

VOZES DOS FINS DOS CORPOS: MATERIALIDADES DIGITAIS VOCAIS E ESCUTAS QUEERDaniel Magalhães de Andrade Lima¹**RESUMO**

Grande parte das nossas experiências com sons vocais acontece a partir da vinculação entre performances vocais e dispositivos técnicos digitais, especialmente no que circunscreve os produtos pop. Este artigo se interessa em investigar especificamente as vocalidades que são produzidas de maneira a serem entendidas prontamente como artificiais. Tal movimento teórico desenvolve ferramentas que levam em conta materialidades dos sons vocais midiáticos amplamente. Inicialmente, então, se realiza uma revisão teórica abordando concepções que vinculam as vozes e o corpo na mídia, articulando autores como Roland Barthes, Thiago Soares, Adriana Cavarero e Freya Jarman-Ivens. Em seguida, são desenvolvidos diálogos entre perspectivas teóricas e produtos midiáticos, visando o desenvolvimento de operadores analíticos sobre performances vocais. Por fim, se propõem ferramentas que visam auxiliar a análise de sonoridades no contexto pop e se pontua que as vozes robóticas tendem a alargar as compreensões do que pode ser um corpo, colocando em risco perspectivas normativas.

PALAVRAS-CHAVE: qualidades de voz; cultura pop; estudos do corpo; tecnologia; escuta.

VOICES FROM THE BODIES' ENDS: VOCAL DIGITAL MATERIALITIES AND QUEER LISTENINGS**ABSTRACT**

Most of our experiences with vocal sounds come from the connection between vocal performances and digital technical devices, especially in what circumscribe pop products. This article, therefore, aims at investigating specifically vocals that are produced in such a way as to be readily understood as artificial. Such a theoretical movement develop tools that widely consider the materiality of media vocal sounds. Initially, then, a theoretical review is carried out addressing concepts that link voices and bodies in media, articulating authors such as Roland Barthes, Thiago Soares, Adriana Cavarero and Freya Jarman-Ivens. Then, dialogues are developed between theoretical perspectives and media products, intending to unravel analytical operators about vocal performance. Finally, tools are proposed to assist the analysis of sounds in pop context and it is pointed out that robotic voices tend to broaden comprehensions of what a body can be, putting at risk normative perspectives.

KEYWORDS: voice qualities; pop culture; body studies; technology; listening.

INTRODUÇÃO: NOS RASTROS DAS VOZES MIDIÁTICAS

No ápice sonoro da música Rajadão, da *drag queen* Pablllo Vittar (Sony Music Entertainment, 2020), a voz da cantora escala em agudos e, depois de ser sustentada em uma nota alta e progressivamente se misturar com os demais sons digitais da canção, se

¹ Bacharel, Mestre e Doutorando em Comunicação pela UFPE. Artista do movimento e pesquisador.

transforma na base sonora dançante do produto. Na franquia de filmes da saga Star Wars², diversos andróides e robôs não-humanóides trocam diálogos com os atores dos filmes; o que vemos e ouvimos é um intercâmbio de diferentes sons vocais e digitais, que compõem áudios que passamos a reconhecer como vozes. Em nossas caixas de som, vozes estão passíveis a serem moduladas e distorcidas, transformarem-se em ondas de microfonia e gerarem interferências com outros aparelhos sonoros e digitais. Em cada um desses casos, aquilo que podemos reconhecer como voz e os demais sons da cultura midiática se confundem, transformando os corpos que percebemos.

Das vozes que ouvimos em nossos cotidianos, afinal, grande parte se inscreve nos dispositivos técnicos digitais e pautam o digital sonoramente: estamos habituados a conviver com imagens e sons relacionados aos robôs, ciborgues, andróides e com todo um universo de máquinas que emitem e produzem não apenas sons, mas aquilo que reconhecemos como vozes – como exemplificado anteriormente. Simultaneamente, muitos dos discursos que lidam com vocalidades trabalham a voz em forte vinculação ao corpo – quando investigam suas materialidades sonoras – e como símbolo do Eu – pensando em metáfora. Isto não é surpresa, dado que as vozes, para aqueles de nós que ouvimos em nossos encontros e relações, nos dão pistas sobre os estados afetivos e de saúde das pessoas com quem convivemos e atuam como mecanismos pelo quais nos expressamos e ocupamos os espaços. É também pela escuta de nossas próprias vozes que obtemos alguns *feedbacks* sobre nós mesmos e, assim, vozes são agentes moduláveis das maneiras pelas quais habitamos muitos dos ambientes pelos quais passamos. Desta forma, não é incomum que as vozes digitais que exacerbam suas texturas midiáticas se vinculem a uma ideia de imaterialidade, o que é enfatizado por habitarem amplamente produtos pop, cujas autenticidades são constantemente colocadas em risco.

A cultura pop, como aponta o pesquisador Thiago Soares (2013), pode ser atribuída ao “conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento” (2013, p. 02), de maneira que é

² A saga criada por George Lucas se espalha por filmes, séries de TV e quadrinhos. Atualmente, tem os direitos detidos pela The Walt Disney Company, que comprou a Lucasfilm em 2012.

composta por produtos ditos pop, mas também pelas experiências e processos de subjetivação e sujeição que se articulam com eles. Uma cultura pop, assim,

se ancora, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante (2013, p. 02).

Nesse sentido, os produtos pop estão intimamente ligados a uma ideia de mídia massiva e povoam nossas experiências com uma cultura midiática, de forma que muitos dos embates hegemônicos da vida cotidiana e os nossos próprios sentidos de Eu são produzidos em articulação com processos midiáticos. Podemos compreender, assim, que as narrativas e diferentes materialidades audíveis dos sons que compreendemos como vozes atuam intensamente em como reconhecemos vocalidades.

Com base nesse panorama, este trabalho é dedicado a desenvolver conceitos teóricos e analíticos que dialoguem com as audibilidades das vozes nas mídias, voltando-se principalmente para as aparições midiáticas de vozes que desarticulam determinadas ideias de organicidade. Tais produções vocais nos levam a lidar com as próprias noções de voz que reproduzimos e criamos socialmente e operam na maneira como compreendemos a nós e aos outros. Como aponta Donna Haraway (2016) ao evocar a ficção do ciborgue para pensar a própria noção de humanidade, voltar-se para o ciborgue ajuda a borrar as distinções entre maquinações e animalidade, operando de maneira a enfatizar as técnicas que naturalizamos – que produzimos e nos produzem.

Em um primeiro momento, então, é traçado neste artigo um panorama de perspectivas teóricas sobre vozes, abordando como diferentes concepções sobre vozes agenciam concepções variadas sobre corpo. Em seguida, parte-se para discussões que cruzam teorias e produtos midiáticos. Compreende-se, pois, que cada produto midiático, abordando narrativa e esteticamente questões vocais, está propondo também uma maneira própria de conceber voz, operando como disparador teórico. As discussões aqui traçadas são fruto, portanto, de um amplo trabalho de revisão e seleção teórica, análises e escutas investigativas. Os produtos foram escolhidos por preverem diferentes maneiras de interação e fruição, atravessando uma cultura fílmica (*Ela*, dir. Spike Jonze, 2013), musical (*Moon River*, Frank Ocean, 2018) e de games (*Nier: Automata*, dir. Yoko Taro, Platinum Games, 2017). Cada um deles, ao seu modo, tem o potencial de

promover estranhamentos audíveis em vozes, que compreendo a partir dos efeitos *queer*.

Em inglês, o termo *queer* é construído em oposição a normal ou normativo e foi usado historicamente para se referir a pessoas fora da norma cisheterossexual (travestis, bichas, lésbicas, gays, pessoas não-binárias...). Comumente é empregado na academia para se referir ao que se entende por “teoria queer”, um arcabouço teórico multifocado que visa, dentre outras coisas, adensar os fatores de inteligibilidade de corpos não-normativos (SPARGO, 2017). Assim, meu interesse em discutir a materialidade das vozes midiáticas parte da investigação sobre como tais sonoridades vocais se articulam com os padrões que tornam corpos inteligíveis, especialmente no que diz respeito a noções sobre o que seria um corpo natural – o que toca noções de gênero.

