LA BARBARA, KIEFFER, ANDERSON E PAMELA Z: PERFORMANCE E TECNOLOGIA SOB AS PERSPECTIVAS DA VOZ

Vanderlei Baeza Lucentini

Mestre em Estética e História da Arte pelo PGHEA-USP, com dissertação baseada em sua pesquisa e produção artística Electropera: trajetórias sonoras na performance digital examinando as relações conceituais e históricas entre a performance art, música contemporânea e tecnologia audiovisual. No Brasil, estudou composição com Ernest Mahle e Conrado Silva. Nos Estados Unidos, estudou com Charles Dodge e Jon Appleton no Dartmouth College. Estudou performance e artemídia com Renato Cohen e Artur Matuck. Tem experiência nas áreas de música e mídias digitais, atuando principalmente nos seguintes temas: de Performance Art, Arte Telemática, Electropera, Tecnologia Audiovisual e Composição Musical, pesquisando os seguintes temas: composição musical auxiliada por computadores, arte sonora, tecnologia sonora, videoarte, tecnologia nas artes cênicas, performance art e telepresença. Foi curador do Hipersônica (2005) Ubicidades 1 (2011), Ubicidades 2 (2012) e Ubicidades 3 (2013), Perfor1 (2010), Perfor2 (2011) e Pop Performance (2013-2014). Foi diretor artístico do festival de performance sonora SPectrum (2011). Atualmente é pesquisador do grupo de pesquisa COLABOR - Centro de Pesquisas em Linguagens Digitais na área de Processos Criativos em Artemídia. Sua produção artística tem sido exibida na Bienal Internacional de São Paulo, Festival Música Nova, FILE Hipersônica, Perfor e Ubicidades. Atua ainda como coordenador artístico pedagógico no programa de inclusão artística Vocacional da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (2008-2015). Possui graduação em Gestão de Recursos Humanos pela Faculdade de Tecnologia Álvares de Azevedo (2008). Entre suas trabalhos destacam-se: Musas Renegadas (2014), Memória Ubíqua (2012), Ópio (2011), Omnibusonia Paulista (2010) e 0Opera (2009).

http://lattes.cnpq.br/5420878798408002

RESUMO

Este artigo apresenta o trabalho de quatro cantoras que subverteram a ordem estabelecida pelo establishment musical masculino. Cada uma ao seu modo, trilharam novos caminhos dentro da composição e interpretação, entrelaçando música assistida por tecnologia digital e performance art.

PALAVRAS-CHAVE

Eletrovocalidade, Narrativas Femininas, Música Contemporânea, Performance Art, Tecnologia Musical.

La Barbara, Kieffer, Anderson e Pamela Z: performance and technology tecnologia from the perspectives of voice

ABSTRACT

This study presents the work of four female singers that subverted the male musical establishment, each one of them in their own right, trailing new paths within composition and interpretation, intertwining music assisted through digital technology and performance art.

KEYWORDS

Electrovocality, Feminine Narratives, Contemporary Music, Performance Art, Musical Technology.

O ambiente da composição musical durante o século XX, em especial no âmbito da música com mediação tecnológica, foi majoritariamente dominado pela figura masculina, tendo como suporte interpretativo a presença feminina na figura de mulheres cantoras/vocalistas. Essa dualidade hierárquica conectava a masculinidade à composição, ao trabalho intelectual, à autoridade, à linguagem, à razão e à inovação; em oposição, a feminilidade ligada à interpretação, ao corpo, ao som vocal não verbal, ao sentimento e à tradição. Numa análise sobre o contraponto realizado pela mulher num ambiente até então dominado pelos homens, tanto na música contemporânea quanto na *performance art*, Jeannie Forte (1988) diz:

> "[...] a mulher performer pode trabalhar para descobrir as suas próprias zonas de resistência ao 'texto' patriarcal da sociedade, exemplificando a busca de uma sociedade, alternativa ao discurso patriarcal, em que as mulheres podem falar da experiência do próprio discurso, como sujeitos, a partir de um quadro não patriarcal. Os elementos ritualísticos nas performances das mulheres são projetados para lançar catarticamente imagens patriarcais sob nova abrangência, imagens autogeradas." (FORTE, 1988, p.229)

A crescente importância do debate sobre gênero nas artes e nos estudos culturais na pós-modernidade influenciou sensivelmente o mundo das artes, e especialmente o mundo da música. Dessa forma, o foco contemporâneo sobre as cantoras revelou uma grande mudança na agenda e na hierarquia da música como um todo, ocorrendo em todas as formas de performance musical ao vivo – dos concertos de música erudita aos megasshows dos artistas *mainstream* musical. A mudança na relação hierárquica entre criador e intérprete, estruturada pela ideia reinante definindo a ação dos compositores em escreverem obras para determinados artistas solo, prática ainda existente na atualidade, sofreu abalos significativos, deslocando a figura da cantora como sujeito e objeto de suas próprias obras, ao invés de meros intérpretes executantes.

Na senda desse novo paradigma, a ênfase ampliada sobre as cantoras e os cantores tomou diversos contornos – de simples participantes passivos eles passarem a posição de criadores, co-criadores, co-autores e também meta-autores. Essa prática já era adotada por companhias de dança, grupos experimentais de teatro e musicais com repertórios voltados ao jazz e à música pop. Em tais coletivos o *modus operandi* adotado na concepção, gestação e conclusão da obra acontece coletiva e colaborativamente. Para Salzman e Desi (2008, p.70), "essas heranças recebidas dos

antepassados musicais tornaram o caminho desse novo modelo de cantor mais curto e ameno".

Com a utilização de tecnologias digitais de som e imagem, agregaram-se outros procedimentos ao comportamento performático dos cantores, agora no rol dos artistas performáticos, permitindo o livre trânsito entre as fronteiras das linguagens. Um fator determinante que solidificou a ação dos cantores, como o sujeito e o objeto de suas próprias obras, foi a utilização de uma grande variedade de técnicas de vocalizações experimentais empregando sons não verbais e técnicas estendidas de voz, muitas vezes processadas, aliando o bel canto operístico com o processamento sonoro digital ao vivo e/ou em estúdio, por meio de processadores de efeitos, pedais, arduinos, *plugins* e softwares de programação. A combinação híbrida de tecnologia e voz estimulou o uso de identidades vocais mais divergentes do que a situação de concerto clássico. Dimitri Zakhariane (2013, p.11) traça os diversos modelos de "vocalidades" surgidas com o desenvolvimento dos dispositivos eletroacústicos e a sua influência na percepção da voz:

> "Desde a propagação de métodos baseados na eletricidade para a gravação da voz, a reprodução da voz, a transmissão da voz, a recepção da voz, a montagem da voz e a síntese da voz no início do século 20, uma "vocalidade" abstratamente entendida vem substituindo vozes humanas concretas. A voz do locutor tornou-se separada da pessoa do orador, assim como a voz do cantor tornou-se separada da pessoa do cantor. [...] acessando meios eletroacústicos de produção, o indivíduo contemporâneo aproveita a possibilidade de manipular a percepção dos outros. Ao modificar amplitudes, frequências e mudanças de fase, os transformadores eletrônicos da voz permitem ao usuário modelar novos quadros de comunicação e novas identidades refinando vozes estridentes ou suprimindo erros de pronúncia." (ZAKHARIANE, 2013, P.11)

