

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

BARBARA MENDONÇA BLASQUES GALAN

A voz e a manipulação eletrônica em tempo real na performance contemporânea: uma perspectiva a partir das criações de Maja Ratkje e HuiHui Cheng

São Paulo

2024

BARBARA MENDONÇA BLASQUES GALAN

A voz e a manipulação eletrônica em tempo real na performance contemporânea: uma perspectiva a partir das criações de Maja Ratkje e HuiHui Cheng

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música com Habilitação em Canto e Arte Lírica.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a) Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta.

São Paulo

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.
Catalogação na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194 Galan, Barbara Mendonça Blasques Galan A voz e a manipulação eletrônica em tempo real na performance contemporânea: uma perspectiva a partir das criações de Maja Ratkje e HuiHui Cheng / Barbara Mendonça Blasques Galan Galan; orientador, Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta. - São Paulo, 2024. 50 p.: il. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia 1. Voz e manipulação eletrônica em tempo real. 2. Performance vocal contemporânea. 3. Maja Ratkje. 4. HuiHui Cheng. 5. Improvisação. I. de Oliveira Iazzetta, Fernando Henrique. II. Título. CDD 21.ed. - 780

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Autor(a): _____

Título: _____

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de _____.

Orientador(a)(es): Prof(a)(es). Dr(a)(es) _____
_____.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

(Presidente)

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Assinatura: _____

A todas as memórias de um dia bonito, onde lá estavam Marta, Demetrio, Barbara, Rafaella, Max e Mel. Ao meu pai, Demetrio Galan (In Memoriam).

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Guri, que me disse ser possível estar aqui e que me possibilitou conhecer a música tão profundamente, ela tem sido a minha grande companheira de vida. Agradeço a EMESP Tom Jobim, pelos muitos anos de estudo com pessoas tão incríveis. Agradeço a USP pela emancipação dos horizontes e pelo contato com seus mundos infindáveis de conhecimento.

Agradeço com todo o coração a todos aqueles que acolhem as minhas partes estranhas, criativas, difíceis e incertas desde que tenho consciência. A minha mãe, que me entrega a cada dia o melhor dos momentos, das palavras, ideias, crenças e do amor; ao meu pai, que não está mais aqui nesta terra mas que tanto faz pelo meu caminhar, obrigada por me fazer acreditar, pelo trabalho duro, pela família, pelo lar, pelo seu coração. A Rafaella, minha irmã, que compõe o melhor que existe em mim de futuro e amor. Ao Denys, amor infinito, criatividade e encanto nos meus dias, em cada um deles. Ao tio Inarms, tia Paula, Júlia, tio Emerson, Yan, Murilo, tia Edna, Alvaro, Lara, Isa, Dea e Herí por ficarem e por todas as lindas memórias e momentos que tenho comigo. Aos meus avós pelo amor e símbolo de força. A todos os professores que já tive, eu os honro a cada dia e a cada nova etapa. Obrigada por me ensinarem a ler, a estudar, a amar o conhecimento, independente da sua forma. Aos meus alunos, cada um deles. Agradeço a natureza pela fonte de inspiração infinita, agradeço aqueles que escolhem diariamente criar, estudar, conhecer e usar essas fontes de riqueza para mudar a si e ao mundo para melhor.

Agradeço por fim ao Fernando Iazzetta, ao Rogério Costa, ao Ricardo Ballester, a Marília Velardi e a Joana Mariz. Grandes mestres que me construíram musicalmente e essencialmente como pessoa, vocês são exemplos para mim.

RESUMO

GALAN, Barbara Mendonça Blasques. *A voz e a manipulação eletrônica em tempo real na performance contemporânea: uma perspectiva a partir das criações de Maja Ratkje e HuiHui Cheng.* 2024, 40p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Resumo: O presente trabalho investiga a integração da tecnologia eletrônica na performance vocal contemporânea. Focado nas obras das artistas Maja Ratkje e HuiHui Cheng, o estudo explora como a manipulação eletrônica em tempo real pode configurar diferentes estruturas quando norteado por um processo improvisado ou composicional, de modo que ambas proporcionam ao seu modo, uma transformação da expressão vocal, ampliando as possibilidades artísticas e desafiando as normas tradicionais relacionadas ao conceito de voz. A pesquisa contextualiza a prática das compositoras, discute os aspectos técnicos e estéticos envolvidos, e analisa através de uma proposta de escuta, performances específicas para demonstrar o impacto da tecnologia na criação musical e na construção de identidades vocais e sonoras. O trabalho conclui que a interação entre voz e eletrônica não apenas redefine a performance vocal, mas também serve como uma ferramenta para a expressão de identidades diversas e contestação de normas sociais, promovendo uma visão inclusiva e inovadora da arte musical.

Palavras-chave: Voz. Eletrônica. Performance Contemporânea. Maja Ratkje. HuiHui Cheng.

ABSTRACT

Abstract: The present work investigates the integration of electronic technology in contemporary vocal performance. Focused on the works of artists Maja Ratkje and HuiHui Cheng, the study explores how electronic manipulation in real time can configure different structures when guided by an improvised or compositional process, so that both provide, in their own way, a transformation of vocal expression, expanding artistic possibilities and challenging traditional norms related to the concept of voice. The research contextualizes the practice of the composers, discusses the technical and aesthetic aspects involved, and analyzes, through a listening proposal, specific performances to demonstrate the impact of technology on musical creation and the construction of vocal and sound identities. The work concludes that the interaction between voice and electronics not only redefines vocal performance, but also serves as a tool for expressing diverse identities and challenging social norms, promoting an inclusive and innovative vision of musical art.

Key-words: Voice. Electronics. Contemporary Performance. Maja Ratkje. HuiHui Cheng.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Duo Fe-Mail, 2007. Um dos múltiplos espaços de colaboração integrados por Maja Ratkje e ao qual a artista conferiu criações, experimentações, uso de eletrônicos, paisagens sonoras ligadas ao ruído e interação em tempo real. (Fonte: Peter Margasak para Chicago Reader no site oficial de Maja Ratkje).

18

Figura 2 - Estação de trabalho de Maja Ratkje no Corona Lockdown Concert para o Festival TUSK, em 2020. (Foto: Marte Ingeborg Haltli e Elias Habbestad Kjelsås)

21

Figura 3 - Soprano Youmi Kim com o capacete-instrumento projetado por Marc Socié. (Fonte: Babel Scores)

35

Figura 4 - Instruções para execução vocal da obra *Me Du Ça*. (Fonte: Babel Scores)

37

Figura 5 - Consoantes, vogais, staccato e sílabas: uma abordagem percussiva da voz. O staccato aparece como notação tradicional para a cantora, mas está ampliado na manipulação eletrônica. (Fonte: Babel Scores)

39

Figura 6 - Início da terceira seção, sujo comportamento vocal assume um novo caráter. (Fonte: Babel Scores)

40

Figura 7 - Compassos 56 e 57. (Fonte: Babel Scores)

41

Figura 8 - Eventos 39 a 41. (Fonte: Babel Scores)

42

Figura 9 - Som de grito: de um arejado “a” a um grito multifônico muito alto, movendo a boca como uma cobra sibilante (Fonte: Babel Scores)

43

SUMÁRIO

1 Introdução.....	16
2 Maja Ratkje: A manipulação eletrônica na performance vocal em tempo real.....	19
2.1 Estrutura da performance.....	23
2.2 A Voz.....	25
2.3 A manipulação eletrônica vocal em performances ao vivo.....	31
2.3.1 A manipulação eletrônica em tempo real sem partitura.....	32
3 HuiHui Cheng: A manipulação eletrônica na performance vocal com partitura.....	35
3.1 Me Du Ça.....	36
4 Conclusão.....	47
Referências.....	49
Anexos.....	51

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é fruto de uma mente e de um corpo-voz curiosos pelas dimensões não idiomáticas da voz. A voz é histórica e socialmente expressa através de uma etiqueta vocal comportamental que inclui o que e como pode ser enunciado sonoramente. Falar baixo, delicadamente, somente o necessário e o pertinente, somente aquilo que não desafie a norma social, o canto belo, a ausência de rugosidade, o choro contido, o silêncio. Essas formas vocais me acompanharam por uma vida e para além das categorizações impostas pela palavra, pelo encadeamento de significados, pelas entonações características da fala cotidiana ou do canto que está ligado à tradição de música imbuída de uma técnica/forma específica de uso da voz e de melodias, de práticas voltadas à habilitação da reprodução vocal e de repertório (com modelos vocais bastante consolidados e definidos) Aqui interessa-me a voz a partir de sua própria natureza criativa, selvagem, como reflexo de um corpo único, para além da voz que reproduz, ou que busca ser igual à. Essa voz, quando condenada ao binarismo (jeito certo ou errado), ao adjetivo, à representação simbólica e semântica, às significações, à dominação, à tradução, à perfeição inatingível, à categorização e separação em disciplinas, renuncia a sua carnalidade.

Nesse sentido, usarei o termo "idiomático", inicialmente proposto por Derek Bailey para me referir a repertórios que já têm suas formas sistematizadas de reprodução através de regras, vocabulários, códigos e gramáticas determinadas. Mesmo a improvisação vocal em gêneros como o jazz ou o choro, acontecem dentro de uma linguagem específica, de acordo com as "regras do jogo". Por outro lado, não excluímos o fato de que cada pessoa carrega um lastro de sua experiência musical, artística, pessoal ou emocional quando se trata da improvisação "livre". A partir do trabalho de Maja Ratkje, uma artista que será abordada neste texto, chamamos a atenção para os conceitos de localidade e unicidade que contestam justamente a ideia de universalidade presente em alguns discursos relacionados à criação livre e à música de idioma pré-estabelecido, entendendo que não há como ser livre de si mesmo, mas que o que enriquece essa prática de exploração e criação dentro deste cenário é justamente a singularidade das experiências.

Compreender a voz como um mecanismo de possibilidades pode ser mais uma das formas de existência e de percepção no mundo. Ao longo do meu percurso na graduação, eu me percebi como pessoa que precisa criar para entender o entorno, que precisa denunciar as realidades circunscritas através da matéria e do som próprios. Compus, escrevi, me envolvi em grupos de câmara, grupos de improvisação, mergulhei em linguagens musicais específicas como o canto barroco e a ópera, mas foi explorando minha voz (e a mim na mesma medida) no meio das árvores do campus que percebi que muito poderia ser criado a partir do corpo que vos escreve.

Busquei referências que apresentassem uma concepção de voz-música que abrangesse a criação e o improviso e me deparei com a própria necessidade de redefinir o conceito de música, porque a música vocal que me foi apresentada ao longo da minha vida musical nada tinha a ver com o que se apresentava na minha mente e no meu corpo. Senti a necessidade do movimento, do fluxo criativo em tempo real, da emancipação da vocalidade através de recursos eletrônicos e da abrangência de possibilidades vocais-gestuais como norte do meu fazer e interesse musicais.