Freya Jarman-Ivens (2011), musicóloga abordada ao longo deste trabalho, compreende que o *queer* não é unicamente um sinônimo de desvios de normas de gênero e sexualidade e, assim, não se dirige diretamente a determinados sujeitos: *queer* é uma prática (um processo, um ato) pela qual normas, corporeidades e características se expõem como processos, fazendo-se estranhas e inquietantes, se relacionando com os esquemas de interpelação de sujeitos. Em sua perspectiva, “dizer ‘eu não sou queer’ é, de certa forma, dizer, na verdade, ‘eu não estou sendo queer’, ou ‘eu não ajo queer’” (2011, p. 17, tradução nossa). A autora ressalta, assim, que mais do que pensar o conceito de *queer* como sendo um sinônimo de categorias identitárias LGBT, é importante pensar a teoria *queer* como um “sistema (apesar de peculiarmente pouco sistemático) de interrogar estruturas de sexualidade como uma expressão das relações identitárias e de poder” (2011, p. 16, tradução nossa). Ela enfatiza, enfim, que discutir pelo *queer* envolve trazer para o diálogo identidades sexuais, compreendendo amplamente que todas as identidades – incluindo as hegemônicas – demandam manutenção e que, portanto, não são fixas. Ao propor tal compreensão de *queer* como uma base fundadora deste trabalho, estou engajando-me em um empreendimento teórico-metodológico que se dá por uma escuta *queer* – que estranha e interroga materiais vocais a partir de seus potenciais de estabilização e desestabilização das normas de corpo. Trabalhar por escutas que são *queer*, assim, envolve lidar não apenas com as relações de poder que interagem diretamente com performances vocais de

grupos oprimidos, mas se atentar também para os próprios limites audíveis do que podemos valorar e reconhecer como voz.

Evidentemente, a abordagem escolhida depende de uma relação pessoal de escuta, de uma maneira de perceber e fruir com as dimensões sensíveis de cada uma dessas obras midiáticas. Não se pretende, com isto, produzir teorias que partam simplesmente de uma experiência pessoal ou íntima, mas realizar um processo que enfatize a importância dos produtos estéticos e das experiências que temos com eles nas maneiras como teorizamos, percebemos e concebemos o mundo.

Compreende-se, finalmente, que grande parte dos desvios e do potencial político dos produtos midiáticos e pop não se dão unicamente nas questões narrativas agendadas por eles. A política, afinal, se faz também (a) nos usos – como demonstra Richard Dyer (1979) ao discutir as baladas desviantes da música disco –, (b) nos processos de territorialização dos afetos – como teoriza Jeder Janotti (2016) pensando as territorialidades sensíveis da música pop – e (c) nas próprias experiências sensíveis de fruição, como enfatiza Soares (2013) ao propor que pensar uma cultura pop envolve investigar uma tessitura cotidiana de sensibilidades. Assim, voltar-se para a experiência estética e para a sensibilidade é um empreendimento central para se compreender o papel do corpo, da voz e da política naquilo que chamamos de pop.

PARADIGMAS DE VOZ E CORPO

Desde que Roland Barthes (2012) publicou o texto “O grão da voz”, em 1981, sua vinculação entre voz e corpo se tornou presente na maior parte das discussões sobre vocalidades. Enquanto ele não é o primeiro autor a discorrer sobre a enunciação vocal enquanto um aspecto que pode levantar problemáticas culturais sobre corpo e linguagem, o grão da voz tem aparecido como um operador importante para vincular a escuta da voz ao reconhecimento de uma produção vocal que se dá em um outro corpo.

Em seu texto, preocupado especificamente com a voz cantada, Barthes parte dos conceitos de *fenotexto* e *genotexto*, de Júlia Kristeva, para pensar duas dimensões da voz: a feno-canção e a geno-canção. A primeira cobre “tudo na performance que está a serviço da comunicação, representação, expressão, tudo que costumeiramente se fala sobre, que forma o tecido dos valores culturais” (BARTHES, 2012, p. 506, tradução

nossa), a partir da qual Barthes enquadra as convenções de gênero musical, a maneira como a língua idiomática é cantada, os estilismos, técnicas vocais codificadas e os maneirismos vinculados à interpretação de determinados compositores. Já a geno-canção refere-se ao “ápice (ou a profundidade) da produção em que a melodia realmente trabalha na língua – não sobre o que diz, mas sobre a volúpia dos significantes sonoros, de suas letras” (BARTHES, 2012, p. 506, tradução nossa).

Assim, enquanto a feno-canção se associa à significação, a geno-canção lida com o extrapolar do significado, com o que Barthes chama de *jouissance*, uma dimensão erótica que, atuando dentro da música, da linguagem e da voz, nos dispara para o lugar de produção do *metal fônico*. Tal metal não se refere ao corpo amplamente, mas especificamente para as partes corporais responsáveis pela reivindicação do prazer: “o pulmão, um órgão estúpido (...), incha mas não tem ereção; é na garganta, lugar em que o metal fônico endurece e se sedimenta, na máscara em que a *significação* explode, trazendo não a *alma*, mas a *jouissance*.” (BARTHES, 2012, p. 506, tradução nossa).

Dessa forma, Barthes constrói duas dimensões de performar e escutar música que se ancoram em duas abordagens vocais pelas quais a linguagem musical se faz. A feno-canção se liga aos estilismos, convenções genéricas e privilegia a significação. Já sua contraparte, a geno-canção, se associa à projeção da fisicalidade e da materialidade do corpo, que se localiza mais na garganta, na glote, nos dentes e na língua do que nos pulmões, uma maneira de vocalizar que seria mais carnal do que aérea.

É em tal contexto que o autor sugere o termo *grão da voz*, que se refere ao corpo que pode ser reconhecido na geno-canção e que se produz no encontro entre a linguagem e a formação vocal. É, pois, o corpo que *escreve* a música, no sentido de que a geno-canção também é, ao seu modo, uma linguagem musical; é, então, “a materialidade do corpo falando sua língua mãe” (BARTHES, 2012, p. 506, tradução minha), um corpo que Barthes diferencia da alma, própria da feno-canção. É importante notar, aqui, que a língua mãe barthesiana parece jogar com a ambiguidade entre o primeiro idioma – o idioma materno – e com a língua enquanto órgão. O autor parece articular, assim, simultaneamente a linguagem idiomática e o que seria a língua mãe do próprio corpo – não do sujeito –, que vocaliza a própria língua-órgão e os sons vocais. O grão, portanto, excede o timbre, sendo “o membro enquanto performa” (BARTHES, 2012, p. 509, tradução minha) e instaura uma maneira teórica de discutir valor na

música que, segundo Barthes, pode ser individual, mas não é subjetiva, já que o reconhecimento do grão dissolveria o próprio sujeito. Uma dimensão corporal, assim, se cindiria de uma dimensão linguística pela qual o sujeito é concebido.

Adriana Cavarero (2011), filósofa italiana preocupada com uma filosofia da expressão vocal, disputa com Barthes tal questão. Ela indica que o autor é um ponto de referência para os estudos de voz e o situa dentro de uma trajetória histórica da filosofia que relegaria a voz às tradições logocêntricas. Em sua perspectiva, “o grão da voz concerne, sobretudo, ao modo como, por meio da volúpia da emissão sonora, a voz trabalha com a língua” (CAVARERO, 2011, p. 30) e dirige toda atenção vocal à “cavidade oral, lugar erótico por excelência” (ibid., p. 30). Em sua crítica, Cavarero aponta que, por mais que compreenda que Barthes se preocupa em pensar a voz em sua materialidade, ele ainda se vincula de maneira muito estrita aos seus valores da significação, não rompendo com a lógica que percorre as discussões sobre voz desde as origens gregas da filosofia ocidental, como a autora demonstra em sua genealogia. Em segundo lugar, Cavarero aponta que Barthes compreende que o grão se liga à voz no corpo ou ao corpo na voz, mas que ele trabalha tanto *voz* quanto *corpo* como conceitos genéricos, tratados como “categorias de gozo despersonalizante em que, juntamente com o sujeito e o indivíduo, dissolve-se a unicidade encarnada (aliás, nunca assumida como tema) de qualquer existente concreto” (CAVARERO, 2011, p. 31).