Nesse contexto, as mídias digitais têm propiciado ao ambiente da *live electronics* a seara das divas digitais, tendo ao seu dispor, uma grande variedade de instrumentais, pré- gravados ou manipulados eletronicamente o controle em tempo real de som e imagem. As cantoras Joan LaBarbara, Anna Maria Kieffer, Laurie Anderson, Pamela Z e as cantoras não abordadas nesse artigo, como Diamanda Galas, Joanna Dudley e Maja Ratke, não somente participaram ativamente, como intérpretes, do resultado final e processual da obra dos compositores, mas também criaram as suas próprias obras e suas respectivas performances. Na maioria das performances dessas artistas – das mais simples às mais complexas e elaboradas–, o fio condutor foi a

construção de suas personas musicais baseadas, consciente ou inconscientemente, em narrativas pessoais. Sendo colocadas à margem dentro da história da música ocidental, a sua perspectiva da marginalidade trouxe outra perspectiva para a performance musical. Na sequência abordaremos o trabalho e o posicionamento estético de quatro criadoras fundamentais na relação música como midiação tecnológica: Joan La Barbara, Anna Maria Kieffer, Laurie Anderson e Pamela Z.

Joan La Barbara

Figura1. Joan La Barbara

Em sua biografia artística Joan La Barbara (Fig.1) se destaca como compositora, performer e *sound artist*. Seu foco de atuação está na exploração da voz humana como instrumento multifacetado que se expande além das fronteiras tradicionais do canto. La Barbara criou uma série de obras que desenvolvem um vocabulário único de técnicas vocais experimentais e estendidas. Podemos encontrar trabalhos para voz com e sem interação tecnológica, conjuntos de câmara, teatro musical, orquestra e tecnologia interativa.

Como intérprete, mesmo tendo sólida formação em música clássica, ela adentrou no universo da música contemporânea para enfrentar os desafios oferecidos por esse campo, principalmente em relação à abertura interpretativa das partituras com notação gráfica. Elas permitiram maiores possibilidades de interpretação criativa e expressiva por parte dos cantores. La Barbara descobriu esse canteiro de obras trabalhando em

estreita colaboração com os compositores praticantes desse processo composicional mais arejado e poroso, dentre eles os compositores Robert Ashley e Alvin Lucier, integrantes do grupo *Sonic Art Union.*

Num artigo autobiográfico escrito na *Contemporary Music Review* (2002), La Barbara fala da sua relação direta com o compositor Alvin Lucier, quando da criação da *Performance Piece* (1974), "uma obra baseada nos padrões de pensamento do lado esquerdo e direito do cérebro, onde ela, em tempo real, explora o processo e cria o material artístico vocalizando o que surgiu no pensamento por meio de gestos sonoros e verbalizações". Por outro lado, Bob Ashley a fez pensar sobre o "diálogo interno" que o artista, durante improvisação, trava consigo mesmo, isto é, o automonitoramento ou a autocensura de seus próprios pensamentos, antes de falar ou cantar em voz alta. Ashley também a fez refletir sobre como tomar decisões conscientes durante a improvisação, em que o público só ouve o resultado musical final, e não leva em consideração o processo e as tomadas de decisões musicais do performer. Para La Barbara, "a obra provou ser intrigantes tanto para mim quanto para o público, mas era também um pouco estressante psicologicamente, em sua necessidade de expor um diálogo honesto sobre os hemisférios cerebrais".

Além do trabalho com compositores experimentais, La Barbara também atuou como intérprete em obras referenciais da cena musical da segunda metade do século XX. Ela esteve desde o início no grupo de Steve Reich entre 1971-74, também fez parte da Philip Glass entre os anos de 1972-1976, onde fez a estreia da ópera *Einstein on the Bia* no Festival de Avignon na França, em 1976.

La Barbara também trabalhou com compositores da Escola de Nova York, Morton Feldman e John Cage que também escreveram peças exclusivamente para ela; Feldman escreveu *Three Voices* e John Cage, *Singing Through.* Em nota no encarte do CD *Singing Through,* La Barbara diz:

> "No início dos anos setenta, eu atuava extensivamente em galerias europeias e americanas e museus com Philip Glass, Steve Reich e a *Sonic Arts Union,* onde era exibida uma grande quantidade de arte conceitual. Esta exposição, juntamente com as abordagens e estilos de composição dos compositores com quem eu estava trabalhando, afetou muito o meu pensamento sobre a relação entre música, arte e som, e como eu poderia expressar as minhas ideias neste campo. Meu trabalho com John Cage me liberou ainda mais das noções pré-concebidas sobre o que a música deveria ser e quais tipos de sons podem ser considerados musicais." (LA BARBARA)

Performance na gravação

La Barbara foi uma das primeiras performers-compositoras a utilizar tecnologias eletroacústicas para incrementar a sua performance vocal. Com a assistência desses equipamentos, La Barbara começou a expandir, alterar e manipular suas sonoridades vocais recém-descobertas. Em sua linha de atuação conceitual e programática das extensões vocais, ela lança seu primeiro LP *Voice is the Original Instrument* (1976), utilizando um *phase shifter,* um *pitch modulator* e um *delay* para criar o que ela descreve na capa do disco como "um tecido sonoro com base no fluxo rítmico natural do pensamento". Na segunda faixa do disco, *Hear What I Feel* [Ouça o que eu sinto], ela cria e apresenta a gravação de sons em seu estado bruto, sem implicações musicais programadas ou intencionais. Segundo La Barbara, "é
uma obra experimental autoexploratória, de privação sensorial, projetada para ajudar-me a descobrir novos sons, mergulhar em aspectos psicológicos, bem como comunicar com o público em um nível de pré-consciência verbal".

O processo que La Barbara desenvolveu para obter o material sonoro e o estado de consciência performática teve uma preparação prévia além do aspecto musical. La Barbara passou uma hora em total isolamento com os olhos vendados e sem tocar em nada com suas mãos; então ela foi levada para o espaço da performance, onde um assistente colocou uma variedade de substâncias em seis pequenos recipientes de vidro. Enquanto tocava o material, La Barbara dava uma resposta vocal imediata ao que ela sentia física e emocionalmente, sem o subsídio da informação visual. La Barbara esperava que o contato com o material líquido pudesse levá-la de um estado de esvaziamento da mente, a um estado de intensa conscientização durante a sua experiência performática, e, dessa forma, compartilhar com o público o resultado desse estado pungente de preparação.

La Barbara em outra peça denominada *One-Note Internal Resonance Investigation,* explora a ressonância interna do espectro timbrístico que uma única nota pode possibilitar. Ao focar essa única nota, a performer a coloca em diferentes áreas possíveis de ressonância, produzindo uma miríade de timbres, juntamente com notas isoladas e matizes surgidas da série harmônica; eventualmente veio a ser denominada de multifônico, isto é, uma forma de cantar que gera diversas camadas ou notas simultaneamente.