Com o objetivo de me aprofundar no repertório para voz e criação em tempo real impulsionados pela eletrônica, de investigar e analisar possibilidades de manipulação vocal e de buscar semelhanças e diferenças na concepção destas estruturas sonoras, busquei compositoras que apresentassem abordagens distintas sob os mesmos objetos (voz e eletrônica). Desse modo, delimitei a pesquisa através de uma pergunta norteadora: como se dá uma criação vocal eletrônica com e sem partitura? Assim cheguei aos trabalhos de Maja Ratkje e de HuiHui Cheng.

Maja Ratkje foi elencada com o objetivo de trazer luz às práticas experimentais e criativas que exploram e expandem os conceitos de voz, música e som por meio do uso de eletrônicos. Com isso, foi possível analisar, a partir de processos de escuta, os quesitos estruturais e conceituais contidos na performance para voz e eletrônica em tempo real da artista, abordando o formato, os instrumentos e procedimentos tecnológicos utilizados, bem como a concepção de voz e de canto e a atitude do performer-criador. Investiguei ainda as possíveis relações conceituais, e trouxemos à tona questões como corporalidade, improvisação, estética, estilo e a horizontalidade própria da relação entre os elementos contidos na performance com eletrônica.

A compositora traz ao trabalho uma perspectiva de criação com voz e eletrônica em tempo real, ou seja, sem o uso de partituras ou bases eletrônicas pré-gravadas. Proponho, deste modo, através da análise (baseada na escuta) de duas performances da artista e discussão de conceitos sobre voz, evocar questões acerca das possibilidades de abordagens da voz dentro da eletrônica ao vivo, bem como de possibilidades de escuta e concepção sonora advindas dessa relação.

Por sua vez, HuiHui Cheng foi elencada com o objetivo de trazer luz às práticas compostorais contemporâneas que exploram, por meio da eletrônica, as possibilidades de expressividade vocais e sonoras, e de comunicação entre público e performance. A compositora traz ao trabalho uma perspectiva de criação com composições em partituras e procedimentos eletrônicos determinados. Proponho, desse modo, através de análise de partitura e de performance gravada da obra *Me Du Ça*, evocar questões acerca das possibilidades de abordagens da voz dentro deste contexto, bem como de possibilidades de escuta e concepção sonora advindas dessa relação.

A discussão promovida acerca das noções de voz segue ainda a proposta da pesquisadora, violinista, compositora e performer da voz Flora Holderbaum, que em sua tese de doutorado promove um olhar multidimensional e uma perspectiva polissêmica diante da voz. Em seu trabalho, Holderbaum problematiza as noções de voz e vocalidade que enjaulam a voz e a seccionam em campos de estudo. A autora apresenta um percurso que pouco define o lugar certo ou jeito certo de abordar a voz, mas traz à tona justamente o convite para converter "ouvidos e olhos para a voz enquanto um objeto diferenciado".

"A voz media tudo, expressa, mas sua especificidade é que ela em si, também é mediação da língua pela boca e pelo corpo e seus tecidos, além do que venha a intervir com/na voz: linguagem, composição musical, poesia, escrita. Aqui constato essa 'confusão', mediação e imediação, entre expressão e conteúdo, entre matéria/forma da voz..." (HOLDERBAUM, 2019, p. 60).

Pretendo com este trabalho, fazer companhia às pessoas que desejem se apropriar de sua relação com o uso da voz de maneira criativa, artística, performática, experimental ou o que seja de seu interesse na interação que se dá entre a voz e a eletrônica, mostrando

possibilidades de caminho horizontais (e não de hierarquia) entre estes. Queremos propor um pensamento que revela a carnalidade da voz como música da existência, na mesma medida em que existem outras formas de sentir. Penso ainda dentro de uma perspectiva freiriana, que é oportuno o indivíduo ter a possibilidade de estar no centro de seu processo de voz-descoberta.

2 MAJA RATKJE: A manipulação eletrônica na performance vocal em tempo real

Este capítulo aborda a atuação da compositora Maja Ratkje, com foco na sua produção para voz e eletrônica sem partitura. O texto traz uma breve biografia musical da artista, a fim de localizar a compositora e sua produção criativa em um contexto temporal, espacial, sonoro e político, trazendo adiante os elementos constituintes de sua performance e uma proposta de escuta para duas de suas performances.

Maja Solveig Kjelstrup Ratkje, conhecida artisticamente como Maja Ratkje, é uma musicista, compositora, cantora, intérprete, performer e artista sonora norueguesa, nascida na cidade de Trondheim em 29 de dezembro de 1973. Ratkje emerge como uma figura proeminente no cenário da música contemporânea, cuja obra transcende gêneros e convenções musicais e se destaca pela experimentação sonora e pela integração criativa da voz humana com a tecnologia eletrônica, criando paisagens sonoras únicas e desafiando constantemente os limites do que é possível com a voz. Em entrevista concedida à Silart Interviews, a cantora é questionada sobre qual linha de trabalho ela segue e porquê, a qual Maja responde: "eu não pertenço a um estilo de música ou a um ismo. Na verdade, não estou nem um pouco interessada em ismos" (RATKJE, 2022). Sua colocação revela um alinhamento de ideia de música muito mais ligado ao fazer, à criação e à valorização de cada trabalho musical e suas respectivas demandas e especificidades do que a auto-definição a partir de um estilo ou prisão a um gênero musical específico.

Graduada pela Norwegian Academy of Music em composição, eletrônica e estudos vocais, a carreira da compositora é marcada por uma abordagem vanguardista e eclética, e sua multiplicidade se reflete em seus trabalhos, com composições para orquestra, música experimental eletrônica, composições para coro, voz e instrumento e atuação em grupos instrumentais. Além da sólida formação acadêmica, a artista tem raízes na experimentação, na busca por novas formas de expressão musical e nas colaborações, de modo que estas últimas se tornam um aspecto central de suas descobertas e rumos sonoros.

O quarteto de improvisação SPUNK formado por Maja Ratkje e pelas musicistas Kristin Andersen (trompete), Lene Grenager (cello) e Hild Sofie Tafjord (trompa) em 1995 é um exemplo de ambiente colaborativo no qual a compositora explora sua voz a partir da estrutura improvisada. O grupo, cujo álbum de estreia *Det eneste jeg vet er at det ikke er en støvsuger* é lançado em 1999 através do selo norueguês Rune Grammofon, performa em instalações, exposições e concertos, incluindo o uso de eletrônicos e colaborações interdisciplinares com artistas visuais, do cinema e da dança.

[...] Partilhamos a vontade de começar algo que para nós ainda era desconhecido e, através da improvisação com os nossos instrumentos principais, trompete, trompa, violoncelo e voz, rapidamente entramos em mundos sonoros emocionantes, alheios a quaisquer convenções. Começamos a desenvolver a nossa própria linguagem em torno da nossa música, emprestando termos da composição e do jazz. Nossa improvisação livre é libertadora e inclusiva. Naquela época não havia mais ninguém ao nosso redor fazendo isso. Havia alguns da área do jazz, mas não assim, no início dos anos noventa.” (RATKJE, 2012)

O duo de noise Fe-Mail com a trompista Hild Sofie Tafjord promoveu projetos ligados a improvisação, interação, criação de texturas, uso de sintetizadores e de efeitos, experimentalismo e ao uso de fontes sonoras pouco convencionais e entre a discografia do grupo, está o álbum de improvisos gravados All Men Are Pigs e o álbum Syklubb fra Hælvete, ligado à música eletrônica. Da esquerda para a direita estão Hild Sofie Tafjord e Maja Ratkje com um setup para criação em tempo real (Figura 1).

Figura 1 - Duo Fe-Mail, 2007. Um dos múltiplos espaços de colaboração integrados por Maja Ratkje e ao qual a artista conferiu criações, experimentações, uso de eletrônicos, paisagens sonoras ligadas ao ruído e interação em tempo real.



(Fonte: Peter Margasak para Chicago Reader no site oficial de Maja Ratkje).

O interesse de Ratkje pelo processamento da voz através de dispositivos eletrônicos se torna um aspecto central de sua produção artística, revelando-se como um campo fértil para a exploração sonora e vocal através da experimentação de timbres, texturas e estruturas sonoras. Maja afirma ainda que em seu contato inicial com a eletrônica, utilizava pedais de guitarra e ditafone, uma espécie de gravador fonográfico.

Seu álbum de estreia solo *Voice*, co-produzido por Jazzkammer e lançado pelo selo Rune Grammofon em 2002, exemplifica o uso da voz da artista como matéria prima central e revela a exploração e manipulação eletrônica da voz presentes na atuação da compositora, que por sua vez, aborda a voz como um instrumento multifacetado, cuja exploração timbrística, textural, vocal e eletrônica evoca uma gama de cores e possibilidades de exercício vocal entranhadas a técnicas e produção eletrônicas. O álbum, premiado com o Prix Ars Electronica, desafia as convenções tradicionais ligadas à música e à voz, de modo que é possível ouvir um espectro de vocalidades, sonoridades, atmosferas, intensidades, técnicas e emoções ao longo das faixas do álbum. Um exemplo que revela uma abordagem ligada à criação textural vocal impulsionada pela eletrônica é a quinta faixa do álbum, intitulada *Vacuum*, que de início apresenta canto e fala a cappella intercalados na composição de um ambiente etéreo promovido pelo eco, reverb e sustentação do som da voz por meio da eletrônica.

Na minutagem 00:25 é possível ouvir como a artista relaciona os eventos sonoros à estrutura, criando camadas. A nota aguda cantada se transforma em textura sonora a partir de manipulação eletrônica, como se a nota, imbuída de sua especificidade, se tornasse parte do

todo (textura) a medida em que desaparece. Durante os próximos minutos, há uma dimensionalidade construída a partir de uma espécie de distanciamento sonoro que se dá com a repetição do som vocal, som que ao desaparecer por completo evidencia uma camada eletrônica muito bem estruturada. Esse jogo que se estabelece convida a escuta a um lugar íntimo, evoca a estabilização e a dissolução como elementos estruturantes.

Em Vacuum podemos observar também o valor sonoro e musical que Ratkje atribui aos sons fisiológicos. Em torno de 03:20 se estabelece uma proposta entre os sons naturais do corpo, a exemplo da inspiração e expiração (e a própria falta de ar) e o silêncio, com a ausência de eletrônicos e longos períodos de silêncio, de modo que a eletrônica ressurge de um lugar mínimo, de pouco volume, e assim, durante a peça, essa coloração sonora acontece, com quebras promovidas ora pela carnalidade da voz, ora pela visceralidade eletrônica, ora por um grito engasgado, ora por rachaduras sintetizadas em looping (ou ainda ambos ao mesmo tempo, como na minutagem 06:58).

O contraste de sonoridades e texturas é percebido nas entradas da própria faixa, que embora no geral apresente a condição espacial, dilatada e de sons longos, é cortada por processamentos e articulações vocais e manipulações eletrônicas. Entre as faixas ainda, se nota a elasticidade criativa e sonora de Maja Ratkje. Se Vacuum evoca, ao longo de seus doze minutos, uma introspecção guiada pela escuta de dissoluções e suspensões de longos momentos dilatados, Trio convida a rítmica contida na voz e na eletrônica para criar uma sonoridade pontuda, perturbada, articulada, volumosa e ruidosa, repleta de consoantes, agilidade, ataques justos, risos, sobreposições, efeitos sonoros, gritos, murmurios e timbres.

