



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

GABRIEL PELETTI BUENO

**VOZ DANÇADA:
CORPO ORGANIZANDO VOZ EM MOVIMENTO DE DANÇA**

Salvador
2012

GABRIEL PELETTI BUENO

**VOZ DANÇADA:
CORPO ORGANIZANDO VOZ EM MOVIMENTO DE DANÇA**

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Dança, Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Programa de Pós-graduação em Dança.

Orientadora: Prof (a). Dr (a). Jussara Sobreira Setenta.

Salvador
2012

Ficha Catalográfica

B928v Bueno, Gabriel Peletti.
Voz dançada: corpo organizando voz em movimento
de dança / Gabriel Peletti Bueno. -
Salvador, 2012.
101f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia.
Programa de Pós-Graduação em Dança.
Orientadora: Jussara Sobreira Setenta.

1. Dança. 2. Voz. 3. Movimento. I. Setenta, Jussara
Sobreira. II. Título.

CDD 793.

GABRIEL PELETTI BUENO

**VOZ DANÇADA:
CORPO ORGANIZANDO VOZ EM MOVIMENTO DE DANÇA**

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Dança, Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Programa de Pós-graduação em Dança.

Aprovada em 16 de Janeiro de 2012.

Banca Examinadora

Adriana Bittencourt Machado – _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC),
Universidade Federal da Bahia.

Jussara Sobreira Setenta – Orientadora _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC),
Universidade Federal da Bahia.

Marila Annibelli Vellozo - _____
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

Dedico este estudo a meu pai.

Por nunca ter dito que não podia dançar e,

a todos os profissionais que fazem da dança uma área de conhecimento.

AGRADECIMENTOS

A toda minha família que sempre se manteve unida e me ensinou a exercer o altruísmo – a minha tão amada filha que me ensina tanto, a minha mãe, apesar de não estar mais presente “permanece”, Vó Lourdes, pai, tia Vânia, tio Rafa, tia Vânize, meus irmãos Guilherme, Luisa e Kaiane, a Mari, Vô Lauro, Vó Glaci, a família Mór;

Aos amigos Thais Catarin, Débora Atherino, Thabata Liparotte, Rodrigo Zillioto, Aline Valim, Marcelo Campos, Bóris Alfonso, Leda Bazzo, Alexandro Lopes, a todos os amigos-colegas do mestrado, em especial Oda e Carmi, as professoras-amigas Adriana Bittencourt, Marila Velosso, Gladis Tridapalli, Rose Rocha e Liane Guariente e, todos os professores e funcionários do Programa de Pós Graduação em dança;

A minha querida amiga e orientadora Jussara Setenta que não só ensinou, mas trocou, compartilhou e problematizou questões fundamentais para a realização desta pesquisa;

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) por ter concedido a bolsa para a realização desta pesquisa;

A Helena Katz que, gentilmente abriu as portas do Centro de Estudos do Corpo para a coleta dos materiais videográficos;

Ao universo, por colocar a dança e o amor pelo conhecimento do corpo como fontes de prazer e trabalho;

E, a todas as pessoas que direta ou indiretamente influenciaram esta conquista.

Traços.....

O branco dos ossos

O branco dos olhos

O ranger dos dentes

O mover das línguas

O jeito das falas

A precisão das fibras

O balanço dos quadris

A delicadeza dos nervos

O mover fino dos dedos

As formas espiraladas dos corpos

Os movimentos da voz

As vozes que dançam

As configurações dos corpos

Gabriel Bueno, 2012

BUENO, Gabriel Peletti. *Voz dançada: corpo organizando voz em movimento de dança*. 101 f. 2012. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

RESUMO

A pesquisa da voz em configurações de dança, visa refletir criticamente acerca do seu uso em trabalhos artísticos coreográficos, emergindo como um elemento compositivo de dança. A partir do princípio que, voz é movimento, no, e, do corpo, seu uso se torna estratégia de dança, probabilidade nas relações de construção de movimento. Este estudo trabalha com a informação que, ações de vocalizar e ações de dançar decorrem da organização de movimentos no corpo, onde, ações operam como matrizes da comunicação e constroem linguagens. E, tem por objetivo discutir as relações entre as ações de vocalizar e as ações de dançar, por meio da observação de quatro obras coreográficas registradas em material videográfico. A construção da hipótese da voz dançada, a inseparabilidade voz, corpo, dança permite a identificação de ações de vocalizar em ações de dançar, e, institui a voz em movimento de dança, nos seus vários modos organizativos no corpo e, em configurações de dança. Com o propósito de rever alguns conceitos sobre voz, linguagem e corpo, o estudo também promove uma mudança na maneira de compreender a voz no campo de conhecimento em dança, entendendo que suas configurações no corpo co-dependem de correlações entre movimentos internos e movimentos externos. Como a hipótese da voz dançada não se limita a um único modo de organização, mas a muitos modos e particularidades, instigando futuras pesquisas sobre o assunto da voz na dança, chega-se ao entendimento que, a existência da voz em configurações artísticas de dança se caracteriza em voz dançada, pois ocorre na dança, ou seja, é da natureza da dança.

Palavras-chave: dança, corpo, movimento, voz dançada.

BUENO, Gabriel Peletti. *Voz dançada: corpo organizando voz em movimento de dança*. 101 f. 2012. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

ABSTRACT

The study of voice in the configurations of the dance, aims to reflect critically about their use in works choreography's artistic, emerging as a compositional element of dance. From the principle that, voice is movement, and is body, its use becomes dance strategy, probability in relations-building movement. This study works with the information that, actions of vocalize and actions of dance result from organization the movements of the body, where actions operate as arrays of communication and build languages. And, aims to discuss the relationship between actions of vocalize and actions of dance through the observation of four choreographic works recorded in videographic material. The construction of the hypothesis of the voice danced, inseparability the voice, body, dance allows the identification of actions of vocalize in action of dance, and establishing the voice in dance movement, in its various organizational modes in the body and dance settings. In order to review some concepts of voice and body language, the study also promotes a shift in the way of understanding the voice in the field of knowledge in dance, understanding that your configurations in the body co-depend on correlations between internal and external movements. As the hypothesis of the voice danced not limited to a single mode of organization, but many ways and peculiarities, instigating further research on the subject of the voice in the dance, arrive at the understanding that the existence of the voice in the artistic configurations of dance, characterized in voice danced, it occurs in the dance, that is, is the of nature of dance.

Keywords: dance, body, movement, voice danced

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	O aparelho fonador.....	37
Figura 2	Diafragma vocal	38
Figura 3	Cartilagens da laringe	39
Figura 4	O caminho percorrido por uma bolha de ar	41
Figura 5	Áreas de Broca e a de Wernicke	44
Figura 6	Sistema Nervoso Periférico	46
Figura 7	Inervação da laringe	47
Figura 8	Correlação Voz-movimento	49
Figura 9	Ação de vocalizar	62
Quadro1	Inventário de ações de vocalizar	65
Figura 10	Véronique Doisneau	74
Figura 11	Véronique Doisneau	75
Figura 12	Ballet Giselle.....	76
Figura 13	May B.....	78
Figura 14	May B	81
Figura 15	RamDam	82
Figura 16	Document 3	85
Figura 17	Maria Augusta Barbara: Ensaio para Pássaro	87
Quadro 2	Inventário de ações de dançar.....	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. VOZ EM LINGUAGENS	15
1.1 Linguagem da comunicação vocal	16
1.2 Linguagem vocal humana	22
1.3 Voz: transmissora de memes	28
2. DOBRAS QUE SE DESDOBRAM EM VOZ: IMPLICAÇÕES DA MATERIALIDADE CORPO	33
2.1 Correlação Movimento-voz	37
2.2 Correlação Voz-movimento	50
2.3 As ações de vocalizar	62
3. VOZ EM MOVIMENTO DE DANÇA	69
3.1 Modos organizativos da voz na dança	73
3.2 Voz dançada é a dança da voz	90
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

Dando início ao estudo da voz em configurações de dança é pertinente considerar de partida que, a voz é um assunto pouco discutido no âmbito acadêmico/artístico desta área e, quando encontramos algum assunto referente à voz em estudos artísticos, na maioria das vezes, encontra-se relacionado à música, teatro, performance e quase nunca à dança. Assim, a voz em configurações de dança é o objeto de estudo que provoca a revisão e o reconhecimento de alguns conceitos e teorias acerca do corpo, da linguagem, do movimento de dança e, da consideração de alguns aspectos importantes para a observação de suas organizações em algumas configurações.

O estudo se preocupará em responder como a voz se organiza no corpo e, como a voz se organiza na dança, assumindo o entendimento da voz como ação do corpo e ingrediente de composição em dança. Partindo dos princípios de que **voz é corpo, é movimento no corpo, é movimento do corpo** e que, quando informações sonoro-simbólicas¹ forem selecionadas para fazer parte de uma configuração de dança, entende-se que, voz é ação comunicativa do corpo e, quando trabalhada pelas configurações aqui selecionadas, torna-se dança.

Tal compreensão provoca a construção da hipótese na qual **a existência da voz em configurações artísticas de dança pode-se denominar voz dançada**, e promover uma mudança na maneira de compreender a voz no campo de conhecimento em dança, bem como, a abertura para outros pesquisadores conceituarem acerca da voz, pensarem sobre seus modos de organização e, ampliar ainda mais este campo de atuação.

A **hipótese da voz dançada** mostra-se de grande validade para este estudo por ser uma hipótese que abrange a voz em movimento no corpo e em movimento de dança, no sentido que, colabora argumentativamente para o tratamento da voz em trabalhos artísticos de dança. A **hipótese da voz dançada** tratará da voz pertinente a um corpo que dança, de modo que, organiza-a em movimento de dança. Uma

¹ Informações sonoro-simbólicas: voz é informação no nível sonoro-simbólico, ou seja, toda sonoridade ou ruído produzido pelo sistema de órgãos que compõem o aparato vocal, configuram som em símbolo, e vice versa.

probabilidade do entendimento dos processos em que a voz é construída em uma lógica de dança.

Para compreender a voz em movimento no corpo é preciso dizer que, este, não é uma estrutura material pronta e imutável, mas um conjunto no qual as várias características físico-químicas (massa, elasticidade, calor, energia e inércia) tem múltiplas comunicações entre si e o mundo exterior. Os sentidos e os movimentos são os mediadores de todo fluxo de informações e ações, o corpo sob esta ótica é comunicação em movimento. E como é o movimento o determinante dos processos comunicativos da voz, produzidos no corpo, interna e externamente, organizam-se os processos que resultarão na sonorização conhecida como voz.

De acordo com o neurologista e professor António Damásio (2000) o corpo que percebemos é o “eu” em presença das relações com as coisas; é troca de informações e ações entre o humano e o mundo, mediados por seus sentidos e movimentos. O corpo é o meio de comunicação que “somos” e não meramente possuímos, é um conjunto de ações que, organizam-se por meio da comunicação em vários níveis, desde a comunicação bioquímica até as abstrações simbólicas da língua e das artes.

A voz está inserida sob os aspectos das leis do corpo, onde dentro dele propriedades são compartilhadas, relações resultantes de um sistema versátil e intrincado entre cérebro e som², em que, os níveis de movimentos neurais, aéreos, cinéticos, musculares, acústicos, ressonantes e conceituais, configuram corporalmente ações que denominaremos de **ações de vocalizar**³.

Nogueira (2008) afirma que, todas as ações corporais atuam como matrizes da comunicação, porque todos os processos biológicos são processos de comunicação; deste modo, é coerente pensar a voz num fluxo contínuo de movimento de ar, muscular, nervoso e vibracional. São estes movimentos que compõem as ações de vocalizar e, fazem delas, ocorrências biológicas, como também, culturais, porque é da natureza do corpo realizar ações de vocalizar.

² Som: é a energia acústica, caracterizada por distúrbio pulsátil causado pelo movimento vibratório de moléculas em um meio elástico (BEHLAU e RUSSO, 1993 p.19).

³ Ações de vocalizar: o termo ação de vocalizar designa nesta pesquisa um conjunto de ajustes sensório-motores nos órgãos vocais na produção e formação dos sons. E no encadeamento destes sons, em três padrões de atividades integrados, como propõe Cohen (1985): audição – movimento - vocalização, ou audição – cinestesia – voz, e que permite ao aparato vocal diferentes modos de utilização da voz.

Diante da noção de ação corporal como um conjunto que envolve vários níveis de movimento, de comunicação, pode-se afirmar que voz e dança são ações comunicativas do corpo, onde ambas são resultantes da coordenação de ações do, e, no corpo. Por isso, desde já, uma segunda afirmativa torna-se importante: quando ações de vocalizar fizerem parte da coordenação de ações de um corpo que dança, estas se tornam **ações de dançar**⁴, ou seja, as informações sonoro-simbólicas que um corpo dançante escolhe, para fazer parte de uma configuração, estarão organizadas em dança, já que, é no corpo que o (s) movimento (s) da voz e o (s) movimento (s) de dança se organizam.

A argumentativa do estudo está organizada em três capítulos, onde o interesse do primeiro é apresentar uma abordagem sobre linguagem, sobre como ações do corpo, que não envolvem somente o processo de fonação, mas um complexo sistema que produz linguagens, comunica a voz. E tem a voz como estratégia de sobrevivência, pois humanos e outras espécies, que possuem órgãos capazes de transmitir sinais sonoros, atendem as necessidades de “entendimento” uns com os outros dentro de um núcleo social ou cultural.

Ainda no primeiro capítulo se abordará também a capacidade do corpo produzir linguagem vocal, em que, imbricam-se as instâncias da comunicação vocal voluntária e involuntária, singularidades que produzem informações culturais, fazendo da voz um potente mecanismo de transmissão de informações que se replicam de boca em boca, de ouvido para ouvido e, de cérebro para cérebro.

No segundo capítulo serão apresentados os caminhos da voz no corpo, onde se realizará um esforço para entender/responder como o corpo aciona os movimentos da voz, que tipos de movimentos definem a voz e, como esta se organiza no corpo, com a proposta de pensá-la a partir de duas correlações existentes em qualquer corpo, a correlação **Movimento-voz** e a correlação **Voz-movimento**. Estas correlações da voz no corpo mostram-se presentes em qualquer corpo, no que faz teatro, no que canta, no que fala espontaneamente no meio da rua e, no que à tem como estratégia de

⁴ Ações de dançar: quando um corpo dança esta realizando movimentos de dança, movimentos que são compostos por diversas ações do corpo, serão denominadas, dentro de um contexto de dança, como ações de dançar. Um único movimento de dança pode conter diversas ações de dançar.

composição em dança. Porque, quando se falar em voz, é do corpo que se estará falando, é nele que a voz emerge e, é nele que a voz existe.

E no último capítulo, o estudo trará reflexões sobre os modos organizativos da voz na dança, a partir da observação realizada de quatro configurações artísticas de dança registradas em material videográfico, e que, evidenciam relações entre ações de vocalizar e ações de dançar. Este último capítulo tem a pretensão de ampliar o entendimento de voz do corpo que a utiliza dançando, e não somente como uma informação sonora em obras coreográficas, mas como, estratégia de construção de dança.

Enfim, para se aproximar da voz como um modo de comunicação que pode produzir diversas formas de linguagem, inclusive como prevê a **hipótese da voz dançada**, construir e comunicar dança (a inseparabilidade da voz, corpo, dança), este estudo fará a ligação da voz com outros tipos de movimentos no corpo, com a pretensão de possibilitar futuras pesquisas sobre o assunto, não somente na área artística da dança, bem como em outros campos de estudos que aprofundem as inferências iniciadas aqui.

Sob esta ótica é que se estabelece o estudo da voz em configurações de dança, sustentado pela **hipótese da voz dançada**, na tentativa de afirmar que, é possível a voz dançar, é possível a voz estar organizada, nas especificidades de um corpo que se comunica dançando, enquanto **voz dançada**.

1. VOZ EM LINGUAGENS

O que aqui está em causa concerne a um elemento fundador de toda cultura: a natureza da mutação que se opera, no laço físico entre som e linguagem, no instante em que emerge o “monumento” poético. (ZUMTHOR, 2010, p. 201).

Voz; pensar esta palavra na área de conhecimento em dança envolve um número extenso de colocações e conceitos a respeito de definições e articulações teóricas acerca daquilo que a forma. Voz se constitui no corpo. A primeira sensação que podemos ter a respeito desta é a percepção de que os sons que saem da boca ultrapassam o corpo, de fato, mas ela ultrapassa além dos limites físicos a “língua”; os alcances sonoros da voz não são somente aqueles espaciais, mas também os significativos.

A natureza da voz se constitui de linguagens que estruturam significações. A voz se associa tanto aos elementos que comumente tendemos a reconhecer como uma linguagem verbal, quanto se dissocia dela. Linguagem não é somente aquela que dá nome as coisas, ou seja, não é somente aquela que forma as palavras e sentenças. Na tentativa de argumentar a favor de formas de linguagens, não estamos aqui desconsiderando a forma mais conhecida de linguagem, a linguagem verbal. É inevitável que traduzimos pensamentos em palavras e sentenças, como expressamos construções imaginárias que podem não ser eficazes em uma conversa, porém, esta não é a única forma de linguagem que permite o conhecimento, a inteligência e a criatividade.

São várias as descrições de linguagem, nesse sentido é possível falar que a musicalidade não é o único modo do corpo expressar a voz, e se para o teatro ela serve para uma teatralidade, como na dança não existe “dançalidade” a voz serve aos propósitos de comunicar dança. O falado, o cantado e o dançado são formas de linguagens que a voz produz. Podemos dizer que, na produção falada da voz a linguagem se categoriza como referencial, quando dizemos algo nos referimos a alguma coisa; na produção cantada às capacidades de sua potência acústica; na dança o corpo que a organiza, além do referencial e do acústico, se preocupa com o

relacional, ou seja, o corpo que dança se preocupa com a construção de sentidos da voz, informações faladas, cantadas e ruídos conectados a informações de dança (movimentos de dança).

O intuito deste primeiro capítulo do estudo da voz em configurações de dança é esclarecer que, a comunicação vocal vai além de uma única categorização de linguagem, se direciona ao corpo produtor de vocalidade, termo criado por Paul Zumthor (2010), e que, pode-se aplicar tanto a um corpo humano quanto não humano - animais possuem voz, possuem e produzem valores próprios de comunicação.

1.1 Linguagem da comunicação vocal.

Para se falar em linguagem é preciso dizer que a principal função da voz é a comunicação com os outros indivíduos/corpos, e que é um resultado processual de evolução⁵. A evolução é um padrão de mudanças contínuas, a grande prioridade da teoria da evolução foi abranger todo o mundo vivo, sendo que a maior evidência da evolução nos humanos é o próprio cérebro, mais precisamente o neocórtex que é a parte “nova” do cérebro primitivo.

O mecanismo científico de Darwin, a seleção natural, coloca os seres humanos como problema a ser resolvido pela ciência, em uma estrutura naturalista e materialista, somos consequências da interação de linhagens e linhas específicas de evolução com novas pressões seletivas. Assim, não surgimos nem do resultado da miscigenação entre chimpanzés e orangotangos, como a biologia evolucionista fantasiava e nem dos “contos” religiosos ou não, mas de uma resposta cabível de estrutura complexa que deriva de perguntas básicas (FOLEY, 2003).

O evolucionista Richard Dawkins (2007), afirma que, a teoria da evolução por meio da seleção natural - proposta por Darwin – mostra-se satisfatória porque evidencia uma forma pela qual a simplicidade poderia ter se transformado em complexidade, isso nos

⁵ Evolução: Robert Foley (2003), autor de “Os humanos antes da humanidade” considera evolução como transformações ao longo do tempo, mudanças contínuas que ocorrem em todo mundo vivo.

faz refletir sobre a capacidade da comunicação da voz, através da boca, de modo sonorizado, entendível ou não, que abrange uma complexidade de colocações acerca do tema.

A primeira consideração que se pode fazer ao pensar a voz diante da perspectiva evolutiva é que: voz é uma estratégia de sobrevivência em que espécies possuidoras de órgãos capazes de **transmitir** sinais sonoros atendem as necessidades de “entendimento” uns com os outros. O termo transmissão⁶ se refere a uma maneira do corpo modificar presencialmente o espaço com informações sonoro-simbólicas, no sentido de que é o corpo que transmite a voz, e ao transmiti-la, reorganiza-se e modifica quem a escuta - especificamente o corpo humano.

Outra definição que permite ampliar a compreensão sobre voz é a de que “voz é um sinal sonoro que pode ser emitido⁷ (transmitido) por seres humanos e por animais com o “uso” de órgãos vibratórios combinados com caixas de ressonância” (ZARATIN, 2010. p.18). Assim, a afirmação de que outras espécies possuem voz e linguagem se mostra cabível, só que, nos humanos que dançam, e que, organizam a dança com tais interesses, podem utilizar a voz também como estratégia de dança.

Mas não são somente as características anatômicas de um conjunto de órgãos derivados de um processo evolutivo que definem a linguagem:

A linguagem como sistema modelizador surgiu há quase 3 milhões de anos e, do modo verbal como a conhecemos hoje, parece existir apenas no Homo sapiens sapiens, que entrou em cena há apenas 100 mil ou 40 mil anos. Como nós descrevemos as descrições que fazemos dos fenômenos, tendemos a reconhecer como linguagem somente as nossas quando devem existir outras, em outras formas de descrição. (KATZ, 2005, p.188).

Katz (2005) provoca a reflexão de que qualquer linguagem representa um modo eficiente de comunicação, fazendo referencia a uma teoria elaborada pelo destacado pesquisador Ivan Bystrina o qual propõe a co-existência de três níveis de linguagem: a

⁶ Transmissão: o conceito de transmissão se liga ao conceito de performance concebido por Paul Zumthor em “A letra e a voz” (1993).

⁷ Emitido: apresentaremos no terceiro tópico deste capítulo a justificativa deste estudo utilizar o conceito de transmissão ao invés de emissão.

proto-linguagem, linguagem, e hiperlinguagem. A proto-linguagem corresponde aos processos que garantem a vida, e nos faz supor que seria também o nível correspondente a um tipo de linguagem predominante nos animais, já que este nível não depende do conhecimento consciente. No nível dos códigos de linguagem, seria quando o corpo sabe de suas intenções em seus pré-requisitos biológicos, e a hiperlinguagem seria as outras linguagens que não se reduzem as línguas verbais como a dança, música, teatro, cinema, etc.

Outro importante nome que discute sobre linguagem é o psicólogo, cientista cognitivo e professor Steven Pinker⁸ (2002). Em seu livro “O instinto da linguagem”, referindo-se a uma organização do sistema de comunicação não humano, o autor coloca que a organização deste sistema pode ser explicada basicamente no seguinte:

Os sistemas de comunicação não humanos baseiam-se em uma dentre três organizações: um repertório finito de chamados (um para avisar da presença de predadores, um para reivindicar território etc.), um sinal analógico contínuo que registra a magnitude de algum estado, (quanto mais vivaz a dança da abelha, mais ela expressa a riqueza da fonte de alimento para as colegas da colméia), ou uma série de variações aleatórias sobre um tema (o canto de um pássaro repetido a cada vez com um novo tratamento: Charles Parker com penas). (PINKER, 2002, p. 428).

