



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte

2012

**BÁRBARA CORREIA
ANDREZ**

***PERFORMANCE ART: A VOZ COMO
CORPO PRESENTE***



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte

2012

**BÁRBARA CORREIA
ANDREZ**

***PERFORMANCE ART: A VOZ COMO
CORPO PRESENTE***

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e sob co-orientação da Prof. Alexandra de Jesus Costa Beleza Moreira, Professora Assistente convidada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Prof. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

arguente

Prof. Doutor Paulo Luís Ferreira de Almeida
Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

orientador

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Quero agradecer aos meus orientadores Pedro Bessa e Alexandra Moreira pela dedicação, desafios constantes que me lançaram, energia e questionamento constante que permitiram o avanço e materialização do trabalho.

À minha irmã Susana Andrez pelo zelo e discussões sobre o caminho da voz que impulsionaram a pesquisa.

Ao Fabiano Santos pela paciência e sentido prático do questionamento teórico.

À Cristina Grande pela sua enorme disponibilidade e material bibliográfico.

Também a Helena Abreu, Museu e Biblioteca de Serralves.

E por último o meu agradecimento a amigos e colegas que como receptores activos permitiram a consolidação do trabalho.

palavras-chave

Voz, performance, discurso, comunicação, pronúncia, corpo, imagem.

resumo

Na presente investigação pretende-se uma análise dos processos da voz falada na *performance art* ligada ao universo da prática artística. Através do questionamento e levantamento de práticas conceptuais de alguns artistas como Karen Finley, Robin Deacon, Sylvie Cotton, Mark Wayman, Vito Acconci e Gary Hill, que utilizam a voz como forma primordial de expressão, intenta-se o estudo da relação entre a voz e corpo, como se processa e, em última análise, como se estabelece a comunicação. Encontrando o seu espaço no trabalho performático, a voz falada apoia-se ou distancia-se do próprio corpo do *performer*. É assim que a palavra pronunciada reflecte a sua derradeira importância na construção conceptual do trabalho: através da anulação do corpo, do *bracketing*, da materialidade expressiva ou da reificação.

keywords

Voice, performance, speech, communication, pronunciation, body, image.

abstract

The present investigation aims to analyze the processes of the spoken voice in performance art, connected to an artistic practice. Through questioning and setting up conceptual practises from artists like Karen Finley, Robin Deacon, Sylvie Cotton, Mark Wayman, Vito Acconci and Gary Hill, who use voice as a primary form of expression, one attempts to study the close relations between voice and body: how it is processed and how the communication is established. Finding its own place in performance, the spoken voice leans and furthers apart from the performer's own body. The uttered word achieves its ultimately importance in the conceptual construction of the work: by the body's annulment, by its *bracketing*, by its expressive materiality and by its reification.

*I must become a warrior of self- consciousness
and move my body to move my mind to move
the words to move my mouth to spin the spur of
the moment.*

Imagining the brain closer than the eyes.

Gary Hill, *Site Recite (a prologue)*

Índice

Introdução	8
Apresentação.....	10
Objectivos.....	12
Metodologia	12
I. A voz como corpo presente	14
1.1. Performance e Recepção	14
1.1.1. Paul Zumthor: a voz material	14
1.1.2. Performance como recepção	16
1.1.3. O objecto e não objecto.....	17
1.2. A voz comunicacional	18
1.2.1. Richard Bauman: a voz como performance comunicacional	18
1.2.2. Jorge Glusberg: a <i>Performance art</i> inscrita na actividade comunicacional linguística.....	18
1.2.2.1. J.L. Austin: a teoria dos actos da fala	19
1.2.2.2. A repetição no tempo	20
1.2.2.3. A comunicação e criação performática.....	20
1.3. A voz como consciência fenomenológica	21
1.3.1. Jacques Derrida e Edmund Husserl: a expressão e o signo	21
1.3.2. O discurso solitário da voz fenomenológica	24
1.3.3. A importância do estudo fenomenológico da voz falada na <i>performance art</i>	26
II. A libertação expansiva da voz.....	27
2.1. A anulação do corpo em prol da voz na <i>performance art</i>	27
2.2. Karen Finley e a emancipação da voz feminista	28
2.2.1. A voz como forma de expressão: o choque das palavras.....	29
2.3. Robin Deacon e o surgimento da voz falada contra o corpo.....	30
2.3.1. “Part 1: The invisible man”	31
2.3.2. “Part 2: Ventriloquism for one (a voice with a disconnected mouth)”	32
2.3.3. “Part 3: The Return of the Missing Artist”	33
2.3.4. “Part 4: Why can’t I draw (a body with a voice – lines not learned)”	34
2.4. Dois performers, duas vozes que ecoam.....	36

III.	O arquivo da voz.....	39
3.1.	O impulso do arquivo	39
3.2.	Sylvie Cotton: a voz como enunciação de memórias internas	41
3.3.	Mark Wayman: a voz como desmonstração da memória	43
3.4.	Do <i>bracketing</i> do corpo do performer à importância funcional da voz arquivo	44
IV.	A materialidade expressiva da voz	48
4.1.	O sentido de matéria e expressão.....	48
4.2.	Vito Acconci: o testemunho da contaminação da voz pelo corpo e do corpo pela voz.....	49
4.2.1.	“Seedbed” a dualidade da ausência/figura do corpo pela presença da voz.....	49
4.2.2.	“Undertone” e “Theme song”: a recepção da voz por detrás do ecrã	52
4.3.	A percepção da voz pela expressividade material	56
V.	A reificação da voz	59
5.1.	A voz como objecto	59
5.2.	Gary Hill: a metamorfose da palavra em imagem.....	60
5.2.1.	“Wall piece”: a voz como objecto expressa num corpo	60
5.2.2.	“Mediations (towards a remake of soundings)”: a animação da voz pela imagem	62
5.2.3.	“Around & About”: a impressão da duração física da voz pela imagem	63
5.2.4.	“Site Recite (a prologue)”: a vivacidade da voz pela imagem	64
5.3.	“ <i>Optophonetics</i> ”: o mecanismo da reificação.....	65
VI.	Conclusão.....	69
	Bibliografia	71
	Obras citadas	71
	Bibliografia geral.....	72
	Webgrafia.....	73
	Audiovisuais.....	73
	Lista de imagens	75

Introdução

A voz é singular, peculiar e própria de cada indivíduo. É através dela que se estabelece um diálogo, que a linguagem e as palavras se edificam sonoramente. A voz apela à comunicação, ao entendimento, à construção interior do pensamento e à escrita. Pretende-se com este estudo a reflexão sobre os mecanismos da voz falada ¹no mundo das artes plásticas e visuais, passando da palavra sonora em contexto de *performance art* para a eficácia do seu registo na *video art*.

A bibliografia que visa a problemática da voz nas artes visuais não está agrupada, existem apenas trabalhos dispersos. Dai advém a pertinência deste objecto de estudo uma vez que o papel da voz tem que ser tomado em consideração pois ela persiste na arte, como na vida, e é mecanismo de elocução vital na comunicação.

É incontestável que a linguagem desempenha papel essencial na comunicação humana, enquanto sistema de símbolos, cuja função é a de representarem os objectos e acontecimentos do mundo à nossa volta. Segundo alguns é concebida como proporcionadora de uma visão (...) é o ponto de partida, a “camada arqueológica” mais antiga donde brotaram todas as técnicas de expressão, nomeadamente a escrita (Marcelino, 2001:17).

A palavra, que a voz situa sonoramente no corpo e no espaço, revela imagens e permite a caracterização de vivências, pensamentos, acontecimentos. Através de um sistema de composição de sons, manifestamente variáveis de língua para língua, ela permite a compreensão pela expressão, ou seja pelo conteúdo da mensagem (o que se quer dizer). Mas a voz humana não ecoa somente pela mensagem, ela é também entrecruzada com recursos a repetições, entoações e o timbre, entre outros. Estes recursos adjuvantes no

¹ Voz falada versus voz cantada. Entende-se como voz falada uma voz que possui um detalhe diferente da voz que se utiliza na comunicação banal sobretudo no que diz respeito à articulação e pronúncia facilitando a percepção. Expressão usada para descrever a voz projectada das artes do palco, como o teatro é também transversal à *performance art*

discurso e no renovamento da mensagem influenciam a forma como ela é recebida e percebida, assim como as vivências e realidade do espectador/receptor.

Mais do que uma análise linguística do discurso, interessam aqui os moldes em que a voz na performance inscreve a sua acção e como ela se manifesta em forma comunicativa revelando-se eficaz na transmissão da sua plena presença. Um dos fundamentos teóricos da comunicação humana formulado por Erving Goffman² liga-se à teoria da auto-representação e é essencial para testemunhar a presença fenomenológica da operação da comunicação. Como refere Littlejohn:

As pessoas são atores estruturando seus desempenhos para impressionar a "platéia". (...) a comunicação intrapessoal é uma representação através da qual são projectados vários aspectos do eu. (...) a pessoa ao defrontar-se com determinada situação, deve atribuir, de algum modo, um nexos ou organizar os eventos percebidos. O que emerge como um acontecimento organizado para o indivíduo converte-se na realidade do momento para outra pessoa. Isto é uma premissa fenomenológica, a qual afirma que o que é real para uma pessoa resulta da definição da situação nessa pessoa (Littlejohn, 1982: 218).

A partir da *Voz e o Fenómeno* (Derrida, 1996) e a fenomenologia de Edmund Husserl, expõem-se as ideias fenomenológicas da recepção da voz. De Paul Zumthor retiram-se as considerações sobre a acção da voz falada versus o texto escrito e as diferentes percepções e recepções. Breves referências são ainda tomadas no campo da linguística como J.L. Austin e Deborah Tannen, e ainda Richard Bauman que enfatiza a voz performática através de um olhar antropológico e social.

O objectivo primordial é assim proceder ao levantamento de algumas características essenciais da voz na performance art e seu registo em vídeo concluindo numa análise de algumas das obras de Gary Hill que através da manipulação do vídeo e da voz torna possível a sua reificação. O debruçar sobre a voz que se reúne nos capítulos dois ao cinco deste trabalho prende-se sobretudo com a identificação de mecanismos da voz que a tornam força sonora presente e importante. Através de exemplos concretos de artistas (Karen Finley, Robin Deacon, Sylvie Cotton, Mark Wayman, Vito Acconci e Gary Hill) que reúnem no seu trabalho semelhanças no que diz respeito à utilização da voz e à maneira

² *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias* publicado em 1959

como ela acciona a percepção do espectador em relação à comunicação efectiva estabelecida, criam-se ligações operativas e determinam-se conclusões.

Gostaria que no momento de falar, uma voz sem nome me precedesse: seria suficiente então encadear, prosseguir a frase, alojar-me sem ser percebido, nos seus interstícios, como se ela me houvesse feito sinal mantendo-se, por um instante, em suspensão. Começo nenhum haveria portanto; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria antes, o acaso do seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto do seu desaparecimento. O discurso não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é também aquilo que é objecto do desejo (Foucault, 2005: 3).

A voz é assim uma característica corporal e elemento constitutivo da fisionomia humana. Entende-se voz como corpo presente, a voz falada que se torna matéria significativa na performance, que transmuta a própria acção do corpo e é vibração desse mesmo corpo situado num dado espaço e num certo tempo. A própria linguagem performativa assenta em citações e reiteraões, como uma pele, do lado de dentro do corpo e de fora do corpo, entre o corpo e o mundo, mas também do corpo no mundo (Meskimon, 2003).

A performance não se limita a exercer comunicação, não é apenas um meio, mas um veículo que marca o espectador. A voz é a emanção do corpo e representa-o de forma plena, ela é o fenómeno central de toda a cultura.

Passando pela anulação do corpo e seu *bracketing*³, desde a expressividade como matéria e a voz como objecto, pretende-se neste trabalho de investigação uma análise de casos que tornem possível a tomada da voz como presença indiscutível e facilitadora do processo de criação e conceptualização artística.

Apresentação

No trabalho que aqui se apresenta almeja-se uma análise de alguns dos processos da voz falada na *performance art* partindo de obras concretas de artistas. Esta dissertação

³ Termo referido por Giorgio Agamben em "The Archive and Testimony" ver ponto 3.1.

divide-se em duas grandes partes: a primeira visa uma contextualização sobre o estado da arte e a segunda introduz os vários conceitos referentes à análise de casos específicos.

No ponto 1, A voz como corpo presente, existe um levantamento de autores e enquadramento da performance e processos de comunicação.

No ponto 2, A libertação expansiva da voz, faz-se uma análise das performances de Karen Finley e Robin Deacon, “I’m an assman” e “The Argument against the Body” respectivamente, através de um olhar sobre a voz falada e como ela adquire autonomia através da anulação do corpo em primazia da palavra.

No ponto 3, O arquivo da voz, procede-se à análise das performances de Sylvie Cotton e Mark Wayman, “Être est dans l’ autre / Being is in the other” e “Shifter” respectivamente. Pelo exame do *bracketing* do corpo do *performer* e pela invasão das imagens que afloram à memória tanto do artista como do espectador, obtém-se uma comunicação indirecta através da palavra.

No ponto 4, A materialidade expressiva da voz, realiza-se a análise da performance “Seedbed” de Vito Acconci e passagem para o registo da performance em vídeo com “Undertone” e Theme Song”. Determinam-se assim conclusões acerca do uso da voz em Acconci, através do suporte dos elementos prosódicos e fonéticos que determinam a individualidade e presença da voz falada.

No ponto 5, A reificação da voz, procede-se, de igual forma à análise da vídeo performance “Wall piece” de Gary Hill pelo envolvimento de voz e levantamento de características de outros trabalhos de vídeo de Hill, como, “Mediations (towards a remake of soundings)”, “Around & About” e “Site Recite (a prologue)” que ajudam a exemplificar a tomada da voz como objecto.

No último ponto faz-se uma síntese das análises e esquemas que representam as relações estabelecidas e retiram-se conclusões acerca dos processos exemplificados através das análises às obras.

Objectivos

Este trabalho propõe uma reflexão sobre os caminhos e mecanismos da voz na *performance art*, assim sendo tem como objectivos:

- a análise do caminho e mecanismos pelo qual a voz se produz e se reflecte para além do próprio corpo adquirindo a sua própria individualidade nas performances e artistas escolhidos;
- o perceber e indagar a performance como forma de comunicação pela palavra;
- o estabelecer dos caminhos conceptuais dos artistas que se ligam com o recurso à voz;
- a análise dos processos de comunicação da voz na *performance art*.

Metodologia

Esta investigação visa somente um carácter teórico. Posto isto, todo o trabalho foi direccionado na investigação bibliográfica/audiovisual e na escrita. A pesquisa de conceitos revestiu-se de significado à luz de diversos autores que abordam algumas destas questões. Inicialmente, procedeu-se a uma leitura ampla de alguns temas que poderiam ser de interesse, para se chegar a uma aglutinação do conjunto a tratar.

A recolha das performances e sua escolha foi maioritariamente feita através da documentação extensiva e vídeo que a biblioteca da Fundação de Serralves proporciona, havendo também a necessidade de aceder a obras de catálogo da Fundação.

A análise de casos, a sua descrição e componente linguística/vocal foi de destaque, bem como o conjunto de ideias de autores que se debruçam sobre o paradigma da voz. O desenvolvimento deste projecto não recorreu exclusivamente a bases bibliográficas, ou a material disponível na biblioteca da Universidade de Aveiro e biblioteca de Serralves, mas também a documentários, entrevistas e trabalhos disponíveis online que também ajudaram a mover a escrita em direcção aos objectivos estabelecidos. Considerou-se uma selecção de casos relevantes e delimitaram-se as suas estruturas e características intrínsecas da utilização da voz na *performance art*.

Na abordagem ao tema da *performance art* não se utilizaram métodos quantitativos, antes procedeu-se a uma análise qualitativa e de estudo de casos. Procura-se a voz humana falada como conceito de unidade na *performance art*: o que é que esta voz produz e como se estabelecem características que permitam o seu entendimento face à conceptualização artística. A partir de uma análise descritiva das performances, não se pretende apenas mostrar o que cada uma significa, mas antes como se processam e desenvolvem partindo da voz como pressuposto inicial.