Na discografia de Maja S. K. Ratkje podemos encontrar, entre seus múltiplos trabalhos, álbuns que refletem o experimentalismo da artista. A natureza complexa e altamente estruturada das composições em Voice sugere um material organizado, planejado e elaborado de maneira meticolosa, com contrastes de emoções, técnicas e vocalidades; mas apesar da condição de processamento eletrônico e pré-concepção característica deste processo composicional, a sonoridade se mostra viva e muito conectada com os acontecimentos sonoros, o que revela muito da prática de exploração, curiosidade e instigação de Maja Ratkje no cenário de performances em tempo real; é um registro que traz a própria relação e abordagem de Ratkje diante do som, da voz e da música como um todo.

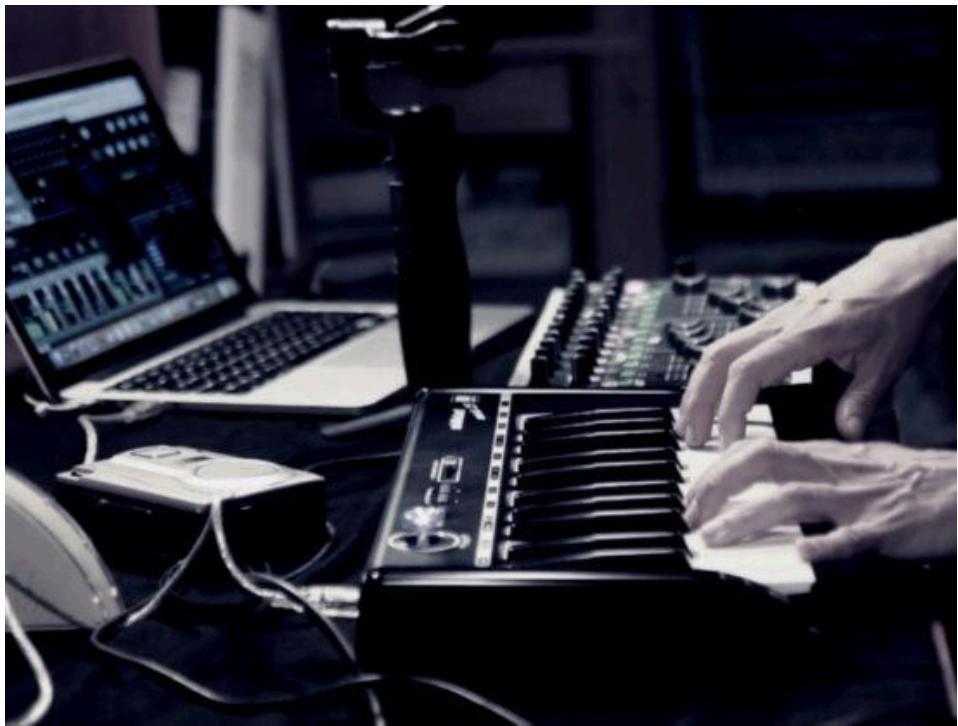
Maja Ratkje dispõe ainda de uma sessão dedicada a improvisação gravada em sua discografia, ou seja, sem estruturação e concepção musicais prévias, como é o caso do álbum RÖKKUR (2023) em colaboração com o grupo Nordic Affect (Islândia) composto por Marie Stockmarr Becker, Halla Steinunn Stefánsdóttir, Hanna Loftsdóttir e Guðrún Óskarsdóttir. A partir do cenário múltiplo descrito no qual se insere a artista, nos ateremos a sua produção para voz e eletrônica em tempo real, tomando como base gravações de performances ao vivo disponibilizadas.

2.1 Estrutura da performance

A performance com eletrônica em tempo real apresentada por Maja Ratkje conta com elementos "controláveis" e elementos "incontroláveis". Os primeiros consistem nos instrumentos físicos que a performer dispõe em palco, aquilo que é constituído de matéria, a exemplo do computador, microfone, teremim, pedais, gravadores, elementos pré-gravados, os controladores MIDI e os softwares de áudio. É muito comum desta prática a criação de um setup e de um sistema próprios, construídos ao longo da atuação do performer cuja estruturação é tão pessoal quanto a própria busca sonora, não há fórmulas ou "instrumentos certos". O performer pode trazer ainda objetos ou criações próprias para intervir sonoramente; softwares podem ser utilizados de formas diversas ou ainda serem criados.

A exibição de Maja Ratkje para o festival TUSK traz para a lente do espectador alguns desses elementos e nesta performance em específico podemos observar à disposição um microfone, um MacBook, um pequeno teclado e um mixer multitrack (Figura 2).

Figura 2 - Estação de trabalho de Maja Ratkje no Corona Lockdown Concert para o Festival TUSK, em 2020.



(Foto: Marte Ingeborg Haltli e Elias Habbestad Kjelsås).

Vale ainda destacar e definir brevemente algumas técnicas de manipulação eletrônica vocal básicas que podem estar presentes nas performances com *live electronics*. Por meio de técnicas como síntese, manipulação digital e processamento em tempo real, é possível expandir os limites tradicionais da performance vocal.

- Sampling e looping: Gravação e reprodução de trechos de áudio em loops, permitindo a criação de texturas sonoras complexas.
- Processamento de efeitos: Utilização de efeitos como reverb, delay, distorção, entre outros, para alterar o timbre e a qualidade da voz.
- Síntese vocal: Criação de sons vocais sintéticos através de softwares ou dispositivos específicos.
- Manipulação de pitch e tempo: Alteração da altura e velocidade da voz gravada.

Essas técnicas formam a base sobre a qual a manipulação eletrônica constrói a performance vocal. É comum encontrarmos nas criações de Maja Ratkje o uso de loopings por exemplo, de modo que enquanto determinado trecho eletrônico-vocal é reproduzido repetidamente, Ratkje cria uma nova linha por cima, gerando estruturas texturais, sendo possível ainda a soma com efeitos como reverb, distorção e delay, em inúmeras combinações.

O que chamo de elementos "incontroláveis" representam um aspecto imensurável e subjetivo, que estão fortemente ligados ao conceito: de forma, de voz e de som, de modo que se faz necessário definir as ideias de música e de voz postas, a fim de compreender a substância técnica e emocional que move a atuação artística de Maja Ratkje. O aspecto incontrolável é justamente essa dimensão subjetiva que se descobre ao longo do próprio fazer musical experimental, de modo que a sonoridade e a vocalidade, por exemplo, não estão dados, pois são inerentes ao processo.

2.2 A Voz

A voz nas performances com eletrônica ao vivo de Maja Ratkje não se restringe ao ato de cantar palavras ou melodias. A voz se mostra elástica, múltipla e corpórea: grunhidos, sussurros, murmúrios, vocalizações, respirações, ruídos, expressões vocais-faciais, vibratos, sopro, suspiro e estalos expandem a definição tradicional de performance vocal.

A dinâmica além-canto e além-texto cria pontes entre aspectos falados, entoados ou cantados e ressalta o aspecto da exclusividade inerente à voz de cada ser humano. É justamente na singularidade que habita a riqueza de possibilidades texturais, timbrísticas e de comunicação. Nesta lógica, a voz é tomada como instrumento artesanal, no qual o próprio corpo da pessoa que performa, bem como suas respectivas características, se constitui no elemento central a ser constantemente explorado, afinado, harmonizado, reinventado, emancipado, na mesma medida em que se dá a própria existência: mutável. Não há ainda fidelização estética/ estilística ou compromisso com os aspectos canônicos da música tonal que respingam de forma hegemônica através da tradição nos conceitos de voz, música e arte, como por exemplo a narrativa fraseológica, a excelência técnica, o conceito de boa música, boa voz, o virtuosismo. Há inclusive uma lógica inversa à homogeneização vocal característica da pressuposição estilística.

A pesquisadora Flora Holderbaum apresenta em sua tese de doutorado um capítulo que discorre acerca das constituições sobre noção de voz, no qual entre as discussões propostas, a autora destaca o surgimento de um espectro de disciplinas ligadas ao estudo da voz nos séculos XX e XXI, elencando a diversidade de campos de pesquisa, a exemplo do canto, da linguística, da antropologia, da sonologia, da fenomenologia e da fonética. Cada um desses campos aborda a voz sob uma perspectiva dissecada, isolada, seja no aspecto da palavra, do som, do fonema, da história, com o objetivo de entender a voz sob uma

perspectiva aplicada, como um objeto estático. Entretanto, Flora apresenta uma abordagem que destaca a importância de considerar não apenas o significado e a estrutura linguística das expressões, mas também os aspectos sociais, emocionais e contextuais envolvidos na produção e interpretação da linguagem vocal: a da sociolinguística e da teoria da enunciação.

"A sociolinguística e as teorias da enunciação, já em meados do século XX, se diferenciam da linguística e, no compasso da teoria literária, assumem a análise dos sons vocais além do significado e da estrutura linguística, lançando mão de uma teoria social da enunciação em situação, uma pragmática que leva em conta a condição mundana dos enunciados, os modos locais, os jargões, as gírias, as línguas de gueto, aquilo que seria a lata de lixo da parte enunciativa, para o estudo da linguística estrutural. Essas abordagens da língua se interessariam por tudo aquilo que jogamos fora ao analisar uma frase em sujeito-verbo-predicado, os componentes emocionais que se perdem quando escrevemos; é o que margeia a linguagem como comunicação e significação, além do que se quer dizer: a entonação, os duplos sentidos, as gagueiras, os soluços, as indecisões, os volteios" (HOLDERBAUM, 2019, p. 58).

Assim como a abordagem sociolinguística e da teoria da enunciação destacada na citação, é oportuno apontar que Maja Ratkje traz para a performance vocal justamente a "lata de lixo", a borda, o ruído, a frequência dissonante, de modo que valoriza não apenas o que é dito, mas também como e por quem é dito e os múltiplos significados e nuances expressivas que podem ser encontrados na voz humana. Sua música vocal transcende as fronteiras entre linguagem, comunicação e expressão artística, incorporando elementos emocionais, contextuais, espaciais e sociais para criar experiências sonoras que mergulham no âmago vocal humano.

[...] Diferentemente do significado da mensagem daquilo que digo, minha voz entrega muito da minha condição de espírito, da qualidade do meu dia, do meu humor, da minha atitude e intenção para com meu locutor, do espaço que ocupo, do momento histórico no qual integro (HOLDERBAUM, 2019, p. 60).

Do mesmo modo, Maja Ratkje tem enfatizado em sua prática a importância de considerar a voz humana em sua totalidade, além de sua função puramente comunicativa, reconhecendo-a como um meio rico e complexo de expressão e significação.