Diante destas três organizações que Pinker (2002) apresenta (um número limitado de chamados, da emissão de sinais semelhantes por analogia e das variações acerca de um tema) e, a correspondência de uma proto-linguagem proposta por Bystrina, os autores sugerem que a linguagem da comunicação vocal entre os animais é finita, pois são incapazes de realizar combinações sonoras complexas em seus aparelhos fonadores. E além desta finita capacidade, os animais não podem controlar voluntariamente⁹ o aparelho fonador¹⁰, porque diferentemente dos humanos estes órgãos não estão desenhados¹¹ para falar, como nos faz supor Pinker (2002) ao exemplificar a tentativa de cientistas em fazer dois chimpanzés (Gua e Viki) falar. E o

⁸ Steven Pinker: entre seus livros se destacam também - Como a mente funciona (1998) e Tábula rasa (2004).

⁹ Voluntariamente: por vontade própria.

¹⁰ Aparelho fonador ou aparelho vocal: é o aparelho responsável pelo processo de produção dos sinais que resultarão em voz, amplificados por caixas e cavidades de ressonância (cabeça, tórax) e articulados por órgãos respiratórios e da digestão (lábios, dentes, língua, palato, palato mole e narinas) que cumprem o papel de articuladores dos sinais sonoros (LE HUCHE e ALLALI, 1999).

¹¹ Desenhados: explicaremos mais adiante sobre a aparência de design.

medievalista Paul Zumthor (1915-1995) (2010), que pensou a voz no seu sentido poético, nos aponta uma considerável diferenciação entre nós e os animais:

Das sociedades animais e humanas só as segundas ouvem, da multiplicidade de ruídos, emergir sua própria voz como um objeto: é em torno dele que se fecha e solidifica o laço social, enquanto toma forma uma poesia. (ZUMTHOR, 2010, p.10).

O fato de animais não controlarem voluntariamente o aparelho fonador, como nos chimpanzés, deve-se, para Pinker, à estruturas nervosas filogeneticamente mais antigas do tronco cerebral e pelo sistema límbico realizar os chamados vocais ou sinais sonoros, estruturas relacionadas com as emoções (PINKER, 2002).

Vocalizações humanas diferentes da linguagem, como soluços, risos, gemidos e gritos de dor, também são controlados subcorticalmente. As estruturas subcorticais controlam até mesmo as imprecações que se seguem à chegada de um martelo num dedo, que emergem como tique involuntário na síndrome de Tourette, e que podem ser a única coisa que resta da fala em afásicos de Broca. Como vimos no capítulo anterior, a verdadeira linguagem tem por localização o córtex cerebral, em particular a região à esquerda do sulco lateral. (PINKER, 2002, p. 428).

Na citação acima, Pinker (2002) admite existir uma localização (no cérebro humano) da verdadeira linguagem, e que vocalizações como soluçar, rir, gemer e gritar de dor são controladas subcorticalmente. Se nos humanos as áreas que correspondem à linguagem vocal (áreas vocais e auditivas) estão localizadas no córtex cerebral, e se a verdadeira linguagem for somente aquela realizada pelo córtex cerebral, de ordem voluntária e consciente, Pinker considera somente um único tipo de linguagem, ou seja, desconsidera as vocalizações involuntárias e inconscientes como não sendo linguagem.

Sendo assim, e não desconsiderando a infinita capacidade humana de ordenar, combinar e compor frases com palavras em várias línguas, como veremos no tópico seguinte; propomos o acréscimo das vocalizações involuntárias e inconscientes como

parte da linguagem da comunicação vocal. Ou seja, propomos a existência da instância da comunicação vocal voluntária e da comunicação vocal involuntária.

Acredita-se que as ações de vocalizar abrangem estes tipos de vocalizações, mesmo que nem todas as ações sejam controladas pelo córtex cerebral. As ações de vocalizar incluem a construção verbal e não verbal como parte dos processos vitais conscientes e inconscientes e de ordem voluntária e involuntária, o que não as impede que façam parte do que Pinker (2002) considera como linguagem, e se torna relevante esclarecer estas duas instâncias da comunicação, já que, mais tarde falar-se-á da possibilidade das ações de vocalizar se tornarem ações de dançar.

Então, pode-se dizer que, a voz é transmitida por uma ação de CVV e CVI¹², dois modos de vocalizar do corpo que constituem a linguagem da comunicação vocal. Os anatomistas e fisiologistas Le Huche e Allali (2005) afirmam que, os comportamentos¹³ vocais podem se orientar num ou noutro sentido, tanto sob o efeito de mecanismos inconscientes ou subconscientes e automáticos, quanto por uma atitude consciente e voluntária.

Na ação de CVV o corpo pode estar empenhado em projetar-se, não projetar-se ou alertar vocalmente de acordo com as relações que vivência com os outros indivíduos/corpos ou sozinho. A CVV sempre estará relacionada aos atos intencionais do corpo, a uma ação que se pretende produzir, como falar sobre um determinado assunto, cantar projetando a voz num registro¹⁴ de peito, cabeça ou garganta.

Já na ação de CVI são as ações estimuladas pelos reflexos do corpo, como os de defesa, afastamento, recolhimento, aproximação, atos instintivos do corpo. A CVI é uma reação a um estímulo externo, ou interno, um mecanismo automático involuntário, como quando gritamos de dor por algo que nos machuca externamente, soluçamos, tossimos ou espirramos (resultados de uma contração involuntária interna). Porém, Le Huche e Allali (2005) chamam a atenção de que um ato reflexo pode ser estimulado pela

¹² CVV e CVI: para facilitar na escrita adotamos a sigla CVV para a comunicação vocal voluntária e CVI para comunicação vocal involuntária

¹³ Comportamentos: comportamentos vocais são aqui entendidos como ações de comunicação vocal voluntária ou involuntária (ver LE HUCHE e ALLALI, 2005. p.11); e serão mais bem explicados no tópico da Correlação Movimento-voz.

¹⁴ Registro: são os pontos onde a voz vibra com intensidade conforme se muda a altura do som, podendo ressoar no esterno (voz de peito), ressoar na passagem do esterno para a cabeça (mix), e na cabeça (voz de cabeça).

intenção de agir, quando não podemos repeti-lo novamente de acordo com a circunstância vivida, como no exemplo que utilizam:

Trata-se de um ato reflexo estimulado pela intenção de agir e que não pode simplesmente ser reproduzido por encomenda, sem risco de desnaturá-lo. Se você pedir ao mestre de obras que acaba de chamar um operário da cerca da construção que grite novamente do mesmo jeito, sem dúvida, ele responder-lhe-á que não pode fazê-lo sem motivo e que precisará de uma oportunidade igual. (HUCHE e ALLALI, 1999, p. 14).

Quando nos referimos a linguagem da comunicação vocal também estão incluídas as descrições não verbais, involuntárias e inconscientes. Os sons produzidos pelo aparelho fonador pode assim gerar conceitos verbais como não verbais, podem gerar símbolos existentes como a combinação entre fonemas¹⁵, como também sons não existentes enquanto código verbal identificável, mas que, não deixam de ser símbolos, e está aí a diferença, sons voluntários (como sendo aqueles que engendram consciência) ou involuntários (aqueles que manifestamos inconscientemente) também produzem linguagem.

Um considerável nó sobre o conceito de voz é importante ser desfeito neste momento, para que, futuras considerações possam ganhar espaço ao longo deste estudo. Muitos dos conceitos lidos sobre voz se esbarram em um paradoxo: ao mesmo tempo que se reduz a voz em terminações fisiológicas, não se assume a voz como linguagem, deixando uma vala, entre as possibilidades de “liberdade” que a voz possui e os condicionamentos que uma “linguagem verbal” condiciona, nos remetendo a uma sensação de “coisa”, que empiricamente diríamos que é som, e aí surgem os problemas.

Acontece uma confusão de entendimento, parecendo que tudo o que não cabe nas descrições do que comumente se conhece como linguagem, como língua ou idioma é voz, e tudo o que não está codificado ou formatado em uma língua não é voz é linguagem, ou seja, existe um espaço aberto a reflexões entre a palavra e o som. Não se reduzirá neste estudo a explicação de que voz é fonação, porque é limitá-la, ao fato

¹⁵ Fonemas: fonema é uma das unidades de som que, transmitidas em conjunto, formam um morfema (menores unidades significativas em que as palavras podem ser divididas); correspondem, grosso modo, as letras do alfabeto (PINKER, 2002).

que, quando o ar sai dos pulmões e passa pelas pregas vocais¹⁶ promove a sua vibração ocasionando ondas sonoras. Mesmo sabendo ser isso um fato fisiológico e fonológico, defendemos que, voz não é somente aquilo que se concebe como fonação.

Portanto, a voz enquanto ocorrência do corpo se configura em formato sonoro, tendo nas ações de vocalizar o substrato da CVV e da CVI, incluindo-se aí todo tipo de produção fônica¹⁷ e produção fonética¹⁸ como ruídos, estalos de língua, assovios, ranger de dentes, palavras, etc. Enfim, tudo o que o corpo comunicar em forma sonora, envolvendo algum nível o movimento dos órgãos fonatórios, deve ser considerado como ação de vocalizar, instituindo as ações de vocalizar como parte da complexa linguagem vocal humana.

1.2 Linguagem vocal humana.

O complexo sistema da linguagem vocal humana (um modo de comunicação que se difere de outros animais) se organiza em um sistema de combinações discretas, um sistema combinatório discreto¹⁹, como denomina Pinker (2002). Devido às capacidades de articulação do aparato vocal no corpo juntamente com as capacidades de combinações mentais do cérebro.

O sistema combinatório discreto denominado “gramática” torna a linguagem humana infinita, (não há limite para o número de palavras ou frases complexas numa língua), digital obtém-se esta infinidade pelo rearranjo de elementos discretos em determinadas ordens e combinações, e não pela variação de algum sinal ao longo de um continuum, como o mercúrio num termômetro) e composicional (cada uma das combinações infinitas tem um significado diferente e previsível a partir do significado de suas partes e das regras e princípios que as ordenam”). (PINKER, 2002, p. 428).

¹⁶ Pregas vocais: as pregas vocais ainda são frequentemente chamadas de cordas vocais, fazem parte da laringe e são constituídas por dois músculos e pela mucosa que as recobre (LE HUCHE e ALALLI, 2005).

¹⁷ Produção fônica: produção de sons, os órgãos da fala (órgãos da voz) podem produzir uma grande quantidade de sons. Parte destes sons é utilizada na fala.

¹⁸ Produção fonética: produção da fala.

¹⁹ Sistema combinatório discreto: significa que um número finito de elementos discretos (neste caso, palavras), é selecionado, combinado e permutado para criar estruturas maiores (neste caso, sentenças) com propriedades bastante distintas das de seus elementos, outro exemplo de sistema combinatório discreto é o código genético do DNA (PINKER, 2002).

Os sistemas combinatórios discretos são regras que se encontram em todas as línguas do mundo: fonemas se juntam formando morfemas²⁰, morfemas formam palavras, e palavras, sintagmas²¹ e são convertidas em sinais audíveis passando os sinais de digital para analógico quando o falante codifica símbolos discretos num fluxo contínuo de sons, e analógico para digital quando o ouvinte decodifica a fala contínua transformando-a em símbolos discretos (PINKER, 2002).

Pinker (2002) explica que existe uma divisão de sistemas combinatórios discretos independentes – um que combina sons sem sentido para formar morfemas com sentido, outro que combina morfemas com sentido para formar palavras, sintagmas e sentenças com sentido – inversamente: sentenças e sintagmas compõem-se de palavras, palavras compõem-se de morfemas, e morfemas de fonemas. Fonemas não contribuem com parcelas de significado para o todo, mas palavras e morfemas sim.

A complexidade deste sistema se deve a mudanças nos órgãos vocais²² – como a circunferência do palato (céu da boca) e a descida da laringe²³ no meio do pescoço - e nos circuitos neurais do cérebro (áreas vocais e auditivas do córtex) - que produzem e percebem os sons da voz como sendo os únicos aspectos da linguagem vocal que evoluíram em nossa espécie.

Para Bonnie Bainbridge Cohen (1985) criadora do método somático BMC – Body-Mind Centering®, há alguns milhares de anos a “resposta” do sistema nervoso a estímulos sensoriais acústicos levou a este tipo específico de linguagem (considerando que não é o único modo de linguagem) o que conduziu a espécie humana a uma fala complexa, a linguagem escrita, e ao pensamento abstrato. Embora, para a autora, a função de base de o sistema respiratório ser indispensável para nossa existência, o potencial de fonação²⁴ foi o fator fundamental na evolução da inteligência humana.

²⁰ Morfema: é a menor unidade significativa que uma palavra pode ser dividida: in-feliz-mente.

²¹ Sintagma: é a combinação de palavras na cadeia da fala, com um sentido coerente: o homem de terno cinza (PINKER, 2002 p. 615).

²² Órgãos vocais ou trato vocal: A especificidade do trato vocal dos seres humanos é única, devido a laringe (órgão que possibilita a voz) nos demais animais localizar-se no alto do pescoço, e nos humanos mais abaixo do pescoço. Esta posição inferior da laringe permite que os sons emitidos sejam modificados num grau maior que em outros mamíferos. Nos seres humanos, a laringe está refletida na forma da base do crânio, uma estrutura arqueada. Já nos demais mamíferos esta mesma estrutura é achatada.

²³ Laringe: válvula que serve para fechar os pulmões durante o esforço e para produzir sons sonoros. É composta de pregas vocais na parte interior e do pomo-de-adão na parte anterior (PINKER, 2002).

²⁴ Potencial de fonação: é o ato de produzir tom com voz humana, todo som produzido pelas pregas vocais é fonação (COHEN, 1985).

Cohen (1985) considera que o conjunto da musculatura da faringe²⁵ alongou-se de um processo evolutivo. Como surgiu a necessidade de maior diferenciação de sons, a faringe foi reposicionada acima da laringe para assumir também esta função. A musculatura faríngea juntamente com o grande número de músculos do pescoço, conectados até a faringe, laringe, mandíbula, crânio, ombros e tórax, todos contribuem para a posição e as variações na forma que a voz pode assumir (COHEN, 1985).

Um exemplo citado pela autora é o fato dos bebês, por volta dos três meses de idade obter a descida de suas laringes ocupando uma posição inferior em suas gargantas, possibilitando espaço para movimentar para cima e para baixo, para frente e para trás e mudar as formas de suas cavidades de ressonância, e definindo um grande número de combinações sonoras. Supostamente os benefícios para a linguagem vocal se tornam maiores que os custos fisiológicos, pois ao passar o alimento pela traqueia, a glote (orifício da laringe circunscrito pelas duas pregas vocais inferiores) se fecha (COHEN, 1985).

Para Pinker (2002) uma primeira forma de linguagem vocal humana pode ter surgido depois que o ramo (de uma árvore imaginária) que leva até os humanos separou-se do ramo que leva aos chimpanzés (um primo distante), quando este tipo de linguagem poderia ter evoluído gradualmente, algo em torno de uns sete milhões de anos aproximadamente. O autor acredita que este tipo de linguagem só pôde existir porque deve ter havido uma sequência de formas intermediárias, pois se um primeiro “mutante gramatical” iniciou o processo, trocou informações vocais com irmãos, irmãs, filhos e filhas, que, também possuíam o novo gene²⁶ desta habilidade de comunicação, por herança comum, possibilitando entendimentos mesmo que parciais do que este “mutante gramatical” transmitia.

Pinker (2002) acredita também que o cérebro dos nossos ancestrais só puderam se modificar tendo em vista que, os novos circuitos tiveram algum efeito sobre a

²⁵ Faringe: é um conduto musculomembranoso que se localiza atrás das narinas e à frente da coluna vertebral cervical (LE HUCHE e ALLALI, 2005).

²⁶ Gene: os genes controlam indiretamente a produção dos corpos e a influência é estritamente de mão única: as características adquiridas não são herdadas. Não importa o grau de conhecimento e de sabedoria que um indivíduo venha a adquirir durante a vida – nem uma gota disso será transmitida aos seus filhos por meios genéticos. Cada nova geração começa da estaca zero. O corpo é a maneira de os genes se preservarem inalterados. A importância evolutiva do fato de os genes controlarem o desenvolvimento embrionário reside no seguinte: isso significa que os genes são responsáveis, pelo menos em parte, pela própria sobrevivência no futuro, já que esta depende da eficiência dos corpos que eles habitam e ajudaram a construir (DAWKINS, 2007. p. 71).

percepção e o comportamento, porque os primeiros passos no sentido da linguagem vocal humana são um mistério e, para ele, esta linguagem poderia ter surgido por uma reestruturação dos circuitos do cérebro dos primatas que, originalmente não desempenhavam nenhum papel na comunicação vocal, e pela adição de alguns circuitos novos. Pinker (2002) também suspeita que os ancestrais dos seres humanos viviam num mundo em que esta linguagem estava entremeada com as intrigas políticas, econômicas, tecnológicos, familiares, sexuais e de amizade, que desempenhavam papéis-chave no sucesso reprodutivo individual.

A principal proposta de Pinker (2002) é que, este complexo tipo de linguagem adaptou-se e se fixou nos humanos de modo instintivo, ou seja, a linguagem vocal humana é um instinto composto de muitas partes que nos permite transmitir grandes quantidades de pensamento por meio das modulações da respiração:

Ele [o instinto] é composto de muitas partes: sintaxe, com seu sistema combinatório discreto que constrói as estruturas sintagmáticas; morfologia, um segundo sistema combinatório discreto que constrói palavras; um espaço léxico; um trato vocal renovado; regras e estruturas fonológicas; percepção da fala; algoritmos de análise; algoritmos de aprendizagem. Estas partes ganham realidade física por meio de circuitos neurais estruturados de maneira intrincada, criados por uma cascata de eventos genéticos precisamente cronometrados. (PINKER, 2002, p. 465).

A chave para compreendermos como e porque a linguagem vocal humana é considerada um instinto e, o que faz dele ser especial nos humanos, está no fato que como qualquer outro instinto evoluiu por seleção natural²⁷. A força da seleção natural está em conectar duas idéias independentes e muito diferentes. A primeira idéia que o autor explica é a aparência de design. Algo está desenhado e ordenado de forma a desempenhar alguma função. E a segunda idéia é a de que a seleção natural explica como esse design surgiu: Uma parte de um organismo parece ter sido projetada para fomentar sua reprodução, e os ancestrais daquele organismo reproduziam-se com mais eficiência que seus rivais.

²⁷ Seleção natural: Darwin foi meticuloso ao argumentar que sua teoria da seleção natural poderia explicar tanto a evolução dos instintos como a dos corpos. Se a linguagem é igual a outros instintos, provavelmente evoluiu por seleção natural, a única explicação científica adequada para características biológicas complexas (PINKER, 2002, p. 456).

A seleção natural aplica-se a qualquer conjunto de entidades com propriedades de multiplicação, variação e hereditariedade. Multiplicação significa que as entidades copiam-se a si mesmas, que as cópias também são capazes de se copiarem etc. Variação significa que o processo de cópia não é perfeito; de tempos em tempos erros aparecem inesperadamente, e esses erros podem fornecer a uma entidade traços que lhe permitem copiar-se numa velocidade maior ou menor em comparação com outras entidades. Hereditariedade significa que um traço variante produzido por um erro de cópia reaparece em cópias subsequentes, de tal modo que o traço se perpetua na linhagem. A seleção natural é o resultado matematicamente necessário segundo o qual todo traço que promove uma replicação superior tenderá a se espalhar pela população ao longo de muitas gerações. (PINKER, 2002, p.457)

O que Pinker (2002) sugere é que a seleção natural poderia ter estimulado as faculdades linguísticas favorecendo aqueles falantes de cada geração que melhor fossem decodificados pelos ouvintes, e os ouvintes que melhor decodificassem os falantes, ao passo que os traços da voz dos falantes se espalharam ao longo das gerações.

O traço da voz é um mecanismo físico e neural de produção de símbolos. E este traço “evolutivo” se configura em símbolo-sonoro devido a um conjunto de comandos serem enviados aos músculos da voz que definem o traço. Pois, para se articular um pacote de traços (fonemas), como lembra Pinker (2002), os comandos têm de ser executados num tempo preciso.

Sabendo que um traço é um símbolo, um sinal audível, este é armazenado e manipulado no cérebro, a combinação de muitos traços específicos configuram-se em uma língua, isso mostra que as regras de uma língua não seguem fonemas, mas os traços das quais são feitas, e são os fonemas que compartilham um ou mais traços. O que caracteriza um traço se define no seguinte: um órgão que o articule, uma maneira de se movimentar e um modo configurativo na combinação com mais outro órgão (PINKER, 2002).

Portanto, é preciso que o traço passe por estas três etapas que o caracteriza como traço, e mesmo que a língua de um idioma lide com suas menores unidades (os traços), ela funciona por meio de um sistema combinatório discreto, como vimos no início do tópico. Um cuidado com relação a esta consideração é a de que não podemos

afirmar que o traço é na sua “essência” o fonema, pois como salienta Pinker (2002), todo fonema é a combinação dos seis órgãos da voz e suas formas e movimentos.

O fonema corresponde ao ato de produzir um som, porém existem outros sons orais que não fazem parte de nenhum inventário linguístico (como estalar a língua contra o chão da boca), mas pode combinar-se com outros traços para definir outra camada de linhas e colunas na tabela de fonemas de um idioma, podendo vir a se tornar um traço.

Pensar os traços da voz como configurações ou soluções adaptativas do instinto da linguagem vocal humana é um modo adequado para conceber as ações de vocalizar como informações que se constituem de traços definidos ou não em uma língua. E como as ações de vocalizar são condicionadas a forma e aos movimentos de um corpo, devem ser compreendidas como linguagem, ou seja, voz como linguagem de ações do corpo que não envolve somente a fonação, mas um complexo sistema que produz linguagens.

Afinal, produzimos linguagem mesmo quando não falamos e informações faladas, ruídos, estalos, assovios, etc., não definidos em uma língua são possibilidades de informação que pode emergir na dança, e ao emergir devem ser tratados como traços definidos, no caso das ações de falar e cantar, e traços não definidos como ações de soluçar e roncar. Enfim, voz é produção de linguagem (s) no sentido que, os traços definidos ou não, são símbolos que se configuram em informações transmitidas de modo sonoro (ou forma sonora) pelo corpo.

1.3 Voz: transmissora de memes.

A partir de agora se torna importante considerar a relação oral-auditiva (que corresponde à voz e à audição) do corpo, sendo que, nos conceitos de transmissão e recepção, obtém-se no que o medievalista Paul Zumthor (2010) reconhece como fases de performance: “A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 2010. p. 31).

A performance para Zumthor (2010) se constitui na presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe, parecendo adequado admitir a voz em performance, ou seja, as “mensagens” que a voz transmite são ao mesmo tempo, ou imediatamente recebidas pelo próprio ouvido do corpo que a transmite, como é percebida no ouvido de outro corpo que a escuta.

Pensar em transmissão e recepção é ter na performance da voz um ato de comunicação, que não consiste somente em passar uma informação e receber esta informação, mas necessariamente sofrer uma transformação. A co-participação entre transmissão e recepção define a performance da voz, e se estivermos corretos, não se pode definir transmissão sem considerar recepção. Deste modo, performance condiz inevitavelmente com a presença de um corpo que se transforma nesta ação comunicativa, como também transforma o outro, ou os outros corpos que se contaminam e percebem as informações da voz.