Nos anos seguintes, La Barbara começou a trabalhar ainda mais extensivamente com gravação, compondo diversas peças para difusão em multipistas, que posteriormente foram registradas em seu CD *Sound Paintings* (1990). Em 1977 foi convidada por Hans Otte, diretor de Música Nova da Rádio Bremen, na Alemanha, para fazer a produção denominada por ela *sound paintings* [pinturas sonoras], obras vocais compostas para um sistema de gravação em fita, com tecnologia multipistas utilizando suas técnicas vocais estendidas, com o fim de produzir uma tapeçaria sonora e permitindo a um único intérprete gerar através de procedimentos de montagem e mixagem uma orquestra de vozes. Uma das primeiras peças foi *Twelvesong,* em que ela utiliza doze canais independentes em fita de rolo com a duração de 12 minutos e 12 segundos, incidindo em suas técnicas de respiração circular. Utilizando um conceito tanto visual como sônico, La Barbara sente-se "como se fosse uma pintura na fita com a sua voz, fazendo gestos e camadas vocais para estas criarem uma composição texturizada, multicamadas", assim construindo uma tapeçaria sonora.

Outra obra importante foi *The Waves77* de Charles Dodge composta em 1984, em que La Barbara se utiliza das linhas de abertura do romance homônimo de Virginia Woolf. Em suas primeiras leituras do texto de Woolf, La Barbara defronta-se com o desafio inicial de encontrar a persona musical que pudesse gerar o encontro entre o sotaque britânico requerido para a leitura e a tessitura vocal que delineou o timbre e a coloratura vocal. La Barbara (45) relata que "depois de várias leituras em diferentes tessituras, me concentrei nas minhas lembranças de uma mulher que não tinha sons graves em sua voz, apenas sons agudos".

A postura de La Barbara vem ao encontro de "levantamento" da persona de Reanto Cohen. Para este, [...] a performance geralmente se trabalha com persona e não personagens. A persona diz respeito a algo mais universal, arquetípico (exemplo: o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte etc.). A personagem é mais referencial. Uma persona é uma galeria de personagens (por exemplo, velho chamado x com característica y). O trabalho do performer é de "levantar" sua persona. Isso geralmente se dá pela forma, de fora para dentro (a partir da postura, da energia, da roupagem desta persona)". Joanne Akalaitis, in Renato Cohen (1989:107), performer do grupo de Mabou Mines, ao falar do seu processo de trabalho pontua que, "a partir de uma ideia surgida nos ensaios, parte-se para uma execução física. Eu não falo em termos de

movimento, mas em termos de transformação do corpo. E quando você transforma seu corpo, você transforma sua face, você transforma sua voz".

Além disso, no processo de gravação, Dodge pediu a La Barbara que a gestualidade vocal, obtida pelas inflexões da fala, fosse determinante para a extração dos sons consonantais e percussivos, além do elemento estruturante do background sonoro. La Barbara gravou uma série de sons com uma longa gestualidade, realçando os harmônicos das notas, como multifônicos - o canto simultâneo de duas notas geralmente gera um harmônico e sua oitava acima. Dodge gravou todo material em fita e manipulou - em um programa específico de computador o canto, a fala, a entoação e seus correspondentes harmônicos e multifônicos. Na pós-produção, esse material gravado foi decupado e os pontos de realce das sonoridades vocálicas e consonantais foram obtidas por meio de um software específico; uma proeza técnica muito difícil para o cantor a alcançar com os meios tradicionais de gravação e mixagem. Para La Barbara "certas técnicas vocais estendidas de pontuação vocal não são necessariamente difíceis, mas fazê-las em localizações específicas no tempo rigoroso não é uma tarefa fácil e exige grande atenção e concentração". A peça termina num gesto extremamente eficaz e comovente, marcado pela entoação final de um som multifônico que nos remete ao suicídio de Woolf, quando enche os seus bolsos de pedra e entra no mar.

Anna Maria Kieffer

Figura 2. Anna Maria Kieffer

Anna Maria Kieffer é cantora, pesquisadora e criadora com especial dedicação à música contemporânea e à pesquisa e divulgação da memória musical do Brasil. Na área de música contemporânea tem atuado exaustivamente junto a compositores, no Brasil e exterior, colaborando e co-autorando na feitura de obras inéditas e apresentando peças em primeira audição incluindo música de câmara, ópera e eventos multimídia em diversos concertos e festivais no Brasil e no exterior. Na área de música do passado, tem desenvolvido projeto de pesquisa focalizando a música vocal no Brasil, a partir do século XVI, sendo autora da série "Memória Musical Brasileira", editada em CD-livro pelo selo AKRON. Sua trajetória artista está registrada em 20 CDs, entre eles: *Way of the Voice* e *Xandó: Música para Niobe78.*

A aproximação do autor com a música performática vem de um aprendizado como ouvinte dos concertos de música contemporâneo nos anos 70 e 80, principalmente as performance da cantora com o compositor Conrado Silva e a posterior parceira em inúmeros projetos de música contemporânea a partir dos anos 90. Um dos eventos marcantes nesse universo intermídia foi a realização da ópera multimídia *Ways of Voice* [Caminhos da Voz] realizado no SESC Vila Mariana com a participação de Anna Maria Kieffer, Leo Kupper[1], Eduardo Janho Abumhad e Caio Gaiarsa. Essa obra, além do CD, produziu uma série de concertos no formato acusmático no ano de 2004, no Brasil, na Espanha e na Bélgica.

Ways of the Voice

A parte musical da ópera Ways of the Voice estruturou-se sobre as Rezas Populares do Brasil, Anamak, Amkéa e Annazone - obras de música fonética e resultantes de um longo percurso de pesquisas musicais realizadas no *Studio de Recherches et Structurations Électroniques-Auditives*, em Bruxelas. Anna Maria Kieffer gerou todos os sons presentes no disco, exceto parte daqueles que integram a obra Rezas Populares do Brasil, gerados pelo baixo Eduardo Jamhro-Abumrad. Em especial, as

[1]Léo Kupper (1935), compositor belga e teórico da música tecnológica trabalhou com Henri Pousseur no primeiro estúdio de música eletrônica na Bélgica, *Apelac* (1959- 1962), nesse período já estavam em plena atividade diversos centros de pesquisa musicais pela Europa, que estavam produzindo obras de música experimental. Kupper foi fundador e diretor do *Studio de Recherches et de Structurations Electroniques Auditives in Brussels* (1967) e criou *Sound Domes* em Roma, Linz, Veneza e Avignon (1977-1987). Em trinta anos, ele compôs cerca de 35 peças de música eletrônica, música vocal e instrumental, música em sistema midi e música auxiliada por computador.

obras Anamak e Annazone contam com um "acompanhamento orquestral" baseada em cantos de pássaros tropicais.