Ao mesmo tempo que denuncia um todo, não se pretende universal, pois é um corpo, uma vivência e uma voz localizados, de modo que apenas Maja Ratkje pode fazer o que e como faz, não há como reproduzir a música de seu corpo, assim como não há como

reproduzirmos ou imprimirmos uma outra existência ou vivência que não a nossa própria (o que há é aprendermos com a escuta e a observação, como na vida) em nossos corpos. Essa enunciação musical está totalmente atrelada ao sujeito e evoca uma relação íntima que começa na escuta de si, na busca dos próprios sons, processos estes que podem apresentar-se ainda insubordinados em relação a lógicas mentais como o pensamento e a racionalização, podendo existir a partir de sua própria natureza corpórea, sonora, acústica e sobretudo, humana: a voz pode se ver para além dos signos e significados atribuídos historicamente, socialmente e musicalmente a ela e pode soar a partir de sua própria lógica sonora e corporal.

As expressões vocais que se estendem para além da palavra expõem e evidenciam ainda o aspecto carnal da voz, completamente imbuída, encharcada de corpo. O choro, o grito e o riso, por exemplo, evidenciam essa relação, pois não estão somente ligados a um aspecto sonoro, mas também a um aspecto emocional. No aspecto sonoro, o choro é caracterizado por sons vocais distintos, como por soluços, gemidos e murmúrios, respirações irregulares e vocalização expressiva, por vezes balbuciada. No aspecto carnal, o choro envolve uma série de respostas físicas e fisiológicas, incluindo lágrimas, contrações musculares faciais e corporais e mudanças na postura e expressão corporal, enquanto no aspecto emocional, o choro é frequentemente associado a emoções intensas como tristeza, dor, angústia, desespero ou alívio emocional. Ele é uma expressão carregada de vulnerabilidade, fragilidade e autenticidade emocional.

Essa corporalidade da voz traz uma gama de possibilidades de performances. O grito, o berro, o riso e o choro estão alastrados na experiência humana e, naturalmente, um murmúrio ou um gemido causam uma sensação diferente da gargalhada ou ainda das vocalizações altas, agudas e penetrantes, dos sons guturais, da rouquidão e da distorção vocal, que podem remeter à um grito, por exemplo. A manipulação eletrônica confere ainda uma extensão destas possibilidades sonoras, corporais e emocionais. A fim de investigar tais possibilidades e como elas se dão de uma performance para a outra, será proposta a seguir, uma análise, baseada na escuta, de duas performances ao vivo realizadas por Ratkje.

A primeira delas é a performance realizada no Punkt Festival em 2013, filmada por IJ Biermann. O Punkt Festival é um evento anual de música que acontece na cidade de Kristiansand, na Noruega. Fundado em 2005 pelo músico Jan Bang e pelo produtor Erik Honoré. O festival é conhecido por sua abordagem à música ao vivo, que combina elementos

de improvisação, remixagem e colaboração entre artistas de diferentes gêneros musicais. Uma das características distintivas do Punkt Festival é o conceito de live remixing (remixagem ao vivo), onde artistas reinterpretam e remixam músicas de outros artistas em tempo real durante suas apresentações. Isso cria uma experiência musical dinâmica e imprevisível para o público, com músicos reimaginando e reinventando músicas em tempo real (no ano de 2010 Maja integrou o festival com um live remixing de um coro estoniano performando a música de Veljo Tormis). Dado o contexto, no ano de 2013 Maja Ratkje apresenta seu trabalho solo no festival, um percurso performático marcado por vocalizações experimentais e improvisações numa construção de cenários dilatados e pulsantes, percussivos e sibilantes, caóticos e sutis. A performance inicia com uma ressonância grave acompanhada de reverb, sucedida de uma enunciação melódica através do prolongamento das vogais, onde pode-se ouvir também uma frase: "give mercy".

O que de início se estabiliza como uma condução melódica ecoada no espaço, logo dá lugar a uma texturização sonora, que a partir da distorção das melodias cantadas, atribui ao som um aspecto de sirene ou buzina, firmando-se na sobreposição de recortes das respectivas melodias, dadas em looping. O manejo de elementos vocais pré-gravados dá lugar à próxima sessão da performance, que assume uma textura percussiva através de sons curtos, evidenciando a presença de estalos e ruídos vocais.

No próximo momento, Maja retorna com a proposição de melodias vocais e por volta do minuto 21:00 , há uma espécie de grito (vocal A em região aguda), que resulta em uma quebra vocal; essa quebra é prontamente manipulada pela performer através da eletrônica, de forma a alterar o timbre do som, conferindo-lhe uma extensão da possibilidade sonora do grito para além do que seria possível na perspectiva orgânica. A eletrônica é utilizada por Ratkje como extensão da voz e do som, mas também da emoção humana, que muitas vezes pode apresentar uma condição inominável, quando expressa em novas possibilidades sonoras.

A consoante /s/ e seu natural escape de ar são explorados logo em seguida, com uma sequência da sílaba /rrá/ sobreposta que se dá de maneira intercalada ao /s/, onde os limites articulatórios dessa relação são explorados e no minuto 24:00 pode se ouvir uma mistura dessas células fonéticas, um agrupamento de pequenos sons que gera uma sonoridade estalada, com a característica do ataque justo das consoantes preservada e muito bem empregada. O /s/ vai permear os minutos seguintes como parte do tecido eletrônico, repleto de

graves, pequenas frases em looping, sons de expiração e chiados, até culminar num corpo sonoro adensado.

No final do minuto 26 a camada em looping sugere aspectos semelhantes aos de ondas do mar cuja natureza imponente e recorrente impede o avanço, os estratos grave e agudo que retornam insistente mente um em seguida do outro causam essa sensação-sonora, hipnótica e etérea promovidos pela recorrência. A cada nova onda, há uma variação sutil, uma nuance única que a distingue das anteriores dada através da inserção de elementos eletrônicos e/ou vocais da performer, que carrega a escuta naufraga por pouco mais de 6 minutos. O jogo de dinâmicas se estabelece ao longo de toda a performance, onde é possível ouvir períodos de adensamento e estreitamento do corpo sonoro textural (a exemplo da minutagem 33:25 com os sons de sino estendidos e assobios - estreitamento que segue pouco tempo após a sessão descrita). Essa abordagem que traz uma voz e uma eletrônica multifacetados em proposições sonoras, de dinâmica, de efeito e de estrutura gera uma fluidez criativa contínua que conduz o ouvinte por um espectro de sensações e ambientes mentais advindos dos quadros sonoros propostos.

A habilidade de Ratkje de destrinchar uma única ideia levando-a ao limite de sua exploração revela uma atitude de performer de muita conexão ao momento, ao presente. Vale ainda destacar que a compositora leva essa exploração de ideias ao extremo mesmo entre performances. Essa combinação de sinos e assobios, por exemplo, reaparece na performance de Maja Ratkje para o Ring Ring Festival em 2015. A performance começa direto com essa textura, que é amplamente orquestrada em eventos estridentes, de modo que aos poucos estes eventos vão assumindo um aspecto quase perturbador através de sobreposições e introdução de novas camadas, até que mais para a frente estrondos sonoros graves, cortantes e reverberantes tomam conta do movimento, evidenciando mais uma vez a capacidade da performer em lidar com estruturas e dinâmicas. A compositora sabe jogar, de modo geral, com a imprevisibilidade, com o elemento que irrompe e com as possibilidades estruturantes como se estivesse conversando com as sonoridades que emergem, sabendo ouvi-las e sabendo dar continuidade a sua interação, é uma proposta de performer que ouve para além da escuta, está fortemente conectada com a comunicação, com os sentidos, com a imaginação.

A artista combina ainda em sua performance os elementos visuais digitais, as luzes coloridas, distorcidas, vibrantes, falhadas, concretas, borrad as, voláteis que atravessam os

equipamentos, riscam e tocam o próprio rosto e corpo de Maja; fatias quadradas de imagem multidimensional parecem refletir as sensações sonoras inomináveis que surgem, insurgem e ressurgem. Ratkje eleva a música a uma experiência imersiva, onde cada berro, grito, murmúrio, rosnado, tons de silêncio, contribui para uma tapeçaria sonora única, um monólogo polifônico, visual e sensorial.

A segunda performance a receber uma proposta de escuta-análise é a performance de voz solo e live electronics de Maja Ratkje para o Prêmio Giga-Hertz 2021. O Prêmio Giga-Hertz foi estabelecido em 2007 pela cidade de Karlsruhe, na Alemanha, em parceria com instituições culturais e acadêmicas, incluindo o ZKM | Centro para Arte e Mídia Karlsruhe e o Instituto de Música e Acústica da Academia de Música de Karlsruhe. A premiação é concedida a compositores e artistas sonoros ligados ao campo da música eletroacústica e da arte sonora (e mais recentemente ao pop eletrônico experimental), de modo a fomentar a inovação no uso de tecnologias sonoras e meios eletrônicos na criação musical e promover o reconhecimento e a difusão de artistas e compositores que estão na vanguarda da música experimental e eletrônica.

Essa segunda análise tem como objetivo mergulhar nas possibilidades de estruturação com voz e eletrônica em tempo real propostas por Maja Ratkje sob uma outra perspectiva. Se abordamos a habilidade da artista com a criação de estruturas contrastantes no que se refere a dinâmica e as paisagens sonoras, esta performance convida a um ambiente sonoro de caráter minucioso, detalhista. Maja propõe uma sonoridade líquida borbulhante na qual a cada instante um incidente sonoro irrompe na superfície revelando as propriedades de seu material. Esses incidentes são acumulados, controlados, remexidos. É mais como uma sopa que muda de cor, pois quando se pensa ter compreendido os ingredientes, logo eles assumem uma nova forma. A dinâmica de um modo geral se mantém estável do começo ao fim, mas os acontecimentos microscópicos estão esparramados simultaneamente.

O início da performance conta com o lugar mínimo das sibilações, escapes de consoantes e de ar, sussurros, expirações, sopros e articulações que vão sendo sobrepostos. Uma particularidade desta performance é o uso do gravador. Maja libera áudios pré-gravados enquanto improvisa conjuntamente com eles em tempo real, um equilíbrio de camadas que gera uma polifonia repleta de efeitos, dilatações, portais sonoros reverberantes, ecos, células ritmadas, e vozes que nascem de dentro de outras vozes. Ora aguda e agitada, ora narradora,

ora imitativa, ora chiada, ora sirene, ora melódica. Há adensamento e muitas sobreposições acontecendo durante a performance, retomando a ideia da sonoridade líquida borbulhante.

A eletrônica salta das profundezas borbulhantes, irrompendo com gritos (minutagem 11:05) tensionados. Na minutagem 12:00 a voz suave de Maja parece acalmar os ânimos da eletrônica, que absorve e repete sua célula vocal /rrá/. Logo em seguida, a eletrônica conversa com o gravador e Maja retorna com a proposição melódica, cantada (e amplamente reverberada em torno de 13:41). A artista segue com a entoação de cantos em vogais e sílabas prolongadas, que recebem uma cama grave e reverberante como resposta. Em torno de 15:41, os sinos aparecem. Aqui, os sinos são explorados por Maja como aparições destacadas, que costuram as harmonias vocais propostas, numa estrutura mais estreita, que se finda no silêncio.