Afastando problemas de entendimento, a noção de transmissão que adotamos é aquela que tem nas ações de vocalizar a produção de informações que modificam o contexto em que o corpo é sempre presente, transmissão como presença no mundo, uma maneira do corpo modificar presencialmente com informações sonoro-simbólicas, no sentido que, o corpo que transmite a voz se organiza e modifica quem a escuta, contaminada pelas performances da voz de outros corpos.

Uma vez esclarecido sobre o uso do termo transmissão, associaremos este a outro que possibilita dizer que por meio das transmissões da voz, ela é uma maneira rápida e potente de inserir informações culturais em outros corpos (na cabeça através do ouvido) a qual a maioria das vezes não se percebe. A voz é transmissora de unidades de informações culturais (memes) que, caracterizam-se na forma de canções, frases, poesias, discursos, etc., tudo o que se liga a algum tipo de conteúdo sonoro vocal e que pode ser transmitido como informação que se replica culturalmente em outros cérebros/corpos.

A idéia de que a voz é transmissora de memes se apóia na concepção de meme formulada pelo evolucionista Richard Dawkins (2007) como uma unidade de replicação cultural e, no fato de que diversas manifestações culturais estão inteiramente ligadas à

voz, como o canto, a poesia, os recitais, os musicais, as óperas, o teatro, a performance e, neste caso, a voz na dança.

A concepção de meme é sustentada pela argumentação básica de que, assim como os genes (toda matéria viva compartilha o mesmo material químico e é construída sobre a mesma molécula replicante, o DNA, tudo que é vivo tem o mesmo código genético) as informações culturais também passam por um processo de evolução. Trata-se de uma unidade de imitação que, ao se replicar, alcança uma mudança evolutiva muito veloz. Dawkins (2007) faz analogia com os genes para facilitar o entendimento de meme, “O gene entrará na minha teoria como uma analogia, e nada mais.” (DAWKINS, 2007, p. 329).

Exemplos de memes são melodias, idéias, slogans, as modas no vestuário, as maneiras de fazer potes ou de construir arcos. Tal como os genes se propagam no pool gênico saltando de corpo para corpo através dos espermatozoides ou dos óvulos, os memes também se propagam no pool de memes saltando de cérebro para cérebro através de um processo que, num sentido amplo, pode ser chamado de imitação. (DAWKINS, 2007, p. 330).

Memes são replicadores culturais que sobrevivem através de objetos, atitudes, discursos, crenças, valores e idéias produzidas pelos indivíduos/corpos durante sua vida. E como os memes pulam de cérebro em cérebro através de uma “imitação” de uma informação que se replica conforme vai ganhando estabilidade ao longo do processo de se replicar, esta imitação não é uma cópia genuína da informação, como na idéia “Deus” que Dawkins (2007) utiliza:

Não sabemos como ela surgiu no pool dos memes. Provavelmente, originou-se muitas vezes por “mutações” independentes. De todo modo, é uma idéia realmente muito antiga. Como se replica? Pela palavra falada e escrita, auxiliada pela boa música e pela grande arte. Por que ela tem um grau de sobrevivência tão elevado? O leitor deve lembrar-se de que “grau de sobrevivência”, aqui, não se refere a um gene num pool de genes, mas sim a um meme no pool de memes. Na verdade, a pergunta significa “o que há na idéia de um deus que lhe confere estabilidade e penetração no ambiente cultural?”. O valor de sobrevivência do meme Deus no pool de memes resulta do seu grande apelo psicológico. (DAWKINS, 2007, p. 331).

Memes sobrevivem pelo seu poder de contágio no ambiente fornecido pela cultura humana, mas não são replicadores de alta-fidelidade (fiéis à cópia), toda vez que transmitimos um meme, por meio da voz, modificamos pelo menos em algum grau o meme, de modo que, cada vez que ouvimos uma informação sonora a transmitimos misturada com nossas ideias. Dawkins (2007) indica que a transmissão do meme parece estar sujeita a mutações e a misturas contínuas, e assim como a fidelidade de cópia, a longevidade e a fecundidade são qualidades dos replicadores culturais. Pensando na voz, a longevidade de um meme que será transmitido terá duração no cérebro de um corpo até o final de sua vida, e a fecundidade deste meme será o grau de aceitação que ele alcançar numa população, podendo alcançar uma longa ou curta duração de existência.

Além disso, Dawkins (2007) sugere pensar também na existência não somente de um meme unitário, mas na existência de muitos memes em uma única informação cultural, como o exemplo de uma canção, os memes da canção podem ser sua melodia, sua letra, seu ritmo, tudo que fizer parte da informação canção e que seja de fácil assimilação. Quando esta canção for “imitada” por um corpo, que se lembre de cantar somente um trecho desta, e outros também a escutarem em um ambiente que ninguém a conheça, esta única parte lembrada e repetida, merece ser considerada um meme.

A unidade ou entidade meme, por ser capaz de ser transmitida de um cérebro a outro, cria uma conexão singular entre corpo e ambiente. Conecta a formas de entendimento e de concepções variadas, contribuindo para um entendimento mais ampliado das informações sonoro-simbólicas da voz (memes-vocais). Memes-vocais, ao lado de memes-ideias, estão submetidos, em certo sentido, a uma forma de competição.

O cérebro humano e o corpo por ele controlado não podem fazer mais do que uma ou duas coisas ao mesmo tempo. Se um meme dominar a atenção de um cérebro humano, tem de fazê-lo à custa de memes “rivais”. Outras mercadorias pelas quais os memes competem são o tempo no rádio e na televisão, os espaços publicitários, o número de linhas e colunas dos jornais e o espaço nas estantes das bibliotecas. (DAWKINS, 2005, p.337).

Dawkins (2007) coloca que esta “competição” existente entre memes depende da quantidade de tempo que empregamos para transmiti-los e que evoluem de maneira semelhante aos genes, os memes evoluem na medida em que exploramos ao máximo as capacidades do cérebro imitar.

A voz transmite assim, “presencialmente” os memes de gírias adolescentes, trocadilhos, metáforas, conceitos, idéias, discursos, ruídos, por um idioma, quando alguém canta uma melodia que contenha uma letra fácil de lembrar, ou que por muitas vezes foi repetida pela boca, entre outros. A voz como já foi dito anteriormente, é constituída de traços definidos ou não em um idioma, e muitos traços juntos podem se tornar um meme, como quando, uma nova palavra surge, por ter sido muito falada precisou ser incluída nos dicionários.

Os memes fazem da voz um meio de comunicação entre os indivíduos/corpos que produzem linguagens. E se for possível chamar toda forma de informação cultural vocal como memes-vocais, a linguagem verbal (a língua que falamos) não é a única e exclusiva forma de linguagem que somos capazes de produzir, criar, transmitir e transformar com a voz, e a voz dançada pode então fazer uso de memes-vocais, no sentido de destituir uma única e suposta forma de linguagem vocal humana. Voz dançada como uma forma de linguagem que institui a voz na dança.

Mas, cabe fazer uma ultima pergunta que não foi esclarecida, como são muitas as formas de se transmitir um meme, a escrita de um texto, ou a confecção de uma roupa, a pergunta é: Qual é a forma da voz transmitir memes? E o que faz da voz ser um modo rápido e eficiente de inserir informação na cabeça através do ouvido, que possibilita a contaminação de outros corpos? Como? Através de suas dobras materiais de movimento no corpo e para fora dele.

2. DOBRAS QUE SE DESDOBRAM EM VOZ: IMPLICAÇÕES DA MATERIALIDADE CORPO.

O corpo, um canto cheio de nascentes, “para entendê-lo, precisamos perceber como o movimento se organiza nele” (KATZ, 2005, p. 187). O mesmo é válido para percebermos a voz, o movimento como chave de acesso para todas as materialidades da voz no corpo.

A proposta deste capítulo é pensar a voz a partir do princípio de que é corpo, é movimento no corpo, e é movimento do corpo, no sentido que, a voz ao sair do corpo não deixa de ser corpo, principalmente por existir o fenômeno da ressonância²⁸. Este fenômeno permite que as informações sejam transmitidas através da boca com o objetivo de alcançar algum ouvinte, e que seja percebida através do ouvido. Porém, a voz não ressoa somente na cabeça, mas na garganta e no peito, como também pode ser percebida a sua vibração em órgãos como os rins, ou seja, voz com suporte dos órgãos.

Com isso, significa admitir a complexidade de uma rede de relações que se conectam diretamente a fatores biológicos, sociais, culturais, emocionais, cognitivos e educacionais, entre tantos outros que implicam direta ou indiretamente a não separabilidade entre movimento e voz.

Para se aprofundar ainda mais nas questões que implicam o princípio de que, voz é corpo, é correto reconhecer a voz como um modo do corpo se organizar ao se comunicar. Jorge de Albuquerque Vieira (2007) nos apresenta uma visão sistêmica da realidade apoiado em uma Teoria Geral de Sistemas, onde enfatiza o conceito de organização, permitindo assim, pensarmos o corpo como um sistema complexo. Diante da proposta de Vieira (2007), pode-se pensar a voz como um subsistema do corpo, tendo que, para o autor, “sistema é um agregado ou conjunto de coisas ou elementos tão relacionados que conseguem a partilha de propriedades, que se tornam comuns à esses elementos” (VIEIRA, 2007. p. 69).

²⁸ Ressonância: no caso do sistema de ressonância humano, as infinitas possibilidades de alteração na geometria tridimensional do tato vocal e da tonicidade de suas paredes geram infinitas curvas de resposta que, portanto, produzem, teoricamente, infinitos tipos de qualidade vocal (BEHLAU e RUSSO, 1993. p. 21).

O autor apresenta dois tipos de parâmetros sistêmicos que podem ser divididos em duas classes: os básicos ou fundamentais em que todo e qualquer sistema possui, independente de processos evolutivos; e os evolutivos, aqueles que surgem ao longo da evolução, com o passar do tempo, podendo estar presente em um sistema e não em outro. Parâmetros sistêmicos são traços (características) que encontramos em qualquer sistema (VIEIRA, 2007).

Deste modo, podemos conceber a voz como um subsistema do corpo. Um sistema é um agregado de elementos e, todo sistema se integra de subsistemas, com isso, a voz é um elemento que compõe a complexidade do sistema corpo, como o sistema corpo é composto de subsistemas e subsistemas dentro do sistema, o sistema voz está implicado dentro do sistema corpo, sendo este em si um sistema.

O sistema voz, um subsistema do sistema corpo, porque está integrado a ele, se estrutura a partir de suas relações que a definem. Portanto, a voz é organizada coerentemente no corpo e se estrutura em duas correlações de subsistemas que, fazem dela, intrincadas dobras que, desdobram-se em configurações audíveis, chegando aos nossos ouvidos como som. Neste intrincado processo de produção de movimento, encadeiam-se dos mais vitais, como a respiração, aos de ordem mental (cognição), como também os nervosos, musculares, e acústicos (ressonância).

Os níveis de comunicação das correlações de movimento das quais a voz é processo, vão desde aqueles que partem das extremidades do corpo e chegam ao cérebro, aos que partem do cérebro e chegam às extremidades das cadeias musculares que fazem o corpo se locomover, ou seja, nas continuidades internas e externas (descritas a olho nu) de movimento a concretude da voz depende exclusivamente de trocas entre estes meios, não de um modo unidirecional, mas numa rede de relações de percepções e acionamentos motores que entram em acordo para a voz acontecer.

Existe então, uma correlação entre os movimentos internos que produzem a voz, fazendo dela movimento no corpo, e outra correlação entre estes movimentos que produzem diretamente a voz, com outros níveis de movimento no corpo, de modo que, as duas correlações são co-dependentes uma da outra, para que, quando ações de

vocalizar emergirem, se tornem ações coerentes com aquilo que sai da boca, com outras ações descritíveis externamente.

Como não existe voz sem corpo, e, para que possamos discernir uma lógica de operacionalidade entre voz e outros movimentos, tentemos afastar as incongruências para se aproximar das coerências, esclarecendo um paradoxo:

Paradoxo da voz. Ela constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. Por isso ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é “traída por sua voz” (ZUMTHOR, 2010, p. 13).

Primeiro: este acontecimento do mundo sonoro, o qual Zumthor (2010) se refere, à voz, é movimento corporal, o que não é somente um acontecimento do mundo sonoro, mas um conjunto de relações no corpo. Voz é corpo, assim como é linguagem, porque como vimos anteriormente, a voz pode produzir outras formas de linguagem, diferentemente do que se reconhece como língua.

Segundo: Zumthor (2010) admite que, a voz humana, implica em uma incongruência (incoerência) entre o universo dos signos e as determinações pesadas da matéria. Só existirá incoerência entre os símbolos e as “qualidades” da matéria, se continuarmos separando e acreditando que, ruídos e outros sons que, não fazem parte de uma língua não produzem símbolos. Pelo contrário, todo movimento da voz (qualidades vocais²⁹) de qualquer espécie produz significados.

De acordo com Zumthor (2010) o registro sonoro é a espessura da voz e se tem nesta qualidade material a singularidade da voz no corpo, onde outras qualidades se desdobram como o tom, timbre, altura, alcance e ritmo como traços bem definidos de materialidade. Em seu outro livro – “Performance, recepção e leitura” (2007), percebe que, existe na voz o que nomeia de **tactilidade**, como sendo a característica da voz

²⁹ Qualidades vocais: relacionam-se com a impressão total criada por uma voz e depende da composição dos harmônicos da onda sonora. Representa a ação conjunta da laringe e do trato vocal, modificando o ar expiratório, e com a interação adequada entre as forças aerodinâmicas pulmonares, as forças mioelásticas laríngeas (vibração das pregas vocais) e a dinâmica articulatória (BEHLAU e RUSSO, 1993).

viva, ou seja, a característica de um corpo vivo que toca e escuta sensorialmente o mundo com a voz. Um corpo que percebe suas propriedades sonoras de peso, calor, volume, força, fluxo respiratório e informacional, espaços de ressonância, velocidades na articulação e no ritmo de suas entonações. A preocupação do autor é com as formas informativas da palavra e da ação vocal, interrogando-se sobre a forma e função da palavra e da voz “poética” (poético como sendo a atividade que produz a voz: o corpo, o movimento e os meios).

Jerusa Pires (1996) desenvolve em “Voz, diálogo e semiosfera” os seis aspectos da densidade “poética” (questões da **tactilidade**) propostas pelo autor Paul Zumthor: 1- A voz é plena materialidade, e seus traços são descritíveis, como todo traço do real. 2- A voz emana do corpo e retorna repousando em seu silêncio, mas este silêncio pode ser duplo, ela se dobra nela mesma, produz o sopro tanto quanto signos³⁰. 3- A linguagem humana se liga à voz, mas que a voz não se liga à exclusividade humana, pois outros animais possuem voz. E o som da voz é também ambíguo, visa a sensação (ao sensível, muscular, glandular, visceral) e a representação pela linguagem. 4- Voz é também memória, porque dizendo qualquer coisa a voz se diz. 5- A forma arquetípica da voz vincula-se a sua função de sociabilidade, ao ouvir a voz ou transmiti-la percebemos que não estamos sozinhos no mundo. 6- Neste, em especial, o autor declara que esta aí um certo número de mitos sobre a voz de difusão universal. E por fim, 7- Voz implica ouvido (escuta).

Diante das colocações podemos depreender que, a materialidade da voz informa significados (mesmo não sendo uma exclusividade humana), fazendo com que, sons provenham de sensações internas ou de estímulos externos utilizados o tempo todo sem que percebamos. A voz se organiza durante sua ação num fluxo de informações entre o interior e o exterior, porque necessitamos dos outros (escuta) para desenvolver nuances e combinações para alcançar um idioma definido.

A partir de agora apresentamos as correlações que implicam diretamente esta “densidade poética”, as quais, denomina-se de correlação **Movimento-voz** e correlação

³⁰ Signo: é uma coisa que representa outra coisa: o seu objeto, um signo só pode representar seu objeto para um intérprete, e produz na mente desse intérprete alguma outra coisa que também se relaciona ao objeto, pela mediação do signo. A noção de intérprete não se refere ao intérprete do signo, mas a um processo relacional que se cria na mente de um intérprete. Assim, o significado de um signo é outro signo – seja uma imagem mental, uma ação, um gesto, uma palavra, um sentimento (SANTAELLA, 2005, p. 58, 59).

Voz-movimento. Propositadamente o destaque nas iniciais maiúsculas auxilia para as distinções que cada uma agrega.

2.1 Correlação Movimento-voz.

O movimento determina todos os processos vitais, em todas as instâncias, sejam elas vegetativas ou cognitivas. Uma vez que admitimos a unidade corporal determinada por um conjunto de ações organizadas por meio de diversos níveis de comunicação, podemos também admitir que os movimentos orgânicos (musculares ou não) constituem o fenômeno primordial da comunicação corporal, tanto em relação aos códigos linguais quanto aos não linguais, pois toda comunicação humana implica em algum tipo de movimento. (NOGUEIRA, 2008, p. 19).

De partida, a explicação da correlação **Movimento-voz** corresponde aos processos de uma rede de movimentos de pré-disposições fisiológicas, fonológicas, neurológicas e, a relação direta com os movimentos vibratórios das pregas vocais, produção de tons, variação de volumes, alturas, intensidades, duração, mudanças de apoios e ritmo que, fazem da própria voz movimento no corpo. A correlação **Movimento-voz** diz respeito aos movimentos envolvidos diretamente na produção da voz, movimentos internos que possibilitam a voz se direcionar externamente ao corpo.

A correlação **Movimento-voz** é um subsistema do corpo que, produz diretamente as configurações sonoras da voz. É um subsistema do sistema voz, assim como a correlação **Voz-movimento**, que será apresentada adiante. Tanto uma quanto a outra correlação, fazem parte do mesmo sistema, do sistema corpo, e do sistema voz. Considera-se então, a correlação **Movimento-voz** um subsistema do sistema voz, uma vez que, o conjunto dos dois subsistemas formam a voz e são parte do mesmo sistema corpo.

A primeira autora que contribui para o entendimento desta correlação é Bonnie Bainbridge Cohen (1985), criadora da escola e método somático - The School for Body-Mind Centering®. Cohen (1985) aborda a voz a partir do processo cinestésico³¹

³¹ Processo cinestésico ou cinestesia: também denominada como propriocepção, é o termo utilizado para nomear a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos [músculos](#) e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão. Este tipo específico de [percepção](#) permite a manutenção do [equilíbrio postural](#)

(processo onde percepção e movimento se conectam as experiências do corpo), apresentando a forma e a função da voz no corpo.

A autora explica que a variedade e a diversidade de sons produzidos pelo aparelho vocal ou trato vocal, como preferem alguns fisiologistas, é devido a existência de um mecanismo que envolve dois tubos, a faringe e a laringe – órgãos que contém esqueleto e musculatura.

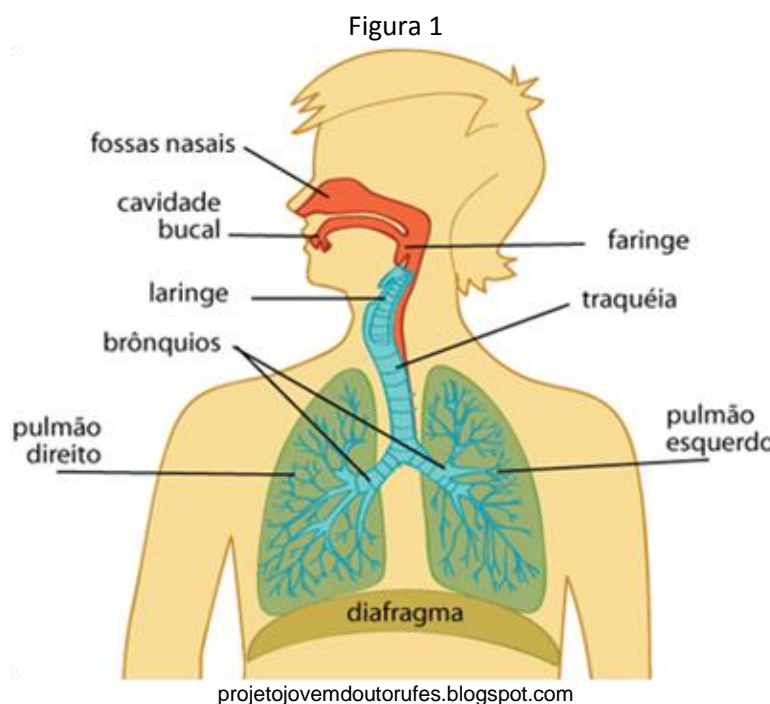


Figura 1: O aparelho fonador é constituído por um mecanismo fisiológico a partir de três partes que formam um sistema de órgãos que, em conjunto, transmitem a voz: os foles – diafragma, pulmões, brônquios e músculos torácicos superiores e abdominais (são os responsáveis pela entrada e saída do ar); o vibrador – a laringe (conjunto composto pelas pregas vocais, duas saliências de tecido muscular retrátil, pela epiglote³² e pelas cartilagens que lhes servem de suporte e de proteção como o pomo-de-adão, este por sua vez movimenta-se constantemente no sentido vertical, apoiado por músculos que constituem os “suspensórios” da laringe, músculos que se inserem no osso hióide, um semicírculo ósseo logo acima do pomo-de-adão), e os ressonadores – e a faringe (a laringe abre-se, em sua porção superior, dentro da faringe, um cruzamento “aerodigestivo”, que chamamos de garganta). A faringe divide-se em três planos, de baixo para cima: hipofaringe - é toda a parte da faringe situada abaixo da

e a realização de diversas atividades práticas. Resulta da interação das [fibras musculares](#) que trabalham para manter o corpo na sua base de sustentação, de informações [táteis](#) e do [sistema vestibular](#), localizado no [ouvido interno](#) (COHEN, 1985).

³² Epiglote: É uma válvula que protege a laringe, onde seu papel é o de “guardião” do aparelho respiratório vital guiando as substâncias que caem na garganta para dentro do aparelho digestivo (COHEN, 1985).