A transparência (Sontag, 1966) será assim o valor mais elevado e libertador, porque sentir a luminosidade do objecto é elevá-lo à sua verdadeira pureza, não acrescentando significados ilógicos de interpretação que o tornam opaco. Não se pretende a interpretação do conteúdo da performance, mas antes uma apresentação de mecanismos da voz que determinam a emancipação e transfiguração da própria voz na *performance art*.

I. A voz como corpo presente

A voz é elemento expansivo do corpo humano, através dela formulam-se presenças.⁴ O papel da voz na arte caminha a par do corpo revelando-se através da performance, de instalações e da *video art*. Apesar de ser um elemento da comunicação humana ela encontra-se pouco sistematizada no domínio artístico, nomeadamente na crítica de arte.

1.1. Performance e Recepção

1.1.1. Paul Zumthor: a voz material

Paul Zumthor em *Performance Recepção e Leitura* fala de linguagem, de poesia, de performance e de recepção. As suas reflexões fundamentam o entendimento de como a voz se estrutura na contemporaneidade.

A voz é o lugar simbólico por excelência; mas um lugar que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objecto, entre objecto e o outro. A voz é pois, inobjectivável (Zumthor, 2007:83) .

Esta característica que Zumthor classifica como “inobjectivável” permite que a voz seja linguagem e comunicação banal mas pode ser ao mesmo tempo uma prática sonora ritual e artística, como se vê presente no texto de Samuel Beckett *Not I*, cuja única imagem proposta é uma boca que fala ininterruptamente.

When suddenly she felt . . . gradually she felt . . . her lips moving . . . imagine! . . . her lips moving! . . . as of course till then she had not . . . and not alone the lips . . .

⁴ Existem ligações estreitas entre a voz e mitologia/religião, objecto de estudo nestas áreas ela prende-se sobretudo com a lenda da ninfa Eco. Ao escavar os anais da história é de notar toda a magnitude que circunda a voz de Deus e mesmo a glossolalia e o mito da Torre de Babel. As vozes ancestrais que edificaram as diferentes línguas e a voz de Deus estão envoltas numa aura de anunciação poderosa e omnipresente. Também os arautos na Idade Média anunciavam a voz do rei através da presença de um decreto escrito. O corpo era apenas um veículo que proclamava o enunciado real.

*the cheeks . . . the jaws . . . the whole face . . . all those- . . what? . . the tongue? . .
yes . . . the tongue in the mouth . . . all those contortions without which . . . no
speech possible . . .*(Beckett, 1972)

Zumthor começa por mencionar que a voz é objecto de estudo entre várias disciplinas como a medicina ou a fonética e ligúística, mas para ele o interesse da voz ultrapassa todo o domínio científico, ela é fenómeno central de cultura. A voz tem o poder de trazer à existência, de apresentar: é comunicação. Sobre um filtro que liga os seus escritos à literatura e poesia, este autor distingue a poesia oral da literatura oral considerando que a primeira será como uma arte da linguagem humana.⁵ Zumthor evidencia ainda que a voz ao ser alvo de impactos de domínio tecnológico como o recurso a meios audiovisuais, electrónico e auditivos, favorece a dissolução da presença do emissor, a voz sai do presente para se tornar voz sem data porque o que transmite é reiterável. Estes recursos e manipulações também

tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar num espaço artificialmente composto (...) o que se perde com os media e assim necessariamente permanecerá, é corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão.(Zumthor, 2006: 14-16).

A voz fabricada torna-se abstracta. Embora este imperativo destrua a presença de quem traz a voz (Zumthor, 2006) , ele constrói, porém, no domínio artístico contemporâneo uma ponte de possibilidades de significação, remetendo para o que Giorgio Agamben (2009) define como contemporaneidade. Ser-se contemporâneo não é apenas aquele que percebendo o escuro do presente nele apreende a luz resoluta, é também aquele que divide e interpela o tempo e está à altura de o transformar e de o colocar em relação a outros tempos. A origem não está assim situada apenas no passado cronológico, ela é, para Agamben, contemporânea do devir histórico e não cessa de operar neste. Assim, ser-se contemporâneo significa voltar a um presente em que jamais se esteve. Pode-se

⁵ *Tenho que eliminar logo é o preconceito literário. A noção de "literatura" é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo (...) Eu a distingo claramente da idéia de poesia, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas (...)afastei os pressupostos ligados à expressão, infelizmente frequente, "literatura oral" (Zumthor, 2006: 12)*

de facto considerar que o corpo humano é materialização e experiência constante do contacto com aquilo que o rodeia, mesmo com recursos tecnológicos, a voz não deixa de ser expansão plena que representa o corpo sonoramente.

1.1.2. Performance como recepção

Zumthor (2006) debruça-se ainda sobre a questão da performance e das competências ou um *savoir faire* que performance implica, passando o virtual para o campo da realidade. Ela modifica a relação entre sujeito e objecto e situa-se num determinado contexto que ultrapassa o curso dos acontecimentos.

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado às condições de expressão, e da percepção, por outro, performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento formado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata (Zumthor, 2006:50).

Ao receber uma comunicação opera-se sistematicamente uma transformação, existe uma recepção (Zumthor, 2006). A performance é um momento de recepção em que um enunciado é realmente recebido. Pode-se dizer que aliada à ideia de recepção, há também que considerar a ideia de processo, de duração. Ela existe dentro da sua conceptualização, acontece dentro de um determinado espaço e tempo. Esta recepção faz-se, não só pela audição, mas também pela visão: o objecto é o discurso performatizado. Esta performance “não pode ser reduzida ao estatuto de objecto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo” (Zumthor, 2006: 75). De facto uma análise semiótica do processo da performance será reduzir o objecto a uma interpretação forçada. A sua própria condição ultrapassa a mera significação, como se constará com Derrida mais adiante.

A performance pode, através da voz, ser signo linguístico mas obtém fora do seu cerne, significados não óbvios que se encontram para além da expressão. Escutar alguém é no fundo “ouvir no silêncio de si mesmo” (*idem*: 84) É de notar a ligação intrínseca que a linguagem e o acto da performance possuem com a consciência de receptor e emissor. Em forma de resumo pode-se enunciar algumas das características inerentes à voz :

- a) A voz implica um ouvido, mas existem dois ouvidos em simultâneo, o daquele que fala e o daquele que ouve.
- b) A voz existe, ela é materialidade.
- c) A voz implica uma relação de alteridade.
- d) A voz é um lugar simbólico
- e) Qualquer objecto quando vocalizado adquire uma dimensão simbólica.
- f) A voz atravessa o corpo sem o romper, faz dele a sua extensão.
- g) A voz é inobjectivável.
- h) Quando se ouve é pronúncia da não solidão no mundo.
- i) A linguagem humana liga-se ao uso da voz.

Embora a voz exprima a presença de um corpo ele nem sempre estará presente, mas a consciência de uma presença permanece. A voz é um veículo importante na construção da sociedade ao longo dos tempos, o poder linguístico reveste-a de códigos aprendidos que permitem atribuir imagens e sentidos ao que é dito. “Toda a sociedade humana se produz num equilíbrio homeostático entre sociedade e as tradições vocais que ele comporta” (Zumthor, 2006: 57).

1.1.3. O objecto e não objecto

Ao estabelecer os limites do estudo da voz, Zumthor caracteriza assim uma voz “inobjectivável” digna de reflexão que é transversal à prática artística. Embora a palavra performance para Zumthor se revele no momento da recepção ela é o instante onde se estabelece comunicação e não apenas acção. Mas esta voz classificada de “inobjectivável” e que é extensão do próprio corpo que habita, pode ser de facto objecto, como se verá mais à frente com os trabalhos sobretudo de Gary Hill. A proclamação da voz como não objecto prende-se com a sua proveniência. O posicionamento da voz dentro de uma dicotomia objecto/não objecto, com características simbólicas e determinantes de um espaço revela alguma fragilidade no seu enquadramento dentro da *performance art*. Pode-se constatar que quando existe a pura anulação do corpo, material palpável, a voz torna-se reiterável e concreta, assim sendo enquadra-se dentro da obra como objecto. Quando não existe esta anulação e o corpo continua a permanecer visível como emissor do discurso a voz não surge como objecto, antes como extensão importante e pela qual a obra se edifica, mas não deixa de existir, nem de ser materialidade.

Torna-se então necessário perceber a voz, antes de mais como capacidade sonora do ser humano e da sociedade que habita: como comunicação oral e acto linguístico.

1.2. A voz comunicacional

1.2.1. Richard Bauman: a voz como performance comunicacional

Richard Bauman, em *Verbal art as performance* (1984) traduz performance como linguagem. A sua concepção da arte verbal é centrada no texto e a qualidade estética de um enunciado reside na maneira como o texto é usado.

No seu estudo da tradição oral, expresso de um ponto de vista antropológico, Bauman liga a voz à prática da tradição oral e estabelece associações performáticas comunicacionais. A performance envolve uma assunção do *performer* e a maneira como a comunicação é feita e conduzida encontra-se enraizada sobre o seu conteúdo referencial. A repetição com variáveis fonéticas, gramaticais ou semânticas são elementos incontornáveis na construção da expressão oral.

À voz, como veículo emissor do discurso, cabe a execução e permanência da palavra sonora. Embora os comportamentos verbais sejam animados por uma intenção por parte da voz que fala, eles serão sempre variáveis e do domínio da entrega emotiva da expressão. O acto da performance é, para Bauman, um comportamento situado e cujo significado tem sobretudo a ver com a referência de conteúdos relevantes.

1.2.2. Jorge Glusberg: a *Performance art* inscrita na actividade comunicacional linguística

Jorge Glusberg em *A Arte da Performance* (1987) estabelece dentro de um grupo de referências uma linearidade histórica e conceptual da performance ligada às artes plásticas. Traçando a sua história e fronteiras, determina uma ligação directa entre performance e a teoria dos actos da fala de J. L. Austin, passando pela questão da repetição vinculada no tempo como aspecto fundamental na comunicação e por isso

também na performance, uma vez ateadada uma relação comunicacional do *performer* com a plateia, que não tem que ser necessariamente interacção.

1.2.2.1. J.L. Austin: a teoria dos actos da fala

Em *How to do things with Words* Austin inscreve uma relação directa entre performance e o discurso. Para ele existem uma série de expressões que manifestam uma acção directa no decorrer da enunciação. “To say something; or in which by saying or in saying something we are doing something” (Austin, 1976: 12). Estes enunciados não descrevem o fazer, nem mostram o que está a ser feito, são eles próprios a acção. No mecanismo da comunicação directa existem assim expressões que introduzem uma sugestão ligada com a acção directa, mais propriamente, com a performatividade. Esta ideia não se liga directamente com o conteúdo latente de uma expressão em discurso comunicativo mas detém uma força linguística peculiar na medida em que envolve no momento da enunciação uma atribuição directa de acção. Quando alguém anuncia “I name this ship...” é apenas figuração de uma acção anunciada que nunca chega a ser acção real linguística. Na realidade nunca há nomeação, existe um vazio no enunciado mas a acção permanece porque ao ser enunciada pelo sujeito ele na realidade descreve-a (o ritual da quebra de uma garrafa contra o navio). Assim, os “atos de performance da fala podem ser considerados momentos de ruptura do fluxo normal de uma comunicação, momentos que são assinalados para chamar a atenção dos participantes para o ato” (Glusberg, 1987: 96)

A teoria dos actos da fala deslinda acções envolvidas na emissão e recepção de um discurso e divide-se em três principais actos linguísticos: os locutórios, os ilocutórios e os perlocutórios. Os actos locutórios determinam a actividade corporal e capacidade de emitir sons e expressá-los vocalmente, estão ligados com a relação do corpo na comunicação. Compreendem a fonética e ênfase dada à frase e todo o carácter semântico e significante do enunciado verbal. Os actos ilocutórios transmitem a mensagem, os signos linguísticos e a sua relação com o receptor e os vividos psíquicos de cada interveniente na comunicação. Os actos perlocutórios ou efeitos perlocutórios dizem respeito ao acto do enunciado sob um ponto de vista psicológico pois a influência da performance produzirá efeitos e dependerá de variáveis distintas (Glusberg, 1987).

1.2.2.2. A repetição no tempo

Deborah Tannen (1989) também no domínio da linguística e do exercício da comunicação conversacional estabelece relações entre as vozes que falam, o uso da repetição e recurso das imagens no discurso. “A repetição é um acto de comunicação em si e está sujeita às circunstâncias e à situação em que o trabalho se dá” (Glusberg, 1987: 68).

Ao falar sobre comunicação Tannen debruça-se no domínio da linguagem quotidiana, como se processa e como é geradora de relações que se estabelecem mediante a conversação. Não é do seu interesse os processos culturais e sociais que envolvem todo o acto de comunicação mas o estudo da real criação da linguagem que é concebida a partir do som (envolvendo a noção rítmica) e do sentido (envolvência na afiguração de um significado, de uma coerência). Quanto à questão da repetição (que pode ser de domínio lexical – repetição de palavras, fonético ou mesmo prosódico) tem para Tannen um papel principal na compreensão, produção, conexão e interacção. A congruência destas funções terá assim como resultado a produção de um discurso coerente.

1.2.2.3. A comunicação e criação performática

Num acto comunicativo o vivido de um sujeito é apreendido por um receptor que o ouve e que percepção interna ou exteriormente o que é transmitido. Na contemporaneidade tudo é elevado ao paradoxo das novas tecnologias, onde suportes simulam outras relações de presença, de imagem e de virtualidade. Também na arte, reflexiva de um mundo actual presente este paradoxo se manifesta. Na *performance art* existe a produção de significados através da experiência de vida em sociedade que será uma das maiores fontes de elementos para a criação performática. O discurso comunicacional será indispensável para a elaboração conceptual que assiste a prática artística, uma vez que os processos primários de comunicação permanecem: na expressividade da voz que se articula e na palavra que cria campos de significação.

1.3. A voz como consciência fenomenológica

A linguagem é efectivamente o médium do jogo da presença e da ausência (...) a possibilidade de constituir objectos ideais pertence à essência da consciência, e visto que os objectos ideais são produtos históricos que só surgem graças a actos de criação ou de intento, o elemento da consciência e o elemento da linguagem serão cada vez mais difíceis de discernir (Derrida, 1996:18-23) .

1.3.1. Jacques Derrida e Edmund Husserl: a expressão e o signo

Jacques Derrida, estreitamente ligado ao início da Desconstrução⁶, edifica a escrita em torno do questionamento fenomenológico da voz. “A voz viria em primeiro lugar (...) a questão do privilégio da voz e da estrutura fonética em suas relações com toda a história do Ocidente” (Derrida, 1972: 13-14)

Ao longo de *A Voz e o Fenómeno*, Derrida (1996) explica e indaga sobre a investigação fenomenológica formulada por Edmund Husserl⁷, que propõe essencialmente a busca da consciência do sujeito através das suas experiência internas.

We are concerned with discussions of a most general sort which cover the wider sphere of an objective theory of knowledge and, closely linked with this last, the pure phenomenology of the experiences of thinking and knowing (...) This phenomenology must bring to pure expression (Husserl: 2001: 86)

⁶ É através de um duplo gesto que se exprime a actividade da Desconstrução: inversão e deslocamento. Deixa de haver um centralismo da razão e do significado. Esta necessidade estrutural imprime uma ênfase manifesta tudo que foi reprimido ou marginalizado pela filosofia: inversão. E é através do deslocamento que se desordena a ordem interna (por exemplo de um texto). Também na teoria da Desconstrução utilizou a expressão logocentrismo para descrever e caracterizar o pensamento ocidental desde Platão, como uma busca constante pela verdade.

⁷ Edmund Husserl, filósofo alemão fundador da fenomenologia, método de investigação filosófica. A fenomenologia visa a busca da interpretação do mundo através da consciência do sujeito com base nas suas experiências internas. Do grego *phainesthai* (tudo aquilo que se apresenta) e *logos* (estudo), a fenomenologia afirma a importância do estudo dos fenómenos da consciência. Os objectos ideais que existem na nossa mente são dados adquiridos, derivam da intuição e cada um deles é designado por uma palavra que representa a sua essência, a sua significação.

Isto envolve-se na metafísica, a ideia de conhecimento e teoria do conhecimento, incontornável na filosofia e que Derrida pretende deslocar do seu pensamento em busca de uma verdade que resulta da Desconstrução.