A autora argumenta, então, que, para Barthes, a voz se cria na conexão entre a palavra e o corpo, de maneira que o autor (a) enfatiza o estudo do vocálico, mas (b) o aprisiona a uma esfera impessoal do erotismo da garganta, tratando “voz” como uma categoria geral e não como algo que se constrói a partir de cada enunciação de cada pessoa. Nos escritos do autor, assim, a materialidade vocal, que poderia ser um convite para pensar as especificidades de cada corpo, se torna, segundo Cavarero, um operador para pensar os rompimentos com a semântica de maneira dicotômica, sem se aprofundar no aspecto corpóreo de *cada voz* e da *própria linguagem*. Barthes, assim, acaba por tornar homogênea e inespecífica a ideia de corpo e, tratando-o a partir de categorias universais (o corpo, a voz, o grão, o sujeito), constrói um projeto hegemônico sobre corporeidades, no qual aquilo que está para fora da significação é prontamente posto como inassimilável, a partir de certo erotismo.

Tendo em vista a crítica de Cavarero, o que considero importante de ser notado na teoria barthesiana é que o autor, ao escrever sobre grão, está preocupado com um procedimento estético de reconhecimento do metal fônico, que só é possível de existir diante de tecnologias de captura e reprodução que distanciam a voz do corpo que a emite. Não é à toa que Norie Neumark (2010^a, 2010b), artista e pesquisadora australiana preocupada com a voz nos dispositivos midiáticos, compreenda que um trunfo da teoria do grão está na possibilidade de tomar o aspecto encarnado da voz como um valor atribuído na experiência estética. Tal aspecto, afinal, só se torna um valor a partir do modo como esse material vocal viaja e é processado tecnicamente. Neumark, assim, dialogando com os escritos de Cavarero, pensa vozes a partir do seu caráter relacional, apropriando-se de Barthes como uma teoria de escuta e valor estético.

Podemos pensar, então, que Barthes valora positivamente uma organicidade do corpo a partir de um operador (o do grão) que busca destacar prazeres em uma fruição com as vozes em tecnologias sônicas. Evidentemente, a proposta organicista de Barthes não constrói uma teoria densa o suficiente para pensar outros aspectos das vozes nos dispositivos técnicos. É aqui que autores preocupados com a voz midiaticizada atuam para viabilizar e expandir maneiras de compreender tais vocalidades.

Thiago Soares (2014), envolvido com os estudos de som e música na Comunicação, trabalha, em sua teoria vocal, principalmente a partir de Barthes para propor uma extensão à noção de grão da voz a partir do conceito *pixel da voz*. A preocupação de Soares em seu texto é a de refletir sobre o reconhecimento do cantar em um momento em que a voz digital nos leva, ao reconhecer o grão, a esbarrar com a possibilidade da produção digital. Vislumbramos, pois, a figura do produtor, os usos de softwares e a faixa de áudio que, uma vez gravada, está pronta para ser processada.

Nesse contexto, o reconhecimento de um corpo (o do grão) é acompanhado de um reconhecimento da sua transformação como prática da produção musical, que se dá a partir da intervenção digital. Este processo de reconhecer um corpo erótico na voz e de se vislumbrar a impossibilidade de compreender plenamente seus percursos, como foi agenciado e transformado pelo dispositivo técnico digital, é o que Soares se refere como sendo o Pixel da Voz:

Debater o pixel da voz significa discutir o sistema de produção musical que tenta enxergar a convivência de variadas experiências vocais na cultura contemporânea: desde a ideia idílica dos trovadores, cantadores populares,

que se apresentam nas feiras livres, não usam microfones, cantam a plenos pulmões; passando pelas apresentações ao vivo, com dispositivos elétricos, microfones, instrumentos musicais, nos *shows* de *rock*, de música *pop*, etc; chegando às experiências nos estúdios musicais, nos computadores caseiros, nos programas baixados na internet que “mixam” vozes, nos aplicativos baixados em celulares que “brincam” com a digitalização das vozes. A ideia de pixel da voz tenta dar conta do fato de que, quando se trata de um artefato construído digitalmente, as formas de agenciamento, correção, distorção se dão na matriz numérica gerada de um arquivo, ou seja, tem-se a clara ideia de ubiquidade, de uma lógica calcada na manipulação como uma práxis (SOARES, 2014, p. 25).

Soares, a partir daí, compõe uma discussão que associa o reconhecimento da figura do produtor e dos agenciamentos de softwares como estando vinculados às convenções de cada gênero musical. Enquanto em algumas músicas pop e disco, por exemplo, os vocais são facilmente reconhecíveis como robotizados, no panorama da MPB, a intervenção do produtor, ainda que reconhecível, se torna menos enfática. A sagacidade de Soares aqui é a de criar um conceito que se refere não só às vozes evidentemente processadas (as vozes robóticas), mas também às vozes que, por meio de processamentos diversos, visam soar naturais. O pixel da voz, evidentemente, não visa substituir o grão de Barthes, mas o atualiza para dar conta das maneiras como consumimos vozes e, especialmente, música. Como o grão, afinal, o pixel também é reconhecível a partir da experiência estética e se vincula, também, a certo prazer.

Compreendo, assim, que as noções de pixel da voz e de grão da voz, ambas, lidam às suas maneiras com os modos de reconhecimento de um corpo na voz por meio da experiência estética e, assim, dizem respeito às propriedades que se constroem principalmente no escutar. A escuta a qual me refiro aqui é, evidentemente, sempre encarnada e se dá por meio de nossas faculdades sensíveis e culturais, a partir das maneiras pelas quais nos percebemos corporalmente e por como, a partir da sensibilidade, da vibração, da memória e dos processos afetivos, podemos perceber e processar o que ouvimos. Como coloca o sociomusicólogo britânico Simon Frith (1996),

A voz como expressão direta do corpo é tão importante para a forma como a ouvimos como para a forma como interpretamos o que ouvimos: nós podemos cantar junto, reconstruir em fantasia nossas próprias versões cantadas de músicas, (...) porque com o cantar, nós sentimos que sabemos o que fazer. Nós também temos corpos, gargantas e estômagos e pulmões. E mesmo se não conseguirmos acertar a respiração, a afinação, as durações das notas (e é por isso que nossas performances só soam bem para nós mesmos), nós ainda sentimos que entendemos o que o cantor está fazendo em princípio

físico (esta é outra razão de porque a voz parece - de maneira tão diretamente expressiva - um instrumento: não é necessário esforço mental para saber como o barulho vocal foi fabricado) (FRITH, 1996, p. 192, tradução nossa).

Nesse sentido, é por conta desse tipo de experiência corporal e pessoal que podemos reconhecer o grão Barthesiano, que – ao ser localizado na cavidade oral – constitui uma anatomização do corpo a partir da qual o metal fônico se faz. De toda forma, o corpo da escuta é também central na maneira pela qual a voz se vincula à corporeidade.

Jarman-Ivens (2010) aborda tal questão ao refletir sobre o processo pelo qual a voz confunde as barreiras que temos sobre nossos próprios corpos e sobre os de outros. Em seu argumento, ela postula que as vozes que ouvimos, enquanto podem remeter a um outro corpo, sempre precisam de um corpo para serem suportadas. As vozes passam por um processo, afinal, que nos casos com menos camadas de mediações, produzem-se no contato de um corpo com o ambiente, vagam pelo espaço em forma de ondas e são incorporadas a partir do sistema tátil e auditivo ao outro – ou ao mesmo – corpo. Diversas pessoas em uma sala não escutam uma mesma voz homogeneamente e mesmo eu, emitindo voz, não me escuto como uma pessoa que esteja há poucos centímetros de mim: nenhuma dessas escutas é primordial e nenhuma pode ser mais autêntica que a outra. A voz, pois, se faz em um espaço intermediário. O escutar, assim, há de ser sempre plural, diverso, pessoal e contextual e não pode ser reduzido a uma ideia homogênea de coletivo, como aponta a etnomusicóloga Tsitsi Ella Jaji (2014) ao propor que a escuta é “estéreo”.

O ponto central aqui é o de que discutir voz envolve lidar com perspectivas sobre o corpo: não porque as vozes estão indissociavelmente atreladas aos supostos corpos que as emitem, mas porque é também pelos processos corpóreos que as percebemos, incorporamos e nos transformamos. As vozes que ouvimos nos informam sobre como percebemos os outros e nós mesmos – e refiro-me à informação em seu aspecto corpóreo, como pensada por Christine Greiner (2013) ao abordar como nos modulamos corporalmente a partir de nossas faculdades cognitivas e sensíveis. O corpo, como descreve a autora, é radicalmente processual e vive em atualização por procedimentos comunicacionais, adquirindo informações diversas, de maneira que cada maneira de apresentar, descrever e teorizar corpos se articula com as possibilidades que

os corpos têm de ação no mundo. É com isto em mente que parto para investigações de pistas que podem ajudar a alargar os entendimentos sobre as vocalidades e corporeidades midiáticas.