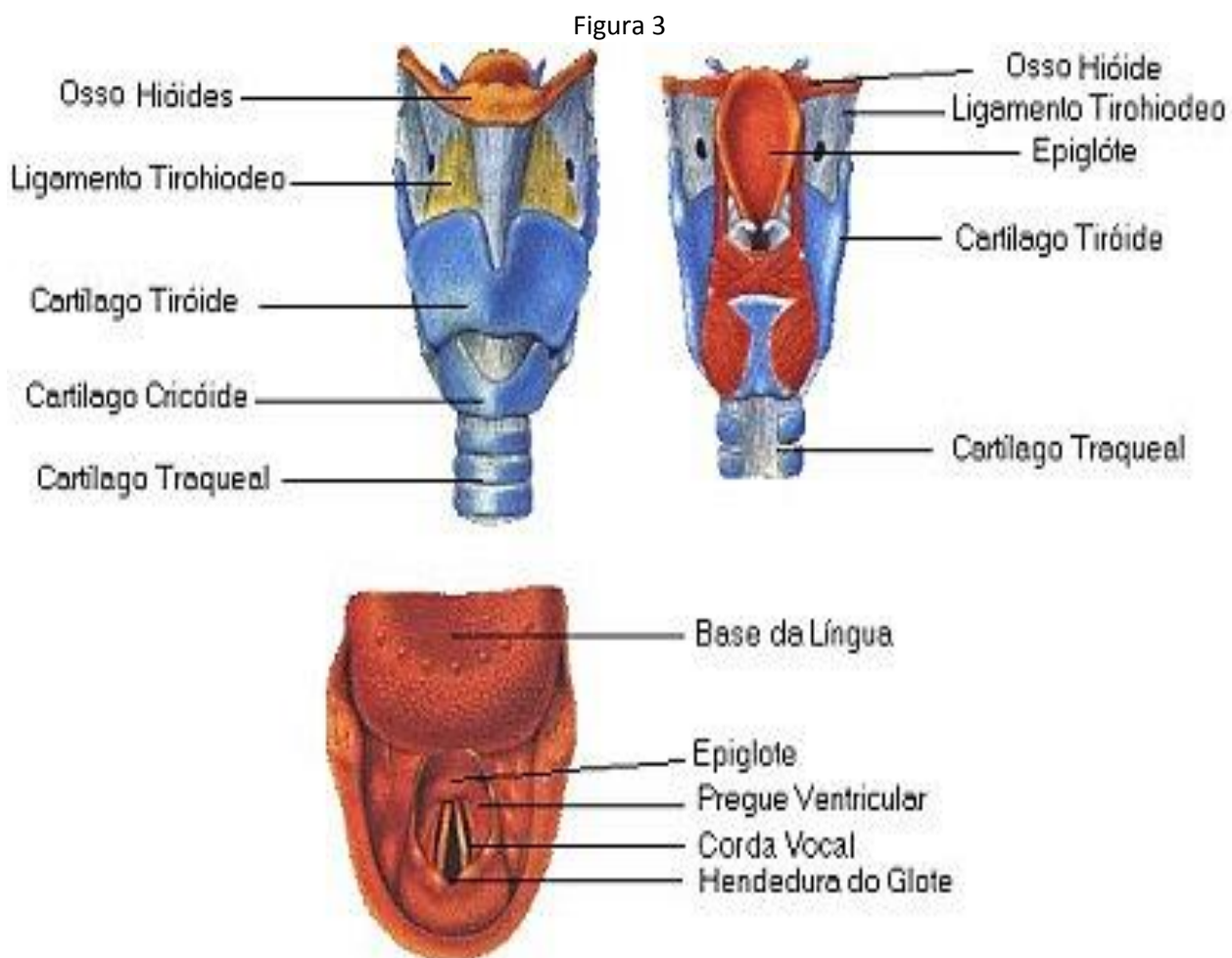
epiglote, dois tubos levam a hipofaringe: a laringe, na frente e o esôfago atrás; a orofaringe – véu do palato, dobras da mucosa, base da língua, úvula ou campainha; e a rinofaringe – parte posterior do nariz (LE HUCHE e ALLALI, 2005).

Para Cohen (1985), o processo cinestésico ou cinestesia da voz se apresenta principalmente na relação do diafragma vocal, com o diafragma torácico e o diafragma pélvico. O diafragma vocal é uma membrana tri-dimensional fibroelástica, abrangendo a laringe e anexado principalmente ao anel da cartilagem cricóide, dividido em duas metades, duas bordas livres interiores que são chamadas de pregas vocais (cordas vocais), ou ligamentos vocais que, estão anexadas à cartilagem aritenóide atrás e à cartilagem tireóide à frente.

Embora as pregas vocais recebam a maioria dos controles musculares e, vibram mais facilmente devido a sua borda livre, a membrana vocal inteira vibra. Esta totalidade membranosa é o suporte para os movimentos das pregas vocais e, na verdade, suporta toda a estrutura vocal. É por causa desta função e sua interação dinâmica com os dois outros diafragmas horizontais do corpo (os diafragmas torácico e pélvico), que Cohen (1985) denomina diafragma vocal.

Figura 2: é o que Cohen (1985) denomina de diafragma vocal





vozesdesiao.com

Figura 3: O arranjo, ou coordenação das cartilagens da laringe, que alongam as pregas vocais e as mantém em tensão com a pressão da respiração, é o principal mecanismo para regular a intensidade do tom da voz. Este mecanismo define-se em registro aritenóide, responsável por tons altos e em grande medida pela oscilação, qualidade e efeitos suaves da voz, e registro tiróide, responsável por tons baixos, dando força, energia e saúde para o aparelho fonador ou vocal. A cartilagem tireóide e a cartilagem aritenóide não tocam uma na outra fisicamente, mas são conectadas uma na outra através das pregas vocais e dos músculos tireoaritenóides. As pregas vocais articulam quando estão alongadas ou controladas a partir da sua extremidade da tireóide, o movimento desta cartilagem contrabalança com a força de suporte da cartilagem aritenóide. Quando as pregas vocais estiverem articuladas ou alongadas na extremidade aritenóide uma força complementar da cartilagem tireóide estabiliza a outra extremidade (COHEN, 1985).

De acordo com Cohen (1985), a voz assume além de uma função de mover, uma função de apoiar. A função de mover refere-se à estrutura que está controlando uma ação através do seu próprio movimento pelo espaço. Cohen (1985) exemplifica que, em todas as articulações do corpo, o movimento pode ser iniciado do osso ou da cartilagem em ambos os lados de uma articulação, e a função de apoiar é a contraforça a uma estrutura móvel que suporta e contrabalança o movimentador. Assim, podemos mover no cotovelo, tanto o antebraço, o úmero (parte superior do braço) ou ambos, em nossas laringes isso se traduz em maior escala através das pregas vocais e, portanto, maior escala de tons.

Explicando de um modo mais simplificado, o equilíbrio muscular entre os dois tipos de registro depende de quando os músculos de um lado da articulação contraem-se concentricamente (encurtam), juntamente com a contra força dos músculos do lado oposto da articulação que, precisam contrair-se excentricamente (alongam) para modular ou contra apoiar a ação das cartilagens, promovendo vibrações sem excesso de tensão muscular.

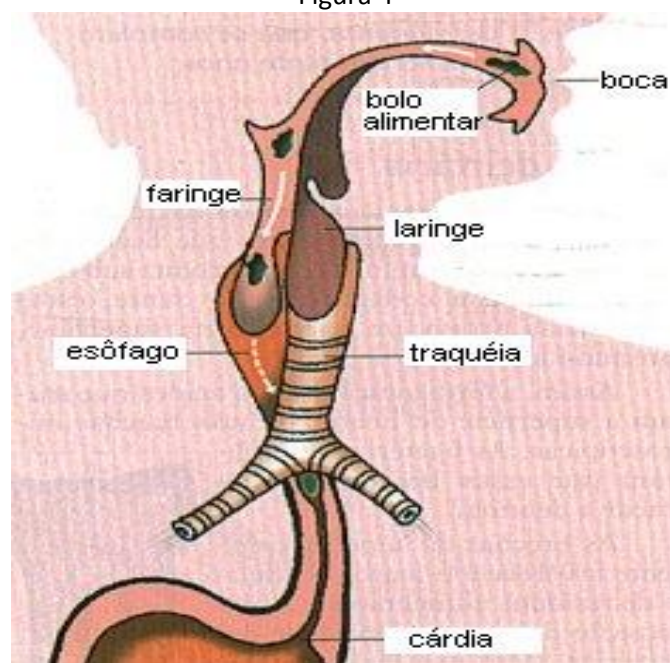
Para facilitar o entendimento deste mecanismo fisiológico de transmissão da voz, Pinker (2002) ilustra com a imagem de uma bolha de ar que sai dos pulmões para fora do corpo. O ar sai do pulmão pela traquéia (figura 4) e desemboca na laringe, as pregas vocais cerram firmemente a glote³³ bloqueando a entrada e saída de ar dos pulmões (a laringe também se fecha durante funções fisiológicas como tossir e defecar, e utilizamos este mesmo órgão – a laringe - para fechar os pulmões e produzir som), as pregas vocais distendem-se parcialmente sobre a glote para produzir um zumbido quando o som passa por ela, a alta pressão do ar obriga a abertura das pregas vocais, para logo em seguida retrocederem e ficarem unidas, fechando a glote até que a massa de ar suba e as obrigue a se abrirem novamente, iniciando um novo ciclo.

A respiração fica entrecortada por uma série de lufadas de ar, que percebemos como um zumbido, denominado “sonoridade”. O ar vibrando em ondas, antes de sair da boca percorre a faringe (garganta) atrás da língua, a região da boca entre a língua e o

³³ Glote: A glote é a abertura da laringe que permitir a passagem do ar para dentro e para fora dos pulmões é o espaço triangular entre as cordas vocais. Ela também abre durante a segunda fase da tosse para permitir o muco e corpos estranhos a saírem do aparelho respiratório inferior (COHEN, 1985).

palato, a abertura entre os lábios, e uma rota alternativa para o mundo externo através do nariz. Cada compartimento tem comprimento e forma particulares, o que afeta o som em decorrência da ressonância (PINKER, 2002).

Figura 4



Outro fator importante são os movimentos da articulação fonológica dos sons da voz. O que escutamos como som, um som de vogal, consoante ou qualquer outro ruído, são as diversas combinações de amplificação e filtragem do som que sobe pela laringe, como vimos no exemplo de Pinker (2002). Essas combinações são produzidas pelo movimento dos órgãos fonadores que modificam a forma e o comprimento das cavidades de ressonância que o som atravessa, por uma fonte glótica (som laríngeo produzido pela vibração das pregas vocais), e por uma fonte friccional (som interrompido e transformado por barreiras anatômicas), que produz tons (diferenças que se notam nas vozes pelas modulações dos seus sons), altura (agudo, médio ou grave), intensidade (forte e fraco), duração (longo e curto) e registro ou timbre (singularidade da voz - cada voz possui um timbre diferente).

Neste momento faremos um breve desvio para esclarecer alguns pontos relevantes sobre os aspectos das propriedades características dos sons no corpo, que resultam da ação de um sistema versátil e intrincado entre cérebro e som. As muitas associações que fazemos com um som específico ocorrem dentro do cérebro, e não nos ouvidos, sendo completamente pessoais, pois são únicas na forma de perceber para cada indivíduo/corpo, isso porque “os centros processadores do cérebro são continuamente bombardeados por informações que os órgãos sensoriais captam a partir dos vários estímulos físicos” (BEHLAU e RUSSO, 1993, p. 5).

Uma primeira e importante distinção entre ouvir e escutar é relevante. O ouvir foge do controle do ouvinte, devido a fatores acústicos ambientais e, escutar indica atenção aos sons com o propósito de atribuir um significado ao estímulo que está sob a ação do controle do indivíduo/corpo. Então, para compreender os sons, é preciso não somente ouvi-los, mas escutá-los atentamente. A intensidade de um som, captada pelo ouvido, pode ser de intensidade forte ou fraca, tanto num quanto em outro sentido, implica em modificações no nível de, pressão sonora que atinge o ouvido, as alterações de frequência³⁴ e, fase e duração dos estímulos que interferem na percepção da intensidade (BEHLAU e RUSSO, 1993).

No processo de vibração das pregas vocais, o número de vibrações da **mucosa**³⁵ irá corresponder a frequência fundamental (frequência glótica) e, é a principal fonte que dispomos pela sua vibração, para a produção da sonoridade ou “buzz” sonoro. Este som gerado pela glote é de intensidade baixa, composto de frequência fundamental da onda sonora e, seus harmônicos (intensidade das vibrações numa razão de 12dB por oitava). E assim, as vibrações em torno da frequência fundamental processam-se em altura e intensidade; quanto mais intenso um som, maior o número de vibrações por segundo, e, quanto menor a intensidade menor as vibrações (BEHLAU e RUSSO, 1993).

Pinker (2002), Zaratin (2010) e Behlau e Russo (1993), apresentam a matriz multidimensional dos modos de articulação dos sons consonantais (do português), e

³⁴ Frequência: o ouvido humano é sensível às diferenças de frequências, na maior parte da faixa de frequências audíveis é de 20 a 20.000 Hz. A voz apresenta frequência fundamental em torno de 105 Hz para o sexo masculino e 213 Hz para o sexo feminino, crianças apresentam uma frequência média de 290 Hz (BEHLAU e RUSSO, 1993).

³⁵ Mucosa: estrutura úmida que recobre as pregas vocais e se comunica com o meio externo ao corpo.

explicam que, em primeiro lugar, escolhe-se um dos seis órgãos da voz como principal articulador: laringe, palato mole, dorso da língua, ponta da língua, raiz da língua ou lábios.

Em segundo lugar, seleciona-se uma maneira de movimentar o articulador: fricativa, lateral, vibrante, oclusiva ou vogal.

- Fricativas (surdas: F, S, C, Ç, X, Ch e sonoras: V, Z, G, J);
- Lateral (somente sonoras: L, Lh);
- Vibrante (somente sonoras: R, RR);
- Oclusivas (surdas: P, T, C (Kê) e sonoras: B, D, Gh);
- Vogais (toda vogal é sonora: A, E, I, O, U – sons em que o ar passa livremente da laringe para o mundo). Quando há uma barreira, obtém-se uma consoante.

Em terceiro lugar, especificam-se as configurações dos outros órgãos:

- Para o palato mole, nasal ou não;
- Para a laringe (pregas vocais), sonora ou surda;
- Para a raiz da língua, tensa ou distensa;
- Para os lábios, arredondados ou não arredondados.

As articulações de vogais, consoantes e outros ruídos, diz respeito ao processo de ajustes motores dos órgãos fonoarticulatórios na produção e formação de sons e seus encadeamentos.

O ritmo e a velocidade também são fatores relevantes, pois, são parte de um sistema de controle temporal que, governa tanto a duração, quanto o encadeamento entre vogais, consoantes e ruídos, ou seja [de acordo com Behlau e Russo (1993)], o ritmo e a velocidade diz respeito a agilidade de encadear os diferentes ajustes motores que, relacionam-se com a noção de tempo interior, rapidez mental e dos aspectos psico-emocionais do corpo, e que, depende da maturidade neurológica das características anátomo-fisiológicas dos órgãos articulatórios e dos códigos linguísticos,

no caso da fala. O ritmo e a velocidade se ligam a efetividade da transmissão da voz. Daremos maior atenção aos aspectos do ritmo mais adiante.

O sistema nervoso possibilita a coordenação entre os arranjos motores dos órgãos do aparelho vocal, os ritmos e os encadeamentos precisos entre os sons, promovendo o controle cortical da vocalização. O sistema nervoso se divide em sistema nervoso central e sistema nervoso periférico. O sistema nervoso central recebe, analisa e integra informações. É o local onde ocorre a tomada de decisões e o envio de ordens.

O principal componente do sistema nervoso central é o cérebro, composto dos hemisférios cerebrais esquerdo e direito, unidos pelo corpo caloso (um conjunto denso de fibras nervosas) e, liga-se à medula espinhal pelo tronco cerebral (atrás do tronco cerebral se encontra o cerebelo). O sistema nervoso central abrange também núcleos profundos como os núcleos de base, prosencéfalo basal e o diencéfalo (uma combinação do tálamo com o hipotálamo) (DAMÁSIO, 2000).

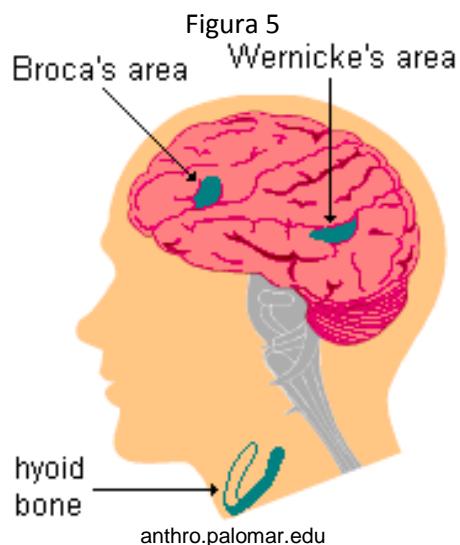


Figura 5: Muitos autores concordam que as áreas de Broca e a de Wernicke situadas nos lobos frontal e temporal do hemisfério esquerdo correspondem aos mecanismos de controle e ordem da voz, mas ainda é muito discutido devido ao conceito conexionista da neurologia da linguagem acreditar que estas áreas interajam com todas as demais áreas.

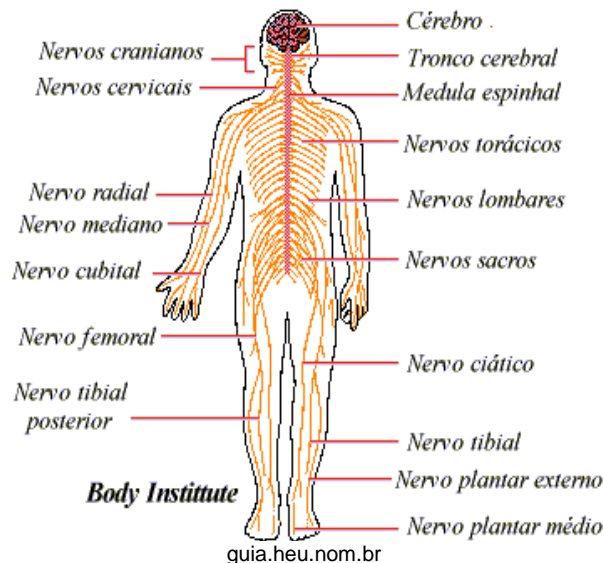
O sistema nervoso periférico (figura 6) está ligado a cada ponto do corpo, por nervos que, transmitem impulsos do cérebro para o corpo e, deste para o cérebro, sendo os nervos, feixes de axônios originados no corpo celular dos neurônios. Estes conjuntos de nervos ligam o sistema nervoso central à periferia, e vice versa. O sistema nervoso periférico subdivide-se em: sistema nervoso somático e sistema nervoso autônomo ou visceral.

O sistema nervoso somático liga-se a vias aferentes (nervos sensitivos que transmitem um impulso nervoso para os órgãos, informações sensoriais de fora para dentro do corpo), e a vias eferentes (nervos motores que vão dos centros nervosos para a periferia, informações nervosas que nos fazem mover) (BRANDI, 1990).

O sistema nervoso autônomo ou visceral liga-se também, a vias nervosas aferentes e eferentes, mas subdivide-se em sistema nervoso simpático e parassimpático. O sistema nervoso simpático é o agente das funções subconscientes, inconscientes e instintivas, como o batimento cardíaco, a respiração, a digestão, a excreção, estimulando ações que mobilizam energia, permitindo ao organismo responder a situações de estresse. E o sistema nervoso parassimpático atua sob o comando da mente, limitando as funções instintivas (BRANDI, 1990).

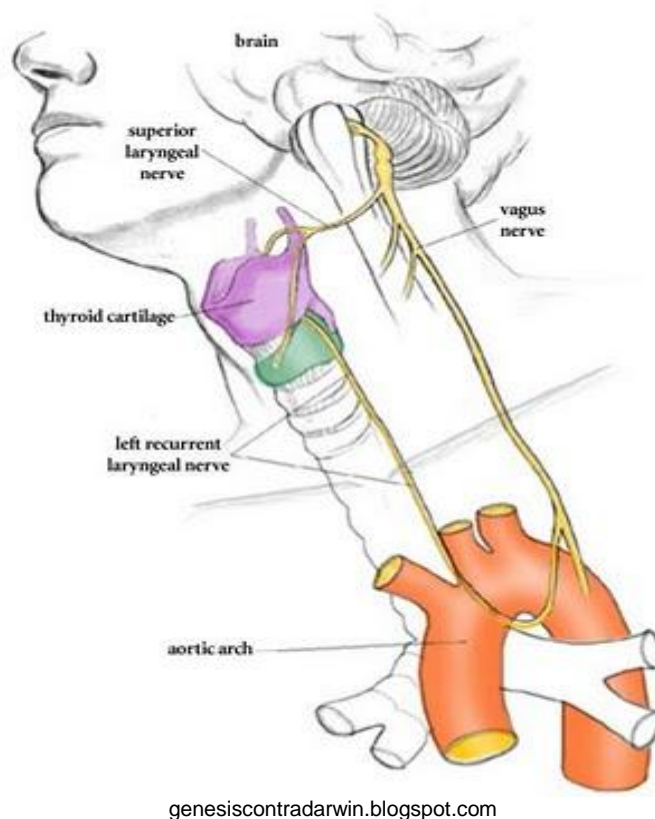
Os estímulos que provocam a motorização “sensorial” da voz provem não somente de vias eferentes, mas também de vias aferentes, manifestações vocais são tanto estimuladas pelo meio interno quanto pelo meio externo ao corpo, por uma vontade de vocalizar (sob a atuação do sistema nervoso parassimpático) quanto por ato reflexo (sob a atuação do sistema nervoso simpático).

Figura 6: Sistema Nervoso Periférico



A rede de ramos nervosos que irriga a laringe e a faringe origina-se no nervo vago, o nervo craniano mais longo do corpo, vai do tronco cerebral ao abdome. Na região da cervical existem três ramos maiores do nervo vago: os nervos faríngeo, laríngeo superior e laríngeo recorrente. O ramo faríngeo é responsável pela inervação motora dos músculos da faringe e músculos elevadores do véu palatino. O nervo laríngeo superior divide-se em nervos laríngeo externo (motor) e interno (sensitivo) e, é responsável pela inervação do músculo cricotireoideo (músculos das pregas vocais). Os nervos laríngeos recorrentes são responsáveis pela inervação dos demais músculos intrínsecos da laringe. Estes, carregam fibras motoras, sensitivas e parassimpáticas, dividindo-se em ramo interno, responsável pela função sensitiva das pregas vocais e região subglótica e, ramo externo, comportando a função motora de quatro músculos intrínsecos da laringe: tireoaritenoide, cricoaritenoides anterior e posterior e, aritenoides transverso e oblíquo. (Garcia, Magalhães, Dadalto e de Moura, 2009).

Figura 7: Inervação da laringe



Diante das colocações podemos afirmar que, nenhum mecanismo que envolve a correlação **Movimento-voz** funciona independente no corpo. A pressão subglótica (responsável pela abertura da glote), a tensão das pregas vocais (a quantidade de energia necessária à produção de um som), a distensão do ar pulmonar, os influxos motores vindos do nervo recorrente (nervo motor da laringe), a influência das alterações da mucosa (cobertura das pregas vocais), a força de fechamento glótico e a atividade do músculo vocal, são mecanismos que se comunicam conjuntamente com outros tantos movimentos, como veremos no próximo tópico.

Portanto, a correlação **Movimento-voz** depende de ajustes musculares, não somente dos órgãos fonatórios, como de todo o corpo, uma vez que, a densidade das terminações nervosas nos músculos intrínsecos da laringe é bastante grande e por isso, cada ajuste muscular realizado comunica informações de ordem voluntária quanto involuntária. Ou seja, as ocorrências da percepção e da ação da voz percorrem não somente as vias sensoriais da escuta dos sons (sensação de frequência e de

intensidade captada pelos ouvidos), mas também pela sensação muscular produzida pelas forças aero dinâmica pulmonares, forças mioelásticas laríngeas e pelas dinâmicas articulatórias. E como os percursos associativos no cérebro dão sentido ao som percebido, criando uma referência ou contexto, a qual armazenamos na memória para recordarmos no futuro.

Então, pode-se supor que, todo o corpo participa da percepção da voz, e que, outras vias como a sensação de ar na passagem pelos canais internos e as vibrações nas caixas de ressonância (cabeça, tórax e quadril – também como caixa que ressoa, mesmo não possuindo espaço de ar, mas por obter relação com o diafragma vocal), também estão presentes nesta percepção.