Ao comparar a questão da consciência Derrida depara-se com a problemática da linguagem que aparece tardiamente na filosofia. Este questionamento de Derrida mostra que a linguagem está efectivamente no centro da estrutura da consciência. Também Husserl (2001) determina a linguagem como instrumento principal que funciona juntamente com o pensamento, as discussões linguísticas são assim indispensáveis para a construção da lógica. Apenas pela sua ajuda os objectos verdadeiros da investigação lógica são redefinidos claramente, excluindo qualquer interpretação errada.

Não existe expressão sem que a intenção de um sujeito anime um signo. Estas expressões são signos do que se quer dizer. Como uma espécie de saída dupla para fora do sentido em si seguida de um movimento que só pode permanecer na voz fenomenológica. Derrida afirma que as condições transcendentais da consciência não podem ser articuladas sem o apoio da linguagem. A consciência precisa da síntese de dados diferentes e esta síntese por sua vez precisa de signos que vão ocupar o lugar dos objectos ausentes. A linguagem é assim a mediação da consciência e da condição de síntese.

O que se passa na comunicação? Fenómenos auditivos ou visuais são iniciados por um indivíduo que lhes atribuiu sentido e de onde se afigura uma intenção que um outro indivíduo deverá entender. “O vivido de outrém só se torna manifesto na medida em que é imediatamente indicado por signos com fase física” (Derrida, 1996:50). Esta fase física tem que ser feita para que um discurso projecte o vivido ao ouvinte. A transcendência aparente da voz manifesta-se, o que se quer dizer está imediatamente presente no acto da comunicação. “A presença imediata deve-se ao facto de que o corpo fenomenológico do significante parece apagar-se no próprio momento em que é produzido” (Derrida, 1996: 93)

Existe sempre uma intenção de relação com o objecto. O discurso gera-se através dessa intenção que anima um corpo de um significante e toma o seu lugar. Para Derrida, a palavra signo tem um duplo sentido, uma dupla vertente que se manifesta como expressão e indício. Embora a expressão do signo seja a da linguística, indica um conteúdo que foi retirado à intuição e à experiência. O indício representa relações

significantes e não termos concretos. Os valores que o determinam passam pela existência humana, a naturalidade e a sensibilidade. De facto na linguagem o “modo de dizer” e a expressividade da voz reveste-se de significados lógicos enquanto expressão retirada de vivências internas, por outro lado o indício do signo da linguagem revela a transcendentalidade que opera noutra nível do pensamento.

Quando um discurso é meramente descritivo isto faz dele uma espécie de trama indicativo sem núcleo expressivo. Sublinha-se então esta dicotomia entre expressão (que revela o facto e a essência de um objecto) e o indício que está no domínio do transcendente e da mundanidade. Ao estabelecer uma análise de um discurso é necessário separar este duplo sentido do signo que o entrecruza, porque o “ enigma da voz é rico e profundo” (Derrida, 1996: 24) e simula a manutenção da presença. “A voz fenomenológica seria a carne espiritual que continua a falar e a estar presente de si – a *ouvir-se* – na ausência do mundo” (Derrida, 1996: 24). Numa sistematização de características do signo pode-se dizer que:

- a) o signo não é um acontecimento, se só tivesse lugar uma vez não seria signo;
- b) o significante geral do signo deve permanecer o mesmo e apesar de algumas transformações que podem ocorrer inevitavelmente, ele deve ser repetido sem que se altere a sua forma;
- c) “um fonema ou grafema (...) pode funcionar como signo e linguagem em geral se uma identidade formal permitir reeditá-lo e reconhecê-lo” (Derrida, 1996:63).

Na totalidade dos factos de um discurso opera qualquer coisa que é associação involuntária - a intenção não é só vontade. A interpretação e conhecimento nunca se realiza fora do discurso oral, porém “a ex-pressão é exteriorização. Imprime um certo exterior, um sentido que se encontra, primeiro, num certo interior” mas que não é “exterioridade real em relação à consciência” (Derrida, 1996:43) Derrida coloca de parte a fisionomia do gesto e a presença do corpo que também se manifesta involuntariamente aquando do discurso. Estas exteriorizações são de alguma forma evidentes e não manifestam uma unidade fenomenal. Sendo involuntárias ou implícitas não pertencem à essência do discurso, apoiam-se nele, não possuem sentido linguístico, porque não são voz, mas de alguma forma podem-se escutar, visualizar e interpretar. Numa análise fenomenológica são pontos de referência as componentes de interesse e o carácter dos

actos, para progredir na tarefa lógica fenomenológica terá que ser feita uma análise descritiva destes actos (Husserl, 2001).

De uma outra forma, quando o vivido de outra pessoa é apreendido, ele não está presente *em pessoa*. Mas esta atribuição, mesmo ausente da experiência de cada indivíduo que ouve, faz-se na linguagem corrente e consegue-se decifrar uma percepção de vividos psíquicos de pessoas das quais nada se conhece. A ira, a dor, a alegria, o contentamento são entendidas como manifestações corporais exteriores. O sujeito ouvinte percebe externamente os vividos psíquicos de outrem, não os experiencia internamente (percepção interna/percepção externa).

Derrida distingue ainda a indicação do discurso da significação expressiva e indício. A comunicação também se reveste de signos indicativos que podem ser naturais ou artificiais. Um discurso sem núcleo expressivo será da ordem da indicação. É a sua forma descritiva, objectiva e evidente que defrauda a presença imediata do significado (expressão e indício). Para se restituir esta presença e reduzir a indicação no discurso (instaurando a expressividade pura, que é pura intenção activa da psiqué, vida e vontade) é necessário "suspender a relação com outrém " já não existe "mediação da fase física ou de toda a apresentação em geral" (Derrida, 1996:52)

1.3.2. O discurso solitário da voz fenomenológica

Considerou-se até aqui as expressões na forma comunicativa, o certo é que também é importante um levantamento operativo do que acontece ao nível do *discurso solitário*, da *expressão da alma* enquanto envolvida numa relação comunicativa.

A palavra só deixa de ser palavra se a sua visualização for meramente de formação fónica. Quando é compreendida a palavra exprime a mesma coisa quer seja ou não dirigida a alguém em acção comunicativa. No *discurso solitário* (Derrida,1996) a palavra é imaginada e o signo é somente invocado e representado, a mensagem não se edifica sonoramente, apenas na imaginação. A estrutura do *discurso solitário* ou solilóquio interior é muito diferenciada. Husserl serve-se de dois argumentos para explicitar o facto de o sujeito em monólogo interior não apreender nada sobre si próprio:

- a) No discurso interior nada se comunica. Imagina-se a edificação da acção. Há a manifestação de algo a si, contudo só é representado.

- b) No discurso interior nada se comunica. Porque não existe uma necessidade de o fazer, apenas simulação. A comunicação de si para si não pode ter lugar porque não apresenta qualquer sentido, nenhum objectivo ou finalidade.

Derrida insiste nesta definição de Husserl e através da expressão “Agiste mal, não podes continuar a comportar-te assim” estabelece as devidas relações. Em monólogo interior ela de facto é uma ficção: não há indicação porque não existe comunicação, mas também não existe comunicação porque não há um alter ego. Contudo quando um sujeito diz para si “Tu és assim” existe uma predicação de um acto valorizante e produtor, somente quando uma segunda pessoa surge numa camada inferior poder-se-á falar de ficção. No pensamento derridiano o silêncio fenomenológico da voz poderá então constituir-se através de uma dupla exclusão ou redução através da relação do outro em mim na comunicação.

A voz ouve-se. Os signos fónicos (...) são ouvidos pelo sujeito que os profere na proximidade absoluta do seu presente. O sujeito não tem que passar para fora de si para ser imediatamente afectado pela sua actividade de expressão. As minhas palavras são vivas porque parecem não me deixar.(...) assim se dá o fenómeno da voz, a voz fenomenológica (...) na interioridade fenomenológica ouvir-se e ver-se são duas ordens de relação radicalmente diferentes (Derrida, 1996:92)

Ao ouvir-se no momento da enunciação com recurso à sua voz, o sujeito animado por uma significação faz com que opere esta essência fenomenológica derridiana. Mas o fenómeno não cessa de ser objecto para a voz. É através dela que a idealidade do objecto se manifesta para “se tornar nela absolutamente disponível”. A fala é viva e o indivíduo ouve-se e faz-se ouvir no presente e “o fonema dá-se como a idealidade controlada do fenómeno” (Derrida, 1996: 94). Contudo este poder fenomenológico da voz não pode ser entendido sem que se estabeleça uma definição de *auto afecção* onde muito simplesmente se inscreve tudo aquilo que torna a voz adequada a uma noção de universalidade. Embora este fenómeno possa reduzir-se interior e espacialmente, no próprio corpo, através deste contacto perpétuo de si para si pelo *ouvir-se falar*, ele conquista um valor próximo da pureza pelo lugar que ocupa no corpo.

A voz não encontra obstáculos nenhuns no mundo quando se produz como *auto afecção*, e isto constitui a subjectividade. Embora expressão e indício manifestem um conteúdo de

um signo em discurso comunicativo, no discurso solitário este signo não precisará de emergir porque dependerá somente da consciência e *estado alma* do sujeito que a liberta no seu próprio pensamento.

Falar a alguém é, sem dúvida, ouvir-se falar, ser ouvido por si, mas também e ao mesmo tempo, se se é ouvido pelo outro, fazer que este repita imediatamente em si o ouvir-se falar, na própria forma em que o produzi, o repita imediatamente, isto é, reproduza a auto afecção pura sem recurso a qualquer exterioridade. Esta possibilidade de reprodução, cuja estrutura é absolutamente única, dá-se como o fenómeno de um controlo ou de um poder sem limites sobre o significante (Derrida, 1996:96).

1.3.3. A importância do estudo fenomenológico da voz falada na *performance art*

A voz é assim consciência, o discurso quer interior quer exterior, não se faz sem a sua presença. A universalidade faz com que estruturalmente nenhuma consciência seja possível sem a voz. Ao estabelecer uma relação de proximidade absoluta do significado, revela também uma sensação de imediatez com o significante. Possui, portanto, uma posição privilegiada em relação à escrita ou mesmo à comunicação por meio de gestos, uma vez que esta relação se perde quando é lançada para o exterior, para a representação e para a indicação.

Here phenomenological analysis must begin. Logical concepts, as valid thought-unities, must have their origin in intuition: they must arise out of an ideational intuition founded on certain experiences, and must admit of indefinite reconfirmation, and of recognition of their self-identity, on the reperformance of such abstraction (Husserl, 2001:88)

Aceder então ao fenómeno da voz, será aceder a uma consciência através da qual o sujeito se exprime. Um discurso comunicativo não indicativo revelará a essência do sujeito enquanto pessoa e o mesmo se passa a nível do discurso solitário, porque a consciência se manifesta em ambas as formas.

II. A libertação expansiva da voz

2.1. A anulação do corpo em prol da voz na *performance art*

Ao fazer-se ouvir, a voz projecta-se no silêncio obtuso do corpo. Sem ela existe apenas gesto expansivo e imagem. Certo é que a voz acrescenta num silêncio óbvio, uma qualidade única que se expressa através do discurso, do som e da linguagem. Quando se fala de libertação expansiva da voz pronunciada, fala-se sobretudo desta voz que ecoa e brota de um corpo que não tem que ser necessariamente o corpo que o emite mas que pode ser substituído. Esta libertação expansiva permite assim a dissolução do elo entre corpo (físico) e a voz proveniente de um corpo que fala. A presença do indivíduo não é de facto ligação fundamental para que se possa perceber este mecanismo de anulação. Ao efectuar-se esta libertação, a voz não se cria como objecto, antes pelo contrário, ela permite que a voz adquira uma autonomia em relação ao corpo da pessoa que a emite, ela é libertação expansiva, como uma espécie de aura que transcende o próprio corpo.

Etimologicamente a palavra libertação tem origem remota do verbo latim *Liber* “livre” que se aplicava tanto a coisas como a pessoas, assim reveste-se de um significado que se prende com a emancipação. De facto, ao ditar a libertação expansiva, fala-se de um despreendimento, de uma autonomia que se espraia e ecoa no mundo (expansão). O corpo é matéria física visível, contudo a voz transcende essa matéria, ela é som primeiramente e discurso quando articulados os fonemas das palavras que se pretende emitir. Assim, a impossibilidade de libertação do corpo do lugar onde se encontra é possibilidade imediata para a voz. Isto acontece porque a ligação aparente entre corpo – gesto – voz se perde, embora um estado de consciência se mantenha. Ao desligar o corpo do gesto e por sua vez da voz, e se esta última permanecer inabalável entrar-se-á então, na libertação da voz que receberá a sua autonomia.

2.2. Karen Finley e a emancipação da voz feminista

Karen Finley, em “I am an Ass Man”⁸ de 1986 não se apresenta no silêncio, a sua performance é verborreica e provocadora e assenta na escolha de palavras que estão ser transmitidas. Finley surge como exemplo da libertação expansiva da voz, uma vez que nesta performance em particular, existe a anulação do corpo da *performer*: percepção e o choque estão no discurso quase autónomo. Durante o decorrer da performance dá-se a reconversão de géneros: ela apropria-se do ponto de vista masculino e incorpora o desejo do homem nas palavras que usa, tornando-se portanto uma mulher pouco atraente, uma anti-mulher, não permitindo que espectadores do género masculino a vejam como um objecto. Pode-se testemunhar este surgimento logo na escolha do título, que permite também de alguma forma antever a performance propriamente dita.



Fig.1,2,3 –Karen Finley “I’m an Ass Man”

Ao manter as pretensões ligadas à produção de sentido e a dinâmica entre *performer* e público, criador e consumidor (Schuler, 1990) a sua aspiração nunca é a da representação fidedigna mas a da enunciação controversa em espiral contínuo. “Não se mostra apenas, fala-se sobre isso, o choque está nas palavras que se usam, mais do que no gesto” (Finley, 1988:153). A voz supera assim as acções do corpo, numa voz que foge à normalidade e emerge dos tabus que se desenham em torno das relação de género e de teor sexual. Por tudo isto este discurso deslinda as mais variadas opiniões, dividindo os géneros: os homens vêem-se ameaçados e as mulheres vêem-na como uma feminista agressiva cujo interesse é a distorção do sexo masculino na atribuição de comportamentos (exageradamente exasperados). Ao longo da performance Finley atravessa o discurso com os seus altos e baixos que se reveste não só de uma

⁸“I am an Ass Man” performance exibida em Nova Iorque no Limelight

naturalidade (na fluência), mas também de uma não naturalidade (na atribuição do sentido e no exagero prosódico de determinadas expressões). A repetição constante de palavras como “hole”, “baby”, entre outras, e a forma exagerada e pronunciada como se fazem ouvir, fazem com que o discurso, no seu global, varie entre a ordem do exagero e uma espécie de mediação clownesca não consciente. A voz nesta performance é autónoma, exemplo disto é que não se encontra disponível um registo vídeo completo, mas apenas audio. Possui assim uma reiteridade que permite um ecoar constante e que se torna expansão no mundo, perfeitamente acessível e permanente. Quanto ao dispositivo cénico, nada mais é do que um mero microfone que capta e regista a voz. Existe também um escasso registo fotográfico que permite antever algumas conclusões no que diz respeito à própria condução da performance. Desta forma depreende-se que tenham havido acções ou gestos que possivelmente acompanhariam a expansão da voz, contudo eles são indicativos de um corpo que se mostra anulado, no qual a voz é principal interveniente. A força da imagem da performance não acrescenta nada ao texto enunciado, apenas reforça a imagética do texto – a imagem é continuação da voz.