O conjunto das obras revela uma especial atenção às culturas mistas (brasileiras e europeias) e um novo interesse na cultura popular (referências feitas às populações religiosas do Brasil e aos indígenas brasileiros), refletindo o olhar maravilhado pela natureza dos trópicos e o intenso apego pela abstração do verbo e das formas musicais. A maioria das "frases" e das "palavras" é abstrata (com exceção de alguns fragmentos das rezas), consequência de uma linguagem inventada, com sua complexidade estrutural, seus ritmos e suas regras gramático-musicais.

Segundo Kieffer ao falar sobre depoimento pessoal:

> "Os primeiros materiais sonoros - para *Amkea* e *Annazone* - nasceram de um mergulho insondável em minha memória primeira (deveria dizer no inconsciente?) quais imagens da infância foram traduzidas por grafismos vocais, gestos sonoros que associavam livremente, insetos, pássaros, pequenos habitantes da floresta, árvores e pedras: grandes pedras que respiram, pássaros que me sugeriram o ritmo dos fonemas a partir de seu andar, as pegadas de suas patinhas desenhadas na areia: *tou-ka-to- kou, tou-ka-to-kou...*
> Os materiais vocais para *Anamak* remetem à longa tradição dos índios do Brasil: cantos recolhidos por viajantes e antropólogos, desde o século XVI. Os documentos mais antigos foram recriados em um andamento lentíssimo e com uma voz muito escura, uma voz noturna de floresta intocada o que os torna praticamente irreconhecíveis. Foram criadas estruturas sonoras breves a partir de fonemas provenientes dos nomes de cultura indígenas: Tupinambá, Mura, Krixaná, Kadiveu, Kaingang, Guarani, entre outros, complementados por chamados e por desenhos melódicos ascendentes e descendentes baseados na ornamentação vocal indígena estudada por helsa Cameou durante os anos 1930-1960.
> Posteriormente,foram selecionados por Leo Kupper extratos de documentos gravados entre os kaiapó durante os anos 1970 e 1980, por Pascal Rosseels e Gustaaf Verswijwer para estimular improvisações vocais abstratas: uma língua imaginária que retoma recitações antigas, cantos rituais, timbres inspirados em instrumentos tradicionais como flautas, buzinas e zunidores:*zzzzzz-uiiiii-ôzzzzzzzzzz-bep.*" (KIEFFER, 2012)

O material para as *Rezas Populares do Brasil* foi extraído de uma seleção de rezas coletadas por antropólogos, musicólogos e por Kieffer, em Minas Gerais (Núbia Pereira de Magalhães e Edmilson de Almeida Pereira), no Ceará (Alceu Maynard de Araujo) e na região de Cananeia, Sudeste de São Paulo (pela própria autora). Além da forte abordagem tecnológica, a obra envolve-se num contexto entre o mágico, o místico e o popular.

Segundo Kieffer:

> "São rezas de cura, pedidos de favores transmitidos de geração em geração que carregam mitos antiqüíssimos nos quais é perceptível a influência da África e do Oriente: "Deus é o sol, Deus é a lua" (os princípios do masculino e do feminino)," Santa Clara, clarear (os caminhos e as nuvens), São Lourenço, manda o vento" (reza para pedir o fim das chuvas), São Sebastião protege da peste homens e animais, Sant'Ana e sua correspondente africana, Nanã, são invocadas durante os partos. As palavras das rezas são, muitas vezes, transformadas pela repetição oral, o que lhes rouba o significado original para adquirir um sentido mágico e abstrato impregnado de mistério. Leo Kupper escolheu as rezas que foram lidas, sussurradas e cantadas por Eduardo Janho-Abumrad e por mim e compôs curtas melodias sobre textos secretos como os que, originários das últimas palavras de Cristo na cruz (Eli, Eli, lama sabactani) são ainda hoje utilizadas contra as picadas de cobra: *Laia, Ladaia, Lamana, Sabatrana Linho, Lami, Isaão, Filamin.*" (KIEFFER, 2012)

As rezas foram fonemizadas e, parcialmente cantadas, pela mezzo-soprano e pelo baixo. Posteriormente, os sons gerados pelo baixo foram transformados por programas de manipulação sonora, com o intuito de criar seu próprio acompanhamento. Uma das técnicas utilizadas foi a síntese de granulação sonora (granular *synthesis),* realizada por um programa que permite armazenar, na memória do computador, um fragmento do original e trabalhá-lo. A leitura do sinal, por exemplo, pode realizar-se nos dois sentidos e deter-se em um micro- fragmento que sofrerá transformações por polifonização. Assim, é possível projetar a voz em zonas alheias à sua tessitura e, ao mesmo tempo, pulverizá-la em grãos através do processo de granulação.

O principal interesse deste processo é a criação de uma unidade de origem, tendo os cantos e seus "acompanhamentos" uma mesma proveniência, sendo apenas retrabalhados em registros diferentes e obedecendo a uma rítmica composta nova. Desta forma, as rezas se tecnologizam, se "modernizam" sendo que o próprio princípio da reza se renova, através de uma maior abstração e de consequente internacionalização.

Xandó: música para Niobe

O autor desse trabalho foi convidado pelo curador Antonio Carlos Abdalla para realizarem juntos a ambientação sonora da mostra *O Letrismo e o Mecanicismo na obra de Niobe Xandó,* [MAM -SP, 2004] e posteriormente remontada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Pensaram ambos em uma composição que não constituísse apenas o fundo sonoro para uma exposição de arte, mas uma obra musical íntegra que, a partir das peças exibidas, dialogasse com as mesmas e com o público.

A ideia do Letrismo e do Mecanicismo, presente nas duas mostras, revelou-se atraente para os pesquisadores, uma vez que ambos os caminhos tiveram experiências

significativas tanto na música como na poesia concreta. Passando pelos mesósticos de Cage, pelos neodadaístas e chegando à música concreta que se iniciou com as ideias de Pierre Schaeffer e foi continuada por seus seguidores do *GRM* [*Groupe de Recherches Musicales*] e, a partir de fim dos anos 1960, com a música eletroacústica e depois acusmática[2] de François Bayle. O contato com as partituras gráficas concebidas por diversos compositores, a partir dos anos 1960, foi de muita utilidade para a leitura das "partituras plásticas" de *Niobe*, nas quais o gestual expresso em suas "escrituras" foi recriado por Anna Maria Kieffer, através da linha do canto, em suas diversas formas e diferentes alturas, incluindo pontos [staccatos], vírgulas [suspensões] e vazios [silêncios]. A própria cor utilizada por *Niobe* sugeriu os timbres - mais claros ou mais escuros - enquanto que a densidade da matéria, nos diferentes suportes, apontou para o volume e a intensidade a serem empregados pela voz.

Por outro lado, a ligação de *Niobe* com o mecanicismo francês de fins dos anos 1950 (e que ela continuou a desenvolver em São Paulo, na década seguinte) permitiu a utilização de timbres e ritmos gerados por máquinas, numa clara alusão ao mundo industrial. Estes timbres foram produzidos pelo autor desta dissertação, seja através de técnicas concretas (o ruído em si utilizado como material composicional), como pela geração e modificação digital dos mesmos. Nessa estética concreta pós-industrial, máquinas para a produção de diferentes produtos, prensas, estilhaços de vidro, batimentos de estruturas metálicas foram empregados na obra numa tentativa de trazer esse mundo de ruídos para os dias de hoje, valorizando estéticas contemporâneas que remetem a culturas eletrônicas expressas nos remix dos DJs e no conceito minimalista de repetição.