Essa expansão das possibilidades vocais pode assumir um espectro de colorações sonoras e emocionais. Esse lugar do micro da voz que pode se multiplicar exponencialmente e se desdobrar por caminhos distintos (desde sibilantes a gritados entrecortados) pode evocar na escuta a sensação borbulhante, não somente no som, mas no sentido, na imagem que este som cria enquanto matéria viva, sempre propícia a mutação, ele borbulha porque busca mais enquanto frequência-existência. Apesar da voz ser algo profundamente humano, a manipulação eletrônica abre novas rotas sonoras para esta voz, podendo gerar sensações ainda inomináveis.

A riqueza das propostas diversas de Maja Ratkje reflete um fazer intrínseco a sua vida, entre as duas performances mencionadas há quase 9 anos de distância. Ratkje tem um nítido compromisso com a exploração/ extensão de suas possibilidades vocais e eletrônicas criativas. Há muita tranquilidade no modo como a artista lida com o encadeamento das situações sonoras; a improvisação, a criação de um setup próprio, a investigação da voz, a junção de técnicas analógicas e digitais revelam o processo artesanal do qual os processos eletrônicos criativos estão imbuídos.

2.3 A manipulação eletrônica vocal em performances ao vivo

[...] Quando uso eletrônica, tenho a sensação de que ela é uma extensão do meu instrumento principal, a voz, e quando toco em tempo real com a eletrônica, como faço quando toco solo ou com Avant Joik, não sinto que a eletrônica é estática ou

apenas um acompanhamento das vozes, mas uma coisa quase orgânica que posso mudar e modelar em tempo real. Depende muito do equipamento eletrônico que escolho usar, que me permite ter a mesma flexibilidade de usar um instrumento acústico ao vivo. Eu uso uma mistura de software e equipamento analógico e crio tudo em tempo real, nada é pré-gravado ou pré-amostrado quando toco ao vivo. Eu uso minha voz como gerador de som, e coloco minha voz no equipamento eletrônico, com isso posso fazer tantas camadas na música que não conseguiria fazer apenas com a voz. [...]" (RATKJE, 2021).

A manipulação eletrônica vocal é uma prática que envolve o uso de tecnologia para processar a voz humana. Entretanto, diferente da noção tradicional de voz com instrumento acompanhado, a relação entre voz e instrumento (eletrônica) se mostra sem hierarquias, ou seja, a eletrônica não está na performance para fazer um acompanhamento, ou uma base para a voz, ela e a voz se tocam, se alteram, multiplicam-se em contato uma com a outra, sem que uma tente controlar o fluxo da outra. Nessa perspectiva horizontal, a cooperação e a colaboração entre os elementos são os pilares, e a autonomia de cada parte é valorizada e preservada, de modo que a eletrônica possibilita a manipulação timbrística e textural da voz, através da criação das camadas, mencionadas pela compositora. A performance com eletrônica está imbuída ainda de um pensamento de transformação, renovação, atualização e obsolescência constantes, tendo em vista a certeza da mudança proposta pelo desenvolvimento tecnológico, é uma performance que se propõe nesse lugar evanescente, que é instigado pelas próprias possibilidades da mutação humana e tecnológica.

2.3.1 A manipulação eletrônica em tempo real sem partitura

"Embora muitas das partituras de Ratkje sejam notadas, muitas vão além dos limites da notação tradicional na aspiração a maior precisão e maior liberdade. Alguns revelam seu DNA como musicista performática e improvisadora; alguns pedem aos artistas que improvistem ou produzam o material eles próprios." (MELLOR, 2018).

O "agora" e o "aqui" são elementos temporais e espaciais ativos na performance de Maja Ratkje. A estrutura espacial disponível, o momento mental, o instante sonoro, a especificidade do "agora e aqui" perfuram diretamente a performance ao vivo. Deste modo, a improvisação é uma atitude chave nas estruturas performáticas com eletrônica em tempo real.

"Faço muitos concertos a solo e o set-up muda de acordo com o estado de espírito e com questões práticas, mas é sempre centrado na voz com eletrônica ao vivo. E é sempre improvisado" (RATKJE).

A música livremente improvisada é uma atividade que tem a diversidade como eixo central. Há uma variedade extensa de tipos de músicos, de atitudes e perspectivas em relação

à música e de conceitos em relação a definição da improvisação, de modo que não há ainda compromisso idiomático ou estilístico, tampouco uma prescrição idiomática em relação ao som (BAILEY, 1993).

Para Derek Bailey (que descreveu sua própria música como "não idiomática"), as configurações e características da música livremente improvisada seriam dadas ainda a partir da "identidade sonoro-musical da pessoa ou pessoas que a tocam". Ou seja, a improvisação está fortemente ligada à pessoa que a executa, às estruturas sonoras inerentes a experiência desta, mas também às estruturas psicológicas e de personalidade e à relação de proximidade que esta tem ou não com seu corpo e seus sons e instrumentos sonoros próprios e, transpondo especificamente para o contexto de Ratkje (estendendo para a discussão sobre voz e eletrônica), a relação que se dá entre a voz e o corpo da própria pessoa, entre a eletrônica-corpo-voz, de modo que é exatamente o ruído do corpo-som, a não homogeneidade, a não padronização, a diversidade inerente a cada ser que improvisa que move a improvisação livre como um campo artístico.

Nesta perspectiva, a performer lida com a imprevisibilidade, seja do encadeamento de ações sonoras, seja com o resultado do "todo" ao fim da performance. A particularidade deste contexto torna inviável a notação musical ou mesmo a reprodução exata da performance.

Diferente de um campo vocal idiomático onde há uma expectativa técnica e sonora em relação a voz, um desejo de homogeneidade dos registros vocais ou ainda uma padronização que leva à dicotomia intérprete/criador, Ratkje é um exemplo de atuação que embaralha fronteiras, que investiga, explora, cria e performa com o próprio corpo-voz.

"Quando toco música improvisada, como normalmente faço como solista ou com Avant Joik, toda a minha atenção está na produção sonora. É tão exigente e requer extrema concentração, por isso não posso deixar meus pensamentos vagarem. Talvez seja um pouco como escalar uma montanha, você tem que estar muito focado. Muitas vezes fico muito exausto depois. Mas é claro que também é emocional. Se me sentir frustrado naquele dia, posso aproveitar isso, ou posso simplesmente carregar um desejo intenso por algo bom. Quero que minha música seja inclusiva e compartilhada, e esta é a minha maneira de chegar ao mundo. Também estou muito ocupado com política, mas não é a mesma coisa. Música e arte são muito mais. Não há respostas claras ou sentimentos unidimensionais, se a música realmente funciona,

ela espelha a vida, cheia de contradições e dúvidas e os humanos se aproximando com ou sem palavras." (RATKJE, 2021)

Sua música improvisada reflete as configurações de mundo que seu corpo toca. É uma experiência sonora-musical-humana única. Se só esta pessoa pode fazer o que faz e se a improvisação livre não tem um tipo de músico, local, instrumentação e público definidos, essa expressão sonora acaba por transpassar aspectos extramusicais, que contemplam por sua vez a configuração social e política da própria lógica do pensamento: carrega uma ação-pensante relacionada a não universalização, de modo que não se pretende hegemônica ou absoluta.

Derek Bailey, em seu livro *Improvisation: its nature and practice in music* parte 5, aponta sobre a existência de uma variedade de opiniões relacionada a música livre, de modo que estas podem divergir em um espectro que vai desde a noção da música livre como algo de extrema simplicidade, que não exige técnica, conhecimento, explicação, experiência, contexto ou conceito musicais de qualquer natureza até a noção de que a música livre é algo restrito ao mais alto grau de elevação intelectual e técnica, numa dimensão "altamente sofisticada de dimensões virtuosísticas", de modo que o autor menciona ainda a existência daqueles que estão no meio devido às possibilidades de interação e colaboração ou ainda de auto-expressão. Neste cenário, Bailey propõe suas ideias baseando-se no compartilhamento de experiências próprias, ou seja, de maneira localizada e não universalista sobre o assunto, enunciando que não tem a pretensão de "apresentar um quadro geral da cena musical livre", mas sim de destacar alguns aspectos que aparecem em determinados grupos específicos de improvisação que Bailey comenta em seu texto.

Do mesmo modo, propomos a ideia da partilha de experiências, de ideias para a escuta, como quem partilha a própria vida e as próprias histórias (neste caso, as histórias que os sons-vibrações sentidos contam). Trazer a voz de Maja Ratkje frente a música livre, especialmente a voz e a eletrônica, proporciona uma reflexão sobre a diversidade de possibilidades de emprego da voz em contextos performáticos, é uma proposta localizada e localizante, a primeira porque evidencia o papel que o corpo, a voz e as técnicas específicas que só podem ser adquiridas na exploração de si mesmo podem assumir na criação e na identidade artística, a segunda porque lança luz no trabalho de uma compositora, musicista, artista sonora, mulher, que contribui para o espectro da música livre criativa, experimental, vocal, visceral e eletrônica.

3 HUIHUI CHENG:

A manipulação eletrônica na performance vocal com partitura

Este capítulo aborda a atuação da compositora HuiHui Cheng, com foco na sua produção para voz e eletrônica. O texto traz uma breve biografia musical da artista, a fim de localizar a compositora e sua produção criativa em um contexto temporal, espacial, sonoro e político, trazendo adiante os elementos constituintes de suas composições.

HuiHui Cheng é uma pianista, compositora e artista sonora contemporânea, nascida em 20 de setembro de 1985 em Wu-Chang, na província de Hei-Long-Jiang (nordeste da China). A obra da artista é fortemente marcada por concepções de sonoridade não convencionais e pela integração criativa de linguagens artísticas. Seus trabalhos foram apresentados em diversos festivais, incluindo o Festival de Música Moderna de Pequim em 2005, a Bienal de Munique em 2008, com um concerto de música de câmara, o Festival Internacional de Música de Tongyeong na Coréia em 2009, o Festival Moderno de Viena em 2015 e mais recentemente o Festival Eclat em Stuttgart (com Your Smartest Choice, performance para quatro músicos, eletrônicos e público com smartphones) e o Festival dos Dias Chuvosos de Luxemburgo, ambos em 2017; também compôs a música do filme experimental "Crossing the Mountain" do ano de 2010.

A produção de Huihui Cheng se mostra interdisciplinar: a compositora se concentra no que há "entre", ou seja, na interseção entre voz, música eletrônica, instrumentação e artes cênicas. Ela explora essa interação através de uma variedade de recursos visuais, objetos, instalações e eletrônica. Cheng investiga de forma criativa como o figurino influencia e expande as possibilidades expressivas da performance musical, como na obra Me Du Ça para voz e eletrônica ou ainda a obra Messenger para piano.