ESQUEMAS DE ALTERIDADE E MODOS VOCAIS: AS VOZES DO FUTURO DE ELA, DE SPIKE JONZE

Desde a primeira sequência de cenas de Ela (*Her*, dir. Spike Jonze, 2013), podemos perceber a centralidade que a voz e a audibilidade possuem no futuro ficcional do filme. Nela, somos introduzidos a Theodore – personagem de Joaquim Phoenix –, que nos olha fixamente através da câmera enquanto monologa sentimentalmente – em voz intimista, falha e volátil – uma declaração de amor. Somos, logo depois, introduzidos ao contexto da declaração e podemos perceber que Theodore está falando para um computador que registra em escrita toda a sua fala. No mesmo ambiente – facilmente reconhecível como uma empresa criativa – diversas pessoas fazem o mesmo. A escrita aqui é uma atividade oral, verbal, vocal e todas as pessoas no ambiente escrevem, por meio da fala, cartas íntimas de contratantes.

No percurso de Theodore para sua casa, que atravessa uma Los Angeles futurista, o personagem está sempre acompanhado de um fone que penetra seu ouvido – tal qual todos à sua volta. Enquanto o filme substitui os usuais dispositivos visuais – celulares, tablets e livros – por fones, o áudio do dispositivo sonoro de Theodore nos é apresentado pelas caixas de som dos nossos dispositivos de reprodução: uma voz masculina eloquente e com pouca variação de tom enuncia conteúdo de e-mails, notícias e sugere opções de comandos vocais para o personagem, atuando como uma espécie de assistente operacional digital. Uma vez em casa, depois de jogar um videogame que responde a comandos gestuais e vocais, Theodore se deita solitário em sua cama e engaja em sua última atividade do dia. Com um fone plugado em sua orelha, ele navega auditivamente por um serviço de relacionamentos em que diversas pessoas enunciam mensagens sexuais, e, depois de escolher uma parceira pela voz e fala, ele engaja em um estranho sexo por chamada de voz e adormece.

Todo este trajeto de Theodore já nos fornece algumas pistas para pensar os aspectos pelos quais reconhecemos vocalidades a partir dos seus parâmetros de organicidade. Lidamos, afinal, na sequência de cenas, com a voz do próprio Theodore,

com o assistente operacional de seu dispositivo móvel de mídia – que é prontamente reconhecível como uma “voz inorgânica” – e as vozes das mulheres com quem o personagem interage no sexo por telefone.

A voz de Theodore – sentimental, intimista e dirigida aparentemente a alguém – destoa das demais por conta do seu caráter emocionalmente afetado. A maneira como o ator aborda o texto e modula a voz (significando as palavras, sussurrando, enfatizando determinados termos, quebrando a voz em outros) remete com facilidade à própria maneira pela qual a vocalidade se constitui em seu corpo. Vemos, afinal, na imagem, sua boca hesitar, sua glote deglutir, seus lábios soltarem ar e se juntarem para formar os fonemas. A construção da cena nos remete ao reconhecimento de um corpo que está disposto em função do texto; que, para produzir um discurso, se emociona, hesita, se engaja com o olhar, modula a voz diversamente.

A voz de Theodore se opõe quase diretamente à voz de seu assistente operacional. Enquanto os dois possuem vozes facilmente reconhecíveis como masculinas, a voz do assistente digital é excessivamente funcional: dirige-se a Theodore eloquentemente e em um tom – vocal e dramático – mais para cima, alegre, impositivo. Diferentemente da voz de Theodore – produzida por um corpo afetivo –, a voz masculina do assistente não se altera e nem se modula diante dos textos que lê: enuncia um e-mail pessoal, uma notícia e se dirige a Theodore da mesma maneira, prezando pela funcionalidade da produção semântica vocal. O que torna a voz deste assistente inorgânica, noto, não é qualquer modo de produção vocal digital que robotize ou desumanize o timbre, mas a própria maneira pela qual ela se produz para a significação.

Cavarero (2011) possui uma perspectiva sobre unicidade das vozes que é especialmente importante para compreendermos as relações entre encarnação, significação e singularidade vocais – a partir da qual, acredito, possamos construir uma maneira própria de pensar como a significação se relaciona com a produção de organicidade. A autora demonstra, como colocado anteriormente, que a voz, quando é abordada filosoficamente, aparece comumente a partir de seu potencial semântico e, de maneira geral, trabalhada como uma categoria única e generalizante: a Voz. Sua proposta filosófica, assim, elabora uma construção teórica sobre vozes que atente para a esfera do “vocálico” – pautada em articulações com a literatura, leituras de pinturas,

mitos gregos, experiências com ópera e, evidentemente, cruzamentos teóricos com outros filósofos e estudiosos.

Um dos pontos importantes da filosofia de Cavarero é diluir a categoria metafísica “voz” em uma pluralidade de vozes, atentando para o fato de que as vozes seriam encarnadas. Assim,

A voz é o equivalente daquilo que a pessoa única possui de mais escondido e mais verdadeiro. Não se trata, porém, de um tesouro inatingível, de uma essência inefável e, muito menos, de uma espécie de núcleo secreto do eu, mas sim de uma vitalidade profunda do ser único que goza da sua autorrevelação por meio da emissão da voz. (CAVARERO, 2011, p. 19)

A autora, assim, está preocupada com como cada voz está vinculada ao reconhecimento de um corpo – que toma como carnal. O vocálico, para Cavarero, se associa à vitalidade e diz respeito a uma esfera da presença, às maneiras pelas quais as pessoas se fazem tangíveis e são percebidas a partir de suas unicidades. É a partir daí que a autora constrói o que chama de uma “fenomenologia vocálica da unicidade”, que diz respeito a como nos produzimos e percebemos a “singularidade encarnada de cada existência enquanto esta se manifesta vocalmente” (2011, p. 22).

O que a autora sugere então em sua fenomenologia vocálica da unicidade é que a voz participa da maneira pela qual compreendemos o mundo pela presença, e o próprio processo de escuta (que se constitui em nossos corpos) de outras vozes (derivadas, em sua teoria, de outros corpos) nos ajuda a compreender as diferenças, inclusive materiais, entre nós e os outros. A unicidade a qual Cavarero se refere se constitui na percepção, na experiência, na produção vocal e na audibilidade: ela não parece ser anterior à produção vocal ou à escuta e não se associa a um Eu essencial ou metafísico, mas é um aspecto sensível da presença dos outros. Até mesmo a relação entre a esfera fonética e semântica entram nesse jogo: segundo a filósofa, mesmo que estejamos dirigindo a voz primordialmente à palavra, constituímos as palavras enquanto as exercemos, as oralizamos e as vocalizamos. A significação, assim, é constituída principalmente na e pela fala, que é por onde a palavra ganha vida; daí grande parte da rejeição de Cavarero à ideia de Barthes de que o grão poderia ser o encontro do corpo com a linguagem. Para a autora, a linguagem parece se constituir também no corpo e, podemos pensar, mesmo quando as palavras são lidas, imaginadas ou inventadas silenciosamente, as percebemos

também a partir das experiências fonéticas que constituem as vivências de grande parte de nós.

Nesse fluxo, Cavarero pontua que as tradições fortemente pautadas no sentido e na semântica tendem a universalizar as vozes a partir do que dizem, buscando cindir a linguagem do corpo e carregar as palavras para uma utópica imaterialidade. Abrir a escuta para o vocálico seria uma maneira de perceber a si e aos outros a partir de nossas pluralidades, do caráter único de cada voz. A teoria de Cavarero, assim, autodenominada de Teoria das Vozes Plurais, preza por uma ética da alteridade, por um fazer social que perceba os outros pela experiência e na esfera da presença – do tangível e temporalmente presente, como aponta Hans Ulrich Gumbrecht (2010) – e que, assim, construa um esquema de alteridade.