2.2.1. A voz como forma de expressão: o choque das palavras

O texto vivo em estreita ligação com o público estabelece através da palavra a sua autonomia. Ao existir para além do corpo, a voz de Finley assemelha-se a uma espécie de prática ritual, onde o que é vociferado é condutor de transcendência da matéria. Finley refere-se a ela própria na performance como emergente deste estado xamânico, numa essência que crê ser da ordem da incorporação mediúnica, de uma espécie de transe, pois de tudo o que é dito, nada é ensaiado nem programado. Aliada à performance existe uma espontaneidade real mas que se liga à conceptualização do objecto artístico por parte de Finley, que se mantém inalterável no desenrolar da performance. A voz serve-se deste conceito e instala-se para além dele, ultrapassa-o mas sem o desintegrar, serve-se dele para se formar linguagem. E quando se forma discurso, é a própria artista que fala fazendo uso das suas expressões tímbricas e sonoras, peculiares da sua forma de estar e de comunicar. Este desvio entre géneros é também conceito primordial em outros trabalhos performativos de Finley. As mulheres na voz que usa são arquétipos e através

de metáforas, que lhe permite conduzir a performance para um lugar deslocado de si, expõe o seu objecto artístico, as situações traumáticas, os tabus, os preconceitos.⁹

A voz é o seu modo de expressão, é por ela que Finley apresenta a sua arte e é também por ela que brota um estado ritual. Para Zumthor a voz é um lugar simbólico e precisamente por causa do discurso pronunciado, inscreve-se “I’m an Ass Man” de Finley numa dimensão simbólica. Embora a linguagem queira dizer exactamente o que é ouvido, Finley através da anulação do próprio corpo insere o seu discurso num lugar estranho, histérico, misógino de onde advém a carga dos símbolos. É esta condição incoerente entre corpo feminino e misoginia que faz com que a condição artística simbólica aconteça e que ao mesmo tempo anule o corpo emissor da voz.

2.3. Robin Deacon e o surgimento da voz falada contra o corpo

Robin Deacon em “The Argument against the Body” de 2011, debruça-se sobre a questão da voz, numa performance que se apresenta nitidamente reflexiva sobre a condição do *performer* com a transmissão oral de um texto. Também em “The Argument against the Body” a voz adquire uma autonomia externa ao *performer*, ela liberta-se do corpo e poderá viver sem a sua presença, embora Deacon numa posição racional a traga de novo a si e a liberte, como um ciclo contínuo.

If I don't write this down, I'll have to remember it word for word. And the reason I was never an actor is because I could never learn my lines. For similar reasons, in this instance a decision was made to pre-record my voice reciting the words I had written. This is the voice you are hearing now. Unless you were to be reading this at a later date, in which case, the words on paper (or screen) may be accompanied by the silent voice of the disembodied narrator we all supposedly carry inside our heads, a voice that strangely can never be absolutely pinned down in terms of tone, timbre or expression. But it was a voice I have always been acutely aware of, paradoxically because I'm not entirely sure what it sounds like. I think it might be deeper than the voice you are hearing now though. (Deacon, 2011)

⁹ Karen Finley em entrevista (2011)

Esta ideia de “narrador interior”, longamente debatida na literatura, aproxima a performance de Deacon ao texto. Esta voz sem corpo, abre caminho para uma multiplicidade de leituras diferentes porque não se encontra ligado a uma imagem.¹⁰ Ao testemunhar a sua presença, testemunha-se uma voz interior, uma linha de pensamento transversal ao ser humano e pela qual o espectador sente empatia porque se reconhece.



Fig.4,5,6 –Robin Deacon “The Argument against the Body”

2.3.1. “Part 1: The invisible man”

Durante a primeira parte, a qual intitulou de “Part 1: The invisible man” Deacon fala escondido nos bastidores, mas sua voz e o seu corpo estão presentes no espaço. Como nota introdutória ao que pretende enunciar, trata a voz de forma esquemática sugerindo que, uma vez que não existe uma ligação imagética ao corpo do emissor do texto, a voz que se ouve poderia ser uma espécie de pensamento amplificado no qual o espectador não saberia se estaria ouvir o mesmo do que o espectador ao lado. “Essentially all I ever wanted from an audience was for them to sit down, preferably in a dark room, shut up and listen (...) I did have a body, I suppose you could say I still have, although I have no intentions of reuniting myself with it.”¹¹ Deacon aspira a uma libertação da voz pela não fisicalidade do corpo: uma voz que está presente, que se faz ouvir e que é performance mas que anula o corpo do lugar onde supostamente deveria estar. Conta, nesta mesma parte, uma série de acontecimentos e de memórias onde sentiu que o seu corpo, situado e fisicamente presente, estava desligado da sua própria voz. A sua mente e consciência permaneceram intransponíveis no ponto de partida que o corpo abandonou.

¹⁰ Relacionado também com a problemática de adaptação de textos para cinema: a partir do momento em que um “narrador interior” é justaposto com imagem, as suas opções tornam-se muito mais limitadas.

¹¹ Retirado da Performance “The Argument against the Body” de Robin Deacon at Samtalekøkkenet Warehouse 9 Copenhagen February 2011

Numa atitude bastante reflexiva que compõe todas as partes de “The Argument against the Body” a voz, que se espraia sonoramente, está intimamente ligada com a ideia de consciência. Da ligação derridiana¹² com a voz fenomenológica pode-se concluir que o discurso que se ouve é como um discurso solitário ou monólogo interior registado através da escrita. Contudo esta voz, ao contrário da expressão indicativa¹³, possui uma espécie de materialidade quando lida e que se liga sobretudo com a anulação do corpo. A acção sonora das palavras que reverbera no espaço da performance possui expressão e indício. Determinam um signo linguístico que se reveste de um “querer dizer” seguido de uma naturalidade e sensibilidade humana. Ao constituir-se discurso solitário é um monólogo interior fictício, porque se estabelece comunicação efectiva, porque existe um público que entende os signos e que os percebe através da sua própria experiência.

É assim neste jogo de forças entre discurso interior e corpo que se desenham os contornos conceptuais de “The Argument against the Body”, num eterno questionamento entre escrita e performance oral, entre um surgimento contra a incontornável falácia que performance significa corpo. Aqui testemunha-se precisamente o contrário, numa atitude descontraída e liberta do *performer*.

2.3.2. “Part 2: Ventriloquism for one (a voice with a disconnected mouth)”

Em “Part 2: Ventriloquism for one (a voice with a disconnected mouth)” Deacon faz a sua aparição à frente do microfone nú. A voz que se ouve é gravada, mas a presença física de um corpo sobre o comando da voz torna-a presença sonora do pensamento e da consciência, através da acção de dessincronia. Ao longo desta parte a voz é narradora da acção, perfeitamente reiterável, embora assente o discurso em prol do corpo, ela não necessita dele para se fazer ouvir. O corpo é um meio de ignição da voz, um segmento que se liga à linha contínua da emissão sonora que lhe é dependente e não contrário.

Tal como em Finley, a gestualidade do corpo funciona como mero adjuvante ao discurso sonoro que se faz ouvir, imprime um significado imagético às palavras, ligado ao conceptualização do objecto artístico. Aqui Deacon debruça-se sobretudo na questão do

¹² Derrida em *A Voz e o Fenómeno* através da análise fenomenológica de Husserl conclui que mesmo em discurso interior o sujeito “comunica” algo a si próprio, existe uma predicação de um acto valorizante e produtor, somente quando existe uma segunda pessoa surge numa camada inferior se pode falar de ficção (ver Parte – I 1.3.)

¹³ Quando um discurso é meramente descritivo isto faz dele uma espécie de trama indicativo sem núcleo expressivo.

domínio da linguagem e, por sua vez, da consciência face ao corpo. Orquestrando uma espécie de boneco articulado sem sincronia, revela o poder da voz numa relação de autoridade sobre a matéria real visível.

2.3.3. “Part 3: The Return of the Missing Artist”

Em “Part 3: The Return of the Missing Artist” explora-se uma relação entre corpo estático e a mesma voz em discurso interior. Esta acção é espelho do que se poderá passar aquando da imersão pensativa. A voz que ao longo da performance se faz ouvir é sempre a voz do *performer*, exceptuando uma nota introdutória com o diálogo gravado entre um casal. As palavras da mulher são ouvidas apenas enquanto que as palavras do homem são projectadas. Este diálogo é introdutório de uma reflexão acerca da existência do corpo: “And now, if you cut off my head what would I say? Me and my head? Or me and my body? What right has my head to call itself me? What right?”¹⁴ É certo que a cabeça é apenas parte de um corpo, contudo ela é o sistema central do corpo, geradora de discurso e de voz solitária. Nesta parte recorda-se isto mesmo, uma cabeça que possui um discurso solitário em contínuo, numa amálgama de pensamentos que desabrocham. Esta voz que se ouve é solilóquio interior mas narrada na terceira pessoa, que lhe confere uma estranheza que anda a par com as considerações argumentativas contra o seu próprio corpo.

Quanto ao dispositivo cénico aqui é visível a sua importância: uma projecção que divide os segmentos e partes da performance com a descrição de cada título. Nesta parte surge pela primeira vez o vídeo, que aliás é recorrente em outras performances de Deacon como, por exemplo, “Dispatches” de 2005. O vídeo é ajudante da emissão da voz, funciona como exemplo do que se passa ao nível dos pensamentos na produção de discurso. Juntamente com o vídeo, que aparece em determinadas partes do discurso narrativo, existem também pontuando a acção, frases indicativas acerca da duração do monólogo: “Please note that the subsequent monologue will last approximately 7 minutes. During this time, the performer will remain static (...) 5 and a half minutes remaining (...) 2 minutes remaining (...) 1 minute remaining (...) 30 seconds remaining.”¹⁵ Isto surge da

¹⁴ Retirado da Performance “The Argument against the Body” de Robin Deacon at Samtalekøkkenet Warehouse 9 Copenhagen February 2011

¹⁵ *idem*

necessidade acrescida de repor alguma comicidade à acção e também de antecipar o final do discurso criando no espectador um sentimento de ansiedade, de urgência.

Neste monólogo narrado na terceira pessoa, Deacon estático é imagem apenas de uma voz que remonta à história da sua infância, percurso académico e a sua relação com o corpo, ou negação. Usando a terceira pessoa do singular é como se a voz que se ouve não pertencesse ao corpo que se vê, embora se saiba que não é o que se passa. Na realidade este corpo, desprovido de roupa em atitude quase inerte e apática, poderia não ser o corpo que emite a voz que se ouve. Ele poderia ser o corpo de uma outra voz com outro timbre expressão e altura, é assim que ocorre a libertação expansiva na consagração da emancipação da voz que ocorre na consciência.

2.3.4. “Part 4: Why can’t I draw (a body with a voice – lines not learned)”

Na última parte de “Part 4: Why can’t I draw (a body with a voice – lines not learned)”, existe nitidamente uma conclusão de todas as questões que foram levantadas, tanto a nível biográfico do *performer*, como na reflexão desta problemática entre voz e corpo. Existe pela primeira vez uma interacção directa com o público, em que Deacon pede a dois elementos do público para desenharem o que vêem em cena. Uma câmara é usada em directo para capturar os contornos da boca do performer e esta é projectada enquanto ele lê um segmento de texto que funciona como uma resposta feita à pergunta que dá título à parte. Mesmo nesta primeira junção entre corpo e voz emissora é de notar que o enfoque central continua a ser a palavra e o discurso, exemplo disso é a projecção da captura da câmara em grande tela.

O corpo e a palavra de facto coabitam o mesmo corpo mas a atenção do espectador está no vídeo projectado, como se o que importasse fosse, de facto, a imagem da articulação vocal. Mesmo afirmando-se como presença real criadora de um discurso, sem qualquer tipo de interferência Deacon direcciona assim o olhar do espectador para a imagem da boca – o lugar da voz no corpo. “If you want to go to Art College you have to be able to draw a human figure.”¹⁶ Assim determina esta primeira acção da quarta parte de “The Argument against the Body” como um conclusivo culminar da vida académica e artística de Deacon, que ao mesmo tempo funciona como um contra-senso, uma antítese, pois a

¹⁶ *idem*

atenção do público ao longo da acção prende-se ao vídeo em captura directa e ao que se enuncia.

O último segmento da performance é esclarecedor no que diz respeito ao percurso artístico de Deacon. Ao falar de um momento falhado em que tentou registar como seria perder a noção do seu próprio corpo através de dormência da consciência recorrendo a bebidas alcoólicas, atenta em seguida comprovar este momento em que se perde o corpo correndo e rodopiando na tentativa de perder o equilíbrio. Desta acção retira-se a necessidade do *performer* de recorrer a uma experimentação que corrobore o que já foi demonstrado.

É pela anulação do corpo que a voz se liberta na consciência e alcança a sua reiteridade e autoridade. As palavras ficcionadas ou não através do discurso mas que se julgam do domínio da experiência do performer tomam a acção.

It seems a bit presumptuous to unload your 'stuff', and assume that because 'this happened to me' that that validates it in some way. I don't know how significant that is, but I suppose the use of text started to allow me to approach things quite directly, so for me, the origins of the overtly biographical in my work certainly stemmed from its burgeoning textual aspect. Perhaps the best way to open this up is for me to describe the first performance where I used text to any significant extent – coincidentally, this was also the first genuinely biographical performance I did, in the sense that it could be traced back to an actual incident in my life (Deacon, 2005).

Ao trazer para dentro da performance o texto, bem como em outros trabalhos (como o já mencionado “*Dispatches*”), Deacon incorpora desta forma um dos aspectos que pode ser outorgado como característica distintiva de *performance art*: a ideia de *self*. Pode-se evidenciar que na maior parte dos casos ela transforma o próprio artista na obra. Na *performance art*, o corpo do artista é o seu próprio signo.

O corpo é, na realidade, a infra-estrutura biológica e psicológica fonte destas mensagens (...) as performances como verdadeiras emergências estéticas, são transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio (Glusberg, 1987:100).

Em “The Argument against the Body” este corpo, esta infra-estrutura biológica é manifestamente reclusa, a primazia está na expansão da voz que parece fugir sistematicamente à presença corporal. A construção de uma identidade, cujo objectivo não é somente estético, vivencia-se numa busca interna do próprio artista como forma de se encontrar, de questionar eficazmente a sua prática artística e o seu lugar no mundo. A metáfora da voz em constante emissão serve-lhe de estímulo, não só para a criação artística, mas também para se evadir das amarras do quotidiano e entrar em comunhão com a sua própria vida. O uso recorrente do vídeo nas performances de Deacon é espelho de uma recolha e actividade artística relacionada com a produção de conteúdos audiovisuais, bem como a voz para fazer ouvir os textos que escreve. Aliás, existe uma narratividade intrínseca no discurso que se ouve, talvez marcada pelo processo de edição e pós produção fílmica, mas também pela rasura e justaposicionamento de palavras no acto da escrita.

Perhaps the best way to open this up is for me to describe the first performance where I used text to any significant extent – coincidentally, this was also the first genuinely biographical performance I did, in the sense that it could be traced back to an actual incident in my life (...) This goes back to the point I made about the ‘actorly’ in text based performance, as this framework allowed me to use text in a biographical, but not a character based sense.(...) I know some people find this ambiguity and ambivalence in my work quite problematic, particularly when framed within the context of ‘biography’ which I think for many people should equal ‘true story’. So despite the fact that at the core of it was an actual incident in this performance there was a strong element of unreliable narration. (Deacon, 2005)

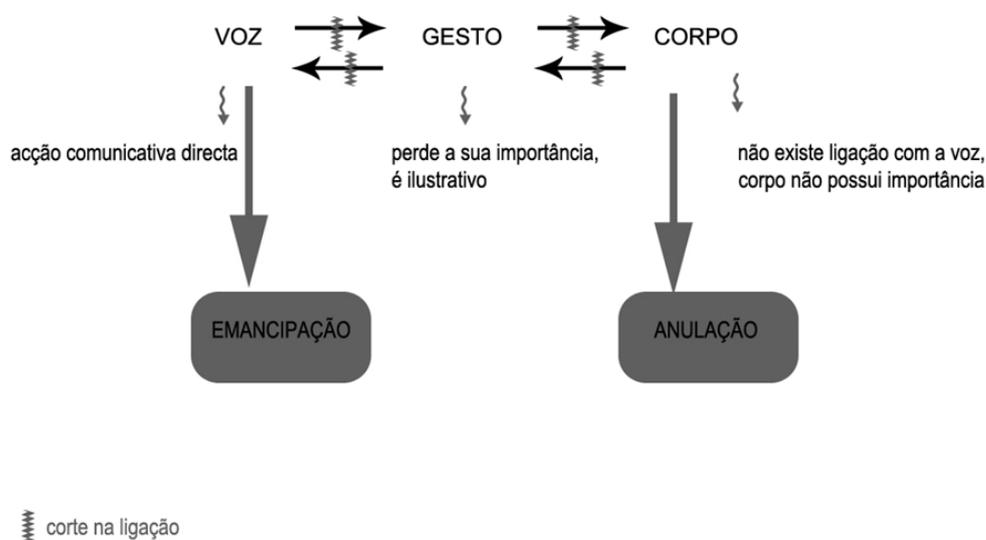
2.4. Dois performers, duas vozes que ecoam

Karen Finley e Robin Deacon demarcam o uso da voz nas suas performances. Embora sejam artistas representativos de décadas diferentes, os seus trabalhos cruzam esta recorrência quase absoluta ao texto e à voz como forma distinta de se ligarem ao seu *self* e assumirem a suas concepções artísticas. As suas abordagens distanciam-se nitidamente pelo conteúdo da própria performance e pela forma como cada performer vivencia o que apresenta ao público. No caso de Finley, a sua libertação pela voz forma-

se através de uma ligação imediata quase ritual no débito de palavras sem narrativa, enquanto que em Deacon a libertação ocorre na consciência e na sua atitude reflexiva, num jogo de forças entre palavra escrita e presença fonética.