Em gravação para a Babel Scores Contemporary Music, a compositora fala do seu processo de idealização da obra Messenger, que nos traz um pouco do universo e da maneira como Cheng pensa a música:

“[...] de qualquer forma, é uma grande parte de tocar piano, mesmo que normalmente só o percebemos no ponto onde os dedos tocam as teclas, na verdade é muito mais do que uma ordem para criar o som, ele deve passar pelo corpo e deve vir de uma intenção da mente. E por isso quero estender esta ideia e usar o meu corpo de diferentes maneiras que também possam criar sons que não são habituais de ouvir e criar cenas visuais que não são normais de ver num concerto de música clássica, porque penso que tudo isto é uma forma de ampliar a nossa compreensão e apreciação da música. A música não é apenas uma experiência de um sentido, mas de muitos sentidos [...]” (CHENG, 2019).

Estudou composição no Central Conservatory of Music (CCOM) em Pequim e se especializou em composição de música eletrônica no State College of Music and Performing Arts Stuttgart na Alemanha, sob orientação de Piet Johan Meyer e Marco Stroppa. Em 2011 ganhou o prêmio no concurso internacional Isang Yun e nos anos de 2015 e 2016, frequentou o IRCAM Composition Cursus (Instituto de Pesquisa e Coordenação em Acústica/Música, dirigido em sua época de fundação por Pierre Boulez) em Paris, onde estudou composição com Héctor Parra e eletrônica com Grégoire Lorieux, mesmo ano em que ganhou o Prêmio ZKM Giga-Hertz. O curso de composição e música computacional do IRCAM treina durante oito meses, cerca de dez compositores em cursos de composição, software, produção eletroacústica, pesquisa científica e musical e novas formas de execução instrumental e ao final da formação, são apresentadas dez peças para instrumento solo e eletrônico, uma de cada compositor, interpretadas pelos cantores e instrumentistas do Conservatório de Paris. Nesta ocasião, Hui Hui Cheng apresenta *Me Du Ça*, com supervisão educacional de Grégoire Lorieux (Ircam) e Hae-Sun Kang (Conservatório de Paris) e interpretação de Youmi Kim.

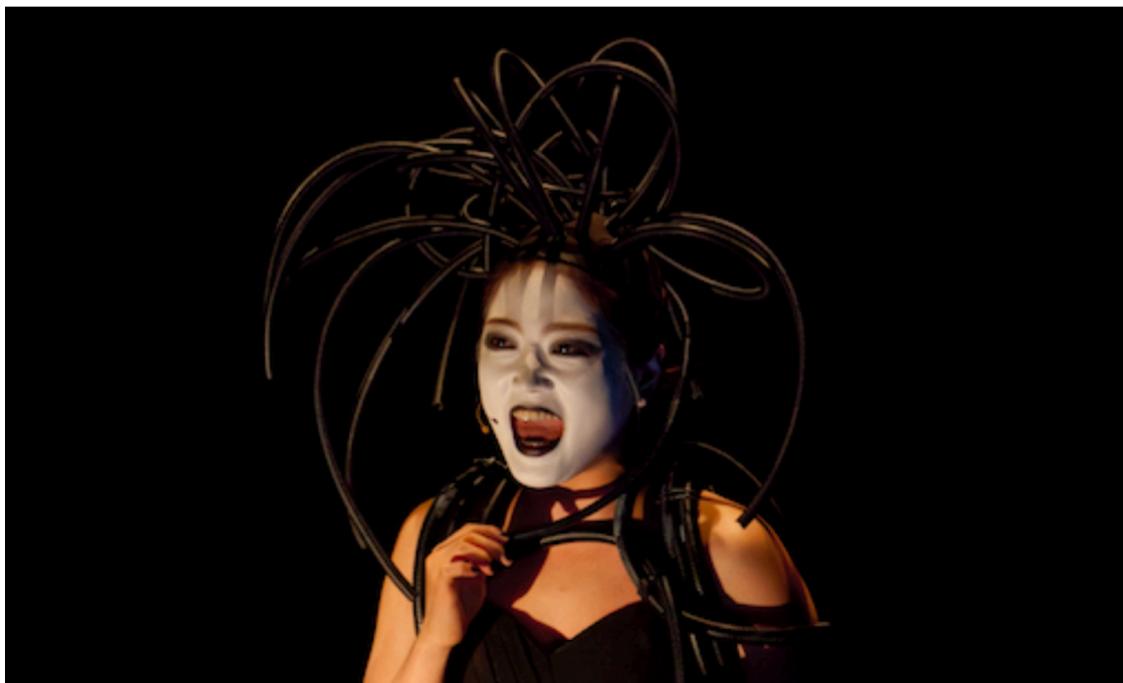
3.1 Me Du Ça

Nesta sessão haverá a proposta de uma escuta analítica da obra *Me Du Ça*, a fim de evocar uma outra perspectiva sob um mesmo objeto: a eletrônica e a voz em contato. Discutiremos a concepção de voz e canto e a atitude performer-criadora concebidos por HuiHui Cheng. A compositora nos convida a um lugar intermídia, investigando não só os impactos sonoros, mas a teatralidade vocal e performática impulsionada pela manipulação eletrônica, no que a compositora irá chamar de "composição teatralmente estendida". Cheng usa as seguintes palavras para *Me Du Ça*: teatral, visual, mitologia, estendido e traje; na partitura, juntamente com as instruções para o canto, há também o seguinte destaque: "o

elemento teatral é um aspecto importante desta peça, tendo presente a imagem dos sons e gestos de uma cobra".

Me Du Ça é uma peça para soprano e eletrônica com libreto escrito em três idiomas, com duração de 7 minutos e que tem como inspiração a figura mítica da medusa. Segundo Hui Hui Cheng, "o texto brinca com as associações fonéticas do inglês eu [me], do alemão você [du] e do francês isto [ça]..." e as cobras que tomam forma no lugar dos cabelos de medusa são representadas pelas flautas/ tubos que agem não só como instrumento, mas como parte visual da performance. A compositora incorpora elementos visuais na performance, de modo que medusa também é tratada como personagem teatral, com caracterização e expressão facial, figurino, combinações de possibilidades vocais (falas, sussurros, canto, ruídos vocais, sons manipulados...), eletrônica, síntese e interpolação, iluminação cênica e gestos corporais, e ainda, os sons específicos de assobio, sopro e ar que evocam o "universo reptiliano" da medusa, estes elementos criam uma experiência sonora-sensorial imersiva e trazem para perto do espectador a figura "terrível, libidinosa e histérica" (Figura 3).

Figura 3 - Soprano Youmi Kim com o capacete-instrumento projetado por Marc Socié.



(Fonte: Babel Scores).

A partitura da obra *Me Du Ça* apresenta uma série de notas e indicações relacionadas a voz, a eletrônica e até mesmo a construção do figurino-instrumento, especificando o

material a ser utilizado, a quantidade, o diâmetro, o comprimento das peças e os procedimentos para fixação destes tubos. O texto destaca um tubo que deve ter cerca de 140 cm de comprimento e 1,3 cm de diâmetro como "flauta medusa", que deve ainda ser enrolado em dois círculos e ter ambos os lados mantidos livres "para deixar o som se espalhar", de modo que um lado do tubo deve ser posto à direita do cantor e o outro lado do tubo à esquerda, para que o cantor possa pegá-lo com facilmente quando precisar, este é o tubo que possui linha na partitura (Pipe) e que integra sonoramente a performance.

A peça conta com três camadas sonoras: uma base pré-gravada, a voz + tubo (pipe) e os processamentos em tempo real realizados através do software MAX. A base pré-gravada serve como uma espécie de guia dos eventos numerados, ao mesmo tempo em que reflete células cantadas pela intérprete, numa espécie de jogo imitativo; a voz e o tubo acontecem inteiramente em tempo real e a camada do processamento é a responsável pelo acionamento e manipulação de efeitos em tempo real, que podem consistir em reverb, delay, distorções ou ainda modulações (esta última refere-se a alterações ou variações aplicadas aos parâmetros do som, como frequência, amplitude, timbre, ou tempo, utilizando técnicas e equipamentos eletrônicos). Para a construção do processo de execução, a Babel Scores disponibiliza uma partitura, uma base com a contagem dos eventos numerados, uma base denominada "simulação" que serve como uma marcação sonora, uma base com a contagem dos eventos + a simulação e a própria base eletrônica que é utilizada na performance, essa disposição sugere uma organização do processo de montagem que envolve eletrônica com partitura, há etapas até chegar na base eletrônica da performance. Na partitura da peça existe uma linha para uma figura denominada "assistente", de modo que esta atua com base nos eventos que são determinados através de números, sendo a responsável pelo processamento de efeitos, liberação de samples e pelo balanceamento dos volumes entre voz e eletrônica. A partitura da peça traz os seguintes requisitos técnicos para o assistente:

- 1 microfone headset de voz DPA
- 1 interface
- 1 Mac (com Max-MSP7 instalado)
- 1 botão controlador para cantor: é preferível um botão de gatilho na mão ou um pedal nos pés; alternativamente o assistente pode acionar os eventos com a barra de espaço.

- Recomenda-se 1 iPad para o cantor ler a partitura, colocando o iPad em um suporte de percussão, melhor para o público a partir da visão do público.
- 8 alto-falantes, o patch é organizado com 8 alto-falantes, se você tiver apenas 4 alto-falantes, defina a saída para 1, 1, 2, 2, 3, 3, 4, 4.

Com relação a camada vocal, é interessante observar que a própria partitura indica a escuta como caminho para a sua construção, tendo em vista as técnicas especiais atribuídas. Essa orientação é sucedida por uma lista de notações para a flauta medusa, que contém instruções para sons de apito, de ruído, de "cobra atravessando a grama", sons afinados e sons agudos entre uma série de técnicas de execução; logo em seguida temos a notação direcionada a execução vocal (Figura 4):

Figura 4 - Instruções para execução vocal da obra *Me Du Ça*.

For voice:

	Whisper
	Whistle with some air included
	Chest voice
	Very fast vibrato
	Inhale
	Sing consonance while blowing into the pipe
	Shadow sound, sing with some air, which disturbs the singing, so the timber is shadowed and unstable

(Fonte: Babel Scores).

Temos respectivamente: sussurro; apito com um pouco de ar incluído; voz de peito; vibrato muito rápido; inalação; canto de consonância enquanto sopra no tubo e "som de sombra, cante com um pouco de ar, que atrapalha o canto, então o timbre fica sombreado e

instável". Há uma variedade de expressões vocais. Apesar de haver uma estrutura composicional que exige domínio musical ligado a forma, ritmo, subdivisão e notação por exemplo e de haver a presença de um canto de técnica de tradição operística que entremeia a peça, HuiHui Cheng mescla elementos fisiológicos e de ruído na performance vocal (semelhante a abordagem que Maja Ratkje traz em sua performance ao acolher os sons do corpo) para além dos sons convencionais de uma performance de canto, gerando a criação de novos ambientes e texturas sonoros advindos dessa noção de performance vocal que exige múltiplas facetas da voz, material este que é somado ainda com uma grande quantidade de efeitos promovidos pela manipulação eletrônica.