A forma como interpretamos as vibrações sonoras da voz, afeta a maneira de transmiti-la, ou seja, o modo como a percebemos modifica suas transmissões. A maneira como percebemos o som de outras vozes não altera de modo algum a realidade do corpo que a transmite, mas o inverso não é verdadeiro. As vibrações sonoras desencadeadas pelos processos fisiológicos, acústicos e fonológicos, ocorrem devido ao fato físico de se propagarem no espaço, em formato de ondas.

Esta propagação de energia é percebida (escutada) pelos ouvidos, mas existem outros sentidos que percebem as vibrações da voz, as quais devemos dar atenção: Ex. um indivíduo/corpo, cego/surdo, independente de sua condição, pode realizar a ação de vocalizar uma fala normal, tossir ou gemer, sendo que tem os demais sentidos desenvolvidos para a percepção da voz. O cego/surdo conseguirá perceber cinesteticamente, através do toque das mãos na boca de outro indivíduo/corpo, para poder assim, responder vocalmente, mesmo sendo impossibilitado de escutar.

Ou seja, não se pode negligenciar a participação do sentido da cinestesia na produção da voz, mesmo que, na maioria das vezes, ou quase nunca, a não ser que se sintam dor, percebamos estas vibrações que se desencadeiam por todo o corpo, porque é o cérebro quem tem de interpretar os efeitos que as vibrações produzem em nossos sentidos, pois estamos habituados a pensar na voz somente pela via perceptiva auditiva, podemos também admitir a participação da cinestesia como fator propulsor de todo o sistema de produção da voz.

Considerar os movimentos de ordem fisiológica, fonológica e acústica, em cada nível desta ordem, envolve: respiração, acionamentos (ajustes motores), vibrações, modulações, sonorização de vogais, consoantes e ruídos, ressonância e reverberação. O que implica assumir a não separabilidade destes movimentos da percepção da cinestesia como um sentido presente na produção da voz.

Enfim, a correlação **Movimento-voz** é uma estrutura de relações localizadas entre órgãos internos e sons que, em conjunto com a correlação **Voz-movimento** que veremos a seguir, estabelece uma coesão entre os níveis de movimentos mencionados, estabelecendo uma coerência ao todo do sistema voz na complexidade do sistema corpo.

2.2 Correlação Voz-movimento

Figura 8



alessandrocrislian.blogspot.com

A correlação **Voz-movimento** diz respeito aos movimentos que não estão envolvidos diretamente com a produção da voz, mas que, auxiliam na comunicação de suas informações e significações. É o outro subsistema de relações do sistema voz que

oferece as possibilidades de coerência entre a voz e outros tipos de movimento no corpo, e que, se relacionam com as informações sonoro-simbólicas da voz.

Salientando que, este subsistema é parte do mesmo sistema voz, onde se encontram outras redes de relações que também estruturam o que se considera de voz, na globalidade do corpo e, não apenas aquelas relações de movimentos que produzem diretamente a voz, mas também os movimentos que participam indiretamente da significação da voz.

Esta correlação é uma lógica de operacionalidade entre voz e outros movimentos do corpo, possibilitando uma maior “eficiência” dos movimentos envolvidos diretamente com a produção da voz, supondo que, a correlação **Voz-movimento** intensifica relações, na medida que, a correlação **Movimento-voz** produz diretamente a voz. É um tipo de coerência existente entre as informações sonoras e as informações não sonoras do corpo.

No momento em que o corpo transmite a voz, ocorre uma cadeia de outros movimentos que necessitam ganhar emergência para que a informação sonora obtenha um sentido ampliado de suas significações, mas não que o movimento desencadeado esteja somente acompanhando a informação. Não é unicamente uma relação de acompanhamento, mas de reciprocidade, necessidade. É necessário movermos minimamente alguma parte do corpo quando realizamos ações de vocalizar. Não se considera nesta correlação os movimentos da língua e nem da boca, uma vez que, participam diretamente da primeira correlação apresentada anteriormente.

Ao realizar a ação de falar, movimenta-se, na grande maioria das vezes, a cabeça ou as mãos, estes movimentos serão condizentes com as informações que a ação de falar desencadeia, assim como, a ação de falar será “apoiada” ou obterá maior eficiência ao ser realizada em conjunto com os movimentos da cabeça e das mãos. O que não significa que estes movimentos “representem” as informações que saem da boca. Não é uma questão de representação, e sim, um processo que desencadeia algum fator neural, fazendo com que, ao transmitir a voz, precisa-se mover outras partes do corpo.

A correlação **Voz-movimento** não é apenas um “código” complementar da voz, os “gestos” com as mãos e as “expressões” faciais não são meramente um complemento das informações sonoras que saem da boca. Sabe-se que a fala, em uma língua, possui nuances e entonações que lhe conferem um conteúdo emocional, capaz de mudar sentidos e significados em uma frase, o que define um campo de estudo, a prosódia. Não é o objetivo, neste caso, questionar, e sim sugerir que, além das informações faladas, outras formas sonoras da voz possam ser compreendidas não como complemento, mas como uma forma do corpo se comunicar, necessitando relacionar outros tipos de movimento as informações que saem da boca.

Esta forma de operacionalidade, entre voz e outros tipos de movimento é um uma “interação” entre ações que se conectam umas as outras, impulsionando/promovendo/possibilitando movimentos axiais (no eixo da coluna), apendiculares (dos segmentos) ou de deslocamento do corpo (mudança de localização do corpo). Possibilitando que o tórax (tronco), membros superiores (braços), membros inferiores (pernas), bacia (quadril) e cabeça, obtenham maior mobilidade, podendo oferecer à voz, maior eficiência e apoio, desde contrações musculares da face à grandes movimentos do corpo, como por exemplo, o saltar.

Este acionamento (forma de operacionalidade) é um processo minucioso e complexo, onde ao mesmo tempo em que, se produz voz, precisa-se realizar outros movimentos visíveis externamente. Frisando uma questão importante, tenta-se neste estudo desvendar alguns fatores que levam a voz ao desencadeamento de movimentos motores, descritos a olho nu, observando ocorrências corporais simultâneas. Para nos aproximarmos deste processo é preciso considerar os estudos do cientista e neurologista Antonio Damásio (2000) que oferece uma importante chave de acesso para estes mecanismos neurais.

Para Damásio (2000) o cérebro processa constantemente objetos³⁶, nos seus aspectos sensoriais e motores, o conhecimento sobre o objeto pode ser armazenado na memória, categorizado sob aspectos conceituais ou linguísticos e recuperado como evocação ou reconhecimento. O objeto é exibido na forma de padrões neurais, nos

³⁶ Objetos: objetos na concepção de Damásio designam entidades diversas como: pessoas, lugar, uma melodia, um som, tudo o que o cérebro consegue mapear.

córtices sensoriais apropriados à sua natureza. Por exemplo, no caso dos aspectos sonoros de um objeto, os padrões neurais apropriados são construídos em diversas regiões dos córtices auditivos que trabalham conjuntamente para mapear os vários aspectos sonoros do objeto. Para o autor, o cérebro constrói mapas ou padrões neurais de acordo com as disposições motoras assumidas pelo corpo, devido suas diferentes entradas sensoriais, ou seja, toda vez que colidimos com objetos o cérebro constrói padrões neurais.

O autor explica também que, enquanto a maior parte do cérebro está empenhada em mapear objetos, outras têm a tarefa de regular o processo da vida, mapas preestabelecidos que representam vários aspectos do corpo, representações neurais integradas do meio interno, das vísceras e, da estrutura músculo-esquelética, oferecem um retrato do estado vivo e não mudam em nada com relação ao objeto mapeado. Por tanto, o cérebro realiza a tarefa de mapear constantemente as relações do corpo no seu sentido interno, com o propósito de se manter estável e, mapeando também as relações do corpo com objetos que o mundo oferece.

Assim, o que temos nessa situação é uma curiosa assimetria que pode ser expressa desta maneira: algumas partes do cérebro são livres para perambular pelo mundo e, ao fazê-lo, mapear qualquer objeto que a estrutura do organismo lhes permite mapear. Em contrapartida, outras partes do cérebro, as que representam o próprio estado do organismo, não são livres para perambular. Elas estão presas. Não podem mapear nada além do corpo, e fazem isso com mapas em grande medida preestabelecidos. São a audiência cativa do corpo, e estão à mercê da mesmice deste (DAMÁSIO, 2000, p. 40).

Damásio (2000) apresenta em seu livro “O mistério da consciência”, dois níveis de descrição, o primeiro se refere aos padrões neurais – cérebro, e o segundo as imagens - à mente, o que não significa que sejam duas substâncias separadas. Não são substâncias separadas, mas apenas um reconhecimento que o autor faz da mente como um nível superior de processo biológico e, de como eventos neurais contribuem para a criação da mente, ou seja, considera que os padrões neurais são os precursores das entidades biológicas que denomina de imagens (padrões mentais). O autor preocupou-se em resolver como o cérebro produz padrões neurais em seus circuitos de

células nervosas e como ele consegue converter esses padrões neurais nos padrões mentais (imagens no cérebro).

Damásio (2000) utiliza o termo imagem para se referir à imagem mental ou padrão mental, sendo que, é preciso não confundir imagem com padrão neural. Os padrões neurais são encontrados nos córtices sensoriais ativos - por exemplo, nos córtices auditivos em correspondência com um percepto auditivo, ou córtices visuais, em correspondência com um percepto visual, o padrão neural é referente ao aspecto neural do processo.

Refiro-me ao termo imagens como padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustativa e sômato-sensitiva. A modalidade sômato-sensitiva (a palavra provem do grego soma, que significa “corpo”) inclui varias formas de percepção: tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular. A palavra imagem não se refere apenas a imagem “visual”, e também não há nada de estático nas imagens. A palavra também se refere a imagens sonoras, como as usadas pela musica e pelo vento, e às imagens sômato-sensitivas, que Einstein usava na resolução mental de problemas – em seu inspirado relato, ele designou esses padrões como imagens “musculares”. As imagens de todas as modalidades “retratam” processos e entidades de todos os tipos, concretos e abstratos (DAMÁSIO, 2000, p. 402).

As imagens provêm da atividade do cérebro, o cérebro é parte do corpo e o corpo interage com os meios físicos, biológicos e sociais e, deste modo, as imagens originam-se de padrões neurais que se formam em neurônios constituindo circuitos de redes, porém Damásio (2000) deixa claro que a neurologia ainda não resolveu a questão de como um padrão neural se torna uma imagem, não se sabe ainda como as imagens produzidas pelo cérebro emergem de padrões neurais. Mas, independentemente de como um padrão neural se torna uma imagem, o fato é que, ocorre no cérebro, algum tipo de interação entre os córtices auditivos e sômato-sensitivos³⁷, padrões neurais que permitem a realização de duas coisas simultâneas, configurando a correlação **Voz-movimento** no corpo.

³⁷ Sômato-sensitivo: é uma combinação de vários subsistemas, e cada um destes transmite ao cérebro sinais sobre o estado de aspectos muito diferentes do corpo (DAMÁSIO, 2000.p.195).

Nas transmissões da voz, o cérebro mapeia informações sonoras juntamente com outros órgãos sensoriais do corpo, construindo padrões mentais, permitindo-nos perceber que, pode-se vocalizar e mobilizar outras partes simultaneamente. Diante disto, afirma-se que, a produção de imagens, na correlação Voz-movimento, efetiva-se em ajustes motores voluntários ou involuntários, quando ações músculo-esqueléticas do corpo se correlacionam com as transmissões da voz no momento que os estímulos provindos, tanto de vias aferentes quanto eferentes, tornam-se padrões mentais.

Portando, as imagens construídas pela correlação **Voz-movimento**, provêm dos receptores visuais, auditivos, olfativos, gustativos, musculares e sômato-sensitivos ou somatosensórios (sentidos corporais gerais como: dor, tato, temperatura). E, supõe-se que, o processo de somestesia promove a manifestação de fenômenos vocais, ou seja, os sentidos do tato, dor, temperatura, propriocepção e cinestesia. Cinestesia significa sentir o movimento; sentir o corpo durante seus movimentos e sentir os movimentos de qualquer natureza através do corpo, é, portanto, um sentido familiar ao tato, fisiologicamente pertencente ao grupo da somestesia e também faz parte dos elementos da propriocepção (sentido de si mesmo, ou do próprio corpo).

Os receptores³⁸ sensitivos ou aferentes (terminações nervosas que fazem parte do sistema nervoso somático) são extremamente importantes para o desenvolvimento do esquema corporal vocal³⁹, e, para o processo de instauração de uma imagem corporal vocal. Os proprioceptores têm a função de transmitir informações sobre o posicionamento e a movimentação do corpo através de impulsos nervosos. E os encarregados de receber os estímulos são as terminações nervosas, receptores especiais localizados na cabeça (órgãos do sentido, visão, audição, equilíbrio, gustação e olfato) e, receptores gerais que, ocorrem em todo o corpo (BRANDI, 1990).

³⁸ Receptores: para compreendermos melhor suas classificações, Brandi (1990) apresenta três tipos de receptores: os exteroceptores, proprioceptores e interoceptores. Os exteroceptores e os proprioceptores são receptores somáticos, e os interoceptores receptores viscerais que também se localizam nos vasos. Os exteroceptores são de sensibilidade superficial, localizam-se na superfície externa do corpo e mucosas e detectam estímulos das regiões externas; os proprioceptores e interoceptores de sensibilidade profunda; interoceptores dão origem as sensações viscerais (fome, sede, dor prezar sexual) e impulsos inconscientes que dão informações a atividade visceral, detectam estímulos das regiões internas do corpo; e proprioceptores localizam-se nos músculos, tendões, ligamentos, fascias e cápsulas articulares, e como já dissemos, promove o sentido de si mesmo, uma percepção do corpo todo, detectam estímulos internos como movimento, tensão e esfriamento muscular.

³⁹ O conceito de esquema corporal vocal trata do conjunto de movimentos musculares do corpo na produção da voz, sensações e as percepções geradas por este conjunto (BRANDI 1995).

Nogueira (2008) contribui para a argumentação ao apresentar que a ação corporal é um dos mais importantes lastros para toda a cascata neural, culminando na comunicação vocal e na subjetividade. Para ela, o movimento corporal é um criadouro de abstrações, pois, boa parte das ações corporais percebidas como imagens pelo cérebro, provém dos estímulos somestésicos mediados pela pele, músculos, ossos e articulações (propriocepção).

A autora explica que, as estruturas músculo esqueléticas são as únicas realizadoras de ações físicas e movimentos mediante ordens voluntárias. Os músculos estriados fazem parte desta estrutura, fixam-se aos ossos e têm por função a sua movimentação, mediante a contração e relaxamento, com exceção do miocárdio, também fazem parte os músculos da mímica facial, da caixa torácica, da parede abdominal e do assoalho pélvico que não movimentam ossos, mas são considerados esqueléticos por realizarem controle voluntário.

Nogueira (2008) realiza um estudo da via de informações que partem do movimento do corpo e chega ao cérebro, pois, para ela, a ação motora (um tipo de movimento no corpo) é a mediadora das informações internalizadas e exteriorizadas, considerando o corpo como produtor e produto da cognição⁴⁰ (a autora inclui também a emoção no conceito de cognição).

Nogueira (2008) também comenta que o cérebro necessita passar pela experiência física concreta antes de elaborar a experiência simbólica e que, “talvez possamos qualificar os produtos cognitivos como metamorfose da ação corporal” (NOGUEIRA, 2008, p.19). Deste modo, o cérebro é subordinado às leis físicas, mais ainda sobre os músculos esqueléticos. Uma observação importante feita pela autora é que, o movimento muscular não é a única ignição para a cognição, todos os processos vitais envolvem movimentos e comunicações de varias dimensões, assim, o raciocínio não é um evento exclusivamente abstrato, mas determinado por informações internas que o córtex cerebral recebe dos demais órgãos do corpo.

O movimento é um fenômeno físico real o qual tem na mente a sua representação mental metafórica. O corpo precisa dominar as experiências de tempo e de espaço para

⁴⁰ Cognição: são processos envolvidos no conhecer como atenção, percepção, memória, raciocínio, imaginação e pensamento. Para Damásio (2000) as ligações entre emoções e sentimentos cumprem um papel importante no desencadeamento da cognição.

que o córtex cerebral possa criar as representações cognitivas dessas experiências, e assim pode-se entender que, todo aprendizado ocorre pela ação e o empenho de todo o corpo, e a voz está incluída neste processo de aprendizagem e cognição do corpo.

Nogueira (2008) comenta que, desde a pele até as vísceras menos lembradas por nós fazem parte do mecanismo primordial que dá ignição a uma manifestação vocal, como um grito ou um discurso verbal. Este mecanismo é o comportamento sensório-motor da voz (um estímulo e uma motorização), comportamento atrelado a experiência do movimento. Para a autora a experiência do real, do existente, só ocorre em plenitude através do movimento e da sensação gerada por ele (cinestesia), compreendendo o sentido da somestesia como um conjunto de informações sensoriais aferentes, da periferia do corpo ao sistema nervoso central. Este sentido fornece um importante caminho de comunicação do corpo para o córtex cerebral. Sua hipótese é a de que, os movimentos musculares geram movimentos internos fornecendo informações traduzidas em códigos neurais até chegarem a consciência (córtex cerebral). Toda ação ou intenção de ação instaura uma imagem mental.

Outro importante argumento que contribui para o entendimento da correlação Voz-movimento, é o que Pinker (2002) chama de “fenômeno da co-articulação”, um fenômeno geral do controle muscular, presente no controle motor, na suavidade e na sobreposição graciosa de gestos. Este fenômeno reduz as forças necessárias para movimentar as partes do corpo, diminuindo o desgaste e o rompimento das juntas, o mesmo ocorre com as musculaturas da faringe e da laringe.

O fenômeno da co-articulação sucede enquanto acontece a movimentação do corpo e, o cérebro, antecipa a próxima postura, planejando sua trajetória. Este fenômeno é parte da inteligência perceptiva do corpo que se especializa conforme se aprende por meio das experiências, uma espécie de ajuste que acontece sem que se perceba.

Da relação entre voz e movimento, o substrato da correlação **Voz-movimento**, nasce outro fator relevante para o estudo proposto aqui, o ritmo. O ritmo como foi visto, no tópico anterior, indica um controle temporal de duração, de marcação de tempos fortes e fracos e a agilidade de encadeamentos das tonalidades e nuances da voz. O

ritmo existente na transmissão da voz é nítido de se perceber, porém ao se tratar do ritmo entre voz e outros movimentos corporais, é preciso considerar o que Henri Meschonnic (1932-2009) (2010) compreende de ritmo.

Meschonnic (2010), em “Poética do Traduzir” realiza uma crítica a história da tradução, onde o ritmo é um fator que coloca em questão o primado da língua e o dualismo do signo, o ritmo no discurso é o próprio signo:

Eu não considero mais o ritmo uma alternância formal do mesmo e do diferente, dos tempos fortes e dos tempos fracos. Na pista de Benveniste, que não transformou a noção, que o ritmo era em Demócrito a organização do movente, entende o ritmo como a organização e apropriação do sentido no discurso. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso. (MESCHONNIC, 2010, p. 43).

Parece que o autor compreende o ritmo como uma questão corporal, como um jeito peculiar de cada corpo se relacionar envolvendo hábitos culturais e históricos, pode-se pensar então que, o ritmo é uma estratégia própria de cada corpo comunicar. Cada corpo produz signos e discursos, cada discurso modifica o próprio discurso. “Ora o ritmo não muda nada no sentido lexical. Se ele muda alguma coisa, e muda necessariamente alguma coisa, já que tudo o que chega ao discurso modifica o discurso, isto só pode ser no modo de significar” (MESCHONNIC, 2010, p.49).

Ritmo é ação, pois tudo o que a voz “enunciar” em um discurso, ou em ruídos, significará na ação. Podemos relacionar aqui a idéia da voz como linguagem, pois a noção de ritmo de Meschonnic (2010) liga-se diretamente ao conceito de linguagem proposto neste estudo, principalmente ao tratar do ritmo como a organização do movimento na palavra e, do movimento de um discurso no jeito do discurso.

A noção de ritmo como organização de movimento aplica-se a correlação **Voz-movimento**, o ritmo é o “eixo” que permite ao som descarrilar no corpo, fora da hegemonia das colocações “corretas” das técnicas da voz de peito, de garganta ou de cabeça. Meschonnic (2010) abre a possibilidade de pensar a voz nas suas linguagens

de significações, pois o som pode ter vários sentidos. Para o autor, o signo está no contínuo da organização da linguagem.

Se o ritmo volta, ou antes, é reconhecido (empiricamente, ele não deixou nunca de o ser), a organização do contínuo na linguagem, o binário do signo não tem mais nenhuma pertinência quanto aos limites do discurso. Não há mais o som e o sentido, não há mais a dupla articulação da linguagem, só há os significantes. E o termo significante muda de sentido, pois ele não se opõe mais a um significado. O discurso se realiza numa semântica rítmica e prosódica. Uma física da linguagem. Sem esquecer da continuidade com a voz e o corpo no falado. Esta semântica não se faz segundo as unidades descontínuas do sentido. Ela determina um modo novo de análise (MESCHONNIC, 2010.p.62).

Aproximando a noção de linguagem de Nogueira (2008) a esta idéia de ritmo, a linguagem verbal é uma descrição exteriorizada dos fenômenos que ocorrem no córtex cerebral, onde a autora reconhece estes fenômenos como processos de co-dependência e sincronicidade com os movimentos musculares. Supõe-se então que, não somente a forma verbal, mas todas as (informações) sonoras constituem um processo de comunicação intrínseco ao corpo e, se pudermos adotar o termo sincronicidade como sendo algo espontâneo, as correlações entre voz e outros movimentos do corpo produzem significados de forma espontânea, ou seja, ocorre dois eventos que coincidem de uma maneira rítmica organizando significados.

Relacionando ritmo e signo, pode-se afirmar que, o ritmo organiza os significados da correlação Voz-movimento. Ex.: Ao se realizar a ação de correr e, a ação de falar ao mesmo tempo, a ação de correr apresentará as condições rítmicas da ação de falar, ocasionando uma “contaminação”, isto é, a ação de falar significará a ação de correr, o inverso também é verdadeiro, a ação de falar corresponderá ritmicamente a ação de correr.

Zumthor (2010) contribui para as compreensões da correlação Voz-movimento quando afirma que, os movimentos do corpo são integrados a uma poética que empiricamente, pode-se admirar a associação entre o gesto e o enunciado, o gesto ao lado da voz:

[...] A gestualidade comporta alguma homologia com a linguagem? Na melhor das hipóteses, certamente, um gesto pode ser analisado em traços pertinentes: mas estes últimos se combinam diretamente em unidades significativas, sem as articulações intermediárias próprias aos signos linguísticos e que lhe asseguram uma possibilidade de variações em número ilimitado. [...] A análise do gesto, na sua relação com as modulações da voz, exigiria métodos ainda inexistentes. (ZUMTHOR, 2010, p. 219).

De acordo com Zumthor (2010), os gestos se combinam em unidades significativas, de modo a não existir um limite na produção de significados. Um espaço aberto a múltiplas interpretações pode se tornar evidente para quem observa as associações entre gesto e voz, como sugere o autor. Entretanto, uma abordagem que relacione movimentos (gestos) e voz (linguagem) ainda não surgiu para dar conta das imbricações entre essas relações.