É pertinente também o uso da palavra nestas e em outras criações performativas de ambos. É como se estabelece um elo forte com a recusa do próprio corpo pela elocução. É como se uma voz transcendental os entrecruzasse perpetuamente e só dela pudessem obter o resultado esperado, ou aquilo que pretendem dizer.

Libertação Expansiva da voz



Num lugar simbólico se edifica a voz quando carrega em si um significado que está para além do discurso descritivo ou indicativo. Quando o corpo se anula, somente as palavras transportam a essência simbólica que determina o próprio objecto artístico, são espelho

de uma voz que pode não pertencer ao corpo mas que se sobrepõe a um estado de consciência. Em Finley, o cariz escatológico e sexual das palavras nasce de uma relação directa com a activação de um estado de consciência. O mesmo não acontece com Deacon, em que as palavras são activadas como forma sonora de um escrito reflexivo e biográfico do lugar da voz no corpo e do lugar do corpo na performance. Contudo, ambos conduzem as suas performances pela presença da voz e ela não é só débito sonoro significativo, ela ultrapassa a própria extensão do corpo.

O corpo na *performance art* desde a década de 70 até à contemporaneidade detém ainda como característica essencial a procura de uma transgressão através da fisicalidade do gesto, da imagética corporal que lhe permite um deslocamento, uma emancipação. Assim se reflecte, de forma semelhante, na voz quando existe uma anulação ou negação do corpo em quebra de ligação com o gesto. Mas a voz possui ainda uma característica que supera a libertação e a torna expansão: a ideia de reiteração de uma voz que ecoando, se pode formar ela própria, não necessitando de imagens nem de um corpo que verifique a sua emissão. O corpo, ao invés, precisa sempre da validação da imagem de um gesto que num determinado corpo, ou de uma voz que evidencie um significado. Ele só se valida através da integração da imagem no mundo e o corpo que se vê será sempre o mesmo.

III. O arquivo da voz

3.1. O impulso do arquivo

O impulso para o arquivo é uma tendência da arte contemporânea. Numa ânsia de tornar a informação que se encontra deslocada ou perdida, fisicamente presente, as fontes não preparadas são recuperadas num gesto de conhecimento alternativo ou de contra memória. Propondo novas ordens associativas, esta tendência para o arquivo assume uma fragmentação, não é meramente apresentação de factos mnemónicos ou históricos mas uma criação do artista que alcança a sua conceptualização artística no manuseamento, escolha e tratamento destes mesmos factos. Assim, o impulso para o arquivo não recorre exclusivamente a fontes ou documentos mas também os produz e, ao fazê-lo, dá-se a atribuição significativa que é indicativa de um objecto artístico e não de um facto arquivado. Michel Foucault em “The Historical *a priori* and the Archive” debruça-se precisamente acerca destas produção e transformação.

*Between the language (**langue**) that defines the system of constructing possible sentences, and the corpus that passively collects the words that are spoken, the archive defines a particular level: that of a practice that causes a multiplicity of statements to emerge as so many regular events, as so many things to be dealt with and manipulated. It does not have the weight of tradition; and it does not constitute the library, outside time and place; nor is it the welcoming oblivion that opens up to all new speech the operational field of its freedom; between tradition and oblivion, it reveals the rules of a practice (...) It is **the general system of the formation and transformation of statements** (Foucault, 1969: 29).*

O arquivo é assim uma espécie de lei do que deve ser dito, o sistema pelo qual se governa a aparência dos argumentos como eventos únicos que não se revelam como massa sem forma. O arquivo de uma sociedade não pode ser descrito exhaustivamente porém, os factos e argumentos são agrupados de acordo com as suas múltiplas relações. É possível descrever um arquivo pessoal, contudo não é fácil fazê-lo na sua totalidade uma vez que ele emerge da experiência de fragmentos, memória e níveis. Giorgio

Agamben (1989) em “The Archive and Testimony” demonstra que arquivo começa do exterior da própria linguagem e o seu espaço é o vazio entre as práticas discursivas.

*The archive is situated between **langue**, as the system of construction of possible sentences – that is, of possibilities of speaking – and the corpus that unites the set of what has been said, the things actually uttered or written (...) the archive is the unsaid or sayable inscribed in everything said by virtue of being enunciated; it is the fragment of memory that is always forgotten in the act of saying (Agamben, 1989: 38)*

Assim, de uma relação directa com a linguagem, o arquivo é um sistema de relação entre o que não é dito e o dito, uma massa não semântica que está presente no acto da fala.

Na *performance art* esta noção de arquivo encontra-se presente de diferentes formas. O arquivo da voz é o lugar onde se juntam dados ou factos mnemónicos, históricos e vivenciais revelados pelo discurso do performer. É uma lista da memória, uma descrição factual. A voz auxiliada pelo uso descritivo torna-se presença e marca o *bracketing* ou desaparecimento do sujeito (Agamben, 1989), o *performer* fica reduzido a uma simples função ou posição.

The archive presupposed the bracketing of the subject, who was reduced to a simple function (...) it was founded on the subject's disappearance into anonymous murmur of statements. In testimony, by contrast, the empty place of the subject becomes the decisive question (Agamben, 1989: 39).

Na necessidade de enumeração está o cerne da criação performática, onde o discurso que se ouve é uma assemblagem de factos que permitem que estes vivam e se traduzam no presente. Ao assegurar esta forma presente na performance não existe falta de lógica nem de afectividade, surge de uma vontade de relacionar o que à partida não pode ser relacionado, de estabelecer conexões que em primeira análise não podem ser estabelecidas.

3.2. Sylvie Cotton: a voz como enunciação de memórias internas

Sylvie Cotton em “Être est dans l’ autre / Being is in the other”¹⁷ (2005) mostra o culminar de um projecto em desenvolvimento: um livro criado pela artista com uma lista extensa de nomes de pessoas que Cotton se lembra de ter sido apresentada, desde o início da sua vida até ao dia da apresentação da performance. A sua acção consiste numa leitura desses nomes. O discurso é fluído e de velocidade variável e a sua expressão é serena e de enunciação conjugada com pausas que funcionam como alavancas, como sopros revigorantes. Nesta performance é notória esta tendência para o arquivo de Cotton, presente também em outros trabalhos, como instalações, onde as suas vivências pessoais funcionam como mote de toda a sua conceptualização artística.

A presença da voz arquivo transforma o *performer* num mero sistema de produção de som, a presença física não evidencia outra forma que não a de posição funcional. Ao percorrer e articular os nomes inscritos no livro que produziu, Cotton coloca o seu corpo como pano de fundo, como forma extensiva da sua própria voz - ocorre então o *bracketing* que Agamben descreve. Este desaparecimento dá-se na colisão entre a descrição e a própria função enunciativa do corpo do *performer*. A voz alcança o arquivo pela forma como se expressa, como é conduzida a performance e este arquivo, embora inscrito nas vivências de Cotton, é universal uma vez que o público receptor depreende a forma das palavras e facilmente as contextualiza como nomes de pessoas.

A voz arquivo é sobretudo o lugar das palavras que tomaram forma na consciência e que se expressam sonoramente através da linguagem. Cotton através de um exercício de memória e afectividade reúne em “Être est dans l’ autre / Being is in the other” uma colecção de memórias traduzidas em nomes que alcançam o público sempre que um nome é associado à imagem de uma pessoa real inscrita nas vivências de cada um. Constitui-se então uma massa associativa voz-imagem. Uma imagem que se encontra fora dos contornos da performance mas que se produz na consciência de cada um, através de associações, disparando uma memória interna, um pensamento, sempre que existe uma validação do espectador em relação aos nomes que ouve. O mesmo se passa na consciência de Cotton: os nomes que cita são fragmentos do seu próprio percurso de vida. Ao expressá-los através da sua própria voz incita a tomada de consciência imediata. Exemplo disso é precisamente a velocidade de debitação de nomes. Quase que se

¹⁷ Performance exibida no Sophieensaele Theatre, Berlin em Outubro de 2005 Performer Stammtisch

conseguem antever os nomes das pessoas que lhe são mais próximas visto que a maneira de os pronunciar é mais lenta, como se estivesse a desfrutar da imagem que aparece ao nível da memória.

A voz como arquivo é desta forma vivência, ela é indutora de imagens que se afiguram no pensamento e embora as vivências de cada um dos fruidores da performance sejam distintas, a alavanca do pensamento é impulsionada através da enumeração e associação. "C'est très important pour moi travailler avec la indétermination, pour moi c'est le moment présent (...) L'œuvre c'est vraiment le rencontre avec les personnes et moi." ¹⁸ Cotton estabelece este reencontro através da sua voz. A partilha vivencial desdobra-se em fragmentos na memória. O seu arquivo ganha uma dimensão simbólica porque é partilhado em voz alta e deixa de pertencer somente no domínio da memória. Através da expressão sonora descritiva, que aparentemente nada de imediato comunica ao receptor, estabelecem-se ao longo da performance associações espontâneas no domínio da experiência.



Fig.7 –Sylvie Cotton “Être est dans l’ autre / Being is in the other”

¹⁸ Sylvie Cotton em entrevista na Triennale québécoise 2011 / Production: Cima Claire Obscura

3.3. Mark Wayman: a voz como desmonstração da memória

Mark Wayman em “Shifter” de 2000¹⁹ apresenta uma performance que funciona como um *site-specific*. Wayman vendado efectua uma espécie de visita guiada do pátio exterior da galeria. O discurso é fluído e determina e enfatiza pequenos aspectos e características pertencentes ao espaço. O sítio determinado por Wayman pode ser mundano, mas o monólogo e as indicações detalhadas fazem brotar pequenas histórias, o olhar do espectador recai sobre a avaliação e descrição meticulosa do espaço. A voz indica o lugar das coisas, mas não é propriamente espelho daquilo que o público vê.

Wayman usa diversas formas de criar uma relação de atenção, desde ignorar o que parece óbvio, fazer pequenos erros e olhar na direcção errada daquilo que ele vai descrevendo. Em “Shifter” a voz arquivo enfatiza as imagens e as insignificâncias do próprio espaço. Ela provém de um trabalho prévio de levantamento e memorização dos detalhes e o público permanece absorto no jogo da performance, em atenção ao sítio exacto apontado na descrição, ou então na descoberta desse mesmo sítio fora do lugar revelado *a priori*.

Assim como em “Être est dans l’ autre / Being is in the other”, também em “Shifter” o performer é reduzido apenas a uma função posicional, a voz é que detém a importância no desenrolar contínuo da performance. E tal como Cotton, a associação de imagens dá-se através da voz. Porém, o que determina a variação em Wayman é que as imagens existem, não se formam a nível da consciência e individualmente em cada um. O discurso arquivo foi elaborado através dessas imagens e cabe ao espectador intervir no espaço e procurá-las.



Fig.8, Fig.9 – Mark Wayman “Shifter”

¹⁹ Performance exibida na Galeria South London em Junho de 2000

A voz de Wayman atribui ao espaço uma nova dimensão feita de associações entre o próprio espaço e a sua enfatização artística. Imprime também um carácter de procura, de jogo. É a imagem que se procura, a imagem que Wayman descreve. O arquivo como forma conceptual desta performance, é um arquivo próprio do lugar que se exhibe. A voz é o meio escolhido para revelar este lugar e o corpo é adjuvante ao desenrolar da acção. Mesmo descrevendo fisicamente, como se vê nas imagens acima, através do uso das mãos para apontar o lugar das coisas de que se falam, esta acção não é primordial na performance, não acrescenta nada ao objecto artístico da enunciação detalhada. Ao fazer-se ouvir a voz de Wayman possui, também como em Cotton, esta essência de permitir aceder instantaneamente à imagem que lhe corresponde.

3.4. Do *bracketing* do corpo do performer à importância funcional da voz arquivo

Pode-se perceber que a voz como arquivo está então intimamente ligada :

- a) à conceptualização da criação artística,
- b) ao estado de enunciação e de descrição de uma sensação, experiência vivida, histórica e ou factual,
- c) à forma vivencial presente,
- d) à imediatez de associações entre imagem e voz,
- e) à voz expressa como forma de relato,
- f) ao *bracketing* do corpo do performer.

Na conceptualização artística do objecto performático, a voz nasce da própria ideia. É necessário que o artista mantenha uma ligação afectiva com o arquivo detalhado que vai elaborar. É também um trabalho feito antes da performance, requer um levantamento, uma fruição anterior do artista que pertença ao domínio de uma experiência passada. Embora exista um trabalho prévio, a performance artística não deixa de operar como tal, mantendo as suas características ligadas com o envolvimento entre performer e acção descrevendo a imprevisibilidade. Como resultado do levantamento prévio e da construção de associações intrínsecas entre a vontade do artista e a maneira de se expressar, surge

a voz ligada a uma forma enunciativa que se processa através da linguagem. A voz revela um estado de proximidade com o material recolhido, porque estabeleceu anteriormente essa relação.

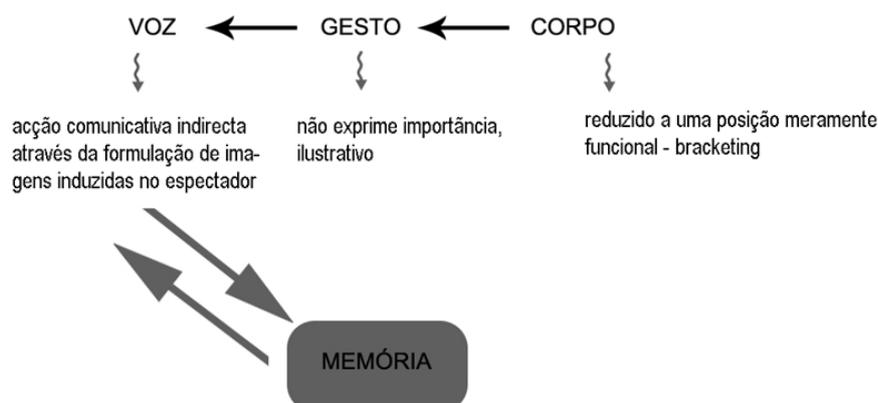
Da recolha de nomes de Cotton, até à memória descritiva do espaço escolhido por Wayman, extrai-se em primeiro lugar uma vivência ou experiência passada por ambos. Embora este arquivo tenha sido elaborado num tempo passado em relação à performance, ele não cessa de operar no momento presente. Este confronto entre voz, acção e público faz com que a voz arquivo, embora tenha se edificado primeiramente na consciência como discurso solitário, se plenifique sonoramente para o público a recontextualizar e construir imagens que a identifiquem. A voz no momento da sua expressão determina assim associações e o levantamento de imagens. Proporciona uma identificação com o que é relatado, seja através da construções de imagens na memória (Cotton) ou identificação real no espaço (Wayman). Embora as experiências sejam do foro do artista, através da voz arquivo elas estabelecem a sua presença fazendo com que os receptores as depreendam como vividos de outrém externamente (Derrida, 1996) e que os relacionem com as suas próprias vivências através da identificação associativa de imagens.

A voz arquivo torna-se assim presente porque atravessa o corpo e caminha até ao pensamento onde induz o resultado imagético daquilo que se ouve. Existe então esta ideia de voz arquivo que é repercussão de um passado, que se manifesta num presente através da performance mas que se repercutirá no futuro uma vez que se estabeleceu como imagem de mais fácil acesso e identificação pelos canais da memória. É resultado de uma memória passada mas que se torna memória de um presente podendo ser acedida no futuro. É uma voz enunciada no presente mas que sofre transformação na consciência de quem a ouve.