Em *Me Du Ça* a relação que se estabelece entre a voz e a eletrônica é diferente daquela vista anteriormente na performance de Maja Ratkje para o Punkt Festival, por exemplo. Isso porque a eletrônica assume um papel muito menos estruturante na obra de HuiHui Cheng se comparada a performance de Ratkje. Quando penso em estruturante, penso que os elementos em jogo (no caso a voz e a eletrônica em ambas situações) estão abertos para a mutação e a interação que podem causar um no outro, horizontalmente, com a proposição de sonoridades próprias e independentes e que quando em contato se multiplicam. No caso de *Me Du Ça*, a eletrônica se mostra como um recurso que amplifica e emancipa as possibilidades vocais, expandindo estas a níveis texturais e teatrais através da alteração de timbres, do prolongamento de sonoridades, da sobreposição de efeitos e camadas, mas não necessariamente da proposição de ideias eletrônicas independentes. Essa comparação nos evidencia uma gama de possibilidades distintas oriundas do contato entre a voz e a eletrônica. Se Ratkje consegue propor universos sonoros imprevisíveis e diversos nessa interação, HuiHui Cheng consegue construir ao longo da peça o próprio vocabulário da figura medusa, há sessões em que a percussividade das consoantes são exploradas, outras em que os agudos recebem uma nova dimensionalidade em contato com a eletrônica, partes em que os ruídos de sopro, ar e inalação, os assobios em pequenas escalas e as agilidades rítmicas conferem ao imaginário da figura um arquétipo sonoro dado sob várias perspectivas gesto-sonoras.

Abordaremos a seguir trechos da performance de *Me Du Ça* para o Concert Ircam Cursus 2016, a fim de evocar as propostas sonoras e vocais promovidas por HuiHui Cheng na criação contemporânea e eletrônica. Os eventos iniciais da peça exploram a sonoridade do tubo em escalas, tipos de assobio, sopro e de dinâmica que ondulam e fluem, como o movimento do ar. Há uma textura contínua e sibilante, as transições entre os sons são suaves e

sem ataques bruscos e a eletrônica é como uma onda de vento que encaminha as frases. A voz é marcada por uma aeração, dada através do emprego das consoantes /f/ e /h/, ambas fricativas e desprovidas de vibrações das cordas vocais e também do sussurro aplicado à frase "the bite of" (a mordida da). No momento seguinte há uma quebra, plosiva, seca, inaugurada na repetição da frase "the bite of". A exploração da consoante /f/ se mantém em alternância com fonemas sonoros, de emissão lírica e que já visitam regiões agudas. A esta última, é conferida uma exploração de sonoridade. Há uma espécie de staccato eletrônico, cortes eletrônicos de nota que acontecem a cada emissão vocal da performer, colaborando para essa contraposição estalada, em relação àquele primeiro ambiente arejado (Figura 5):

Figura 5 - Consoantes, vogais, staccato e sílabas: uma abordagem percussiva da voz. O staccato aparece como notação tradicional para a cantora, mas está ampliado na manipulação eletrônica.

The musical score shows two vocal parts. The top part starts with a dynamic of *mf* and a tempo of 10. It features a vocal line with several staccato marks (indicated by short vertical dashes) and slurs. The lyrics are: "the bite o /f/ o n a 5 o /f/ n a a o n o /f/ la pi qu". The bottom part begins at measure 8 with a dynamic of *f*. It also includes staccato markings and slurs. The lyrics are: "la pi qu". Measure numbers 2 and 10 are indicated above the staff, and measure numbers 8 and 9 are circled below the staff.

(Fonte: Babel Scores).

No evento de número 10 há uma indicação para que a emissão da nota seja feita como uma cobra sibilando "muita pressão, uma voz muito pequenina e muito barulho da garganta". A consoante /h/ reaparece acompanhada ora da vogal /i/, ora da vogal /e/. Embora neste caso seja categorizada como uma fricativa, essa consoante é peculiar porque não possui uma fricção clara em um ponto específico do trato vocal. Em vez disso, é uma aspiração ou sopro de ar, isso possibilita a exploração desse sibilo da cobra de maneira sonora, mas também de modo teatral.

Me Du Ça exige uma intimidade da intérprete com seus sons fisiológicos. No evento que segue temos uma nova instrução para a soprano: "Pequenos movimentos da garganta para fazer ruídos curtos e suaves. Aleatório: não pressione para ouvir o som, mas espere por ele. ('batida da glote' na vogal aberta 'a')". Esse som solicitado parece explorar o espectro entre a fricativa e a vogal /a/, pois este ocorre quando há um fechamento temporário da glote (as

cordas vocais) que interrompe temporariamente o fluxo de ar durante a fala, caracterizando um som sem a vibração das pregas. Essa última instrução revela a necessidade da intérprete em ter não somente o contato com o próprio corpo no que se refere a produção destes ruídos da garganta e destas relações sonoras com as características psicológicas, comportamentais e emocionais que configuram a personagem, mas ainda de empregá-los como em um improviso, trazendo à peça um caráter híbrido em relação às proposições vocais e musicais: há técnica de canto lírico, voz de peito isolada, percussividade vocal, ruído, sopro, consoantes sozinhas, agudos eletrônicos, improvisos e estruturações e uma disponibilidade imensa para a emancipação e exploração de possibilidades vocais.

Esta segunda parte se finda com a retomada da fricativa /f/ em contato com o tubo e com gritos pontudos escapados daquela abertura de boca em /a/, cuja fricção criada pelo fluxo de ar através da aproximação do dorso da língua ao palato duro, sem a vibração das cordas vocais, cria as bases da comunicação dessa figura reptiliana. Na próxima seção, a voz assume um outro caráter, há uma abordagem instrumental da voz, uma série de ataques justos afinados que se intercalam a produções sonoras ligadas a mastigação do fonema e das sílabas, essas unidades sonoras mínimas que estão ainda acompanhadas de delimitações rítmico-temporais ágeis (Figura 6):

Figura 6 - Início da terceira seção, cujo comportamento vocal assume um novo caráter.

3

21 **3** *ca.66*

15

24

16 | **17**

27

18 | **19**

(Fonte: Babel Scores).

Esta parte inaugura o texto da mordida em alemão "Der Biss" e o modo como esta seção se caracteriza pela agilidade sugere um movimento que pode construir uma imagem de avanço ou de picadas sucessivas da cobra. Durante toda esta parte, a eletrônica segue o mesmo desenho da voz. A base contém uma estrutura formada por pequenos pedaços de materiais sonoros sintetizados distintos cuja característica do ataque curto e separado, com um espaço perceptível entre os sons, prevalece, encaminhando uma textura fervilhante quando esta camada se funde em sobreposição com as partes vocais. O que sucede gera um contraste de dinâmica. A voz assume uma nova faceta: um aspecto falado, em região grave, um texto

que traz a nova ideia "the input" (a entrada) e uma eletrônica que serve como uma cama sonora, com um som longo que ressalta esse momento introspectivo e tenso.

As partes 5 e 6 estão fortemente conectadas. Há a predominância da voz cantada que explora regiões médias e graves e as indicações de dinâmicas para a voz se entrelaçam com a execução do texto dominado por palavras monossilábicas que alternam entre os três idiomas. A eletrônica volta a assumir um caráter percussivo com uma sucessão de eventos sonoros líquidos e reverberantes e com a presença de recortes da voz gravada. Há uma espécie de delay que gera uma sobreposição das células que são cantadas em tempo real, de forma que estas são acumuladas quando tem seus pedaços de sons retomados. Essa estrutura vai se intensificando, tendo o seu volume e quantidade de camadas aumentados e a partir do evento de número 34, surge uma constante borbulhante larga e grave que se inicia com algumas aparições e logo estabelece uma nova camada bem consolidada, seguindo junto às imitações vocais e rítmicas que a outras camadas eletrônicas realizam. Essa configuração se segue de maneira enérgica, com uma agilidade e um adensamento cada vez maiores. Os compassos 56 e 57 representam o limite da exploração dessa textura iniciada na quinta seção da peça (Figura 7):

Figura 7 - compassos 56 e 57.

(Fonte: Babel Scores).

Logo em seguida essa textura culmina no primeiro grito-canto livre da figura mitológica, dado na sílaba "ang", som agudo e encorpado, abrindo o ápice da peça e o fim da sexta seção; pode se avistar uma frase no texto "Biss Schlang" (mordida de cobra). "Gewiss", "certain" e "certitude" aparecem. O canto assume a região aguda com a nota sol repetidas vezes, repetidos gritos líricos-histéricos de medusa, um último grito de cobra revela sua inerente aspereza, seu som fisiológico, suas escamas em camadas profundas, condição da qual

não pode escapar. Os gritos exploram a pronúncia fricativa do /ç/ bem como a transição desta para a vogal /a/, de modo que é atribuído um peso articulatório maior a cada repetição da consoante, o que gera um maior escape de ar com a nota sussurrada encerrando esse período de exaltação (Figura 8).

Figura 8 – eventos 39 a 41.

58 **ca.80**

du la of biss schla ang ang ang Ge wi ss cer tain la ce
ff

(39) | (40)

60 **accel.**

er ti tude se so li di fie en ca a "ç" a

(41) | (42)

62 **ca.100**

"ç" a "ç"

This note should not be sung but whispered, so that the electronic will not receive too much signal and explode!!

mf

"ç" a "ç" s u s u s u

(41) | (42)

(Fonte: Babel Scores).

Neste momento, a eletrônica é como um espelho refletor, rebate as enunciações da performer com um processo imitativo, onde a própria voz da figura se volta contra ela, criando uma sensação enfeitiçadora e hipnotizante que atravessa o ar múltiplas vezes. Um eco estendido que continua a anunciar, mesmo depois que a cantora finaliza.

Na seção 7 há um estreitamento textural e passagens e contornos melódicos inteiramente dedicados à sonoridade do tubo, suportada por uma cama eletrônica grave, soprosa e sideral. A última seção se inicia com momentos vocais-textuais intercalados ao uso

do tubo, ora passado pelos dentes, ora assoprado. O /h/ aspirado retorna, junto com os dentes e a expressão facial reptiliana da performer, frases melódicas escorregadias, sons de tubo, consoantes fricativas, tubo arranhado com as unhas, assobios, o sample "snake", aqui também é o lugar em que aparece o "som sombroso" na voz, um lugar íntimo, mínimo, que reúne de maneira nítida e destacada todos os pedaços da medusa. A eletrônica permanece profunda e serena, ora trêmula e dissonante, mas constante e assentada. O grito, que consiste no último acontecimento da peça, tem um aspecto petrificante, sensação esta que é estabelecida justamente pela interação entre voz e eletrônica: o grito ecoa, é ruidoso, precedido de um grunhido arenoso e sua frequência é deformada pela eletrônica (Figura 9):

Figura 9 - Som de grito: de um arejado "a" a um grito multifônico muito alto, movendo a boca como uma cobra sibilante.

screaming sound: from an airy "a" to a very high multiphonic screech, moving the mouth like a hissing snake

The musical score is divided into two main sections. The first section, indicated by a vertical bar, contains a sustained note 'a' followed by a dash, and then another note 'a'. The second section, indicated by a vertical bar, begins with a dynamic marking '*p*' above a note, followed by '*f*' above another note, and finally '*pp*' above a third note. Below the score, there is a horizontal timeline with vertical markers corresponding to the start of each section.