A peça concebida em três partes, de forma aparentemente clássica, relaciona-se, entretanto, às três fases abordadas pelo eixo curatorial das exposições: "(...) o período do Letrismo, a fase inicial, mais barroca; uma segunda fase, mais geométrica, e uma terceira, de síntese...". Nitidamente, esses materiais vocais foram separados por ruídos industriais, sublinhados e entremeados por eles - dando referência ao Mecanicismo. A

[2]Acusmática significa ouvir os sons sem ver a causa originária destes. O rádio, o disco ou o telefone, que transmitem os sons sem mostrarem o seu emissor são por definição meios acusmáticos. O compositor francês François Bayle chamou de acusmática a música de concerto realizada através de uma gravação, privando intencionalmente a possibilidade de ver as fontes geradora dos sons.

coda, de estrutura mais livre, revê as três primeiras partes e aborda, especialmente, a fase das máscaras, aproveitando as sonoridades mecânicas percussivas e os chamados vocais que remetem à dança e a cultos ancestrais. A difusão da peça no espaço expositivo aconteceu através de caixas de som posicionadas em local concebido também como ponto de escuta. O som delas emanado espalha-se, de forma mais branda, por toda a exposição, proporcionando uma interação entre arte, público e música e tendo como eixo principal a obra de Niobe Xandó.

Laurie Anderson

Figura 3. Laurie Anderson

Laurie Anderson (Fig. 3) é oriunda de um círculo de artistas conceituais que buscavam *epater les bourgeais* [chocar os burgueses] e cujo nascedouro situava-se na arte moderna e nas manifestações das vanguardas no começo do século XX. O espírito da cultura, no modernismo, desejava o novo (na arte e na vida) e rompia com todas as tradições, formas clássicas de expressão, estilos existentes nos domínios artísticos: da pintura à escultura, da arquitetura à música, da dança à literatura. Ao proclamar a sua

autonomia, a arte não deveria mais obedecer a normas externas, mas às suas próprias leis.

Questionando de forma radical o conceito clássico de beleza nas obras de arte, a postura das vanguardas torna-se transgressiva ao rejeitar a herança dos mestres do passado. Para Lipovetsky (2011, p.70), essa transgressividade radical é "sustentada por um individualismo cada vez mais ofensivo, recusando a ancoragem nacional das obras, a cultura das vanguardas pretende-se transgressiva, cosmopolita, tendo em vista o homem novo".

A concepção de arte romântica, cujo dinheiro era considerado um elemento estranho e corruptor dos ideais artísticos, atravessou as vanguardas e chegou aos movimentos contraculturais dos anos 60 e 70. A figura do artista maldito e marginalizado por sua própria natureza e ideologia rompia e colocava em cheque o jogo pesado das estruturas do sistema socioeconômico. A partir dos anos 80, esse cenário antimercantilista e o conceito de arte defendida e praticada por estes artistas entra em declínio.

Lipovetsky (2011, p.87) discorre sobre um novo lugar e estatuto da arte em nossas sociedades: "[...] rejeitando a cantilena da pobreza como condição da pureza criadora, integrando-se de maneira ostensiva nos sistemas midiático-mercantis, os artistas contemporâneos aspiram, a partir de então, um objetivo claramente definido: ganhar dinheiro e ser célebres".

Andy Warhol, ao se declarar como um "artista comercial", cria uma zona cinzenta entre as fronteiras da arte, do mundo *fashion* e da publicidade. A mudança de panorama muda sensivelmente, o mundo da arte deixa de ser um "universo paralelo" e começa a participar diretamente das leis do sistema midiático e econômico. Nesse panorama surge uma nova geração de artistas, capitaneada por Laurie Anderson que faz a transição entre esses dois contextos antagônicos. Anderson veio do universo dos artistas conceituais militantes que operavam dentro de uma estrutura conflitante com o mundo do mercantilismo e do dinheiro, entretanto, Anderson adotou uma postura avessa a esse campo ideológico e se inseriu em um novo *modus operandi*, denominado por Goldberg (2006, p.333) de geração da mídia, caracterizada pelo pragmatismo, espírito empresarial e profissionalismo.

Tecnologia e Narrativas Pessoais

O papel do artista, fora do âmbito do radicalismo conceitual, é fazer contato imediato com o seu público. Laurie Anderson foi a primeira artista a trazer o conceito da *performance art* para o grande audiência e a ter o reconhecimento por parte do público e da grande mídia. A revista *Time* classificou o seu trabalho como "o exemplo maior, mais ambicioso e bem- sucedido até o momento do gênero híbrido de vanguarda conhecido como *performance art",* e o *People Weekly* observa que "Anderson foi a única praticante desse gênero de forma livre e estranho chamado *performance art* com inserção na cultura popular". Marvin Carlson (2009, p.132) exprime que "Laurie Anderson juntou duas abordagens díspares, representadas por performers individuais que enfatizavam o corpo e o teatro de imagem *mixed-media.* A própria carreira de Anderson foi influenciada por praticantes importantes em ambas arbodagens".

O trabalho performático de Laurie Anderson já era bem conhecido na cena da música *avant-garde* para seu lendário *Tape Bow Violin* e seu *Self Playing Violin,* onde ela começou a experimentar com a estereofonia e com a sua voz. Em *Stereo Song for Steven Weed,* ela usou dois microfones e dois alto-falantes em lados opostos de uma pequena sala. A história contada no texto da canção sugere virar a cabeça entre dois microfones durante as poucas palavras emitidas. Isto permitiu-lhe criar um diálogo constantemente sem repetição, enquanto ela cantava e tocava violino simultaneamente.

A habilidade de Anderson a torna uma profícua 'multiartista', pois ela utiliza diferentes tipos de mídias de forma alternativa com o objetivo de instaurar processos, estruturas e produtos criativos, desempenhando uma série de "funções", como artista visual, compositora, poeta, fotógrafa, cineasta, *expert* em eletrônica, vocalista e instrumentista. Alguns estudiosos americanos como MacAdams (1996) rotularam a sua produção artística de performance contemporânea multimídia, e Connor (1993) e Auslander (1992) de performance pós-moderna.

Mesmo em um ambiente voltado à produção industrial de música, Anderson busca outras alternativas e caminhos para o seu trabalho por meio da mediação tecnológica, da sua vocalidade polifônica e heterogênea. Com esses elementos, Anderson conduz as tecnologias das mídias sônicas e visuais por veredas de singularização em contraponto aos padrões mercadológicos e soluções objetivas. Anderson retrata o processo de suas narrativas que transformam a tecnologia, por meio da experimentação inventiva, imprimindo outra operacionalidade às mídias, longe da

representação ou adaptação de modelos exauridos. Com a inclusão de um *vocoder* ao seu trabalho, possibilitando a distorção e a alteração eletrônica da voz, mais a adição de um efeito de *pitch shift,* ela joga com a ambiguidade dos sistemas de signos realçando a sua persona andrógina. Ao alterar eletronicamente sua fala e a o seu modo de cantar em vozes masculinas e femininas em uma única persona, ela deconstrói os mitos de gêneros da vida moderna.