Parece que la activación del público no tiene mucho que ver con la liberación de los sentidos ni con la condena del 'mero mirar', sino con una consciencia de que el dispositivo de nuestra práctica artística está basado en la igualdad de inteligencias, en la práctica radical y en la potencialidad. En lugar de despreciar o de tratar con desdén la relación con el espectador, es necesario entenderlo como un sujeto con pensamientos, memorias, emociones y afectos independientes (Troncoso, 2011:70-71).

A voz arquivo é relato, ela descreve, é uma espécie de relatório, inclui e insere dentro dela própria uma vivência e desdobra-se dentro de um facto, de um acontecimento, que é examinado e catalogado até à exaustão. Mas as palavras “son palabras que están a la espera de ser activadas, palabras que surgen” (Troncoso, 2011:72). Apesar da sua relação com a descrição a voz arquivo precisa da activação do público para que o relato signifique alguma coisa, para que o seu valor simbólico se opere. E esta validação surge ao público através da imagem, do entrosamento da voz arquivo reverberando na consciência, apoderando-se do lugar do corpo no pensamento.

Arquivo da voz



Durante a manifestação da voz tornada arquivo, como constatação e enunciação de uma espécie de catalogação feita de objectivos artísticos, dá-se então o *bracketing* do corpo fisicamente presente do *performer*. Ao entrar em colisão com a própria função posicional emissora, o corpo fecha-se, transparente e submisso à própria voz que provém dele. Do

corpo não emana nenhuma outra função que se sobreponha ao discurso, o gesto pode ser ajudante mas não constitui uma essência fenomenológica, apenas reescreve o que se pronuncia. Só nesta condição é que a voz como arquivo se constitui, quando o corpo e o que nele se mostra está liquefeito com o relato. Quando o atributo do gesto ou a presença física se enaltece, a voz arquivo não se traduz como um todo sonante e significativo, uma vez que a presença do corpo mantém uma justaposição constante com a linguagem, intervindo na verdadeira expressão do discurso causando uma interferência indelével no decorrer da performance.

Em “Être est dans l’ autre / Being is in the other” e em “Shifter”, o corpo está presente mas não oprime o significado da expressão. Não existe uma anulação da presença física como na libertação expansiva porque a voz arquivo precisa da constância do relato para que se processe a sua verdadeira essência. Assim, a presença do corpo do *performer*, embora indispensável ao discurso em performance, é uma presença que não se concretiza visto que a voz toma o papel principal no desenrolar da acção.

A voz arquivo é assim, através da performance, a consolidação de uma forma passada, de algo que toma lugar no presente. Encontra-se sempre em estreita ligação com os canais da memória e da imagética associativa.

IV. A materialidade expressiva da voz

4.1. O sentido de matéria e expressão

A voz encontra a sua projecção e reverberação de várias formas na *performance art*. Para que ela assuma a sua presença indelével no corpo é necessário que se accionem mecanismos que permitam este distanciamento físico do aparelho emissor. Até aqui foram mencionados a anulação e o *bracketing* como formas de atingir esta presença viva impressa nas palavras que se debitam. Caminha-se agora para uma concretização material da voz através da expressividade ou da comprovação como objecto no acto de reificação, como se verá no ponto 5.1.

A voz como materialidade expressiva não apaga nem anula as acções do corpo, ela incorpora a sua essência e determina uma vitalidade inscrita na experiência. Acrescenta uma sensação de pertença e atribui ao corpo um objectivo partilhado sobre o qual ela o anima. Ao construir-se em consonância com o corpo, ela separa-se dele e constitui-se como presença, mas não o anula, adquire a sua própria “individualidade” apesar da *performance* se constituir como corpo/gesto + voz.

É da materialidade que advém a expressão da palavra: partir da prosódica²⁰ da própria voz do *performer* e da dimensão do significado das próprias palavras. A matéria constitui-se pelo constante contacto com a vivacidade linguística (aquilo que se quer dizer/mensagem) e pela maneira como é dita (prosódica). Só através destas duas operações é que a voz se torna matéria. Mas há que evidenciar também que o discurso opera segundo um signo: expressão e indício (Derrida, 1996) que lhe atribui novos valores e que favorece esta expressividade de que se fala, inscrita dentro da experiência e vivências de cada um.

²⁰ Patrice Pavis (1980) para formalizar e classificar o efeito desta no espectador dividiu-a em dois critérios: os prosódicos e os fonéticos. Na prosódica estão presentes o ritmo, a entoação e clareza da declamação (a entoação de qualquer frase indicará a atitude do locutor e o seu espaço no grupo). Os critérios fonéticos dizem respeito à qualidade significante da voz como a altura, a projecção, timbre e coloração (são características inatas e pouco maleáveis).

Para se tornar matéria a voz vive em paralelo com o corpo que a emite, existe uma dupla interação em sistemático contínuo: a voz que anima a acção do corpo e a acção do corpo que desenrola a voz. Não existe, como se viu anteriormente, um desaparecimento nem total nem parcial (através do *bracketing*) do corpo do *performer*. Na voz como materialidade expressiva eles ligam-se, influenciando-se mutuamente. Isoladamente funcionam como duas presenças distintas: por um lado a gestualidade do corpo, por outro a pronúncia da voz.

4.2. Vito Acconci: o testemunho da contaminação da voz pelo corpo e do corpo pela voz

4.2.1. “Seedbed” a dualidade da ausência/figura do corpo pela presença da voz

Vito Acconci em “Seedbed” de 1972 cria uma performance/escultura que provém primeiro de uma necessidade escultural de transformar o chão de uma sala da Sonnabend Gallery em Nova Iorque numa espécie de piso desnivelado.

When we first started to built Seedbed I was totally on the wrong track. It was a kind of raised platform and I realized in time that nobody would possible get up on to that space. Which led me to think that it has to be a kind a ramp. The particular subject matter of the piece I don't think that I knew what was gonna be until a week before the show. (...) I started with the word floor, floor to me to words like undercover, substructure, and then to me to the word seedbed. So that brought the piece together.²¹

A performance esteve patente por três semanas. Alegadamente Acconci masturbou-se durante oito horas por dia por debaixo do piso criado²². A sua voz amplificada fazia-se ouvir no piso da rampa através de colunas, enunciando fantasias sobre os visitantes que caminhavam por cima dele. Frases como "You're pushing your cunt down on my mouth" ou "You're ramming your cock down into my ass" eram escutadas pelos visitantes.

²¹ Vito Acconci Tate Shots

²² São diversas as discussões que põem em causa a veracidade da acção, argumentando que tudo não passou de uma encenação.

A palavra é transfiguração da acção do corpo. É contaminada pela própria acção, mas por outro lado também influencia e determina o contínuo dessa mesma acção. Fisicamente presente, mas ausente para os espectadores, Acconci exponencializa assim a voz para a presença óbvia do corpo, ela é o espelho por onde se imagina a acção. Aliado a todo o conceito da performance está sublinhado o sentimento de desejo num misto de luxúria e pertença. Acconci imagina os visitantes que caminham por cima dele e recolhe-se num sítio escondido e exíguo. A voz é o meio que lhe permite esta projecção, expondo uma situação intimista para o exterior. A separação física que existe entre voz e corpo e a maneira como estão colocados atribui ainda uma nova camada de significação: a da perversidade, do voyerismo, num acto que se prevê também do domínio do masoquismo porque na realidade o que acontece é que o chão, que é a sua *seedbed*, é pisada pelos visitantes/espectadores.

The real brilliance of Acconci's Seedbed, however was the way in which it implicated any spectator who came into the gallery. Merely to enter the gallery was to become an accomplice to Acconci's fantasies, to be partially responsible for all those erotic mumblings and moans (Bourdon, 2010:101).

Pode-se então falar de uma materialidade expressiva da voz que é emitida em Acconci. Materialidade, porque de facto a voz que se ouve pertence a um espaço. É presença e possui expressividade, aqui entrecruzada espacialmente com um corpo que não se vê. A prosódica e características fonéticas, que são próprias do *performer*, reafirmam a própria concretização sonora das palavras e contextualizam a expressão linguística dentro do próprio conceito artístico.

It's been common knowledge that before becoming a conceptual and visual artist, Acconci began his career as an experimental poet. The artist himself has singled out 1969 – a year of extraordinary achievements – as the exact time when he left his writing desk, the blank page, and a cerebral engagement with words (...) went into his body, out into the street and landscape, and towards other people (Volk, 2006: 2-3).

Talvez seja esta relação com a poesia que permite a Acconci a forte ligação com a expressão linguística que enuncia em “Seedbed”. A própria palavra é disseminada de uma forma que lhe é característica, Gregory Volk continua:

All of these writings are filled with tremendous verbal dexterity, precision, and word play, pointing to a visual artist who was, and who remains, a wordsmith par excellence. While Acconci may have left poetry per se, poetry never left him, and instead went in several unorthodox directions (...) what one finds in this archives is Acconci’s “voice”, and it is an extremely compelling voice, at once matter of fact and incantatory, objective and self scrutinizing, forthright and hilarious. (...) Acconci looks especially intent, eyeing his body as an “other”, a structure to be manipulated (Volk, 2006: 3).



Fig.10, Fig.11, Fig.12 – Vito Acconci “Seedbed”

Este intento de criar um corpo como uma estrutura manipulável, permite a projecção da palavra enunciada como presença. Ela é “individualidade” para além do corpo, permite em “Seedbed” o seu reflexo, contudo não cessa de operar sobre ele e vice versa. É pela voz que o corpo em acção se manifesta mas ao mesmo tempo se esconde. A presença da voz revela então uma dicotomia de ausência/figura do corpo. Por um lado, o espectador percebe que à voz que se ouve falta um corpo, e por outro, através dela imagina o do emissor – corpo em acção.

Here, the voice, in all its unabashed lasciviousness, is both an acoustical act animating the performance at work and an indication of a certain agency, or its collapse, inciting sympathy or intrigue or disgust. Fed through its disembodied presence, is brought toward the visitors and forced upon them (LaBelle, 2006:110).

Em “Seedbed” existe entrave ao discurso comunicacional testemunhado fisicamente por emissor e receptor: ao espectador falta o corpo do emissor para validar a sua figuração e a Acconci falta o corpo do ouvinte para que haja validação das palavras de desejo que a sua imaginação faz do corpo do visitante. Em última análise a convivência próxima existe, mas a separação física, estrategicamente recolocando ambos os corpos, exerce uma força simbólica que os reparte e que possibilita a emergência da voz como pertença e materialidade expressiva.

4.2.2. “Undertone” e “Theme song”: a recepção da voz por detrás do ecrã

Passa-se agora a dois exemplos onde não existe a intervenção directa de um público, “Undertone” de 1972 e “Theme song” de 1973 são registos de performances de Acconci inscritos no domínio mais ampliado da video art que ajudam a fundamentar a relação voz/corpo com a materialidade expressiva. Rapidamente se consegue perceber que não existe montagem ou pós produção fílmica, o trabalho que se vê foi gravado num só take numa única perspectiva de câmara (ponto de vista do local onde a câmara fica posicionada). Apesar da ausência de espectadores, que é uma característica essencial da *performance art*, Acconci mesmo assim espera, fala e dialoga para alguém que não está fisicamente presente.

Em “Undertone” de 1973 Acconci leva a cabo uma performance que assenta sobretudo numa espécie de fantasia masturbatória onde o espectador é receptor voyeurista pela lente da câmara colocada perto da mesa (como se o espectador estivesse sentado). As suas palavras reflectem um discurso pouco estruturado, a repetição é usada várias vezes e dela advém a expressividade da voz.

*I want to believe, I want to believe there's a girl here under the table. I want to believe, I want to believe there's a girl here under the table. Who is resting her hands...resting her hands on my knees. I want to believe there's a girl here under the table. She is resting her forearms, resting her forearms on my thighs...Now she is moving her forearms... I want to believe there's a girl here under the table.*²³

²³ Excerto retirado de “Undertone”



Fig.13, Fig.14, Fig.15 – Vito Acconci “Undertone”

Do discurso provém uma intensidade que se liga, tal como em “Seedbed”, ao sentimento de desejo e luxúria, através da não presença física do alvo do desejo. Existe, porém, uma ligação directa com a câmara que se prende com a presença imaginada de um observador, que se torna real sempre que a performance é visualizada. Assim ao espectador cabe a concretização da performance porque a completa. O espectador é assim o ponto de ligação entre o discurso e a acção tal como em “Seedbed”.

I need you, I need you to be sitting there facing me... I need you, I need you to be sitting there facing me because I have to have someone to talk to. I have to know you are there facing me...so I know someone...so I know someone to address this to.... I want to believe... I want to believe there is no one here under the table...I want to believe that there is no girl under the table (...) I want to believe is me who's doing this.²⁴

A voz de Acconci é contaminada pela própria acção e contaminadora da performance. Embora ela descreva o movimento executado, há uma materialidade da voz que transfigura o corpo e que inscreve na acção a sua forte presença. A recepção feita pelo espectador detrás do ecrã sorve esta materialidade, e o gesto, embora importante no desenrolar da acção, serve de alavanca ao discurso.

Ao estabelecer confrontos directos com a câmara “I need you...I need you to keep your place there (...) I need to know that I can count on you”, pela voz, Acconci enfatiza a importância da presença do espectador que assegura o completo sentido da obra. O

²³ *idem*

discurso mantém-se fidedigno à projecção do prazer e do desejo, realizando ao longo da performance alguns pontos de viragem, que permitem que se estabeleçam novas conexões de sentido.

My hands are up on the table again; I'm looking out to the viewer again:...'I need you to keep me here, in this hot-seat position – I can depend on you to keep questioning me, I have to keep trying to answer...I need you to be there – if I were rolling over the table, rolling towards the table (Volk, 2006: s/pp)

O espectador recebe a voz de Acconci e rapidamente se liga a ela. Através da expressividade que se revela na mensagem, nos mecanismos de repetição constante e na própria prosódica, ela é assim materialidade e “individualidade”. Ao estabelecer-se a transformação da performance pela presença de um espectador estabelece-se também uma densa batalha entre corpo e voz, voz e consciência. A voz que se manifesta na consciência do espectador apaga as acções e os gestos e desdobra-se no pensamento.

Acconci's orality seems to suggest that the voice is always housed within a structure that is not universal but architectonic, that one speaks from a situated and social position that is partly uncontrollable, and that the interior that the voice exposes, amplifies, and presents to another is, at times violating, disgusting, and unstable from within its own processional intensities (LaBelle, 2006:112).

Em “Theme Song” de 1973, é também pela voz quase contínua que Acconci se exprime. Colocando-se próximo da câmara tal como em “Undertone”, assume uma confrontação directa com o espectador - a performance torna-se um lugar de intimidade extrema e incomodativa.

THEME SONG: Notes

1.If TV is too small for landscape, then I have to come up close to you. 2. But, if I'm face-to-face with you, you'll find it easy to face me, discount me. 3. So I have to be

underhanded, I'll approach you from bellow (...) I'll bring you down to my level (Volk, 2006: s/pp)

Toda a performance de Acconci vai de encontro a um convite constante de intimidade com o espectador. A voz leva a condução da acção que liga apenas a gestos que se vão repetindo. O carácter incomodativo leva a uma sensação de comicidade que, aliás, é transversal a todos os trabalhos de Acconci, seja pela operação do discurso ou pela forma como as palavras vão sendo enunciadas. Também é de notar a eficácia da repetição semântica do discurso: enfatiza a ideia de partilha íntima sexual e evidencia a capacidade de persuasão que atribui uma nova camada de significação à performance.

A voz liga-se ao corpo e é contaminada por ele, contudo ela possui a já descrita materialidade expressiva. Ao disseminar camadas significantes à expressão e uso consciente da capacidade prosódica da voz, que Acconci como “wordsmith” por excelência tão bem domina, a voz coloca-se no patamar da matéria e possui a sua importância ao adquirir a “individualidade” que a caracteriza.