O autor distingue assim, três tipos de gestos, podendo estar relacionados com a voz:

- Gestos do rosto (olhar e mímica);
- Gestos de membros superiores (braços), cabeça, tronco;
- Gestos de corpo inteiro.

O ponto de vista pragmático do autor se define na diferenciação que faz entre gesto e gestualidade.

O gesto não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo. A gestualidade se define assim (como a enunciação) em termos de distância, de tensão, de modelização, mais do que como sistemas de signo. Ela é menos regida por um código (a não ser de maneira sempre incompleta e local) do que submetida a uma norma. Esta provém, por sua vez de uma estruturação do comportamento, ligada à existência social: a “convenção” gestual constitui uma arte da qual nenhuma cultura (nem contracultura!) é desprovida (ZUMTHOR, 2010, p. 220-201).

É devido as propriedades vocais se associarem as possibilidades “gestuais” das mãos, da contração dos músculos da face, dos movimentos do tronco, cabeça e pernas que, efetua-se uma interação entre estas partes e a voz, ocasionando na correlação

Voz-movimento. Portanto, supõe-se que, a correlação **Voz-movimento** impulsiona, promove e possibilita o movimento da musculatura esquelética do corpo, que recobre toda a estrutura esquelética, constituindo-se de:

- **Movimentos axiais** (movimentos da coluna vertebral, cabeça (crânio) e tórax ou caixa torácica);

- **Movimentos apendiculares** (movimentos da cintura escapular, escápulas e clavículas, pélvicos, da bacia, membros superiores, os braços e, membros inferiores, as pernas e os pés);

- **Movimentos de deslocamento ou locomotores** (movimentos de alteração da localização espacial, ou mudança de pontos fixos da superfície onde o corpo se desloca).

A correlação **Voz-movimento** abrange e considera a participação efetiva de outros movimentos corporais que, relacionam-se com a voz e, a voz se relacionando com estes movimentos, ou seja, os encadeamentos rítmicos da voz serão condizentes com as informações dos movimentos músculo-esqueléticos e vice versa. E designa neste estudo, desdobramentos da voz que ampliam o modo de conceituar sobre voz e, inclui a dinâmica do corpo em construir diferenciadas formas de relações comunicativas.

Enfim, como o corpo é um complexo de relações, um sistema, este sistema possui muitos subsistemas (sistema nervoso, digestivo, respiratório, etc.), onde alguns partilham propriedades com o sistema voz. Relembrando que, entende-se voz como sistema, por se tratar de um subsistema do corpo, pois todo subsistema é um sistema e, o sistema voz possui seus subsistemas, a correlação **Movimento-voz** e a correlação **Voz-movimento**. Subsistemas que se relacionam partilhando propriedades rítmicas e significativas, configurando ações de vocalizar.

2.3 As ações de vocalizar

As ações de vocalizar são o resultado da complexidade entre as correlações **Movimento-voz** e **Voz-movimento**. Configurações da organização de todo o corpo,

formas de comunicação que integram processos de produção e significação da voz que, por muito tempo, foram concebidos separadamente. As ações de vocalizar são a não separabilidade entre a voz e outros tipos de movimento no corpo. E integram inevitavelmente a voz como um sistema e como um subsistema do corpo.

As ações de vocalizar resultam da co-dependência entre os dois níveis de correlações, já mencionados, na medida que, uma depende da outra e vice versa. Ações que resultam tanto dos níveis de movimento que a correlação **Movimento-voz** produz, como dos movimentos da correlação **Voz-movimento**.

Acredita-se que, esta forma de conceber a existência das ações de vocalizar possibilita compreender não separadamente voz, corpo, movimento, como também ampliar o conceito de voz, sendo um modo de argumentar a favor da concepção que se fará no próximo capítulo da voz como ação de dançar e, entendê-la como estratégia de dança, como voz dançada. Porque não se resumem somente a ação de falar (voz falada) e, a ação de cantar (voz cantada). E sim, toda e qualquer ação do corpo que envolva a voz, como a ação de chorar, resmungar, soluçar, etc.

A ação de falar e a ação de cantar são sem dúvida as ações de vocalizar mais conhecidas. Porém, o corpo é capaz de produzir um número extenso de ações de vocalizar que não são nem fala e nem canto, mas outros tipos de função do aparato vocal que o corpo encontra para manifestar comportamentos. Uma observação: não se está aqui classificando tipos de voz em dados acústicos e fisiológicos como voz estridente, voz clara, voz rouca, etc.. Mas, se propondo que, todo ato intencional ou não de utilização da voz, em conjunto com outros movimentos do corpo e, que envolve a musculatura esquelética, face, sonoridade e ruídos, pode ser considerado ação de vocalizar.

Toda e qualquer ação de vocalizar é movimento fisiológico e acústico, envolve algum órgão do aparato vocal e, o movimento de alguma parte do corpo capaz de ser observada por outra pessoa.

Figura 9



windmillsbyfy.wordpress.com

É a coordenação de ações do corpo que configuram as ações de vocalizar, como um soluço involuntário, combinado com o movimento do tronco, configura a ação de soluçar em ação de vocalizar, assim como, a ação voluntária do falar, combinada com a movimentação dos membros superiores se configura em ação de vocalizar. Por isso, toda e qualquer ação de vocalizar estará inevitavelmente imbricada com algum outro tipo de movimento no corpo, pois a coordenação de ações de vários tipos estabelece as configurações das ações de vocalizar no corpo.

A definição de vocalizar ou vocalização em muitos dicionários, liga-se ao ato de cantar sem pronunciar palavras, ou, entoar vogais. Em música, vocalizar é um método de exercícios para aprimorar e disciplinar a voz. Porém, neste estudo, a definição de ação de vocalizar não se restringe a questões musicais. A palavra “ação” de vocalizar é um verbo no presente e, indica neste estudo que, ao ser realizada, configura-se, materializando-se em ação do corpo, podendo ser qualquer tipo de som ou ruído, não somente uma “vocalização” em busca de afinação.

Para Brandi (1995) e Pinho (1998), as classificações da voz partem de dois modos: o primeiro se refere a forma de utilização, sendo as mais comuns a voz falada e cantada e, o segundo modo, a classificação da voz pela suas extensões, diferenciações entre baixo, barítono, tenor, soprano, contralto e meso soprano (classificações que dizem respeito aos registros da voz). Porém, estas classificações valem somente para as ações de falar e cantar, não para as demais ações, isto é, não valem para os traços que não fazem parte de um idioma.

Concebem-se então, ações de vocalizar como informações constituintes de traços definidos ou não em uma língua. Devendo ser compreendidas como ações condicionadas a forma e aos movimentos de um corpo. Envolvendo não somente a fonação, mas um complexo sistema que produz linguagens, incluindo todo e qualquer tipo de produção fônica e produção fonética nesta concepção, como ruídos, estalos de língua, assovios, ranger de dentes e palavras.

Tudo que o corpo comunicar em forma sonora, envolvendo algum nível o movimento dos órgãos fonatórios, deve-se considerar ação de vocalizar, ou seja, um conjunto de ajustes sensório-motores nos órgãos vocais, na produção e formação dos sons e, nas musculaturas esqueléticas do corpo. Deste modo, amplia-se também o conceito de voz, porque tudo que se move é acústico, uma vez que, os sons são produzidos pela matéria em vibração. Sons se deslocam no corpo por movimentos vibratórios, emergindo a necessidade de mover em conjunto com movimentos vibratórios produzidos pela correlação **Movimento-voz** e a correlação **Voz-movimento**, várias partes do corpo, estabelecendo-se assim, a ação de vocalizar.

Zumthor (2007) em “Performance, Recepção e Leitura”, refere-se as palavras, como intervenção corporal, sob uma forma de operação vocal, provocando a suposição de que, este tipo de operação vocal é análoga a ação de falar. Sua preocupação se direciona também aos aspectos “não informativos” da palavra na ação vocal. Em outro livro de sua autoria, “Escritura e Nomadismo” (2005), abre-se a possibilidade de compreender, o que se concebe aqui de ação de vocalizar, como sendo um “jogo” de ações do corpo, principalmente ao falar, em seu texto, do efeito poético na operação vocal que se desvencilha dos laços da língua.

Os impulsos deste desejo são amplificados pelo próprio funcionamento da voz na escuta coletiva: não isolada, não separada da ação, a voz poética é funcionalizada como jogo, na mesma ordem dos jogos do corpo, dos quais ela participa realmente. (ZUMTHOR, 2005, p.145).

A ação vocal de Zumthor (2005), pode ser entendida como ação de vocalizar, pois é a partir deste conceito de ação vocal que, as ações de vocalizar ganham maior valor, no sentido de se instaurarem como traços que rompem com um único modo de se conceber uma ação vocal, abre, para outras formas de “jogos” vocais, a existência de formas de comunicação e de produção de linguagens poéticas ou não, afrouxando algumas raízes do que sempre se considerou como voz e fonação.

A possibilidade de considerar as ações de vocalizar como “jogo” de ações entre as correlações **Movimento-voz** e **Voz-movimento** abre espaço para incluir outros movimentos corporais na sua totalidade de transmissão. Oferece ao entendimento da voz, como um processo de constantes interações e dinamismos rítmicos de ações corporais.

A lista de ações de vocalizar proposta abaixo pode combinar a matriz multidimensional dos modos de articulação dos sons consonantais (do português), ou, pode-se criar outras matrizes de fonemas que não constituem, a princípio, uma língua. O quadro é uma proposta de ações de vocalizar em formato de inventário e, serve de referência para observações em configurações de dança, onde estas ocorram. O quadro de ações de vocalizar tem por embasamento Brandi (1995), Pinker (2002) e, Behlau e Russo (1993). Além das 36 ações de vocalizar, existem outras que não foram listadas no inventário proposto.

Como um dos intuitos desta pesquisa é ampliar o conceito de voz, a partir da existência de ações de vocalizar, é pertinente salientar que, algumas ações de vocalizar não envolvem a vibração das pregas vocais, porém, é correto, considerá-las ações de vocalizar, pois cada ação se relaciona diretamente com algum dos órgãos do aparato vocal.

A voz, o corpo (porque só há voz em presença de um corpo e no seu jogo) trazem, num plano que lhes é próprio, um sentido: a particularidade desse sentido é ser perceptível globalmente, não podendo ser decomposto em signos discretos, como ocorre com o texto; um sentido que só pode ser traduzido em linguagem pelo viés de comentários. (ZUMTHOR, 2005, p. 119).

Enfim, as ações de vocalizar, a voz na sua totalidade, não devem ser consideradas como sendo somente configurações sonoras do corpo, mas, principalmente, configurações globais do corpo, ainda mais ao que se refere a movimento de dança. As ações de vocalizar não se decompõem daquilo que as configura, o corpo.

Quadro1: Inventário de ações de vocalizar.

<u>Ações de vocalizar</u>	<u>Subdivisões e especificações</u>
Arrotar	Dar arrotos
Assobiar	Som agudo com a boca, sibilo
Balbuciar	Articular com dificuldade
Bocejar	Respirar abrindo a boca, sono ou aborrecimento
Cantar	Cantarolar, erudito, popular, vocalize
Chorar	Prantear, derramar lágrimas
Cuspir	Escarrar
Deglutir sonoro	Ingerir, engolir sonorizando
Esbravejar	Expressar-se aos berros, com fúria
Espirrar	Dar espirro
Estalar a língua	Estalar o chão da língua
Falar	Discursar, declamar, cochichar ou sussurrar, falar espontaneamente
Fonar inspirando	Produzir som ao inspirar o ar
Gargalhar	Rir ruidosamente

Gemer	Sufrimento, sons plangentes
Gritar	Gritos
Gargarejar	Gargarejo, agitar líquido na garganta por meio do ar que se expelle na laringe
Gorgorejar	Gorgorejo, som gutural, produzido na garganta
Lamentar	Descontentamento por palavras ou não
Mastigar sonoro	Mastigar produzindo sons
Muxoxar	Estalar língua e lábios, estalo de interjeição (ah)
Ofegar	Respirar com dificuldade
Onomatopeiar	Imitar sons da natureza, grunhir, relinchar, zunir, balir, mugir, grasnar, bufar, gorjear, piar como as aves
Pigarrear	Tossir com pigarro, para expelir o catarro ou outra coisa que incomode a garganta
Ranger dentes	Produzir ruído áspero com os dentes
Regurgitar	Expelir suco gástrico, anciã de vomitar
Resfolegar	Tomar fôlego
Riso de mofa	Zombar
Roncar	Ruído na garganta e narinas
Suspirar	Dar suspiros
Soluçar	Dar soluços
Sonorizar de boca – fechada	Bocca chiusa – sons nasais com boca – fechada
Tossir	Expiração repentina e ruidosa do ar contido nos pulmões, provocada pela irritação das vias respiratórias
Vaiar	Manifestar desagrado
Vibrar sonoro da língua e lábios	Concomitante a vibração das pregas vocais
Vocal fry	Emitir sons graves com a laringe baixa

3. VOZ EM MOVIMENTO DE DANÇA

Este capítulo tem por objetivo apresentar configurações de dança selecionadas para este estudo considerando que, tal seleção permite apontar o imbricamento no corpo, tanto da voz quanto de movimentos de dança, com vistas a fortalecer a hipótese de organização da voz dançada. Ratificando que é o corpo que organiza a voz e o movimento de dança, a voz em configurações de dança, necessariamente apresentará nos seus movimentos, a lógica de pensamento de quem configura a obra artístico-coreográfica. A possibilidade de que, ações de vocalizar trabalhadas no processo de feitura de configurações de dança, passa a fazer parte da própria lógica organizacional daquelas configurações.

Para compreender como a voz se organiza na dança, é preciso saber como se organiza movimento de dança.

Para tratar a voz em movimento de dança é preciso se aproximar de conceitos e princípios que auxiliem na compreensão de como se organiza movimento de dança. Como foi visto nos capítulos anteriores, voz é ação do corpo, é corpo e é movimento no corpo. Do mesmo modo, movimento de dança é ação do corpo; é o corpo produzindo ações comunicativas coordenadas e combinadas de diferentes maneiras para construir movimentos de dança.

Talvez seja possível pensar tais movimentos a partir da lógica da cadeia sógnica⁴¹, a semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914)⁴², um signo que gera outros signos e assim sucessivamente, auxiliando na percepção da organização do movimento de dança, tendo em vista que, cada ação incite várias outras, até o momento em que o corpo perceba o sentido destas, de modo a se organizarem enquanto movimento de dança.

⁴¹ Cadeia sógnica: comunicação de produção de signos, um processo entendido como semiose ou formação de significações, lógica criada por Charles Sanders Peirce (1839-1914).

⁴² Charles Sanders Peirce (1839-1914): O cientista-lógico-filósofo Charles Sanders Peirce criou a semiótica norte-americana.

A semiótica de Peirce é como uma lógica, uma espécie de diagrama vazado que favorece o entendimento de mundo – e muito especialmente, o da arte. A amplitude de sua noção de signo, que já carrega a semente do movimento – uma vez que se faz sobre a noção de cadeia, de continuidade, se torna um instrumento indicado para lidar com a dança. Quando se descobre que a cadeia de representações proposta por Peirce debaixo da denominação de signo prolifera em dois sentidos, afeta tanto o objeto quanto o interpretante, é como se o sol desfizesse a cambráia da bruma orvalhada da manha para iluminar o que estava encoberto. Nada permanece tudo pertence ao trânsito das traduções incessantes. Não apenas o tolo eu do interprete, mas também a coisa, todas elas, tudo aquilo que povoa o mundo. (KATZ, 2005, p.22).

O movimento, por esta lógica, é signo que se organiza coordenando ações do corpo representando outros signos, “movimentos de dança”. Sob esta perspectiva, o movimento de dança passa a ser entendido enquanto cadeia de signos “movimentos”, no sentido que, é o corpo que movimenta o movimento que faz o corpo ser corpo. Corpo que dança. Nesta idéia, os movimentos de dança, configuram-se como semiose.

Trabalhar com esta lógica, dança como semiose, permite aproximar questões da voz às questões da dança. Isto por que, quando a voz é escolhida para compor trabalho de dança, torna-se signo de dança.

Movimentos de dança podem então ser tratados, enquanto conjunto de ações do corpo, que organizam assuntos numa lógica comunicativa. Estes assuntos não são dados *a priori*, mas se fazem na produção e construção de uma cadeia de signos que, promovem sensações, percepções e conhecimentos para quem dança, quem observa e quem é observado.

Entender a dança como semiose implica em aceitar que a objetivação, a produção de sentido e a interpretação se interrelacionam e se explicam, segundo a tríade signo-objeto-interpretante enunciada por Charles Sanders Peirce. Apenas a partir da compreensão da semiose como ação inteligente do signo poderemos chegar a compreender a dança como um tipo de raciocínio, uma forma lógica do corpo. (KATZ, 2005, p. 50).

Para Katz (2005), não existe dança que não seja construída a não ser no corpo que dança. Para dançar não é suficiente apenas se deslocar no espaço, e, movimento de dança não é apenas a sequência de um passo e outro, porque a dança não “é” o “é”,

mas o “como”, isto significa que, importa ressaltar o “como”, pois cada dança tem um modo de ser e, a voz dançada, condiz com este “como”.

A voz dançada não está “dentro” do corpo que dança esperando uma inspiração para sair, participa de propósitos. De fato, a voz emerge de um “interior”, porém o movimento de dança não serve para o propósito de expressar apenas um “interior”, mas para entender os acontecimentos do mundo no corpo e devolver tal entendimento de mundo, ao mundo. Voz dançada é dança. Assim sendo, vale trazer a compreensão de que, dança é um fazer que diz fazendo; é um fazer que é também um dizer (SETENTA, 2008). Uma diferenciação bem importante; o movimento de voz dançada que o corpo realiza se diz em suas ações.

Há uma breve ressalva relevante: Não existe um “modelo” de voz dançada, mas muitos modos organizativos que a contextualizam, permitindo admitir a existência de novos significados para as ações de vocalizar. Ao serem utilizadas ou percebidas “estrategicamente” em ações de dançar ou ao emergirem de um processo de improvisação em dança.

O movimento de dança comunica dança e, a voz dançada segue o mesmo propósito, não para contar ou encenar uma ação que o corpo teve e que reagiu de modo sonoro, vocalizando esta ação, mas para comunicar um encadeamento de movimentos sonoros, uma continuidade de movimentos que servem para dançar e não para outra coisa.

Pensar a voz dançada significa apresentar a voz num tratamento diferenciado do teatro, da música, da ópera. A voz em movimento de dança não expressa outra coisa além de dança, ou seja, configura-se como ação nela mesma, se torna ação de dançar. No momento em que, as ações de vocalizar, aquelas que vão de ações fonéticas, fônicas, ruídos, assovios a gargarejos e outros ruídos, estiverem numa organização de dança, tornar-se-ão ações de dançar.

A dança em um corpo resulta de uma série orquestrada de eventos em simultaneidade, da ligação fenomênica deste corpo com o que o envolve, via percepção, até a aprendizagem, a memória muscular, e aquilo que resulta em arte: [...] ela só se oferece à apreciação enquanto ação (KATZ, 2005, p.197).

Pensar a voz fora dos domínios do literal parece tarefa improvável, entretanto, este estudo busca reorientar tal pensamento para o campo da probabilidade. De partida, vale destacar que, tratar o “sentido” da voz como voz dançada, retira-a da literalidade, uma vez que, ações de vocalizar, como falar ou cantar, organizadas em movimento de dança, tornam-se movimentos de dança, em vez de serem movimentos escritos ou verbais. Encontram-se ressignificados, recontextualizados.

Os significados produzidos pelas ações de vocalizar estarão vinculados ao contexto onde se produziram. Neste sentido, Setenta (2008) provoca reflexões quando chama a atenção que a dança, seus processos e suas configurações, são indissociáveis do contexto onde se organizam.

É importante então compreender que, a dança organiza diferentes modos de enunciar assuntos e acontecimentos do mundo, podendo escolher diferentes modos para apresentá-los. Quando a voz se encontrar presente e imbricada numa proposta de dança, configurar-se-á em voz dançada que se integra a todos os outros movimentos.

A dança coloca em cena corpos em movimento que produzem significados e estabelecem diferentes modos de enunciação e percepção. As maneiras como esses corpos organizam as idéias e as expõem é de fundamental importância para a proposição que entende o corpo que dança como indissociável do contexto onde apresenta suas propostas. (SETENTA, 2008, p.11).

Há aqui, o cuidado para que o leitor não “caia em tentação” e passe a entender a voz como um “passo”. A voz de um corpo que está dançando se torna movimento deste e, parte de um contexto em que, os sons (ruído também é som), são simultaneamente estruturados como uma informação integrada na percepção de quem dança, como também, na de quem observa. A voz produzida nas ações de vocalizar resulta em arte dançada porque se oferece à um corpo como configuração de uma coordenação de ações percebida em movimento de dança. Quando as ações de vocalizar estiverem organizadas na dança, farão parte desta lógica. Portanto, é imprescindível compreendê-las como constituintes da composição em dança, ao invés de serem compreendidas como artefatos de um corpo.

Assim, a voz que emerge enquanto ação de vocalizar, num corpo que dança, torna-se coerente com outras tantas ações que estão sendo dançadas. Se a voz se organiza no corpo como ação de vocalizar, num corpo que dança, configura-se como ação de dançar. Então, as ações de vocalizar, flexibilizam-se juntamente a outras ações de dançar, estabelecendo a coerência da composição artística, ou seja, o sentido para ambas as ações no contexto da obra.

Assim, pode-se afirmar que, a voz dançada não cabe como categorização de toda utilização da voz na dança, há de se observar a lógica organizativa em que as ações de vocalizar e, as ações de dançar, emergem. Por isso, não é possível observar a existência da voz dançada em toda configuração de dança, apenas a voz **elaborada e construída** em uma proposta de dança, onde se consiga observar a lógica organizativa na qual foi elaborada.

Então, quando ocorrer a atividade conectiva entre elementos vocais e elementos de dança (ações locomotoras, axiais, estabilidade ou desestabilidade do corpo contra ou a favor da gravidade, entre todo tipo de movimento no corpo), surge voz dançada.

3.1 Modos organizativos da voz na dança.

Apresenta-se agora a análise da observação da voz em configurações de dança, a partir das obras selecionadas para este estudo, apontando como estas colaboram para explicitar o entendimento aqui construído, quando ações de vocalizar e ações de dançar, relacionadas de modo coerente, deixam de ser percebidas apenas como tais ações e passam a ser percebidas como composição de dança, tornando-se voz dançada.

As quatro obras selecionadas apresentam modos diversos de organização da voz dançada. A forma com que cada obra a configura permite a observação de como as relações entre ações de vocalizar e ações de dançar são construídas, ganhando sentido como voz dançada e, não meramente “colocadas” em meio a outros movimentos ou elementos de dança.

Em cada configuração selecionada, a voz dançada, apresenta-se em um conjunto de informações organizadas em movimento de dança que, relaciona-se com os demais elementos da configuração. Observá-las, permite maior aproximação entre a hipótese da voz dançada e a área de conhecimento em dança.