Segundo Guattari:

> "as transformações tecnológicas nos obrigam a considerar simultaneamente uma tendência à homogeneização universalizante e reducionismo da subjetividade. Evoluções tecnológicas conjugadas a experimentações sociais talvez nos conduzissem para fora desse período opressivo e nos fariam entrar num estágio "pós-mídia", que seria marcado pela "reapropriação e uma ressingularização do uso da mídia"". (GUATTARI, 2000, P. 15-16)

O suporte tecnológico cria ambiências especiais para suas performances; essa mediação presentifica-se por meio de distorção eletrônica da voz, projeção de imagens, uso de próteses corporais e instrumentos musicais, justapondo formas fragmentadas e não lineares à apresentação de questões, narrativas e histórias pessoais que a instigam. Susan McClary (1987, p.18), numa análise direcionada à questão do gênero, realça a alvorada de um novo tempo em que as vozes ocultas das mulheres estão sendo escutadas, pois o background histórico as tornavam incapazes de escrever música "séria":

> "Pela primeira vez, na história da música "séria", algumas das principais figuras são mulheres. Laurie Anderson se baseia em procedimentos minimalistas e tecnologia do rock, mas os usa a serviço de composições explicitamente deconstrutivas: a performance de composições que põem em questão - às vezes como brincadeira, às vezes seriamente – as construções tradicionais de gênero, de ciência, de linguagem, de poder, de corpo, bem como de música." (McCLARY, 1987, p.18)

United States

A inovadora performance de Anderson *United States I-IV* foi o divisor de águas e construiu o status místico de Anderson. A performance foi estruturada em torno da ideia de relacionar a tecnologia com a sociedade. Nesse trabalho solo, Anderson escolheu o formato ópera, com a duração de quase oito horas, realizada ao longo de duas noites. Este trabalho desenvolveu-se a partir de um anterior, intitulado *Americans on the Move,* de 1979.

United States I-IV é baseada em seu material autobiográfico familiar, trazido por um extensivo *background* influenciado pela rotina midiática da TV 24 horas, filmes B, *fast food* e *rock'n roll.* A resultante desse *background* alimentou essa obra, apresentando de forma poética o efeito hegemônico da mídia sobre a vida política e social americana, com as consequências nas próprias experiências pessoais no cotidiano. Anderson retrata o processo de midiatização da cultura americana e das sociedades eletrônicas e também a espetacularização da mídia, a banalização da comunicação e da própria tecnologia.

No campo político, as referências críticas desse trabalho foram fortemente influenciadas pela mídia, marcada por políticas conservadoras no campo social e pelo ultraliberalismo econômico gerado por uma sociedade consumista desenfreada, produto direto da administração do ex-presidente americano Ronald Reagan. Sua originalidade está na

investigação, desconstrução e subversão dos meios e das práticas que produzem subsídios estruturantes dos sistemas de representação de sua própria cultura.

United States foi composta utilizando-se da manipulação sofisticada de muitas mídias, referências bíblicas e indícios visionários de um mundo futurista comandado pela tecnologia. *United States* ganhou o estatus de obra-prima, pois sintetizava uma alegoria profunda dos Estados Unidos contemporâneo. O trabalho pode ser descrito como um projeto em processo que retrata os Estados Unidos e, também serve de base para tudo o que se relaciona com o seu trabalho: memória, linguagem, tecnologia, política, utopia, poder, homens e mulheres". Ela construiu narrativas complexas a partir de suas observações sobre a sociedade americana, tecendo comentários com diversas camadas significantes dentro de eventos multimídias sobre a identidade americano. Essencialmente, o trabalho é sobre a cultura dos EUA e a relação com a tecnologia. Há também referências ao programa espacial, um tema também recorrente em trabalhos posteriores. Segundo Scott Cummings:

> "[...] Sem ser ingenuamente otimista ou simplória, USA: I-IV busca capacitar o público a enfrentar as mudanças radicais que vêm sendo forjadas pela tecnologia avançada e a nossa dependência quase absoluta dela [...] como um passeio selvagem por meio de uma interpretação imaginativa da cultura americana, um alerta antagônico ao fascínio pela tecnologia eletrônica [...]." (CUMMINGS, 1984, p.252)

Em suma, United States I-IV é um caleidoscópio retratando a cultura americana de um determinado período histórico recente. Por outro lado, a *performance art* tem sido o melhor modo de coordenação e manipulação dos múltiplos meios e linguagens. Nesse trabalho, Anderson utilizou o formato canção suplementado com interlúdios musicais, visuais (filme e slides) e textuais para traçar a narrativa da obra. A utilização de tecnologia sonora, com suporte de outras mídias, foi fundamental para multiplicar a presença solo da performer numa variedade de personagens, vozes e personas.

As estruturas discursivas das performances de Anderson podem ser comparadas às de um *talk show* televisivo, ou, mais precisamente, Carlson (2010, p.94) "descreve a relação da performance moderna com a tradição de vanguarda e a tradição dos comediantes *stand-up,";* ele nos alerta sobre outras atividades mais antigas da performance como a tradição dos monologuistas Beatrice Herford, Marjorie Moffette e Ruth Draper". A recorrência de monólogos e a proliferação de "personagens" faz com que Anderson mova-se entre estruturas fragmentadas e antinarrativas com forte semelhança ao fluxo de programação de televisão na sua negação sucessiva de significados estáveis e em sua criação de uma "ativista interminável de presenças não relacionadas, superfícies, vozes, em uma sucessão autorreferencial sem consequência".

O trabalho de Laurie Anderson sempre envolve uma ampla gama de discursos operando simultaneamente, interligados de forma imprevisível e, por vezes, de maneira contraditória. Ao extrapolar os limites do mundo das artes tradicionais, Anderson tem o reconhecimento legitimado pela maioria dos críticos de teatro, cinema e *performance art* da cultura pós-moderna. Contudo, Susan McClary (1991, p.135) aponta que "quando se trata de um dos aspectos importantes de seu trabalho - a música – quase sempre é menosprezado em tais análises, pela simples razão de que não músicos têm dificuldade em verbalizar sobre música e seus efeitos".

O Superman

A inserção de Anderson na mídia e no grande público veio com o sucesso explosivo da canção *O Superman* na parada britânica. Sua construção parte de uma citação a uma ária "Ô Souverain, juge ô, ô père" (O Soberano, O Juiz, O Pai), da ópera *Le Cid,* de Jules Massenet, de 1885. Nas primeiras linhas ("O Superman / O Juiz / O papai e mamãe"), especialmente, ecoa a ária original ("Ô Souverain / ô juge / ô père"). A

introdução da canção consiste na repetição de uma estrofe com "O Superman / O juiz / O papai e mamãe". O resto da letra da música é frouxamente estruturado em torno de uma conversa telefônica entre a narradora e uma voz misteriosa. No início, a voz deixa uma mensagem dizendo ser a mãe do narrador, mas, ao não receber uma resposta, revela-se como alguém que o narrador "não sabe", mas que "sabe" o narrador. O narrador, finalmente, responde, perguntando "quem é esse mesmo?" A voz, em seguida, identifica-se como "a mão que leva" e informa o narrador que os "aviões americanos" estão chegando. A canção termina com a estrofe "Quando o amor se vai, há sempre a justiça / e quando a justiça se vai, há sempre força / e quando a força se vai, há sempre mamãe".