Fig.16, Fig.17, Fig.18 – Vito Acconci “Theme Song”

“Theme Song” baseia-se no encontro do confronto não real, porque de facto a voz e o corpo que se vêem não são fruídos no tempo real de apresentação uma vez que se trata de um registo. Contudo, a intemporalidade das palavras e expressões fazem com que espectadores recebam a mensagem e a integrem segundo um auto referencial vivencial, participando na experiência.

You can be anybody out there. But I know it just got to be somebody. There's got to be somebody watching me, somebody who wants to come in close to me. Look, look how can

*just wrap myself around...Don't you wanna come in here?...Sure...sure you'll come in here.*²⁵

Ao integrar a performance o espectador coaduna-se com o desejo de Acconci, ouve as palavras e torna-se receptor activo, direcciona-as para si integrando-as no momento. Apesar da separação temporal e física, “Theme Song” contém na sua essência esta clarividência comunicacional que vive do presente e que só se completa quando a recepção é de facto percebida.

4.3. A percepção da voz pela expressividade material

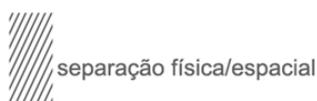
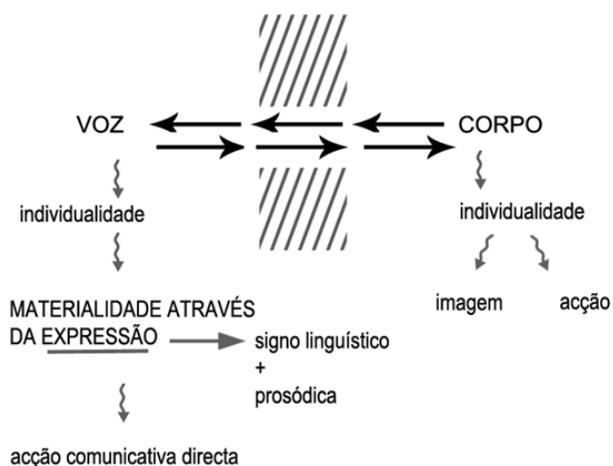
Grande parte dos trabalhos de Vito Acconci prendem-se com a consolidação da voz pelo corpo e do corpo pela voz. Esta contaminação constante revela uma transformação operativa da performance em relação ao espectador. Colocando o corpo numa posição distante em relação ao receptor, como se viu em “Seedbed”, “Undertone” e “Theme Song” estabelece-se, mesmo assim, uma comunicação que é mediada através da separação física constante. A voz encontra-se como base de sustentação destes trabalhos e é ela que garante a ligação comunicativa e presente apesar das barreiras físicas constantes. É também o caso de alguns dos trabalhos realizados para “Red Tapes” de 1976.

É assim nesta ligação entre palavra e espaço, discurso e consciência, expressividade e comunicação que se edificam alguns dos trabalhos de Acconci. A voz como “individualidade” e presença material, é compreendida como transgressora do que é moralmente aceitável em comunicação banal. Mas contrariamente ao que acontece em “I’m an Ass man” de Karen Finley, o espectador não encontra choque nas suas palavras. O discurso é invasivo, mas não é manifesto, joga com o desejo que se encontra implícito na voz e no corpo, pede a reacção do espectador que permite o fechamento do sentido da obra.

²⁵ Excerto retirado de “Theme Song”

A expressividade e as características prosódicas influenciam na percepção do discurso. E ao fazê-lo permitem o surgimento da materialidade da voz que embora distante do corpo emissor ou receptor, através de separação espacial não cessa de ser contaminada e contaminadora desse próprio corpo. Assim a voz funciona como “alimento” contínuo da acção, e o corpo, para além de alavanca ao discurso, recolhe esse alimento e através do gesto, ele próprio também alimenta a linguagem.

Materialidade Expressiva da voz



Ao espectador cabe a recodificação do discurso o entrosamento da linguagem na consciência através da percepção da voz em profunda ligação com o corpo de Acconci.

A expressão como signo linguístico não é suficiente para perceber a dimensão simbólica do que é dito. É portanto necessário, deslindar a ligação que existe com a entoação, timbre, melodia e projecção que se unem às expressões e que às quais se sucedem novas possibilidades. É do resultado deste conjunto entre expressão e prosódica que a

voz de Acconci nasce e se perpetua, que permite que haja comunicação mesmo havendo recorrência a coisas que impedem a passagem comunicacional pré estabelecida.

As interferências externas ao discurso permitem uma nova percepção: a palavra que se afigura no desejo e que produz reverberações na comunicação efectiva. Daí advém a transgressão que entrecruza trabalhos de Acconci, a produção de obras de carácter íntimo e relacional que apelam à resposta imediata do corpo do espectador receptor. O público vê-se forçado a intervir, a prestar atenção sendo ponto essencial que permite a compreensão e extensão da obra.

A percepção da voz pela expressividade torna assim relevante a intrusão comunicacional. Mas o espectador permite essa intromissão, permite que a palavra se espalhe, ouve-a e percebe-a como materialidade. Permite o jogo da acção que se espraia na palavra e que eclode num espaço.

V. A reificação da voz

5.1. A voz como objecto

A voz toma o seu lugar como objecto quando ocorre um mecanismo consciente de reificação. Assim através deste processo ela passa de uma abstracção imaterial para uma realidade palpável, quase como se fosse possível a visualização da sua actividade pelo uso da imagem que se repete.

Na fixação da imagem em vídeo e manipulação e gravação de som evidencia-se nos trabalhos de Gary Hill a busca incessante da palavra que vive no presente. A voz através do vídeo ou instalações transforma-se, ocorre a sua transfiguração, reifica-se, tornando-se objecto.

Ao converter-se objecto através da intervenção de Hill numa acção que se crê liminar (ingl. *Liminal*)²⁶, situando-se entre médios artísticos, a voz torna-se ferramenta essencial da concepção artística, sempre presente e real que pode ser facilmente acedida.

A voz como objecto é assim existência independente do conhecimento, ela ultrapassa a vivência meramente material pela expressividade, como se viu anteriormente com os trabalhos de Acconci. Ao ocorrer esta transformação objectual da voz é impossível uma análise a partir da sua expressividade, embora ela exista, o enfoque deverá estar no seu alcance sonoro e na maneira como é enunciada, na linguagem performática da própria palavra.

Language is at the heart of what makes sense in the world for us. We are as dependent on it as we are on the images of reality which it enables us to grasp through voice and writing, body and gesture, for what we perceive of ourselves and others, of things and actions, is modeled by a language whose mobility matches the shifting natures of images (...) To speak of "image" in connection with Gary Hill's work cannot, therefore, be a simple play on words, insofar as his work offers us a fundamental trait of human beings: their capacity to construct the world of objects through language. (Lageira, 2000: 27)

²⁶ George Quasha and Charles Stein "Liminal Performance: Gary Hill in dialogue" "To one or several categories of art/thought/behaviour; for instance, your work often straddles a productively unsettled space or "threshold" (Latin:*limen*) between mediums"

Existe uma relação intrínseca entre voz e imagem/corpo que não pode ser dissociada. É como se a imagem fosse resultado da enunciação da voz. Ela cruza-se com a palavra e é consequência da acção da voz objectivada. Mais do que simples discurso, vê-se o mecanismo usado na imagem pela qual a voz se expressa, como se de repente a voz se tornasse uma força personificada, se tornasse corpo, mesmo sabendo que não o pode ser. Assim sucede a transformação ou transfiguração que torna possível a reificação da voz: através da ligação directa com a imagem que permite uma conexão imediata - o que se ouve materializa-se naquilo que se vê.

5.2. Gary Hill: a metamorfose da palavra em imagem

5.2.1. “Wall piece”: a voz como objecto expressa num corpo

“Wall piece” de 2000 é uma vídeo/instalação de uma acção performática de Hill. O vídeo do registo da performance bem como o ambiente da instalação, foi concebido como *black performance*²⁷, escuro e intimidante. Numa parede é projectado e revelado por uma *strobe light* o corpo de Hill, sempre que este embate na parede, meticulosamente sincronizado. A voz que se ouve é reflexo desta acção, que se expressa quando o corpo de Hill está também visível.

*Na instalação, o mesmo tipo de luz estroboscópica usado na filmagem é montado no chão e dirigido contra a projecção. Emite flashes a um ritmo aproximado de 60 ciclos por minuto, ficando alternadamente sincronizado e desfasado dos flashes de luz filmados. Por vezes, a luz pressagia a imagem, ecoa a imagem e, quando acontece em simultâneo, oblitera a imagem.*²⁸

O discurso é segmentado, uma única palavra é proferida em cada embate, contudo entende-se o sentido e a articulação das frases no discurso. “I...remember...a... dream...

²⁷ *Black performance – I believe it is an image* (1992)

²⁸ Retirado de Museu do Chiado

of...holding...the...other's...heart...in...my...hand...for...a...moment...I...live...the...pulse...of...another...being..."²⁹

Por intermédio da luz consegue-se antever o mecanismo que activa a palavra, o embate na parede é determinante para que a voz soe conforme é recebida. Não se entende o que é que activa a emissão da voz: se este embate contínuo, ou se por outro lado, é a própria voz que activa o movimento. Consegue-se, no entanto, perceber esta ligação directa entre voz/corpo, indissociável, que permite a reificação da voz através da presença do corpo que é também imagem.

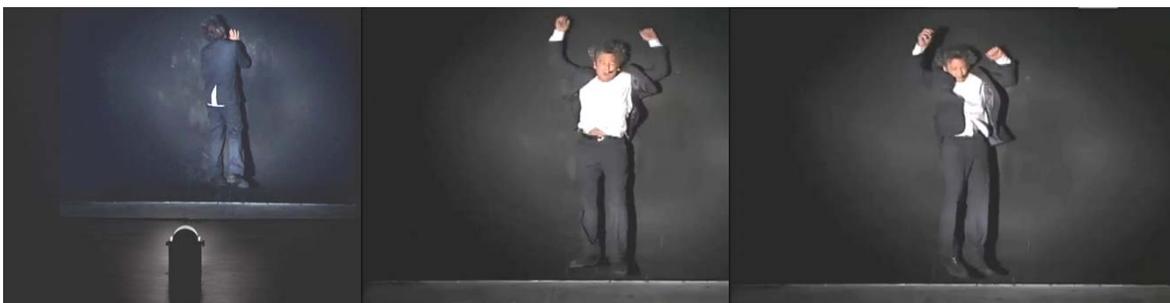


Fig.19, Fig.20, Fig.21 – Gary Hill “Wall piece”

A voz em “Wall piece” é uma voz que sofreu uma transformação, transfigurou-se em imagem surgindo como objecto. Torna-se assim presença separada do corpo que a emite, porque não cumpre outra função senão a de espelhar o mecanismo pelo qual a acção repetida permite a emissão da palavra. O corpo nada mais é que ilustração da presença da linguagem e, embora nele se formulem as palavras que se ouvem, não se estabelece como corpo em presença designadamente comunicativa.

No momento da emissão é como se a voz se servisse do corpo para ecoar e não o contrário, sem qualquer pretensão de criar uma intenção directa de discurso comunicacional. É então o desabrochar da voz, da palavra e do som que se vê em “Wall Piece”. O receptor processa a voz sonoramente e fisicamente através da ligação com a imagem, não como forma indistinta, mas como objecto evidente pelo mecanismo do corpo.

²⁹ Excerto retirado de “Wall piece”

G.H. pays close attention to volume, vibration, pronunciation, intensity, and inflection, in order to establish certain sound correspondences between the materiality of the world and the physicality of the voice. The forms he gives are never fixed (...) but they nevertheless present in the image phonically in order to accentuate its resonant handling, its expressiveness, the effect of dramatization, what we might call the “optophonetics” of the image (Lageira, 2000: 31).

Para se perceber esta “optophonetics” que Jacinto Lageira incorpora em “The Image of the World in the Body of the Text” e também para melhor ilustrar o que efectivamente se passa em “Wall Piece” recorrer-se-á à análise de alguns dos trabalhos de Hill que de certo modo evidenciam esta forma de espelhar os mecanismos e personificação da voz através da imagem.

5.2.2. “Mediations (towards a remake of soundings)” : a animação da voz pela imagem

“Mediations (towards a remake of Soundings)” de 1986 é um video que se toma como referência a esta ligação sistemática de Hill com a linguagem :” Now language seems like it will never go away. It’s like a monkey on my back” (Furlong, 2000: 192) ³⁰. Um *speaker* é a imagem que ocupa o ecrã. O discurso expressa-se através deste mesmo *speaker* que “fala” acerca da voz que o espectador ouve enquanto, em acção sistemática, uma mão verte areia para o corpo do *speaker*.



Fig.22, Fig.23, Fig.24 – Gary Hill “Mediations (towards a remake of soundings)”

³⁰ Entrevista com Lucinda Furlong “A Manner of Speaking”

Começa-se assim a deslindar a presença ou uma espécie de personificação/animação da voz objecto através da imagem, uma vez que a areia em contacto com a vibração sonora permite a percepção física da voz. Quando isto acontece a voz anima-se, adquire vida, porque no ecrã o espectador vê-a interagir fisicamente. Assiste-se também no decorrer do vídeo a uma espécie de morte ou sufocamento desta voz objecto, através da acção repetitiva de colocação de areia no *speaker*.

De uma forma semelhante, este acto de personificação ocorre em “Wall piece”. Porém, ao constatar-se a presença do corpo de Hill na imagem, esta associação não é imediata como neste caso, em que estamos perante a presença de um objecto (não corpo) filmado. A animação ocorre devido à transformação da voz em objecto, é o acto da atribuição de uma vida própria paralelamente à imagem que se vê, de uma individualidade separada da imagem, do corpo, que vive através de uma acção.

Existe qualquer coisa em “Wall piece” que transcende o próprio corpo de Hill que nada mais é que mero objecto desencadeador de uma acção repetida. O corpo que se vê poderia ser substituído por um outro objecto porque não cumpre uma função humana, mas sim a função de figurar esta metamorfose da animação da voz que ele próprio opera.

5.2.3. “Around & About”: a impressão da duração física da voz pela imagem

Em “Around & About” de 1980, Hill evidencia pelo video a impressão física da voz através da manipulação activa da imagem editada e escrupulosamente sincronizada com a cadência, emissão e duração do texto em voz *off*. As imagens afiguram-se como segmentos de um monólogo claro, fluído e cada sílaba pronunciada tem uma reverberação através da imagem. Pela duração, Hill manipulou o vídeo constantemente (como a voz) e vêem-se os silêncios e pausas do discurso através da cessação da imagem.

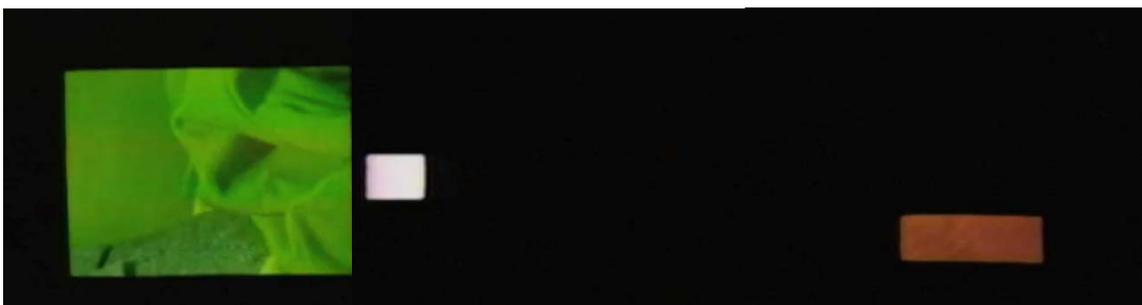


Fig.25, Fig.26, Fig.27 – Gary Hill “Around & About”

A voz objecto espraia-se assim em “Around & About” quase como um equalizador imagético que determina a sua presença. Através da cadência das imagens percebe-se o texto e edifica-se a sua presença como objecto. Tal como em “Wall piece” é visível o mecanismo que transforma a voz num objecto, em “Around & About” a edição fílmica é fundamental para a impressão dessa transformação. Mas também em “Wall piece” existe uma ligação directa com a edição, a existência de uma luz que revela o corpo/imagem juntamente com a elocução da palavra. O silêncio, a não palavra é escura, não existe uma ligação com a imagem, só quando a voz se faz ouvir é que o corpo é introduzido, simultaneamente. O espectador estabelece a ligação, compreende todo o mecanismo e assim se opera a reificação: através da intromissão directa da imagem na voz e da voz na imagem.