Portanto, importa ratificar que, não basta **selecionar ou justapor** ações de vocalizar, com outras ações de dançar em uma composição artística de dança, e sim reconhecer que, quando ações de vocalizar e ações de dançar se apresentarem em uma lógica organizativa de dança, permitindo algum tipo de relação entre elas, estas relações, uma vez estabelecidas no corpo que dança, promovem a coerência do todo da configuração.

Em primeiro lugar, é preciso compreender a lógica organizativa da dança, a qual as ações de vocalizar e as ações de dançar fazem parte, e, encontram-se resignificadas em uma cadeia de signos (movimentos) de dança. Esta lógica mostrará informações vocais conectadas de modo coeso a movimentos de dança, ou seja, as informações sonoro-simbólicas transmitidas pela voz do corpo que dança, estarão dispostas em linguagem de dança.

Em segundo lugar, quando a voz estiver organizada na dança, onde sua função seja estabelecer novos sentidos aos movimentos de dança, ações de vocalizar tornar-se-ão ações de dançar, e, a existência da coerência na configuração se evidenciará, não somente nas partes da obra que as ações de vocalizar surgem, mas em toda a configuração, incluindo os momentos que a voz não aparece.

Então, a percepção da voz dançada ocorrerá quando o observador se ativer a organização das ações de vocalizar e de dançar no corpo que dança e, na conexão destas com outros elementos da configuração, ganhando coerência em movimento de dança, sendo possível apresentar os dois principais aspectos que, aplicam-se a observação da voz dançada. Aspectos que colaboram para a compreensão dos modos organizativos das configurações artísticas de dança aqui selecionadas:

- 1) - Quando uma ou mais ações de vocalizar estiverem associadas de modo imbricado, coerentemente a outras ações de dançar, permitindo não mais uma dissociação, nem concorrência de uma com a outra, ocasionando algum tipo de

relação a partir da observação de um ou mais corpos que dançam a configuração;

- 2) - Quando se observar no todo da configuração a voz em movimento de dança, ou seja, ações de vocalizar estabelecidas num conjunto de elementos coreográficos que ocorrem dentre dois modos de uso: a) O uso das ações comuns de falar e cantar; b) E, o uso de ações de vocalizar que se diferem por tipos, a complexidade de combinações entre diversas ações de vocalizar, além dos usos das ações comuns de falar e cantar.

É com estes dois aspectos que se pode constatar a voz dançada, pois, encontram-se sempre correlacionados na totalidade da configuração e, no corpo, ou, nos corpos que dançam. Na medida que, cada configuração for apresentada e analisada, estes dois aspectos se desenvolvem de acordo com as relações entre as ações de vocalizar e de dançar presentes em cada trabalho.

Para facilitar a identificação das ações de vocalizar e de dançar nas configurações, o inventário de ações de vocalizar, proposto no segundo capítulo e, o inventário de ações de dançar⁴³, no final deste, são fontes de pesquisa para a observação das mesmas nas obras. Porém, servem apenas como fontes de apoio para o estudo, sendo imprescindível a percepção das coerências entre as ações, a partir de suas identificações.

As configurações a seguir se apresentam como possibilidades perceptivas da organização da voz dançada, em contextos artísticos coreográficos de dança.

A primeira configuração é a obra **Véronique Doisneau** (2005), concepção de Jérôme Bel e direção de Jérômê Bel e Pierre Dupouey, e, é dançada pela própria bailarina que leva o nome da obra.

A obra **Véronique Doisneau** (2005) apresenta a dança clássica articulada com as ações de cantar e falar, o que demonstra algo inusitado no contexto da dança clássica.

⁴³ Inventário de ações de dançar: o inventário de ações de dançar baseia-se em Gallahue e Ozmun (2005), e apresenta uma lista de habilidades motoras rudimentares e fundamentais, e em Laban (1978), que aborda ações corporais simples e básicas. A lista está organizada em uma ordem não alfabética, e segue das ações rudimentares às fundamentais, respeitando o desenvolvimento motor como propõem Gallahue e Ozmun, e as ações corporais simples e básicas propostas por Laban.

A bailarina consegue realizar as variações consagradas de Bayadère⁴⁴ e Giselle⁴⁵, de modo imbricado com as ações de cantar e falar, ao mesmo tempo em que, dança movimentos de ballet, coordena ações de vocalizar encadeadas em uma lógica contemporânea de dançar a dança clássica, permitindo a existência da voz dançada.

A seleção da obra **Véronique Doisneau** (2005) para o estudo se justifica no sentido que, em uma montagem clássica de ballet de repertório a voz dançada jamais poderia acontecer, pois fere totalmente a lógica clássica de se dançar ballet.

A utilização de outros elementos que compõem a obra, o microfone auricular preso a sua cabeça e cintura e, roupas de ensaio, permitem ao público a percepção de que, as escolhas destes elementos contribuem para a construção de uma lógica organizativa de dança diferenciada.

Figura 10: Véronique Doisneau (2005).



exploredance.com

⁴⁴ Bayadère: Ballet La Bayadère é um ballet de repertório coreografado por Marius Petipa (1818 – 1919), estreado em 1877 no tetro Marynskii de São Petersburgo e conta a história de uma dançarina do templo das Devadasi - uma prostituta do templo hindu.

⁴⁵ Giselle: Ballet Giselle é uma obra romântica francesa, fala sobre morte e amor eterno (1840).

Figura 11: Véronique Doisneau (2005).



exploredance.com

O primeiro momento de destaque entre as relações das ações de vocalizar e de dançar é quando a bailarina realiza ao mesmo tempo a ação de cantar (cantarola) a melodia do ballet Bayèdere, com a segunda variação do “Pas de Trois”, do terceiro ato de Bayèdere. Nesta primeira relação, os movimentos clássicos contaminam o jeito de a bailarina cantar a melodia, deixando evidente que os movimentos de dança clássica estão interferindo nas nuances da voz.

A bailarina cantarola a música do espetáculo realizando combinações entre fonemas sem sentido semântico (*iapapi, iapapi, parari papi, pararipapa, tarirari ianpanpi*), onde sua respiração fica entrecortada, provocando um não controle tonal da melodia, ocasionando a desafinação dos tons da melodia. Entretanto, a bailarina consegue manter o ritmo da dança com a articulação dos fonemas.

Deste modo, os movimentos clássicos não se modificam aparentemente, o mesmo não acontece com a voz, as modificações na ação de cantar são provocadas pelos movimentos clássicos com maior intensidade quando a bailarina realiza grandes saltos, giros se equilibrando em uma única perna e, ao se equilibrar flexionando repetidas vezes o tornozelo e o joelho de uma das pernas. No final desta variação, fica evidente o esforço empregado nas ações anteriores da bailarina, ao realizar a ação de resfolegar retoma o fôlego caminhando pelo palco, apresentando esta ação como parte da dança.

O segundo momento que a bailarina utiliza a ação de vocalizar é, quando vai para a lateral do palco (coxia) e, sem aparecer ao público, passa a cantarolar do mesmo modo que anteriormente, combinando fonemas sem sentido semântico, cantarolando a melodia da música do ballet Giselle retorna à cena, realizando movimentações clássicas da mesma variação ao mesmo tempo da ação de cantarolar.

Figura 12: Vèronique Doisneau em “Giselle”.



programme-tv.linternaute.com

Neste momento, ocorre a mútua contaminação das ações de vocalizar (cantar), e, das ações de dançar, apesar da bailarina dançar em um tempo mais lento, torna-se possível identificar que, a “qualidade” sonora continua afetada pelos movimentos clássicos. Os movimentos de sustentar a perna fora do chão, a constante manutenção do equilíbrio corporal sob as pontas dos pés e, o controle do fluxo dos movimentos dos braços, sustentam e apóiam a forma como a bailarina coordena a respiração e suas transmissões fônicas.

Ainda na realização da variação do Ballet Giselle, surge a combinação da ação de falar entre a ação de cantar (ações de vocalizar), durante movimentos de elevação e sustentação do corpo, esta ação de falar, não sofre modificações com relação aos outros movimentos corporais, principalmente por ser claramente perceptível a articulação das palavras na fala da bailarina. Esta fala expressa informações

condizentes com a dança clássica, permitindo ao observador a ligação desta com outros elementos da configuração.

A fala que emerge, na obra, possui ligação com as ações de dançar, pois as informações verbais interagem com os movimentos clássicos, no sentido de fazer diferença em como a bailarina constrói a dança. As palavras transmitidas, são parte da dança e, entram no contexto, não somente como informações que produzem sentido semântico, mas como sensações e percepções fundamentais para a continuidade do que a bailarina propõe em movimento de dança. Estes dois momentos da configuração, onde as ações de vocalizar (cantarolar e as informações verbais da fala) se mesclam aos movimentos clássicos, possibilitam a observação da existência da voz dançada na obra.

A voz dançada acontece em outros momentos, principalmente quando a bailarina intercala as ações de vocalizar (falar) e, ações de dançar (variações de dança clássica) em outros elementos coreográficos que não se mesclam a outros movimentos de dança clássica, no corpo da bailarina, mas ocorrem em outros momentos da obra, pois fazem parte da dança, falas que não são realizadas ao mesmo tempo com outros movimentos de dança clássica, mas tornam-se movimento de dança.

Como foi visto no capítulo anterior, uma ação de vocalizar é fruto das correlações **Movimento-voz** e **Voz-movimento**, e, a bailarina faz uso destas correlações quando se identifica somente a ação de falar, ou seja, significa que a fala da bailarina que, não possui ligação com outros movimentos de dança, fazem parte do contexto da configuração, participam da composição, de modo a se demonstrarem coerentes com a proposta e, portanto, também se configuram em voz dançada.

Tais correlações, são perceptíveis, quando a bailarina inicia o espetáculo sentada no chão, falando de sua trajetória na Opera de Paris, ao mesmo tempo que, retira a sapatilha de meia ponta e coloca a sapatilha de ponta, dando início a variação de Giselle. E, quando conversa com o operador do som, solicitando-o para o aumento do volume da música, ao executar uma outra variação de dança clássica de Giselle.

As ações de vocalizar na obra não estão deslocadas do contexto da de sua proposta, mesmo quando a bailarina permanece em pé, realizando somente as ações

de falar. Estas podem ser entendidas como elemento da dança, como ações de dançar, pois produzem sentido para as demais relações entre as ações de cantar e, os movimentos de dança clássica. Lembrando que, ambas as ações, estão organizadas sob a lógica da dança, e, mesmo as informações verbais, transmitidas pela bailarina, organizam-se em voz dançada.

Assim, é possível depreender que, a obra coreográfica **Véronique Doisneau** (2005) possibilita a observação da voz dançada ao se evidenciar as relações: de coordenação motora e rítmica entre os movimentos de ballet e, as ações de cantar, falar e resfolegar, na relação de contaminação da voz pelos movimentos clássicos, ocasionando um não controle tonal da melodia musical, através da voz da bailarina, na relação de combinação entre a ação de cantar e falar durante a elevação e a sustentação do corpo da bailarina, e, na conexão ou ligação entre as informações verbais separadas dos movimentos clássicos, mas que, organizam-se em movimento de dança, oferecendo um maior sentido para o todo da obra.

Portanto, as ações de cantar, falar e resfolegar que, imbricam-se nos movimentos clássicos, tornam-se ações de dançar na configuração **Véronique Doisneau** (2005), por estarem construídas enquanto dança, estabelecendo-se coerentemente tanto no corpo da bailarina como no contexto da configuração.

A segunda configuração artística de dança, selecionada para a observação da voz dançada é **May B** (1981), da companhia de dança de Maguy Marin. O primeiro ponto relevante para a observação das ações de vocalizar e de dançar nesta obra é a sincronia coreográfica do conjunto dos dez dançarinos e, as coordenações de diferentes ações de vocalizar, realizadas ao mesmo tempo por todos os dançarinos.

Figura 13: May B (1981).



Em duas das cenas se destacam as seguintes ações de vocalizar: esforço sonoro da laringe com a boca fechada, sons produzidos com o pressionar do diafragma torácico e do diafragma vocal, expirar sonorizado, falar sem sentido semântico (uma língua própria), riso de mofa (zombar), falar com sentido semântico, vocalizações de vogais, inspirar sonorizado e gemer. Todas estas ações são combinadas coreograficamente com outras ações de dançar, oferecendo uma maior complexidade de análise para as considerações da voz dançada.

Na primeira cena, logo no início do espetáculo, o grupo dos dez dançarinos se desloca verticalmente em caminhadas pelo palco, arrastando os pés chegam em um formato espacial circular, um de frente para o outro e, iniciam movimentos axiais com a coluna no plano sagital (para frente). Unida a estes movimentos axiais da coluna, as ações de esforço sonorizado da laringe, com a boca fechada, compõem a cena que, é repetida varias vezes. Conforme o grupo dos dançarinos aumenta as repetições da sequência coreográfica, na mesma medida, aumenta-se o ritmo e a velocidade das ações.

Na sequência de movimentos a cima descrita, o que chama a atenção é a ênfase dada para o ritmo que, a ação de esforço sonorizado da laringe com a boca fechada se encadeia ao ritmo da coluna, nos corpos dos dançarinos. E, percebe-se, além da relação de combinação entre estas ações, a relação de interação entre elas, fazendo com que, os movimentos axiais da coluna estimulem a ação de esforço sonorizado da laringe com a boca fechada e vice versa. Por se tratar de um conjunto coreográfico, os tempos precisos e exatos das respirações de cada dançarino, ao transmitir a ação de vocalizar na mesma sequência e, nas demais que serão exemplificadas, demonstram a percepção e a atenção que cada dançarino emprega na realização sincrônica dos movimentos.

O tempo é um fator importante na configuração, já que, o que mais se evidencia, além da sincronidade rítmica entre os dançarinos é o tempo exato da coordenação das ações em cada corpo que está dançando. Percebe-se assim que, o tempo dos movimentos na configuração, ultrapassa a “métrica” de uma contagem, no tempo e, passa a fazer parte de uma percepção coletiva da dança que está sendo dançada.

O encadeamento rítmico, na configuração, pode ser compreendido como eixo de sustentação sígnica, ligando as ações de vocalizar e ações de dançar, nos corpos que dançam em conjunto e no todo da obra de **May B** (1981). Como compreende o autor Henri Meschonic (2010) citado no capítulo anterior, o ritmo é um jeito peculiar de cada corpo se relacionar em uma cadeia de signos, neste caso, os signos emergem do ritmo estabelecido entre as ações.

A próxima sequência coreográfica que vale mencionar e que, na obra, emenda-se a primeira sequência descrita, apresenta a continuidade dos deslocamentos verticais do corpo, em caminhadas de arrastar os pés com mudança de direções no palco, nestas caminhadas estão intercaladas pausas de deslocamento e, a realização das ações de expirar sonorizado, falar sem sentido semântico e risos de mofa.

Nesta segunda sequência descrita, repetida várias vezes, compreende-se outra particularidade do que se considera voz dançada. Quando ações de vocalizar estiverem intercaladas e combinadas com outros elementos coreográficos, como acontece nesta parte da obra de **May B** (1981), também estarão na condição de serem consideradas de ações de dançar, do mesmo modo como acontece em **Véronique Doisneau** (2005), só que em **May B** (1981) as ações de vocalizar são dançadas sincronicamente por todos os dançarinos.

Então, o que se percebe, no momento de pausa das ações de deslocamento em grupo, é que, as ações de vocalizar não estão descoladas das outras ações de dançar no corpo, mas intercaladas entre movimentos de dança, num conjunto de elementos coreografados, permitindo a compreensão que, este tipo de organização pode contribuir para as considerações da voz dançada. Ou seja, as ações de expirar sonorizado, falar sem sentido semântico e, risos de mofa se apresentam em **May B** (1981) combinadas de modo intercalado, porém, imbricadas à outros elementos coreográficos.

A coerência neste tipo de organização da voz dançada se dá, principalmente, pela conexão estabelecida entre os elementos, fazendo sentido para a obra, incluindo as ações de falar com sentido semântico que, aparecem logo depois do término da sequência de deslocamentos espaciais. Estas ações faladas se organizam em

movimento de dança, pois se tornam essenciais no conjunto das ações comunicativas em dança que a obra oferece.

A segunda cena selecionada para a análise, na obra **May B** (1981), é quando as ações de vocalizar (vogais, inspirar sonorizado e gemer), misturadas às ações de dançar, nos planos baixo e médio, em relação aos corpos dos dançarinos, são exploradas coreograficamente.

Os dançarinos dançam a sequência coreográfica deitados no chão, em decúbito dorsal (de barriga para cima), realizando movimentos ritmados, levantando e soltando o peso do quadril contra o chão e, com as bocas abertas deixando o som da vogal “A” sair. Continuando a sequência, os dançarinos apóiam o corpo de lado, sob três apoios (braços, quadril e perna direita), e, produzindo sons de vogal “A”, coçam-se deixando o peso da perna esquerda e cabeça afetarem o som. O balanço promovido pelo peso dos membros e da cabeça constrói um ritmo de contaminação entre as ações. Um inspirar sonoro emerge e, logo em seguida, os corpos se dobram para a realização de rolamentos com gemidos. Ao término do uso dos planos baixo e médio os dançarinos se levantam realizando ações de gemido choroso e partem para as caminhadas de deslocamento, repetindo todo o início da sequência coreográfica que mistura diferentes tipos de ações de vocalizar.

Figura 14: May B (1981).



http://www.silverhand.fr/photoscene/Paris_Quartier_ete_09/MayBMMarin/index.htm

Levando em consideração, estes diferentes tipos de ações de vocalizar que, apresentam-se imbricadas, de modo interativo aos elementos coreográficos, pode-se ter a obra **May B** (1981) como uma configuração que, permite a existência da voz dançada em diferentes momentos na mesma composição de dança.

Portanto, os dois aspectos da voz dançada se configuram nestas cenas analisadas, a partir da organização de uma variedade de ações de vocalizar imbricadas nos corpos que dançam a obra, sincronizadas com exatidão no tempo, e, intercalas à sequências coreográficas.

A terceira configuração a ser analisada é a obra **RamDam (1995)**, outra obra da companhia Maguy Marin. Nesta obra, a voz dançada está organizada, em um modo mais complexo, pois combina diferentes tipos de ações de vocalizar em sequências coreografadas para um grande conjunto de dançarinos.

RamDam (1995) é uma obra criada durante o Festival de Dança de Cannes. E traz como conteúdo, sátiras de pesquisas estatísticas de opiniões populares, onde casais de dançarinos realizam uma grande diversidade de sons e ruídos coordenados com giros, pegadas, elevações e movimentos de dança de salão.

Figura 15: RamDam (1995).



http://thumbnails.truveo.com/0021/50/C5/50C5755691E284F3207283_Large.jpg

Na primeira parte da obra, a dinâmica de coordenação estabelecida entre as ações de vocalizar e de dançar, nos corpos dos dançarinos, é repetida inúmeras vezes, promovendo relações de cadências rítmicas, as coordenações entre as ações se combinam diferentemente para cada dançarino, onde é percebida uma função rítmica, muito bem estabelecida, para cada dançarino. Se na obra de **May B** (1981) a voz dançada se evidencia na sincronidade dos dançarinos e na coordenação das mesmas ações de vocalizar e de dançar para todos, em **RamDam** (1995), evidencia-se a voz dançada nas combinações entre muitas ações de vocalizar para cada corpo que dança.

A combinação diferenciada para cada dançarino se modifica somente para as ações de vocalizar e não para as ações de dançar, ou seja, os dançarinos respeitam a mesma lógica coreográfica para as ações de dançar, mas não para as ações de vocalizar. Um exemplo que ocorre na obra é quando, ao mesmo tempo em que, um casal de dançarinos realiza os mesmos movimentos dos demais dançarinos, cada um deste casal, realiza uma ação de vocalizar diferente dos demais no conjunto dos dançarinos.

A partir da percepção deste modo de combinação e coordenação de ações de vocalizar e de dançar na obra, evidencia-se que, quando se constrói voz dançada em um grande conjunto de dançarinos, as combinações de ações de vocalizar podem se estabelecer diferentemente para cada dançarino, com as mesmas ações de dançar para todos, como acontece em **RamDam** (1995), ou, ao contrário, as mesmas ações de vocalizar para todos e, diferentes ações de dançar para cada dançarino, acarretando uma outra lógica de combinações entre as ações. É interessante destacar duas situações em **RamDam** (1995), a voz dançada que não ocorre e a que ocorre.

Logo no início da segunda parte da obra, vários dançarinos dançam sequências coreográficas, enquanto dois, dos dançarinos cantam repetidas vezes (*milion, milia, milion, milia*) ao fundo do palco, a voz destes, serve de estímulo musical para os demais. Por isso, não se mostra evidente a voz dançada, ou seja, ela não ocorre neste momento da obra, mesmo reconhecendo que se trata de um elemento coerente na proposta da configuração da dança. O que se percebe é uma relação de acompanhamento entre a voz dos dois dançarinos que cantam e, os movimentos dos

demais dançarinos que dançam, isto é, identifica-se a inexistência de relações entre ações de vocalizar e de dançar, tanto nos corpos dos dançarinos, quanto entre elementos coreográficos.

A contraposição disso, a ocorrência da voz dançada, logo em seguida desta cena, acontece quando se forma um aglomerado dos dançarinos, todos em pé falando verbalmente, um por vez a palavra “*pardon*”, passando e empurrando os demais da frente, ocupando um posicionamento diferenciado no aglomerado. Neste momento, observa-se a construção de uma coerência entre as ações que se dançam e, ações faladas, neste caso, o passar no aglomerado e a ação de falar.

Enfim, a partir das obras **May B** (1981) e **RamDam** (1995), pode-se afirmar que, estas lógicas de organização das ações de vocalizar e de dançar comunicam os dois aspectos da voz dançada, pois, nas duas obras se identificam associações entre as ações nos corpos que dançam, realizadas ao mesmo tempo por todos os dançarinos e, estabelecidas entre sequências coreográficas, tornando-se ações de dançar, estruturadas na relação com o todo da configuração.

E, a quarta e última configuração a ser analisada é **Document 3** (2002) de Lynda Gaudreau, apresentada no Fórum Internacional de Dança de 2002. **Document 3** (2002) se destaca por apresentar, em diferentes momentos, relações relevantes das ações de vocalizar interagindo com outras ações de dançar e vice versa, no sentido de apresentar modos de organização em que as ações se auto produzem de forma a dependerem uma da outra, uma influência recíproca.

As ocorrências da relação de interação acontecem em quatro cenas da obra. Quando ações de articular “enroladamente” frases gramaticais, assopros sonoros, ruídos glóticos (ruídos com e sem a passagem de ar pelas pregas vocais), esbravejar, gaguejar e, outros ruídos, imbricam-se em meio a ações de dançar, ao mesmo tempo em que, produzem-se, e, afetam-se reciprocamente, configurando um modo de organização que abrange princípios de improvisação, possibilitando a percepção da voz dançada.

A primeira cena de interação entre as ações ocorre no início da obra, onde dois dançarinos interagem usando ações de falar. Um dos dançarinos produz ações de

dançar articulando frases gramaticais enroladamente, por mobilizações do maxilar, explora nuances e entonações, de modo a promover uma reverberação para outros movimentos do corpo, produzindo gestos de ombro e mãos, enquanto o outro tenta “traduzir” para o público o que o primeiro realiza. Dois modos de interação em uma mesma cena, entre os dançarinos e, entre as ações de vocalizar e de dançar no mesmo corpo que dança.