Com essa sistemática, podemos facilmente compreender como as vozes que Theodore encontra em seu percurso do trabalho ao sono, em *Ela*, se produzem de maneira distintiva e facilmente reconhecíveis a partir de determinadas singularidades. A escrita falada do personagem visa a produção semântica a partir da experiência sensível, e a relação com mulheres por telefone se dá entre gemidos de prazer, vozes que oscilam e que, assim, nos levam a conceber ou reconhecer uma fisicalidade vital. Cavarero, evidentemente, não parece se preocupar com as vozes produzidas em computador, que colocam em risco a unicidade e a vitalidade de cada voz, e por isso o filme *Ela* pode ser interessante para pensar tais aspectos. A voz do assistente digital que dialoga brevemente com Theodore, ainda que não tenha seu timbre e suas qualidades únicas generalizadas pela máquina, se produz com pouca unicidade e não se vincula a um ideal de vitalidade. Neste aspecto, isso parece acontecer por conta da maneira como essa vocalidade se engaja com uma performance vocal (masculina) que acredita no semântico como a centralidade da palavra. Afinal, é a eficiência do verbo, a dicção posta para a significação, para uma tentativa de neutralização do vocálico, que pode nos fazer associar a voz do assistente mais aos operadores digitais (femininos) com os quais convivemos – a Siri, à “voz do Google”, às vozes gravadas das empresas de telefonia – do que com a voz de Theodore.

Isso faz parte, proponho, das maneiras como percebemos variações do que a artista e pesquisadora Norie Neumark (2010a e 2010b) chama de “modos vocais”. Em sua proposta, Neumark busca refletir sobre as vozes processadas midiaticamente

atentando para os processos que as vozes não midiaticizadas – que presenciamos *in loco* – também estão submetidas. Isto é, a autora argumenta que as vozes são processadas midiaticamente, mas também por outras dimensões sociocorporais: são técnicas do corpo. Os modos vocais são, assim, modos de produzir vocalidades que atuam a partir das diversas relações possíveis com o corpo e com a ideia de significação e “fazem sensíveis as maneiras pelas quais os aspectos sonoros e significantes da voz suplementam e perturbam um ao outro e tornam evidente o potencial estético e afetivo da voz” (NEUMARK, 2010b, tradução nossa). São exemplos de modos vocais que interessam a Neumark, a voz que parte da respiração oscilante, as vozes que quebram, enrouquecem e falham ou a voz no limite do grito.

O que compreendo é que enquanto as vozes de Theodore e das mulheres com quem ele transa por telefone se modulam vocalmente a partir destes modos vocais que remetem aos processos encorpados (gemendo, tremulando, respirando pausadamente), a voz do assistente digital parece buscar neutralizar as variações de modos vocais. Isto se torna mais evidente ainda quando a personagem Samantha, interpretada vocalmente por Scarlett Johansson, é introduzida ao filme.

Em dado momento, Theodore, vivendo solitariamente, opta por instalar um “sistema operacional” personalizado, que, promete a propaganda, seria construído a partir de uma leitura minuciosa de seus dados, arquivos e se adequaria às suas demandas pessoais. Esse sistema operacional – que Theodore opta por fazer mulher – apresenta-se rapidamente como Samantha, um nome reivindicado por ela mesma. A personagem, cuja voz habita maior parte do filme, dialoga com Theodore a partir de qualquer dispositivo digital presente, mas, de maneira geral, fala diretamente ao seu ouvido a partir do fone sempre plugado à sua orelha: é uma voz que se produz no digital e, a princípio, se dirige muito diretamente a Theodore, às suas cavidades auriculares e à sua interioridade. Neste sentido, a voz de Samantha muitas vezes toca (e por vezes desfaz) um duplo estereótipo da voz feminina: a das assistentes vocais digitais que são elaboradas no lugar misógino da sensualidade e subserviência (GIACOBBE, 2019) e também o lugar da voz feminina no cinema hollywoodiano, fortemente marcado por uma ideia de proximidade, que reforça estereótipos de sedução a partir da maneira como comumente se capturam vozes de atrizes com a utilização intimista de microfones (GREENE, 2009).

Enquanto nas primeiras aparições Samantha já tem atitude vocal distinta do assistente digital masculino que interage mecanicamente com Theodore no início do filme, a aproximação da personagem de Scarlett Johansson com os humanos vai sendo cada vez mais enfatizada com o decorrer da narrativa. À princípio, Samantha lê e-mails, organiza os arquivos de Theodore e escreve mensagens por ele; a questão é que, enquanto ela realiza estas atividades funcionais, suas vocalidades se modulam em várias qualidades, sua respiração é sempre audível e ela frequentemente ri: de certa maneira, atua em variações do que Neumark demarca a partir dos modos vocais. Narrativamente, o filme frisa o fato de ela não ter um corpo, de ser uma voz do digital. Em termos estéticos, porém, o reconhecimento de um corpo e de uma força vital é difícil de não ser exercitado, o que se acentua por conta da vinculação da voz de Samantha – a personagem – a um corpo que está visualmente além da diegese fílmica: o de Scarlett Johansson. Assim, entre o corpo imaginado de Johansson e o produzido por sua voz, a personagem constrói, gênero, raça, nação e mesmo alguma ideia de classe – aspectos identitários que se pautam também em processos corpóreos.

À medida que o filme prossegue, a vitalidade de Samantha (e o corpo de Johansson) é reafirmado de maneira enfática: em determinada cena, enquanto Samantha e Theodore transam, a imagem se torna escura e podemos ouvir apenas seus gritos e gemidos. Em meio a eles, a mulher grita que consegue sentir a própria pele. Mais para a frente, em outro momento da narrativa, ele toca ukulele enquanto ela canta – e compõe – uma letra para a música. Sua voz é falha, se esforça para atingir notas agudas, abre em riso em determinados momentos e se modula pela respiração, pelo som nasal de determinados tons, pela formação da garganta: é uma voz com grão, com vitalidade, que reivindica unicidade.

Exercito aqui pensar que a dimensão vocálica da unicidade, assim, não é apenas um modo de reconhecer vozes e de encarar teoricamente a pluralidade das vozes, mas também atua na produção vocal. Assim, nos informa sobre as maneiras pelas quais nos enunciamos vocalmente, em como encontramos prazer na reverberação sonora e com como, em outros momentos, parecemos engajar com a ideia de que a voz pode ser primeiramente um instrumento de produção semântica. Isto é, compreendo que a noção de modos vocais, referindo-se às modulações que tornariam estranhas as vozes tidas como normais, é importante para as maneiras a partir das quais construímos um

esquema de alteridade com as vocalidades com as quais convivemos. Reconhecemos a voz de Samantha como humana mediante certo entendimento de feminilidade, o que se dá por maneiras de utilizar a voz que jogam com certos estereótipos de intimidade que produzem seu corpo de maneira inteligível. É ao passear por modos vocais – o grito, o choro, o riso, o canto – que a personagem reivindica também sua autonomia, ainda que atuando sob regulações de gênero. Desta forma, a fenomenologia vocálica da unicidade é não só uma proposta teórica de lidar com vozes, mas pode auxiliar na compreensão das próprias técnicas de construções de si a partir de uma perspectiva que vincula a singularidade a um ideário de organicidade, que se articula por categorias de gênero.

A VOZ QUE SE EXPÕE COMO TECNOLOGIA: OS CORPOS INORGÂNICOS DE NIER: AUTOMATA, DE YOKO TARO

A perspectiva que vem sendo construída a partir dos modos vocais só é possível a partir do momento que se compreende, como coloca a própria Norie Neumark (2010a), que a voz não é simplesmente uma instância do corpo, mas que é uma *técnica de construção de corpo afim das perspectivas performativas*, como a empregada por Judith Butler³. Neumark nos lembra, nesse sentido, que as vozes (dentro e fora da mídia) são sempre mediadas por diversas instâncias e que são, em si, técnicas (de construção de corpo, de relações, de expressão, de canto, de fala, etc.). É por conta disso, inclusive, que podemos compreender organicidade como algo que se produz também vocalmente: a voz que instaura suas dimensões vocálicas de determinadas maneiras pode ser especialmente importante para produzir efeitos de organicidade, os quais associo ao que Neumark aborda a partir da ideia de efeitos de autenticidade.