Sobrepostos em um fundo restrito a uma harmonia, três acordes (Fig. 43) alternados são formados pela repetição de uma única sílaba falada: um "ha ha ha"; criado em *looping* com um Eventide Harmonizer, o texto de *O Superman* é falado através de um vocoder. Essa sílaba repetida constantemente é um pedal em *ostinato* com a duração completa da música emitindo a nota C3 (262Hz). A música é constituída por três acordes, mas dois deles se alternam durante toda a narrativa da canção: uma tríade de Ab na segunda inversão do quarto grau e uma tríade na primeira inversão do sexto grau. Para alguns estudiosos, o uso de materiais musicais mínimos faz com que a música de Anderson seja considerada indigna de análise da obra musical de forma séria, como McClary pontua:

> “Mas como em muitos outros aspectos da obra de Anderson, a música muitas vezes é cuidadosamente organizada em termos de austeras oposições binárias; que os estruturalistas como Saussure e Lévi-Strauss encontraram nos fundamentos do pensamento ocidental e no que os pós- estruturalistas se interessaram como deconstrução. A oposição binária que ela escolheu não é inocente, e como a peça vai se desenrolando, aprende-se uma boa lição, não só sobre "O Superman", mas também sobre as premissas do discurso musical ocidental e a própria condição pós-moderna.” (McCLARY, 1991, p.91)

A partir de United States, Laurie Anderson assinou contrato com uma das maiores gravadoras do mercado fonográfica da época, a Warner Brothers, que encomendou-lhe seis álbuns. Esse fato causou um enorme frisson no mundo alternativo das artes. Acontecimento inimaginável até aquele momento, em que um artista de “vanguarda” operando dentro do *mainstream* era considerado uma contradição.

Pamela Z

Figura 4. Pamela Z

Pamela Z (Fig. 4) é compositora e performer residente em San Francisco, na Califórnia. Ela utiliza processadores digitais de som em sua voz, equipamentos MIDI(Musical Instrument Digital Interface), em performance ao vivo e tecnologia de sampleamento sonoro e vídeo. Z é uma pioneira de técnicas digitais de looping ao vivo, processando sua voz em tempo real para criar densas e complexas camadas sonoras.

A sua técnica composicional combina bel canto operístico, técnicas vocais estendidas da música experimental, *objects trouves,* textos e sampleamento de ruídos. Porém, antes de chegar a esse estágio, Z desenvolvia trabalhos em que compositor e performer tocavam ao vivo, principalmente com a voz e um instrumento para acompanhamento, em geral guitarra elétrica ou violão. Z fala de sua descoberta da gravação em multicanal:

> "Eu estava trabalhando numa espécie de cantor e compositor padrão e tentava integrar a minha técnica vocal clássica na cena de alguma maneira. Meu trabalho gravado (para o qual eu estava usando um gravador portátil Fostex de quatro pistas) começou a evoluir muito mais rapidamente do que o meu trabalho ao vivo. Eu estava trabalhando com camadas de sons vocais

> sustentados combinando com sons de outra ferramenta nova, um pequeno sintetizador Casio." (Z, 2003, p. 350)

Após esse passado heroico, Z tem baseado todo o seu processo de composição musical no computador, por meio de softwares de edição sonora digital, onde ela grava, edita e constrói suas composições. No início da carreira, ela usava dispositivos periféricos do computador para gravar CDs das obras, e assim distribuía os seus trabalhos para divulgação.

Outra prática comum na maioria dos músicos dessa geração foi a utilização de software de notação musical para criar partituras, possibilitando a outros músicos tocarem as suas obras. Em seus trabalhos recentes, ela utilizou o software MAX MSP e o software Isadora em um MacBook Pro, juntamente com o controlador MIDI, e o BodySynth, cujos sensores que captam ultrasons e controlados por arduínos são conectados a eletrodos e ligados ao computador para responder aos movimentos musculares do performer: equipamento que permite manipular, mediante os movimentos corporais, o som e a imagem no palco. Contudo, apesar da simbiose com os computadores e equipamentos digitais, Z acredita no fator humano como fundamental na construção de um trabalho:

> "Sempre houve pessoas acreditando que ter uma grande ferramenta iria torná-las grandes artistas ou resultar magicamente na criação de grandes obras, mas comprar o melhor violino ou uma raquete de tênis não faz um grande músico ou grande atleta. No entanto, ter uma nova ferramenta pode certamente inspirar grande obra de alguém que tem o potencial para fazê-la." (Z, 2003, p.352)

Suas performances variam em escala de pequenos concertos em galerias em locais com uma caixa-reta flexível até obras multimídias de grande escala em salas com palco italiano81. Além de seu trabalho de performance, Z produziu obras intermídia em galerias, incluindo as instalações de som e vídeo multicanal. Porém, a sua trajetória começa nos tempos de estudante, quando estudava canto erudito na Universidade do Colorado durante o dia e tocava violão e cantava em bares e cafés durante a noite. Com tal rotina, ao mudar-se para São Francisco, Z habitou um ambiente ativo nas comunidades de música e *performance art* da costa oeste americana. Nessa nova residência, sua trajetória musical passou por pequenos cafés, bares de *punk rock* e galerias, como a *New Langton Arts*- um dos espaços de performance experimentais mais

influentes de São Francisco. Em entrevista para Tom Sellar (2000), Z fala sobre sua conciliação em ambientes musicais aparentemente tão antagônicos:

> "Eu não sabia como conciliar esses interesses até o início dos anos 1980, quando uma grande quantidade de recém-formados nas escolas de arte criaram bandas interessantes fazendo música ambiente - volta, quando foi realmente ambiente e não tinham uma pulsação. Pessoas como Brian Eno e David Byrne estavam colaborando com Philip Glass. Foi quando eu percebi que esses mundos podiam se unir, e não havia nenhuma razão para que eu não pudesse combinar bel canto com vocais ásperos e ruídos de objetos acústicos com martelo de cabo e pedaços de Plexiglas." (Z, 2000, p.60)

Seu background musical traz influências da música experimental europeia e americana, do punk britânico e americano, da new wave e das formas de música para *site specific*, conduzindo-a para o universo de artistas como Laurie Anderson, no início da década de 80. Anderson foi uma influência importante para Z, pois sua postura multimídia levou Z a experimentar combinações de sensibilidades dissonantes como punk com minimalismo, eletrônica com *performance art.* Numa outra etapa de sua carreira, Z (2000) fala de sua aproximação com as práticas dos compositores minimalistas, dos eletrônicos experimentais e de alguns nomes da chamada música de arte:

> "Minhas influências anteriores haviam sido em grande parte do rock dos anos 1960, cantores letristas da década de 70 e ópera clássica do sec. XVIII. Mas agora eu estava muito mais interessada nos artistas de punk e new wave, compositores minimalistas e toda uma série de compositores eletrônicos experimentais que vão de John Cage, Pauline Oliveros e Alvin Lucier a Laurie Anderson e Brian Eno." (Z, 2000, p.350)

Loop Z

A técnica de loop muito bem explorada foi descoberta por Z em um concerto da banda de jazz progressivo Weather Report. Nesse concerto, Z nota a utilização de um pedal de delay pelo baixista da banda Jaco Pastorius; que permitia ao baixista gravar frases musicais curtas em ostinato enquanto ele ficava livre para desenvolver improvisações. No início de suas experimentações com o pedal de delay, Z começou fazendo loop, usando como material a própria fala, e notou que um texto falado ao ser repetido por uma máquina torna-se música82. Assim, graças ao pedal de delay, suas composições criavam melodias provenientes da fala natural. Z define assim o uso desse dispositivo tecnológico como fonte inspiradora (2000, p.62) "Os delays me permitiram criar elaboradas camadas sonoras, isso permitiu me tornar uma orquestra, e não apenas

uma cantora. Isso é o que manteve o meu interesse. Ele também me deu um contexto no qual para usar palavras faladas em composições musicais".

Ao ser indagada por Sellar sobre o seu processo performático, Z fala da similaridade das suas peças musicais com as estruturas teatrais em miniatura. Se forem considerados os conceitos estudados anteriormente de *double enactment* de Simon Frith e *persona musical* de Philip Auslander, o conceito teatral, utilizado por muitos além de Z, é uma analogia imprecisa. O ponto crucial é que o termo *character* no teatro, no sentido tradicional, remete à personagem (o outro) e na música remete à intérprete (que até pode falar do outro, mas dentro das próprias idiossincrasias). Em sua resposta a Sellar, Z entra num conflito conceitual sobre a construção de um *character criando "alguns* personagens em cada uma das peças que eu performo. Então, eu acho que é teatro. Eu não estou muito feliz só sendo um músico, embora a gama de possibilidades seja infinitas, eu desejo mergulhar dentro das artes visuais e do teatro também".

Tecnologia e Gênero

Z analisa no texto *A Tool Is A Tool* as escolhas feitas de instrumentos e periféricos pelos artistas, não só aqueles que desenvolveram ferramentas tecnicamente muito complexas, mas principalmente os que trabalham com ferramentas com um custo relativamente baixo e tecnologia simples. Z fala sobre a recente onda de misturar instrumentos acústicos com os eletrônicos, dispositivos mecânicos com dispositivos digitais, máquinas com humanos. Nesse campo, historicamente dominado por homens, tem surgido uma geração de mulheres artistas encabeçando uma série de trabalhos e pesquisas.

Para Z (2003), a situação das mulheres na música eletrônica apresenta a seguinte conjuntura:

> "Sempre houve uma grande quantidade de mulheres compositoras, mas os livros de história da música (com algumas exceções notáveis, como *American Music*, de KyleGann, no século XX) não tendem a refletir isso. E uma vez que os historiadores do passado geralmente negligenciaram em reconhecer as contribuições das mulheres, acho que isso não deveria surpreender na história da música eletrônica, poucas mulheres receberam muita atenção também. Estou ciente de que há um número desproporcional de artistas do sexo masculino neste campo de qualquer maneira, mas há algumas mais mulheres nesse campo que se poderia pensar a partir de ler a maioria dos livros e revistas sobre o assunto. Tenho a sensação de que, juntamente com todos os outros motivos, ferramentas podem ter algo a ver com isso. Parece que as expectativas dos tipos de ferramentas de um artista são um pouco separadas ao longo das linhas de gênero. Na verdade, quando eu comento sobre a ausência de nomes de mulheres em várias histórias ou

> coleções de música eletrônica, muitas vezes obtenho respostas como: "Bem, você sabe as mulheres não estão tão interessadas em se afundar em um laboratório com um bando de equipamentos eletrônicos", para o que estou inclinada a responder: "Na verdade, eu posso citar para você muito poucas que estão."" (Z, 2003, p.356)

Palavras finais

Essa dependência tecnológica marcou a geração anterior, principalmente de cantoras performers que se destacaram e obtiveram o reconhecimento maior que os seus pares masculinos. As figuras de Cathy Berberian, Diamanda Galas, Joan La Barbara, Meredith Monk e no Brasil Anna Maria Kieffer se tornaram ícones reconhecidos por suas técnicas estendidas num instrumento tão complexo e independente como a voz humana. Entretanto, esse quadro tecnodependente tem sido revertido pela geração mais recente.

Esse caminho das mulheres na área da música e tecnologia começa com o trabalho de concepção e utilização de sistemas de música eletrônica com Pauline Oliveros, Laetitia Sonami, Annea Lockwood, Laurie Spiegel, Maryanne Arnacher; entretanto elas ainda, nessa área, não obtiveram o mesmo reconhecimento que os homens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CUMMINGS, Scott. United States Parts I-IV. *Theatre Journal* Vol. 36, No 2, p. 249-252,1984.

FORTE, Jeannie. Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. *Theatre Journal*, Vol. 40, No 2, p. 217-235, 1988.

GOLDBERG, RoseLee. A Arte da *Performance: do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético.* São Paulo: Editora 34, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

McADAMS, Dona Ann. *Caught in the Act: a look at contemporary multimedia performance*. Nova York, 1996.

McCLARY, Susan. *Femine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

McCLARY, Susan. *The Gentrification of Postmodernism*, New Music American Festival, Philadelphia, Outubro de 1987.

SALZMAN, Eric e DESI, Thomas. *The new music theater: seeing the voice, hearing the body.* New York: Oxford University Press, 2008.

SELLAR, Tom. Parts of Speech. *Theater*, Vol.30, No 2, p. 58-65, 2000.

Z, Pamela. *A Tool is a Tool*. In: MALLOY, Judy. *Women, Art, and Technology*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

ZAKHARIANE, Dimitri. *Electrified Voices: Medial, Socio-Historical and Cultural Aspects of Voice Transfer.* Göttingen: V&R Unipress, 2013.

Discografia

ANDERSON, Laurie. *Big Science*. Warner Bros. Records. 1990.

ANDERSON, Laurie. *United State Live*. Warner Bros. Records. 1991.

DODGE, Charles. *Any Resemblance is Purely Coincidence*. New Albion Records, 1992.

GLASS, Philip. *Einstein on the Beach*. Nonesuch Records, 1993.

KIEFFER, Anna Maria e KUPPER, Leo. *Ways of the Voice*. AKRON, 2004.

LA BARBARA. Joan. *Voice is the Original Instrument*. Lovely Music, 2003.

LUCENTINI, Vanderlei e KIEFFER, Anna Maria. *Xandó: Música para Niobe*. Akron, 2004.

Z, Pamela. A Delay is Better. Sta