Em uma segunda cena, com a projeção de uma mulher em movimento no fundo do palco, uma dançarina se movimenta a “imitando” em alguns momentos, deixando emergir a ação de susto, desta ação, outras são produzidas conjuntamente. A velocidade rápida, empregada nos movimentos do tronco, braços e cabeça, com a interrupção brusca dos mesmos, produz a ação voluntária de susto na dançarina.

Logo em seguida, a mesma dançarina, com os movimentos velozes de cabeça, braços e tronco e, a ação de esbravejar, falar enroladamente e gaguejar, constrói voz dançada a partir da reciprocidade destas ações, permitindo a observação da inseparabilidade entre estas, pois efetivamente se produzem.

Figura 16: Document 3 (2002)



http://www.lyndagaudreau.com/info/img/inline/doc3_3.jpg

Em outra cena da obra **Document 3** (2002), as mesmas qualidades de velocidade e interrupção de fluxo dos movimentos, caracterizando a dança, evidenciam-se quando três dançarinos executam, a partir de percepções e estímulos do outro, uma lógica de dançar composta da observação contínua do espaço dos demais dançarinos, onde a sequência coreográfica se estabelece.

Neste “jogo” de dançar, as ações de vocalizar emergem de modo coerente, onde cada dançarino produz, a partir das qualidades velozes e de interrupção do fluxo dos movimentos, ruídos glóticos, soluços, vibração de língua e vibrações de lábios, ou seja, estas ações de vocalizar se apresentam conectadas as outras ações de dançar.

Esta lógica de organização da voz dançada se configura coreograficamente a partir de princípios de improvisação, demonstrando que a voz dançada pode emergir de explorações com movimentos em determinadas qualidades, neste caso a agilidade veloz e a mudança de direções espaciais dos corpos dos dançarinos imprimem qualidades de dança às qualidades sonoras das ações de vocalizar. Ou seja, as ações de dançar e de vocalizar se tornam coerentemente voz dançada, de modo recíproco, promovendo sentido a configuração de dança.

Na última cena da obra, acontece um diálogo entre duas dançarinas separadas por um toldo de papelão, cada uma de um lado realiza ações de falar, gaguejar com interrupções de fluxo, tanto dos movimentos de braço, tronco e cabeça, quanto das ações de vocalizar, deixando emergir sons e movimentos da mesma qualidade veloz que anteriormente.

Como se pode perceber nesta configuração, a variedade de tipos de ações de vocalizar, a partir de relações de interações com outros movimentos no corpo, é adequado afirmar que, é um modo de organização que possibilita a existência da voz dançada, onde efetivamente emerge do movimento de dança, realizando trocas recíprocas de ações no corpo e, nas interações entre os dançarinos, uma forma de organização capaz de validar as ações de vocalizar em ações de dançar.

Um exemplo que, se aproxima deste modo de organização, é a obra **Maria Augusta Barbara: Ensaio para Pássaro** (2010) de Mab Cardoso. A obra apresenta

como assunto dançado a alienação e a disciplina de um corpo clássico, expressando em ações de gritar e respirar sonoro os esforços dos movimentos de braço e de saltos.

Figura 17: Maria Augusta Barbara: Ensaio para Pássaro (2010).



mabcardoso.blogspot.com

As ações de respirar sonoro são liberadas pela repetição dos movimentos dos membros superiores quando a dançarina realiza movimentos horizontais e laterais (verticais) ao corpo, ainda na exaustiva repetição dos movimentos se encontra o salto em *attitude*⁴⁶, em que, um grito emerge devido ao esforço empregado ao realizar o salto, um grito de esforço e, em seguida o resfolegar como consequência da primeira ação.

Deste modo, evidencia-se a voz dançada que emerge como consequência de outros movimentos e, da necessidade ou solução encontrada pelo corpo da dançarina, pois se torna eficiente na construção da comunicação dos questionamentos provocados na obra.

⁴⁶ Attitude: Postura da dança clássica.

3.2 Voz dançada é a dança da voz.

A dança da voz se denomina de voz dançada, pois não existe metáfora que melhor defina a voz em movimento de dança. É a capacidade artística do corpo que dança, criando formas para se comunicar com o mundo e, servindo para o propósito de comunicar dança. A (s) dança (s) da voz não se limita (m) a um único modo de se organizar (organização), mas a muitos modos e muitas particularidades.

A voz dançada não é uma modalidade de dança e, sim, uma voz que viabiliza muitas vias de significação através de seus modos organizativos, construindo cadeias sógnicas de movimento de dança. Qualquer corpo que estiver dançando pode organizar voz dançada, desde que, seja em uma lógica coerente em que seus modos de composição evidenciem as interações com outros elementos coreográficos e, comuniquem propósitos condizentes com as orientações processuais.

São as ações de vocalizar, analisadas nas configurações selecionadas que, organizam-se em lógicas sógnicas, “movimentos de dança”, sejam elas, informações verbais ou ruídos, porque a voz apresentada configurativamente em dança é voz dançada, é a voz coordenada no corpo que dança e, nas suas várias combinações entre diferentes elementos coreográficos.

As ações de vocalizar, apresentadas nas configurações, encontram-se ressignificadas, porque foram trabalhadas como informação de dança e ganharam sentido como voz dançada, pelo modo como foram organizadas, pois se constatou os dois aspectos observáveis que a caracteriza, são eles:

- 1) - Quando uma ou mais ações de vocalizar estiverem associadas de modo imbricado, coerentemente a outras ações de dançar, permitindo não mais uma dissociação, nem concorrência de uma com a outra, ocasionando algum tipo de relação a partir da observação de um ou mais corpos que dançam a configuração;
- 2) - Quando se observar no todo da configuração a voz em movimento de dança, ou seja, ações de vocalizar estabelecidas num conjunto de elementos

coreográficos que ocorrem dentre dois modos de uso: a) O uso das ações comuns de falar e cantar; b) E, o uso de ações de vocalizar que se diferem por tipos, a complexidade de combinações entre diversas ações de vocalizar, além dos usos das ações comuns de falar e cantar.

A voz dançada sempre ocorrerá sobre estes aspectos. O corpo que dança pode combinar e coordenar muitas ações ao mesmo tempo, como pode usar somente uma ação de vocalizar entre sequências coreográficas. Por isso, para se perceber a ocorrência da voz dançada se deve olhar para estas duas situações, **para o corpo que dança configurando ações de vocalizar em movimento de dança, coordenando ações de vocalizar com outros movimentos no corpo, e, para o conjunto de ações de vocalizar, apresentadas no todo da configuração, combinadas entre elementos coreográficos.**

É importante salientar algumas perguntas relevantes que apareceram no exercício de observação das obras selecionadas: Como se articulam nos corpos as ações de vocalizar e de dançar? Como a voz está organizada no todo da configuração? É um solo, um conjunto, um duo? As ações de vocalizar e as ações de dançar se estabelecem coerentemente dentro da proposta de dança? De que modo? A partir destas perguntas é possível depreender que, para a ocorrência da voz dançada existir, devem ser consideradas as seguintes possibilidades: uma única ação de vocalizar pode combinar com muitas ações de dançar; muitos tipos de ações de vocalizar podem se combinar e, se coordenarem a outras ações de dançar; e, ainda, uma única ação de vocalizar pode se traduzir em ação de dançar.

A voz dançada pode ser observada em diversos ou em breves momentos em uma obra de dança, sua ocorrência pode ser constante ou não, tudo depende de como as informações em movimento de dança se organizam enquanto assunto no corpo. Lembrando que, os assuntos escolhidos em uma obra que, configuram-se em voz dançada, são ações, ações de dançar, pois ações de vocalizar se organizam em lógica de dança, como foi visto no início deste capítulo, assim, a voz, não somente participa da dança, mas interage, contamina, constrói a configuração de dança em voz dançada.

É possível ponderar então que, os modos de organização de cada trabalho artístico analisado promove a voz dançada, visto que, as ações de vocalizar e as ações de dançar só criam coerência se forem construídas de modo articulado no corpo e no todo da configuração, assim, emerge o que se denomina de voz dançada.

No que se denomina de voz dançada voz e dança não se dissociam do movimento configurado, uma coisa não existe sem a outra. Desta perspectiva, ressaltam-se algumas condições que puderam ser observadas nas configurações:

A modificação das ações de vocalizar pela contaminação de outros movimentos no corpo, como aparece na relação de contaminação dos tons da voz através dos movimentos clássicos em Vèronique Doisneau (2005). Com isso, **a voz dançada não necessita necessariamente de um controle tonal**, afinado ou desafinado, não é fundamental respeitar uma regra de afinação, mas deixar a voz se contaminar com as qualidades de outros movimentos do corpo ao se dançar.

As ações de vocalizar podem estar combinadas de modo sincronizado em um conjunto de dançarinos, como acontece em May B (1981) e RamDam (2002), podem ser dançadas pelo conjunto de modo que, os dançarinos as realizem juntas e ao mesmo tempo, podendo ser utilizadas diversas ações de vocalizar, ou somente um único tipo.

As ações de vocalizar podem ser executadas ao mesmo tempo com outros movimentos no corpo, como grandes deslocamentos ou pequenos gestos de mãos, olhos e face, como podem ser realizadas sem a interferência de outros movimentos de dança, mas que inevitavelmente ocorrerão sob a condição das correlações **Voz-movimento e Movimento-voz** e acabaram se tornando dança. **E quando emergirem de outros movimentos motores, outros movimentos possibilitando a emergência de ações de vocalizar**, como acontece em Document 3 (2002) e em Maria Augusta Bárbara: Ensaio para Pássaro (2010). Especificamente estas configurações possibilitam modos de entendimento da voz dançada, quando apresentam em suas organizações a explícita codependência entre as ações de vocalizar e as ações de dançar.

Diante destas colocações se deve pensar as ações de vocalizar como possibilidades artísticas de dança, possibilidades que constroem novas epistemologias

para a área e que, podem fazer parte da coletânea de experiências artísticas de um corpo que dança. Porque epistemologicamente a voz dançada contribui para o conhecimento em dança, abrangendo a compreensão que a dança é dinâmica, o corpo é dinâmico e, servindo assim, como modificadora do ambiente da dança.

A voz dançada se define em um modo de comunicação, compreendendo a voz como estratégia de composição em dança. Pensá-la e produzi-la como um modo de comunicação provoca o corpo a inventar novas formas de significação em dança, novas formas de problematização, contribuindo para novos olhares metodológicos de abordagem das configurações de dança e do corpo. A voz dançada serve de mecanismo artístico de construção de formas corporais e sonoras em movimento de dança, onde suas “transmissões” corporais se oferecem não só aos ouvidos de quem a aprecia, em uma configuração de dança mas, a toda percepção visual e cinestésica que provoca em quem a observa.

O corpo que dança pode aguçar a percepção ao produzir voz dançada, voltando sua atenção aos movimentos que produzem internamente a voz, a partir da cinestesia e informações sonoras no corpo, ou seja, pode trabalhar com a percepção das correlações **Movimento-voz** e **Voz-movimento**.

No primeiro capítulo deste estudo, admitiu-se que, produzimos linguagem mesmo quando não falamos e, que informações faladas, ruídos, assovios, estalos de língua, não definidos em uma língua, são possibilidades de informação em um contexto de dança que, ao emergirem, devem ser tratados como traços definidos ou não em uma língua, símbolos sonoros que, configuram-se em informações, produzidas e transmitidas pela voz.

Assim, admite-se a voz dançada como uma forma de linguagem inventada pelo corpo que dança, que, combina traços existentes ou constrói novos traços. Ou seja, entre as instâncias da comunicação vocal voluntária e involuntária um corpo que dança pode operacionalizar as correlações **Movimento-voz** e **Voz-movimento**, isto é, ao emergir voz dançada todos os níveis descritos anteriormente se encontram configurados na maneira deste corpo dançar.

Devido a isso, cabe a este corpo perceber e trabalhar estas instâncias nas quais as correlações se inserem e se apresentam não somente em ações de vocalizar, mas no corpo em sua totalidade, pois a **voz dançada** evidencia desde um cansaço físico, ou de esforço, até o controle tonal (controle de tons) das vibrações da laringe, pois se manifesta em um corpo que dança, está vivo e, é complexo.

A voz dançada não se faz no silêncio do corpo, mas na escuta, na percepção de informações sonoras que ganharam mobilidade, que se movimentam em forma de signos de dança. Suquet (2008) menciona que, nos primórdios da dança moderna alemã Mary Wigman, pioneira da dança moderna alemã, dizia que os efeitos de amplitude e velocidade dos movimentos de um dançarino eram resultantes de uma potência dinâmica do fôlego.

O alternar-se da inspiração e da expiração fornece aos bailarinos a matriz dos princípios de tensão/relaxamento, com a promessa de múltiplas interpretações e evoluções ao longo de todo século XX. Abre igualmente o caminho para a tomada de consciência de um espaço intracorporal plástico, simultaneamente volumétrico e direcional: pela respiração, o corpo se dilata e se contrai, se estira e se encolhe. Deste modo se produz a relação encadeada e continua entre o espaço interior e o espaço exterior. O fôlego tece o *ostinato* de toda mobilidade. (SUQUET, 2008, pg. 519).

Significa dizer então que, a exploração artística da voz dançada pode ter se iniciado com as primeiras elaborações modernas de dança e, se Mary Wigman já falava sobre princípios de tensão e relaxamento, a partir da respiração, supunha-se que, algum tipo de sonoridade poderia emergir em forma de dança. Se a respiração servia de princípio movedor para construção de danças no século XX, as ações de vocalizar podem servir de princípio para a exploração e composição em dança, pensar ações de vocalizar como princípios que possibilitam investigações de improvisação, ou combinação em outros movimentos de dança, suscitando novas formas de problematizar a dança na atualidade.

Entretanto, para apresentar a hipótese da voz dançada, o estudo se preocupou em olhar para conceitos sobre voz e teorias sobre linguagem, com o intuito de aproximar o leitor a fazer um exercício de percepção dos modos próprios de sentir a voz em movimento no corpo e, lançar a possibilidade de observações de trabalhos artísticos

que configuram a voz do corpo que dança em voz dançada. Então, além do inventário de ações de vocalizar, proposto no segundo capítulo deste estudo, organizou-se outro inventário: o de ações de dançar.

Esta iniciativa busca promover observações ampliadas para as imbricações entre as ações de vocalizar e de dançar, no interesse de democratizar este inventário para que, novas formulações da voz dançada continuem aparecendo em forma de novas provocações da construção do conhecimento em dança. O inventário de ações de dançar é proposto a partir das formulações teóricas das ações rudimentares as fundamentais de Gallahue e Ozmun (2005) e das ações corporais simples e básicas proposta por Laban (1978).

Quadro 2: Inventário de ações de dançar.

Ações de dançar	Habilidades relacionadas
Estabilidade	
Controlar a cabeça e o pescoço	Virar para um lado, para ambos, tirar o queixo de uma superfície, controle de cabeça e pescoço deitado de barriga para baixo e para cima
Controlar o tronco	Levantar cabeça e peito, virar de braços, rolar para ficar de braços, de barriga para baixo e para cima
Sentar	Sentar com apoio, com o próprio apoio, sozinho
Ficar em pé	Apoiando-se, puxar-se para ficar em pé, sozinho
Locomotor	
Mover horizontalmente	Arrastar-se, engatinhar, andar de quatro apoios
Andar ereto	Andar com apoio, andar segurando com as mãos, com orientação, sozinho
Manipulativa	
Alcançar	Alcance ineficaz, definido, controlado
Pegar	Reflexivo, voluntário, com duas mãos, com uma mão, em forma de pinça

Soltar	Básica e controlada
Estabilidade	
Equilibrar dinâmico	Manter o equilíbrio do corpo conforme o centro de gravidade se desloca
Equilibrar estático	Manter o equilíbrio do corpo enquanto o centro de gravidade permanece estacionário, equilíbrio de um pé só, apoio invertido
Movimentar axialmente	Posturas estáticas que envolvem inclinação, alongamento, giros, rotações, e similares
Locomotor	
Caminhar	Colocar um pé na frente do outro enquanto mantém contato com a superfície de apoio
Correr	Um breve período sem contato com a superfície de apoio
Saltar	Envolve um impulso da base de apoio para o mesmo ponto espacial ou outro ponto, saltito, pular longe ou perto
Rolar	Rolamento do corpo
Desviar	Desviar de um obstáculo para outra direção, condução total do corpo, ou não
Deslizar	Planar, padrão de vôo baixo em contato com uma superfície
Manipulativa	
Lançar	Lançar envolve imprimir força a um objeto ou o próprio corpo na direção desejada
Chutar	Imprimir força ao objeto com o pé
Bater	Envolve súbito contato com objetos, com um único segmento ou combinado com outros segmentos
Ações Simples e ações básicas (Laban)	
Sacudir	Agitar fortemente em diversos sentidos
Agachar	Abaixar-se
Rodopiar	Girar (um corpo) em torno de si mesmo

Parar	Equilibrar-se estaticamente, cessar
Arquear	Curvar em arco
Levantar	Erguer-se
Fechar	Dobrar
Abrir	Esticar
Balançar	Oscilar, balancear
Circular	Rodear, voltar ao ponto de partida
Espalhar	Estender em vários sentidos
Plainar	Pairar, alisar
Tremer	Agitar por pequenos movimentos
Encolher	Retrair, diminuir
Precipitar	Impelir de cima para baixo, despencar
Esparramar	Dispersar, desalinhar
Ondular	Ondear, tornar onduloso
Desfalecer	Perder força, desmaiar
Arrastar	Fazendo deslizar
Reclinar	Encostar
Virar	Mudar de lado ou direção
Empinar	Projetar-se a frente ou atrás
Torcer	Fazer voltar sobre si mesmo, espiralar
Pressionar	Fazer pressão
Chicotear	Açoitar, bater
Socar	Contundir, sovar, dar socos
Flutuar	Qualidade de leve
Pontuar	Marcar

Como última consideração sobre a existência da voz dançada, não basta justapor as ações de vocalizar e as ações de dançar em uma configuração para que exista, mas de condições, dependendo primeiramente de um propósito e de um ambiente favorável para sua exploração, quando se fala em ambiente “favorável”, significa uma intenção de composição em dança, pois, conforme suas explorações vão ganhando ou fazendo sentido em relação ao tema ou assunto proposto, vão se estabelecendo como ações de dançar.

Enfim, **a noção de voz é desafiada pela hipótese da voz dançada no sentido que, desloca sua definição de som laríngeo para a redefinição de ação de dançar**, assim sendo, não pode ser igual a uma voz teatralizada, ou musicalizada, pois é da natureza da dança, ou seja, ocorre na dança, servindo de matéria para leituras do mundo no corpo, na arte, suscitando outros e mais outros modos de organização em dança e, na complexidade que se apresenta em possibilidades sonoro-cinéticas.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

BEHLAU, Mara; RUSSO, Iêda. **Percepções da fala: análise acústica**. São Paulo: Lovise, 1993.

BRANDI, Edmée de Souza Mello. **Voz falada: estudo, avaliação, tratamento**. Rio de Janeiro: Atheneu, 1990.

BRANDI, Edmée de Souza Mello. **Educação da voz falada**. Rio de Janeiro: Atheneu, 1995.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: Fabiana Dultra Britto, 2008.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **The mechanics of vocal expression**. Amherst: Body-Mind Centering, 1985.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAMÁSIO, Antônio. **O erro de Descartes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FOLEY, Robert. **Os humanos antes da humanidade: uma perspectiva evolucionista**; tradução Patrícia Zimbres. – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

GALLAHUE, David L. OZMUN, John C. **Compreendendo o desenvolvimento motor: bebês, crianças, adolescentes e adultos**. São Paulo: Phorte, 2005.

GARCIA, M.M.; MAGALHÃES, F.P.; DADALTO, G.B.; DE MOURA, M.V.T. Avaliação por imagem da paralisia de pregas vocais. **Radiol Bras**, São Paulo, vol.42, 5, Sept./Oct. 2009. Disponível em:

<www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=s0100-39842009000500012> . Acesso em: 10 Jun 2011.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HUCHE, F. L e ALLALI, A. **A voz**. Porto Alegre: Artmed, 2005.

KATZ, Helena Tânia. **Um, dois, três a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Tânia Katz, 2005.

LABAN, Rudolf. **Domínios do movimento**. Lisa Ullmann (org.). São Paulo: Summus, 1978.

MACHADO, Adriana Bittencourt. **O papel das imagens nos processos de comunicação: ações do corpo, ações no corpo**. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NOGUEIRA, Judith Cristina Gouveia. **Do movimento ao verbo: desenvolvimento cognitivo e ação corporal**. São Paulo: Annablume, 2008.

PINHO, Sílvia M. Rebelo. **Fundamentos em fonoaudiologia: tratando os distúrbios da voz**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S. A, 1998.

PINKER, Steven. **O instinto da linguagem: como a mente cria a linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SUQUET, Annie. **In História do corpo: as mutações do olhar: O século XX**. sob a direção de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello; tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. - Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda, 2008.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ciência: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

FERREIRA, J. C. P. **Voz, Diálogo e Semiosfera**. In: Inácio Assis Silva. (Org.). *Corpo e Sentido*. São Paulo: UNESP, 1996, v. 283, p. 91-96

ZARATIN, Terezinha Nackéd. **Comunicações verbais: educação vocal: o teatro: fonte e apoio**. São Paulo: Paulus, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral** – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Obras Videográficas.

VÈRONIQUE Doisneau. Créditos: Concepção: Jèrôme Bel. Coprodução: Ópera Nacional de Paris. Direção: Jèrôme Bel e Pierre Dupouey. Interpretes: Vèrônique Doisneau e Céline Talon. Telmondis Ópera de national Paris e France 2. France 2005. Acessados em:

<http://www.youtube.com/watch?v=OluWY5PInFs>

http://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM&feature=related

<http://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA&feature=related>

MAY B. Créditos: Direção: Françoise Petit. Coreografia: Maguy Marin. Interpretes: Ulisses Alvarez, Preciosa Gil, Mychel Lecoq, Maguy Marin, Thierry Partaud, Caroline

Picard, Ennio Sammarco, Isabelle Saulle, Marcelo Sepulveda, Kerrie Szuch, Adolfo Vargas, Coprodução Cie Maguy Marin e Les Films PENELOPE 24 IMAGENS. 1981, DVD (80 mim), son, color.

RAMDAM. Créditos: Coreografia: May Pologuy Marin. Música Denis Mariotte. Interpretes: Isabelle Saulle, Dominique Uber, Thierry Portaud, Kerrie Szuch, Ennio Sammarco, Vèronique Teindas, Adolfo Vargas, Caroline Picard, Ulises Alvarez, Cathy Polo, Muriel Adri, Mychel Lecoq, Marcelo Sepulveda. Coprodução 24 Images – Videogram France Supervision e Cie Maguy Marin, 1995. (70 mim), son, color. Acessado em <http://www.filmsdocumentaires.com/films/734-maguy-marin/trailer>

DOCUMENT 3 - Encyclopoedia. Linda Gaudreau Fórum Internacional de Dança. Fid Belo Horizonte, 2002. DVD (60 mim), son, color.

MARIA AUGUSTA BÁRBARA. Produção: Bianca Góis. Criadora e performer: Mab Cardoso. Eschschloraque Rumschrump 2011 (19:30 mim), son, color. Acessado em <http://vimeo.com/30162156>