Freya Jarman-Ivens (2011) desenvolve uma teoria bastante perspicaz para pensar a voz neste viés, que lida com a maneira pela qual as vozes tanto atuam e se produzem como técnicas quanto têm o potencial de evidenciar estas técnicas – expondo-se como

³ Refiro-me aqui aos estudos, principalmente vinculados à teoria queer, que pensam como as construções identitárias e as categorias do eu se produzem por meio dos atos e a partir dos discursos sociais. Judith Butler (1991) é a teórica proeminente neste aspecto por ter desenvolvido à noção de performatividade, que descreve os processos de socialização miméticos a partir dos quais os sujeitos produzem-se ao passo que se expressam, desnaturalizando a ideia de um sujeito anterior aos atos enunciativos e, assim, problematizando uma ideia ontológica de sujeito. Em sua perspectiva, os esquemas de gênero produzem as normas de sexo e desejo, criando uma ordem compulsória de sexo-gênero-desejo importante para que sejamos reconhecíveis de maneira inteligível.

uma tecnologia – ao serem enunciadas ou reproduzidas. Sua investigação consiste em pensar um potencial queer da voz, que argumenta se fazer principalmente presente quando as tecnologias ligadas à vocalidade se evidenciam na escuta de determinadas performances vocais.

Como Neumark, Jarman-Ivens compreende técnicas e tecnologias a partir de um viés que atravessa diversas esferas da produção de sujeito. A autora se preocupa, assim, com (a) as tecnologias externas de captura, produção e reprodução de voz, com (b) as tecnologias fisiológicas e psicológicas internas (as técnicas vocais, os modos vocais, a constituição dos órgãos e cavidades do corpo, etc.) e com (c) as tecnologias de poder, trazidas dentro de uma perspectiva foucaultiana⁴. Neste sentido, mesmo as vozes compreendidas socialmente como naturais são forjadas a partir de técnicas e articulações com tecnologias e nenhuma voz pode ser simplesmente “natural”. Cada voz se produz a partir de um risco constante, então, de expor as categorias e tecnologias que as fazem parecer naturais, já que ganham certa autonomia e são reinterpretadas na escuta. Assim, o próprio ato de consumir vozes nos faz precisar lidar com algumas tecnologias que agem na produção vocal e, frequentemente, nos leva a ter dificuldades de assimilar determinadas vocalidades. Um exemplo disso é a leitura de Jarman-Ivens sobre o conceito de grão da voz de Barthes: a autora pensa como a geno-canção pode ser compreendida como uma vocalidade em processo de assimilação, percebendo que, na escuta, a tomamos como estranha e nos esforçamos para assimilá-la. A feno-canção, mais ligada à significação, já estaria próxima de modelos codificados que tenderiam a ser mais facilmente assimiláveis (JARMAN-IVENS, 2011).

Para adensar estas discussões, proponho uma breve passagem pelo jogo de videogame *Nier: Automata*, lançado em 2017 pela Platinum Games e dirigido por Yoko Taro. A passagem para o videogame é importante aqui por promover uma escuta que depende de uma experiência de intensa interação e agência própria da plataforma lúdica, em que redes de computadores, narrativas e jogos entram em simbiose por meio de um “estar ciborgue”, como aponta Flávia Gasi (2016). No jogo de Taro, tomamos o controle de personagens andróides que passeiam por uma Terra futurista inabitada por

⁴ Jarman-Ivens compreende que, como tecnologia de poder, a voz se enquadra dentro de três aspectos pensados por Foucault: de ser uma “tecnologia de produção (de linguagem, som e música), de sistemas de signos (música e linguagem) e do eu (o próprio ‘ser’ do vocalizador)” (2011, p. 22, tradução nossa).

humanos, travando uma guerra milenar com robôs. Enquanto os androides (oriundos de criações humanas) são visualmente iguais aos humanos, os robôs (criados por uma raça alienígena) são facilmente reconhecíveis como máquinas, construídos dentro de uma estereotipia do robô maquinado. Nesse panorama, os androides estão constantemente lutando para negar suas emoções e para não se engajar uns com os outros. Já os robôs parecem se comportar de maneira estranha, emulando de maneira forçosamente artificial organizações sociais humanas.

Enquanto podemos passear por paisagens desérticas e pós-apocalípticas, boa parte da narrativa do jogo é conduzida pelo diálogo: enquanto jogamos, os androides estão frequentemente conversando, inclusive sobre a experiência de estarem sendo jogados. Suas vozes são facilmente reconhecidas como humanas, processadas para – diante de um jogo composto majoritariamente por sons robotizados – soarem joviais, sensibilizadas, moduláveis pelo afeto. Os robôs que cruzamos e matamos também dialogam: falam com vozes robotizadas, pouco afetadas e rangentes, parecem enferrujadas, prejudicam o entendimento semântico das palavras e são prontamente taxadas como vozes artificiais. Os robôs compartilham uma voz genérica; os androides parecem ser frutos de esforços para soarem distintivamente uns dos outros. Estas disposições vocais ajudam, assim, a construir os corpos dos personagens e, também, um esquema de alteridade: os androides estão aparentemente mais próximos de nós do que os robôs. A voz, portanto, aparece como uma tecnologia de modulação empática.

Essa maneira de produzir alteridade passa a mudar quando, depois de determinado tempo de jogo, os jogadores têm acesso a alterar – quando quiserem – as vozes dos androides que controlamos. Com as modificações, essas vozes – anteriormente percebidas como performances vocais meticulosamente construídas – passam a se produzir como faixas de áudio prontas para serem mixadas, não simplesmente por um produtor distante de nós, mas por nós mesmos. Ao alterarmos a voz do personagem 9S, por exemplo, apresentado como um jovem garoto de voz alegre, ouvimos sua vocalidade se alterar indo a sons graves ou agudos, modulando timbres e modificando inteligibilidades de gênero. Nos cantos mais extremos do espectro de modulação vocal, as palavras se substituem por sons evidentemente digitais, que transitam entre frequências graves e agudas e param completamente de produzir fonemas. São sons que só podem ser reconhecidos como uma voz a partir do momento

que sabemos que a faixa de áudio de origem remetia a determinada vocalidade e porque vemos 9S mover a boca em sincronia com as emissões sonoras. Em qualquer outro contexto, os perceberíamos simplesmente como ruídos de computador.

Essa passagem da voz por um espectro de diferentes tons e sons ruidosos estica o que podemos compreender como vocalidade. O problema de assimilação dos sons robóticos e das distorções de tons vocais ajuda a desestabilizar a assimilação das vozes que reconhecíamos como normais: no caso de 9S, a própria voz que compreendíamos como a de um garoto jovem – homologada à sua imagem – passa a ser colocada em risco e posiciona, também, a própria ideia de que o personagem é um garoto jovem em questão. 9S passa de ser um androide jovial, masculino e quase humano a ser mais prontamente reconhecido como uma máquina, na qual essas categorias se produzem artificialmente. Assim, passa-se a perceber e testar quando a sua masculinidade passa a se dissolver, em que ponto sua voz deixa de ser jovial para fugir de um fluxo do envelhecimento e quando sua fala japonesa começa a se desterritorializar.

O curioso em *Nier: Automata* é que a maneira como as vocalidades jogam com um esquema de reconhecimento e de assimilação associam as distorções robotizadas e evidentemente digitais com as distorções que, não soando processadas digitalmente, mexem com uma lógica performativa de gênero da voz. O ato de se fazer robô, a destruição dos fonemas e a alteração tonal que mexem com um esquema de gênero são procedimentos que habitam um mesmo espectro de colocar em xeque a assimilação de um corpo.

Dessa maneira, em consonância com Jarman-Ivens e com autores preocupados com as vozes das artes da cena, como a pesquisadora do teatro Daiane Jacobs (2017) e a investigação de ópera de Wayne Koestenbaum (1991), pode-se perceber que os modos como nos produzimos vocalmente se associam a modelos hegemônicos de vocalidade, que obedecem, também, a determinadas hegemônias valorativas de gênero, raça, classe e território. Classificações vocais utilizadas na música, treinos vocais que organizam os limites do alcance da voz dentro de uma classificação de notas – por si uma maneira cultural de dividir as mudanças tonais – e as concepções que temos sobre vozes masculinas, femininas, masculinizadas e feminilizadas, por exemplo, nos informam sobre construção vocal e nos ajudam a desenvolver parâmetros para entender quais vocalidades podem ser facilmente assimiladas.

