancial de sons, normalmente arredados das técnicas e estéticas vocais faladas e cantadas, além de serem reconhecíveis universalmente, revelam, simultaneamente, o carácter único e pessoal de cada voz que vocaliza.

A pintura de Bacon revelou-se, portanto, uma via de acesso a este território vocal próprio e excepcional. Não é, certamente, a única forma de fazer emergir esta tipologia de sons que escapam às estruturas que mais comumente organizam a emissão vocal: a semântica e a música (na sua organização tonal). No entanto, nas pesquisas performativas referidas anteriormente, a improvisação vocal com origem neste estímulo pictórico fez emergir vocalizações poderosas que não se esgotaram nesta investigação.

## CONCLUSÃO

Para concluir este artigo, diria como possível definição que a pré-voz é tudo aquilo que está em potência (no e ao redor do vocalista) no momento anterior à vocalização e que influenciará o gesto vocal, ou, noutras palavras, é a potência e o sentido do gesto vocal.

A proposta deste conceito impele-nos não só a pensar no que antecede a voz, mas também naquilo que ela revela. Nesse sentido, ao retirarmos, tanto quanto possível, os «filtros», como lhes chama Meredith Monk<sup>54</sup>, isto é, o que normalmente se interpõe entre o ser e a voz (*logocentrismo* ou *melocentrismo*) – e que, por consequência, dificulta a expressão da potência e do sentido da voz, ou seja, aquilo que a pré-voz enuncia –, encontraremos uma vocalidade que revela mais clara e directamente a pré-voz.

Assim, penso que, ao observarmos a obra *Stripsody*, de e por Cathy Berberian<sup>55</sup>, podemos percepçionar mais elementos ontológicos da artista do que quando observamos a sua interpretação de *Il Lamento d'Arianna*,

54 Esta expressão é mencionada de 02:06' a 02:55'' em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=qbswVGaqFDo>.

55 A obra pode ser vista e ouvida em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=OdNLAhL46xM&t=22s>.

de Monteverdi (Wien, 1969).<sup>56</sup> Quando observamos as vocalidades que Meredith Monk percorre em *Scared Song*<sup>57</sup>, por exemplo, ou mesmo em tudo aquilo que compõe para si própria, há uma marca ontológica maior do que se, por hipótese, existissem mais elementos (autores ou compositores) que mediassem a sua voz. Não quero, contudo, afirmar que a voz *logocêntrica* ou *melocêntrica* não faz emergir muito de quem a emite, o que afirmo é que há formas em que essa mediação tolda essa informação e outras em que a ausência de outros objectos ou filtros fazem emergir com mais pujança a pré-voz da voz que ecoa. E que, portanto, há metodologias de emergência vocal, como a inspirada na pintura de Francis Bacon, por exemplo, que são mais directas a esse propósito.

Normalmente percebida como um veículo de palavras, arquitectadas numa lógica linguística ou melódica, a voz é vista como um meio: a vocalidade sobra-nos como um resto, como refere Cavarero. No entanto, a mudança de paradigma originada por diversos autores e artistas consiste, a meu ver, num campo fértil de investigação artística, como procurei explorar no espectáculo MAGMA (solo vocal). A esta tipologia de espectáculo atribuí o nome Teatro Vocal<sup>58</sup>, que terá como características o cruzamento entre a teatralidade e o vocal-centrismo. A composição musical poderá fazer parte dos elementos cénicos, mas sem a figura preponderante de um compositor que está acima das outras áreas artísticas e dos intérpretes: a voz é encarnada e faz parte de um posicionamento artístico do *performer*. Este tipo de definições será sempre provisório e perigoso, mas, para entendermos o território cénico específico deste conceito, poderemos arriscar que é uma tipologia de espectáculo teatral de cariz pós-dramático, quanto ao seu carácter fragmentado, não-narrativo e multidisciplinar, cujo motor de exploração é a voz e as suas múltiplas vertentes.

56 A obra pode ser vista e ouvida em (acedido em 27 de Abril de 2021): [https://www.youtube.com/watch?v=lcW\\_MNK6F48](https://www.youtube.com/watch?v=lcW_MNK6F48).

57 A obra pode ser vista e ouvida em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=yZm5XsJaPPM>.

58 Na tese *A Voz como impulsionador da criação cénica: a Pré-Voz como alicerce de um Teatro Vocal*, defendida em Março de 2020 na Universidade de Lisboa.

Fundada no carácter único singular e ontológico da voz<sup>59</sup> e em criadores tão poderosos e multifacetados como Antonin Artaud, Alfred Wolfsonh, Cathy Berberian, Roy Hart, Meredith Monk, Enrique Pardo, Fátima Miranda, que trouxeram à voz uma teatralidade e liberdade refrescantes, mas também, nas contribuições mais concertísticas de Laurie Anderson, Joan La Barbara, Demetrio Stratos, Diamanda Galas, entre outros experimentalistas vocais, a pré-voz como alicerce de um Teatro Vocal abre e cinge, simultaneamente, um campo de exploração que vislumbro poder fazer emergir novas e intensas experiências artísticas.

59 Cavarero, Adriana. *For More than One Voice – Toward a Philosophy of a Vocal Expression*. Traduzido por Paul Kottman, Stanford, Califórnia: Standford University Press, 2005.