(Fonte: Babel Scores).

Me Du Ça coloca a intérprete em um lugar de criação e exploração que se dá desde níveis técnicos vocais e musicais até a construção da personagem e suas respectivas subjetividades. É uma intérprete de atitude multidimensional, cuja criação também está inserida em seu processo de interpretação. A expansão vocal-teatral conferida pela eletrônica expande a performance ainda a um ambiente imersivo repleto de nuances e cada momento traz uma faceta vocal e emocional da performer e da personagem. Desta forma, HuiHui Cheng materializa com suas múltiplas interações técnicas, criativas, musicais, visuais, teatrais e eletrônicas a sua ideia de música enquanto experiência de muitos sentidos.

4 CONCLUSÃO

O som tem o poder de configurar narrativas através do sentido. A voz é uma das mágicas humanas que podem transformar e tocar tudo ao seu redor. As vozes são diferentes, são marcadas por experiências do corpo e da mente. A voz conecta, eu me reconheço pessoa na voz de outra, quando partilhamos o riso, o choro, a raiva, quando partilhamos a intimidade. Tão humana e tão única. O canto é aquilo que ofereço ao outro, é a maneira como me relaciono e absorvo o mundo. A maneira criativa como lido com a voz é a maneira criativa como lido comigo mesma, enquanto ser humano. A manipulação eletrônica está no mundo como uma nova parte de sua estrutura: o ambiente tecnológico. Lidar de maneira criativa com ele é investigar suas possibilidades de emancipação e também as suas limitações.

. Neste trabalho, exploramos as abordagens que Maja Ratkje e HuiHui Cheng trazem no uso da eletrônica em contato com a voz, evidenciando como cada artista contribui de maneira singular para a performance vocal contemporânea com *live electronics*. Maja Ratkje, através de sua performance criativa em tempo real, trouxe à tona o ambiente da improvisação e das relações estruturais que exigem uma atitude de escuta ativa, uma disponibilidade para lidar com o encadeamento de ideias, para lidar com a imprevisibilidade e com o material vocal próprio, com os sons de sua garganta, de seu corpo. Esse modo de pensar a relação eletrônica-voz, proporciona um ambiente sonoro espontâneo e dinâmico, onde a voz se transforma em um instrumento de expressão ilimitada e novas sensações sonoras, bem como novas propostas de escuta e interação musical, surgem. O próprio ato de Ratkje em entregar a voz sob múltiplos afetos, sons e configurações encara ainda a histórica etiqueta vocal comportamental que mencionei no início do trabalho. Se o histórico silenciamento de mulheres traz uma etiqueta vocal comportamental que inclui falar baixo, delicadamente, somente o necessário e o pertinente, somente aquilo que não desafie a norma social, Maja traz toda a visceralidade do que é ser uma mulher, totalmente fora dos padrões vocais comunicativos, sonoros e sociais.

HuiHui Cheng, por outro lado, utiliza a eletrônica de maneira mais estruturada, com partituras que orientam a interação entre a voz e os elementos eletrônicos, resultando em performances que combinam precisão técnica com exploração criativa. A compositora confere ao universo voz-eletrônico, uma gama de possibilidades de emprego para a construção,

inovação e expansão das narrativas sonoras, de modo que essa relação promove um ambiente expandido teatralmente, espacialmente e texturalmente, podemos ouvir múltiplas vozes a partir de uma única voz. Cheng cria como uma alma livre, os sussurros, consoantes, sons sintetizados, ecos profundos, nos fazem experienciar a presença da figura medusa.

Apesar das diferenças em suas abordagens, ambas as artistas compartilham uma característica fundamental: a curiosidade e a abertura para novas concepções de música e sonoridade. Essa disposição para explorar e desafiar os limites da voz e da tecnologia reflete um compromisso com a inovação artística e a expressão pessoal, mas também com a natureza humana. A curiosidade que impulsiona Ratkje e Cheng não apenas redefine as possibilidades da performance vocal, mas também desafia normas tradicionais e abre caminhos para novas formas de experiência musical. Compreender a característica multidimensional da voz é fundamental para explorarmos o mundo sonoro, emocional, expressivo, artístico e social em níveis profundos, que muitas das vezes, são capturados pela lógica técnica e/ou racional, ou ainda, conservatorial. Devolver a carnalidade e a unicidade de cada voz, valorizando as bordas, nuances e formas (voláteis), aproximar-se criação, da composição e da improvisação como formas de interagir e de conhecer o mundo, trocar com as ferramentas que expandem as possibilidades vocais-sonoras podem nos conferir lindas abordagens musicais, na mesma medida em que podem conferir escutas (internas e externas).

REFERÊNCIAS

- ARS electronica. 2024 Open Call. In.: Ars Electronica. [S.l.: s.n.], 2024. Disponível em: <https://ars.electronica.art/prix/de/opencall/>. Acesso em: 13 jun. 2024.
- BABEL Scores. Huihui Cheng. [S.l.]: Babel Scores, [20-?]. Disponível em: <https://www.babelscores.com/es/HuihuiCheng>. Acesso em: 16 mar. 2024.
- BANDCAMP. Rune Grammofon artists. In.: Bandcamp. [S.l.: s.n.], 2024 Disponível em: <https://runegrammofon2.bandcamp.com/artists>. Acesso em: 16 jun. 2024.
- BARTHES, Roland. O Grão da voz. In: BARTHES, Roland (Org.). *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990, p. 237-245.
- BAYLEY, Derek. **Improvisation, its nature and practice in music**, Ashbourne, England, Da Capo Press, 1993.
- BUTTIMER, Colin. All sound on Voice originates from Maja Ratkje's throat. In.: BBC. [Reino Unido], 2003. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/music/reviews/c6n8/>. Acesso em: 11 jun. 2024.
- CAMARGO Foundation. Cassis, França, [20--?]. Disponível em: <https://camargofoundation.org/programs/partnership-programs-old/fondation-royumont/huihui-cheng/>. Acesso em: 15 jun. 2024.
- CARR, Rory. Corona lockdown concert for TUSK Festival 2020 reviewed in TQ Zine. In.: MAJA Solveig Kjelstrup Ratkje. [S.l.], 10 feb. 2021. Disponível em: <https://ratkje.no/2021/02/corona-lockdown-concert-for-tusk-festival-2020-reviewed-in-tq-zine/>. Acesso em: 15 mar. 2024.
- CAVARERO, Adriana. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Translated by Paul Kottman. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- CHENG, Huihui. **Me Du Ça**. [S.l.]: Babel Scores, [2016]. 1 partitura. voz e eletrônica.
- COMPOSER HuiHui Cheng on her piece Messenger. [S.l.: s.n.], 2019. 1 vídeo (2 min 25 s). Canal Babel Scores Contemporary Music Online. Disponível em: https://youtu.be/sqHkfBr5U3g?si=isfZW-JTC_cFoNe4. Acesso em: 29 mar. 2024.
- HOLDERBAUM, Flora Ferreira. **Pensar as Vozes - Vocalizar o Logos**: das possibilidades de emergência de outras vocalidades. 2019. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.27.2019.tde-14082019-115237. Acesso em: 2024-05-27.
- INSTITUT DE RECHERCHE ET COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE. **Le Cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam**. Paris: IRCAM, 2024.

Disponível em: https://medias.ircam.fr/media/programs/prog_cursus_BAT-wm.pdf. Acesso em: 16 jun. 2024.

IRCAM. Cursus Program on Composition and Computer Music. Paris, França, [202-?]. Disponível em: <https://www.ircam.fr/transmission/formations-superieures/cursus>. Acesso em: 15 jun. 2024.

IRCAM resources. Huihui Cheng Biography. Paris, França, [2019]. Disponível em: <https://brahms.ircam.fr/en/huihui-cheng>. Acesso em: 15 mar. 2024.

ME DU ÇA (2015). [S.l.: s.n.], 2016. 1 vídeo (7 min 14 s). Canal HuiHui Cheng. Disponível em: <https://youtu.be/TOO6MWfrGnE?si=rbANfMqECTO9ze5Y>. Acesso em: 17 abr. 2014.

NARCISSUS and Echo (2018). [S.l.: s.n.], 2019. 1 vídeo (12 min 23 s). Canal Huihui Cheng. Disponível em: <https://youtu.be/Q0V36Xlzaz0?si=li6kgu3Ecz8UMunh>. Acesso em: 17 abr. 2024.

RATKJE, Maja Solveig Kjelstrup. Corona lockdown concert for TUSK Festival 2020. Intérpretes: Maja Solveig Kjelstrup Ratkje. Suécia: Svartskog Music Production, c2020. 1. Álbum digital.

RATKJE, Maja Solveig Kjelstrup. **Maja S. K. Ratkje live at the Punkt festival 2013**. [Kristiansand., s.n.], 2013. 1 vídeo (42 min 17 s). Canal da intérprete. Disponível em: <https://youtu.be/1VDc0ac6PLg?si=tvVNAdm31GLj-Tfw>. Acesso em: 15 junho 2024.

RATKJE, Maja Solveig Kjelstrup. **Voice**. [Álbum]. Oslo: Rune Grammofon, 2002. 1 CD.

SCHNELL, Norbert. Your Smartest Choice @ Eclat Festival. In.: Cosima. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <https://cosima.ircam.fr/2017/02/05/your-smallest-choice-eclat-festival/>. Acesso em: 11 abr. 2024.

STREAM rewind. Episode: Live Culture Episode 31: Sound Objects. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <https://wpkn.streamrewind.com/bookmarks/listen/198945>. Acesso em: 15 abr. 2024.

VOICE – Sculpting Sound with Maja S. K. Ratkje. Direção: Ingo Biermann. [S.L., 2012]. 1 vídeo (8 min 13 s). Canal IJ. Biermann. Disponível em: <https://ratkje.no/current-projects/voice-the-movie/>. Acesso em: 16 jun. 2024.

WHAT love tells me No.3. [S.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (10 min 17 s). Canal Huihui Cheng. Disponível em: <https://youtu.be/ZZZVdYMcgq0?si=r5mOKopFoJ0IvIhF>. Acesso em: 17 abr. 2024.

ANEXO A – TEXTO INTEGRAL DA PEÇA *ME DU ÇA*, DA COMPOSITORA HUIHUI CHENG.

Me

Contact.

The bite of the snake solidifies
the certainty.

The input from I (Me) to You
(Du) grows stiff as an It (Ça).

The tube (snake) erects the
connection.

Du

Kontakt.

Der Biss der Schlange
verfestigt die Gewissheit.
Die Eingabe vom Ich (Me) zum
Du (Du) erstarrt als Es (Ça).
Das Rohr (Schlange) stellt die
Verbindung.

Ça

Contact.

La piqûre du serpent solidifie la
certitude.
Le don du moi (Me) du toi (Du)
se solidifie en ça (Ça).
Le tuyau (serpent) établit la
liaison.