À medida que jogamos *Nier: Automata*, o reconhecimento dos andróides enquanto humanos e dos robôs enquanto máquinas passa a ser fragilizado narrativamente, o que é enfatizado pelas possibilidades de mudança vocal. Quando transformo a voz de 9S, não estou simplesmente indo de encontro ao seu corpo; estou evidenciando que ele era tão artificial quanto os robôs que durante as horas de jogo anteriores eu estava, em imersão, matando. *Nier: Automata*, ao nos oferecer recursos para modular e desfazer o corpo de 9S, mudando-o em termos de gênero, idioma e organicidade, nos leva a potencialmente perceber que o inteligível não é natural, dado que é artificial e tecnicamente construído tal qual o não-normativo, que tende a ser prontamente visto como inatural. Nesse sentido, o *queer* na voz é o que faz com que a norma se torne, também, estranha.

MÁQUINAS DE CANTO: A CANÇÃO MOON RIVER DE FRANK OCEAN

A *Moon River* (2018) de Frank Ocean joga com as tecnologias vocais desde seus primeiros momentos. No primeiro segundo da canção, podemos ouvir o cantor contando, em um tom falado aparentemente confortável, para anunciar o começo da melodia vocal: “*One, Two*”; enuncia. No segundo seguinte, uma voz aguda, evidentemente robotizada digitalmente, dispara no primeiro verso, tomando a primeira voz: “*Moon river*”, canta prolongadamente. Esta voz, que não é facilmente atribuída a Ocean, borra grande parte dos aspectos que identificamos comumente em vozes. O principal deles diz respeito a gênero: é uma voz que se produz indeterminadamente dentro do espectro sexo-gênero.

As duas vocalidades prontamente se distinguem: enquanto a primeira fala de Ocean se associa facilmente ao cantor, o primeiro verso cantado da música soa demasiadamente artificial, o que é reforçado não só pela mudança de timbre, mas também pelo salto tonal da sua voz falada para a voz aguda e prolongadamente sustentada que desponta em cantoria. À medida que a canção prossegue, a voz que reconhecíamos como do cantor volta a aparecer e se articula de diferentes maneiras na canção. Ela varia de tom e compõe sobreposições uníssonas e harmônicas com diversas faixas vocais, opera em reverberações, ecos, mecanismos de *delays* e confundem qual voz é a da faixa vocal principal da canção. Essa *Moon River* é uma música formada por

duetos e coros das diversas vozes que supomos ser de Ocean. A voz, aqui, varia de tom, ora perceptivelmente como fruto de técnicas vocais moduladas no corpo do cantor, ora como fruto de tecnologias externas dos dispositivos digitais. Na maioria das vezes, é impossível de se saber o que transforma os sons do cantor: computador e fisiologia se confundem em seu jogo e o que é apresentado são diferentes graus de manipulação sonora pelas tecnologias digitais e de corpo.

Enquanto ouvimos as vozes de Ocean se modular e passear pelo espectro estéreo, mas principalmente pelo espectro tonal, percebemos as gradações de variações que modulam sua voz. Ouvimos a voz digitalmente aguda se formar a partir dos tons graves e vice-versa e, enquanto se apresenta uma garganta e uma úvula em determinadas vocalidades, esta corporeidade se fragiliza por lembrar, repetidamente, que cada um dos vocais é processado digitalmente. Em dados momentos, a voz de Frank Ocean projeta seu corpo negro e masculino, a partir das composições melódicas e modos vocais vinculados ao R&B e ao Soul, ressoando em tons graves que se aproximam de sua voz falada. Em outros momentos, os sons se fundem à máquina digital, tanto a que a produziu quanto a que a reproduz em nossos ouvidos e caixas de som. Como uma voz que canta, os demarcadores de raça, gênero e formação cultural a partir de uma noção de nação e classe se mostram e se obliteram nas transições.

Ao ouvir a voz robotizada do primeiro verso da canção de Frank Ocean, pode-se retomar com certa facilidade a voz de Audrey Hepburn em *Bonequinha de Luxo* (dir. Blake Edwards, 1961), provavelmente a interpretação mais difundida da canção. A vocalidade de Hepburn no filme é hesitante e sensual, se modula de maneira soproso pelo aparelho fonador, reivindica a projeção de uma vitalidade e produz determinada noção de feminilidade. Não é à toa que é pela voz na canção que o par amoroso de Holly Golightly, personagem de Hepburn, é atraído para a janela, a caminho de admirar seu interesse romântico. Ao enunciar digitalmente as mesmas palavras que Hepburn, a voz digital de Ocean se constrói por oposição à vocalidade da atriz, mas não é necessariamente menos erótica: seu metal digital também nos punge, também pode nos atrair e sensibilizar.

Diversas perspectivas tentam dar conta de uma discussão sobre a voz que canta. Quando Barthes (2012) sugere a ideia de grão e a divisão entre uma feno-canção e uma geno-canção, ele está pensando em um reconhecimento valorativo a partir do qual

podemos modular o engajamento do corpo na voz cantada. Em certa consonância, Cavarero também (2011) reconhece que as vozes melodramáticas do canto, podem, muitas vezes, representar um “alegre triunfo do vocálico sobre o semântico” (2011, p. 149), pensando como a voz cantada tende a priorizar o fonético, a prezar pela vibração vital do corpo. Koestenbaum (1991), em sua perspectiva, associa a voz operística (que vibra mais do que fala, projeta mais do que enuncia) com um paradoxo da relação entre liberação e domínio do corpo. Em seu estudo, o canto é o lugar próprio da cobrança de eficiência e da construção de uma disciplina corporal que, ao mesmo tempo, produz um tipo de liberação física. Do cantor, é cobrada eficiência e determinadas economias de corpo (saúde, controle, adequação a normas e gêneros), mas também se evidencia na voz cantada um potencial de colapso do corpo disciplinado, o risco de se perder em vibração e projeção vocal excessiva.

Cada uma dessas perspectivas, enquanto aparecem na voz de Ocean, se tornam insuficientes por não considerarem os processos de produção ao qual Soares (2014) se refere como o do pixel da voz, aquele que é atravessado pela produção digital. O que proponho voltando-me para o coro de vozes de Frank Ocean é perceber que o jogo da voz com a significação e a relação do canto com o corpo não são percebidos em nossas escutas apenas nas vozes que reconhecemos como mais orgânicas, que nos remetem ao que Barthes chama de grão. O som digital robótico, ao se fazer e ser reconhecido como voz, pode não indicar organicidade e vitalidade, mas, de fato, reivindica materialidade vocal: nos leva ao fone, ao aparelho, ao dispositivo técnico da produção e reprodução. Na música de Frank Ocean – e isso acontece em muitas outras – a voz processada digitalmente e pixelizada de maneira evidente não é, enfim, menos “vocálica” do que as vozes que comumente reconhecemos como orgânicas; ainda nos referimos a elas, afinal, como vozes. Tais vozes robóticas tampouco servem apenas para desnaturalizar as vozes que se modulam organicamente. Afinal, elas também jogam com a significação, também vibram em nossos ouvidos e são, por vezes, mais sônicas do que semânticas. Elas cantam, fazem-se presentes e nos marcam também pelos seus aspectos materiais, pelas maneiras como são sensivelmente percebidas em nossas escutas.

Com isso, pode-se acenar para a ideia de que ao reconhecermos – como nos leva Frank Ocean – a voz digital como uma voz que não só fala, mas que canta (o apogeu do vocálico), que vibra e que nos penetra, estamos nos modulando para processarmos

sensivelmente a vocalidade evidentemente artificial. Essa vocalidade passa a fazer parte de nosso repertório sensível e agencia as maneiras pelas quais nos produzimos corporalmente, pelas quais cantamos e reconhecemos outras vozes e as nossas próprias. Ela pode não nos informar sobre eficiência, saúde e funcionamento do corpo, mas certamente nos informa sobre canto, sobre enunciação e sobre modos, técnicas, tecnologias e produções vocais (identitárias e musicais).

A voz de Ocean indica seus diferentes graus de processamento digital, social e técnico à medida que se transforma sonoramente. Se por vezes sua voz pode produzir um corpo – feito por corporeidades negras, masculinas, queers, rappers, cantoras e estadunidenses de Ocean –, em uma mesma frase tal corpo se oblitera e parece conduzir a escuta para a máquina: para os computadores que possivelmente processaram sua voz no campo digital, para a materialidade dos fones de ouvido, caixas de som e demais reprodutores sonoros, para seu pixel. A ideia de organicidade é um valor pelo qual atribuímos quais são os bons modos de cantar e quem são os bons cantores, quais corpos maquinam-se eficientemente para o canto. No canto de Ocean tudo que canta é máquina. A máquina que canta não disputa eficiência, mas disputa o próprio canto: se reconhecemos um cantar nos sons digitais, reconhecemos, prontamente, a máquina como algo que pode deter e fazer voz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PASSEANDO POR ONDAS DE ORGANICIDADE

Um ponto que atravessa centralmente as teorias sobre vozes é como elas possuem uma função fortemente relacional. Para Barthes (2012), a escuta de determinadas vozes conecta o ouvinte ao corpo que a performa, diluindo o sentido. Segundo Soares (2014), é a incapacidade, nas músicas digitais, de determinar facilmente o corpo teorizado por Barthes que nos leva à figura do produtor: a materialidade digital da voz nos relaciona aos seus processos de produção por aparelhos tecnológicos. Para Cavarero (2011), a voz tem participação fundamental em um esquema de alteridade, que nos coloca em relação a partir de experiências de projeções singulares e vitais. Neumark (2010a e 2010b) lembra que as vozes são tecnologias de comunicação e que, assim, são centrais para como nos modulamos diante dos outros, performativamente. Jarman-Ivens (2011), em consonância, afirma que a voz faz parte do processo pelo qual estamos

constantemente nos atualizando no mundo, refletindo as tecnologias que as produzem – e que nos produzem.

Nesse esquema, as escutas de vozes são passíveis a colocarem em risco e exporem concepções socialmente naturalizadas sobre o corpo. Assim, é importante notar que a discussão sobre qualidades vocais atravessa recorrentemente questões relativas às problemáticas de raça, nacionalidade, classe, mas, especialmente, de gênero. Os produtos que lidam com as vozes nos limites do humano – como é comum na música pop, nos filmes de ficção científica e em videogames em geral – oferecem concepções especialmente importantes para refletir criticamente sobre voz, já que frequentemente precisam construir teorizações próprias sobre o que pode ser um corpo.

Discutiu-se, a partir do filme *Ela*, como os *esquemas de alteridade* (construídos a partir da voz) se baseiam em como cada voz se produz de maneira móvel em função dos seus afetos e para a significação, a partir da noção de *modos vocais* e das suas articulações com inteligibilidade de gênero. Nesse contexto, a organicidade é não só um valor atribuído a determinadas vozes, mas também um modo de se produzir diante dos outros. A partir de *Nier: Automata* se explorou como os processos diversos de digitalização da voz fazem ouvir os limites da voz compreendida como humana. Ao passo que se alteram aspectos materiais das ondas sonoras, transformando, por exemplo, extensões tonais, as vozes passam a ganhar novos sentidos sociais e, ao exporem-se como artificiais, *escutas queer* e *vozes queer* podem se desenvolver, colocando em risco o corpo como uma categoria normativa. O que a *Moon River* de Ocean nos mostrou é que o reconhecimento do que é uma voz depende das atividades exercidas por tal som, a partir de que funções ele elabora. Um som que, ao ser colocado em dados contextos, canta, dialoga, fala e seduz, fazendo-se corpo, tende a ser compreendido como voz e, ao fazê-lo, alarga aquilo que compreendemos como vocal.

Sugere-se, assim, que ferramentas que levam em conta a materialidade sonora das vozes, sem necessariamente recorrer aos parâmetros musicológicos, podem ser importantes para lidar com as vozes pop. Nesse sentido, as ferramentas aqui agrupadas, dentre outras possíveis, são (a) o grão de Barthes (2012) e o pixel da voz de Soares (2014), (b) os modos vocais de Neumark (2010b), (c) a voz como instauradora de esquemas de alteridade (CAVARERO, 2011) e (d) os reconhecimentos das tecnologias vocais (fisiológicas, de poder e externas), como proposto por Jarman-Ivens (2011).

Todas elas, como trabalhadas aqui, vinculam escuta e performance vocal, compreendidas por teorias de performatividade e gênero. Por cada uma destas ferramentas, defende-se a importância de atentar-se às possibilidades de escutar de modo *queer*, reconhecendo cada som vocal como um agenciamento de tecnologias relacionais de construção e invenção corpórea.

Diante desse panorama, é importante notar como a organicidade, ainda que não seja o que necessariamente define uma voz, está sempre em jogo em como valoramos e produzimos sons: seja em nossas relações cotidianas, seja em como atribuímos valores a cantores, seja pela empatia que construímos com personagens. Andróides que dialogam entre si e com humanos, robôs que cantam, afetos que desenvolvemos em torno de vozes robóticas de cantoras pop e diálogos que exercemos com os avatares sonoros de nossos celulares, por exemplo, constroem maneiras próprias de entender os corpos na cultura pop. Essas vozes nos levam, pois, às máquinas, sejam elas as digitais ou as que produzimos em nós mesmos. São vozes que marcam relações e que nos desafiam a alargar nossas compreensões sobre o que pode ser corpo. Elas costuram, assim, encontros: entre os fins (superfícies, terminações e encerramentos) dos corpos utopicamente orgânicos com os começos de todas as máquinas que nos habitam e que habitamos.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. The grain of the voice. In: STERNE, Jonathan. (org.). **The sound studies reader**. London: Routledge, 2012.

BUTLER, Judith. Imitation and Gender Insubordination In FUSS, Diana. (org.) **inside/out – lesbian theories/gay theories**. New York and London: Routledge, 1991

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DYER, Richard. In defense of disco. In: **Gay Left**, Issue 08, p. 20-23. 1979. Disponível em: <http://gayleft1970s.org/issues/issue08.asp>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the value of popular music**. MA: Harvard University Press, 1996.

GASI, Flávia. **Mapas do imaginário compartilhado na experiência do jogar: o videogame como agenciador de devaneios poéticos**. 2016. 310 f. Tese (Doutorado em

Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2016

GIACOBBE, Alyssa. **The Gender Bias Behind Voice Assistants**. 2019. [online]. Disponível em: <https://www.architecturaldigest.com/story/the-gender-bias-behind-voice-assistants>. Acesso em: 09/09/2020.

GREENE, Liz. Speaking, Singing, Screaming: Controlling the Female Voice in American Cinema. In: **The soundtrack**, v. 2, n. 1, p. 63-76. 2009.

GREINER, Christine. **O corpo** – pistas para estudos indisciplinados. Ebook: Annablume, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC – Rio, 2010.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue – Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX In SILVA, T. T. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016

JACOBS, Daiane. **Corpo Vocal, Gênero e Performance**. In. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 359-381. 2017.

JAJI, Tsitsi Ella. **Africa In Stereo**: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity. Nova York: Oxford University Press, 2014.

JANOTTI, Jeder. Além do rock: a música pop como uma máquina de agenciamentos afetivos. In: **Revista Eco Pós – Cultura Pop**, v. 19, n. 3, 108 – 126. 2016. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/download/5423/3998. Acesso em: 13 de dezembro 2018.

JARMAN-IVENS, Freya. **Queer Voices**: Technologies, vocalities, and the musical flaw. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011.

KOESTENBAUM, Wayne. The Queens Throat: (Homo)sexuality and the art of singing. In FUSS, Diana. (org.) **inside/out** – lesbian theories/gay theories. New york and London: Routledge, 1991.

NEUMARK, Norie. Introduction: The Paradox of Voice. In. NEUMARK, Norie; GIBSON, Ross; LEEUWEN, Theo. (org.) **VOICE: Vocal aesthetics in Digital arts and Media**. E-book: MIT Press, 2010a.

_____. Doing Things with Voices: Performativity and Voice. In. NEUMARK, Norie; GIBSON, Ross; LEEUWEN, Theo. (org.) **VOICE: Vocal aesthetics in Digital arts and Media**. E-book: MIT Press, 2010b.

SOARES, Thiago. Cultura pop: interfaces teóricas, abordagens possíveis. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2013. Manaus. **Anais Eletrônicos**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0108-1.pdf>. Acesso em: 18 de setembro de 2016.

_____. O pixel da voz. In: **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. Porto Alegre, v. 16 n.1, 20-27. 2014. Disponível em: www.revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/download/fem.2014.161.03/4001. Acesso em: 18 de setembro de 2016.

SPARGO, T. **Foucault e a teoria queer**: seguido de Ágape e Êxtase: orientações pós-seculares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Recebido em 03 de junho de 2020

Aprovado em 22 de setembro de 2020