5.2.4. “Site Recite (a prologue)”: a vivacidade da voz pela imagem

“Site Recite (a prologue)” de 1989 é um vídeo onde a relação e metamorfose da voz através da imagem também ocorre. Aqui a palavra percorre a imagem, alimenta-se dela e das dezenas de objectos que vão traçando percursos num discurso reflexivo entre o desabrochar da palavra e consciência. É sobretudo um exercício de testemunho da vivacidade da voz, da sua inflexão e pensamento revérbero. A imagem é manipulada com jogo de foco e desfoque num trajecto quase circular.

Nothing seems to have ever been moved. There is something of every description which can only be a trap. Maybe it all moves proportionately, canceling out change and the estrangement of judgment (...). A vague language drapes everything but the walls – what

walls? (...) Brain, minding business, incessantly constructs an infinite series of makeshifts designed to perpetuate the picture. (Morgan, 2000: 299-300)



Fig.28, Fig.29, Fig.30 – Gary Hill “Site Recite (a prologue)”

Pode-se, a partir de “Site Recite (a prologue)”, estabelecer um paralelismo com “Wall piece”: a vivacidade da voz que se repercute na imagem faz com que ela surja como individualidade. A voz, nestas duas obras, possui uma vitalidade e dinâmica que são determinantes para que, em estreita relação com a imagem, aconteça a sua reificação. Mas este acontecimento/transformação é anterior ao vídeo, o espectador não vê o seu desenrolar *in locus*, é um acontecimento que tem lugar na criação conceptual da própria obra.

5.3. “*Optophonetics*”: o mecanismo da reificação

É através da ligação da voz com a imagem que surge este neologismo “*optophonetics*” (Lageira, 2000) que ajuda a clarificar melhor este mecanismo de reificação que ocorre em muitos dos trabalhos de Gary Hill. Até aqui estabeleceram-se os três pontos essenciais que determinam este caminho da voz, esta transformação em objecto manipulável e indubitavelmente presente:

- a) A animação ou atribuição física da acção da voz em imagem;
- b) A impressão da duração sonora da voz através da imagem;
- c) A vivacidade da voz pela imagem.

A imagem que cruza todos estes pontos que ocorrem na transformação, é sempre manipulável, não é uma imagem estática ou sequencial, mas uma imagem que sofreu a fractura da edição. A voz para iniciar o seu processo de reificação tem que deixar, na

obra final, transparecer para o espectador a sua duração, a sua animação e a sua vivacidade. É necessário que o fruidor entenda os diferentes mecanismos para que a sua transformação objectual possa suceder.

Posto isto, imediatamente se encontram pontos de contacto com “Wall piece” que coloca este processo na sua essência conceptual, sendo assim o exemplo por excelência desta transformação. A voz que se ouve é clara, possui vividez, liga-se à duração da acção e possui uma espécie de presença que se sobrepõe à própria presença do corpo. É assim a *optofonética* que espelha todos os pontos necessários à pronúncia da voz como objecto.

Language can be this incredibly forceful material – there’s something about it where if you can strip away its history get to the materiality of it, it can rip into you like claws, whereas images sometimes slide off the edge of your mind, as if you were looking out a car window (Furlong, 2000: 196-197).

Embora o sentido do texto esteja presente em Hill, não é de todo o seu objectivo essencial, mas um veículo que permite a sua reificação. É desta relação imagética com a linguagem na sua pura essência fonética que constitui e edifica os seus trabalhos. Porque a imagem é mutável, passa pela vida a uma velocidade rápida e por vezes é complicado fruir a sua cristalização.

A linguagem é assim, através da voz, o processo pelo qual a pureza do significado da palavra persiste. A sua cristalização prende-se com o próprio sentido vogal e fonético da palavra que se pronuncia. A imagem é atributiva de um sentido, construída num domínio auto-referencial que não é igual de indivíduo para indivíduo, contrariamente à palavra associada que não varia.

Language allowed the image to exist. The image is more like a compass or graph of the language. It’s a measure which helps to center you within the space of language. (...) The image’s existence is directly tied to the speech; unless I speak the image does not change or does not move. This really puts one inside the time of speaking since every syllable

produced an image change; suddenly words seem quite spatial and one is conscious of a single word's time (Sarrazin, 2000: 217).³¹

Mais do que um trabalho sobre a linguagem, Hill debruça-se sobre esta questão da ligação da imagem/linguagem e as suas repercussões na consciência: a mutabilidade da

Reificação da voz

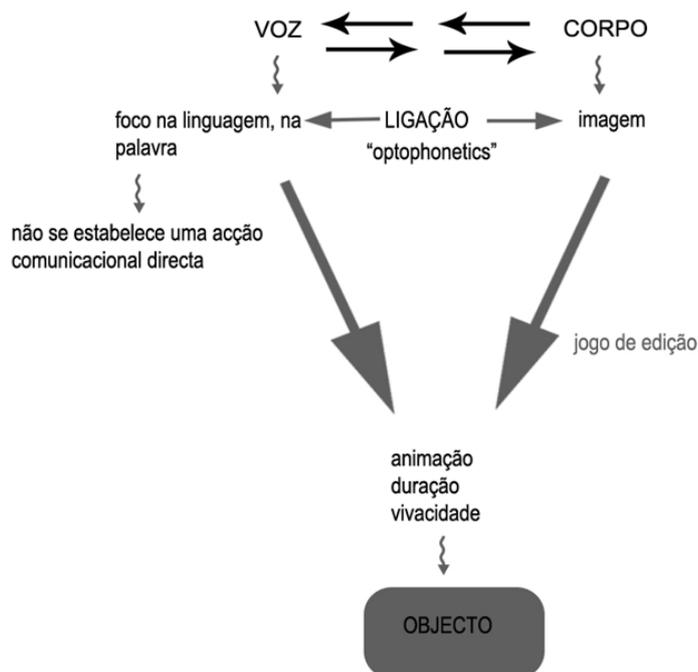


imagem e a impressão sonora da linguagem. São acções que ocorrem antes da pronúncia verbal da palavra, que rondam o pensamento, que estabelecem uma premissa fenomenológica relacional com a própria estruturação da consciência.

³¹ Gary Hill em entrevista com Stephen Sarrazin "A Discussion with Gary Hill"

A voz que ecoa assim com a duração da imagem, é uma voz condicionada pelos efeitos da própria linguagem, com as características fonéticas pronunciadas: a divisão silábica, a entoação e velocidade. Ela edifica-se na consciência, identificam-se os mecanismo e liberta-se para o mundo em plena acção com a imagem que a sílaba ocupa. A voz surge com enfoque na própria fonética, na sua constituição linguística que é determinante para que o processo de reificação se evidencie.

Cabe ao espectador decifrar o sentido do texto que não se revela imediatamente no momento da enunciação. Este cariz fragmentário do discurso em “Wall piece” estabelece, conjuntamente com o corpo, a determinação em direccionar o olhar do espectador para a função da própria palavra escrita, de dificultar a percepção do texto enfatizando usando somente as sílabas. Se este mecanismo não existisse provavelmente a concretização da voz objecto não se realizava: a obra perderia aquilo que lhe confere maior força – a luta do corpo com o texto.

A junção da palavra com o corpo/imagem e a transparência das palavras em acção contínua, permitem a reificação da voz, o ecoo perpétuo das sílabas na consciência, um jogo de forças reduzido a um mecanismo em acção.

Perhaps video is intrinsically performance art (...) I'm thinking in particular works where I myself appear on camera. I'm not really performing as an actor performs, but rather taking part in an open system that I myself have devised (...) In other words, speaking is directly connected to moving images. This only syllable within what turns to be a very complex title, and titles that come the closest to distilling works into words have always been important to me. (Quasha & Stein, 2000: 252-254)

“Wall piece” de Gary Hill é a plena dramatização da voz reduzida à sua essência primária – sons que se articulam na plena extensão do corpo. A palavra escrita anima-se, passa à dimensão de imagem, transforma-se e preenche os espaços vazios da consciência.

VI. Conclusão

A voz é o lugar da palavra e do discurso. A linguagem é assim uma das formas primordiais através da qual o ser humano reflecte o seu pensamento no mundo, fundamentando a relação intrínseca entre palavra expressa e consciência.

Nesta investigação descreveram-se os principais mecanismos da voz que se operam em determinados artistas que escolheram a edificação da voz como ponto central da sua conceptualização artística. Desta maneira determinaram-se algumas conclusões acerca de como cada um destes mecanismos actua dentro das referências em questão e no final de cada capítulo apresentam-se esquemas resumidos evidenciando os principais tópicos que foram sendo tratados no decorrer de cada parte.

Assim, e após um primeiro capítulo o qual é referente a uma contextualização do estado da arte, seguiram-se as análises de casos específicos. No ponto II. sumariza-se a relação do anulamento do corpo do performer face à pronúncia da palavra. Através do corte da ligação entre corpo/gesto/voz estabelece-se uma acção comunicativa directa, permitindo a emancipação do discurso. No ponto III. determinam-se os pontos de contacto entre a memória e a própria palavra: como é que ela advém e se expressa tanto no *performer* como no espectador através de uma ligação afectiva com a imagem na consciência. Existe assim uma relação unidireccional entre corpo/gesto/voz, ficando o primeiro reduzido a uma posição com a voz meramente funcional. Gera-se portanto uma relação comunicacional indirecta entre *performer* e espectador através da formulação de imagens. No ponto IV. testemunha-se a relação de contaminação constante entre voz e corpo separados espacialmente – voz e corpo adquirem a sua própria individualidade em perpétua conexão. Evidenciam-se também as características prosódicas e próprio signo linguístico que permitem à voz o ganho da expressividade. A voz interpreta o espectador exercendo uma acção comunicativa directa: através da forma como é enunciada, pelo próprio significado e justaposição/escolha das palavras no discurso. No ponto V. conclui-se que é pela ligação entre voz e corpo/imagem, que se recontextualiza a voz como objecto. Através do enfoque da palavra e pelo processo de como ela própria se estabelece sonoramente, evidenciam-se características que ocorrem e que permitem que a voz se transforme em objecto: a animação, a duração e a vivacidade da expressão.

Todo este trabalho de investigação centrou-se numa pequena amostra de artistas/*performers*, assim sendo as conclusões dos mecanismos inerentes ao processo

da voz não podem ser representativas de uma prática abrangente e geral como a *performance art*, sendo que cada artista representa um caso específico que deverá ser determinado em relações e investigações futuras. Podem, no entanto, estabelecerem-se pontos de contacto entre artistas como o caso de Karen Finley e Robin Deacon, Sylvie Cotton e Mark Wayman, onde as performances estudadas se inserem dentro de uma prática da voz que é semelhante. O mesmo não acontece com Vito Acconci e Gary Hill, ambos ligados à *video art*. As suas abordagens artísticas são bastante diferentes e deverão ser estudadas isoladamente de outras referências devido às particularidades de cada trabalho. Contudo é notório o cruzamento posicional da voz presente numa grande parte dos trabalhos de Acconci e de Hill, que revela uma aproximação das suas práticas: em Acconci a frontalidade comunicacional e em Hill a própria composição linguística.

Embora não representativos do que se passa de um modo geral na *performance art*, estes mecanismos ou processos pela qual a voz falada se torna autónoma, ou presença material do próprio corpo que a emite, são importantes para o desenvolvimento de um estudo detalhado da voz na performance. Permitem aceder a uma estrutura que caminha a par com a escrita e a actividade da voz que ecoa na consciência.

Perceber a voz como corpo presente é fundamental para um total entendimento das obras que a integram como parte primária da sua essência plástica e artística. A transcrição da palavra pela imagem, seja pela inércia do corpo ou pela sua estreita ligação bidireccional permite uma visão esclarecedora acerca do jogo simbólico significativo da própria prática conceptual.

A voz embora matéria sonora não palpável também se evidencia presença importante: como um corpo, uma memória, uma imagem, um sentido. A voz como corpo presente é a demonstração comunicativa entre consciência e acção, escrita e acção, signo linguístico e acção. É através da voz que se possui um entendimento fidedigno da performance e recepção como um todo. Porque perceber a voz é perceber a acção e perceber a acção é investigar os processos pelos quais a consciência se revela no mundo.

Bibliografia

Obras citadas

- Agamben, Giorgio (1986), "The Archive and Testimony" in Merewether, Charles (2006). *The Archive*. Massachusetts: Whitechapel Gallery Ventures Limited and The MIT Press
- Agamben, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó Brasil: Editora Argos
- Alcântara, Celina Nunes de (2010). "A voz como ato performático e cultivo de si – aproximações interdisciplinares". Revista Trama Interdisciplinar vol.1 n°1
- Austin, J.L. (1962). *How to do things with words*. Londres: Oxford University Press
- Bauman, Bruce (1984). *Verbal art as Performance*. Illinois: Waveland Press, Inc
- Bourdon, David (2010). *An Eccentric Body of Art /The art of performance – a critical anthology edited by Gregory Battcock & Robert Nickas (1984) ubu editions*
- Derrida, Jacques (1972). *Positions*. Paris: Éditions de Minuit
- Derrida, Jacques (1996). *A Voz e o Fenómeno*. Lisboa: Edições 70
- Dworkin, Craig (2006). *Language to cover a page – The early writings of Vito Acconci*. Massachusetts: The MIT press writing art series
- Finley, Karen (1988). "A constant state of becoming, an interview by Richard Schechner". *TDR*, vol.32 n° 1: The MIT Press
- Foucault, Michel (2005). *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola
- Foucault, Michel (1969), "The Historical *a priori* and the Archive" in Merewether, Charles (2006). *The Archive*. Massachusetts: Whitechapel Gallery Ventures Limited and The MIT Press
- Furlong, Lucinda (2000), "A Manner of Speaking", in Robert C.Morgan (ed.). *Art+Performance Gary Hill*. Baltimore: The John Hopkins University Press
- Glusberg, Jorge (1987). *A Arte da Performance*. São Paulo: Editora Perspectiva
- Husserl, Edmund (2001). *The Shorter Logical Investigations*. Londres, Nova York: Routledge
- LaBelle Brandon (2006). *Background noise: Perspectives on Sound Art*. Nova Iorque: The Continuum International Publishing group

- Lageira, Jacinto (2000), "The image of the world in the Body of the Text", in Robert C. Morgan (ed.). *Art + Performance Gary Hill*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Littlejohn, Stephen W. (1982). *Fundamentos teóricos da Comunicação Humana*. Rio de Janeiro: Zahar Editores
- Marcelino, Maria Isabel Boino (2001). *Da Palavra à Imagem*. Porto: Edições Asa
- Meskimon, Marta (2003). *Women Making Art*. Londres: Routledge
- Miranda, Joseph (1990). "Futher Karen Finley". *TDR*, vol. 34 n°4 The MIT Press
- Morgan, Robert C. (2000). *Art+Performance Gary Hill*. Baltimore: The John Hopkins University Press
- Pavis, Patrice (1980). *Dictionaire du Théâtre*. Paris: Éditions Sociales
- Quasha, George and Stein, Charles (2000), "Liminal Performance: Gary Hill in dialogue", in Robert C.Morgan (ed.). *Art + Performance Gary Hill*. Baltimore: The John Hopkins University Press
- Schuler, Catharine (1990). "The problem of Karen Finley's constant state of desire". *TDR*, vol. 34 n°1: The MIT Press
- Sontag, Susan (1966). "Against Interpretation" in *Styles of radical Will*. Londres: Penguin Classics
- Stephen Sarrazin (2000), "A Discussion with Gary Hill", in de Robert C.Morgan (ed.). *Art+Performance Gary Hill*. Baltimore: The John Hopkins University Press
- Troncoso, Loreto Martínez (2011), "(Notas preliminares a partir de mis experiencias más recientes. Del paso de la presencia física y la palabra hablada a la palabra registrada), in *.Cuaderno 0 Cuando el cuerpo desaparece*. Donostia San Sebastián: Edición Blanca Calvo Un Entrecuerpos – Mugatxoan Asociación Cultural y Artística
- Volk, Gregory (2006). *Vito Acconci: Diary of a Body 1969-1973*.Milão: Edição Charta
- Zumthor, Paul (2006). *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify

Bibliografia geral

- Cohen, Renato (2002). *Performance como Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva

- Goldberg, RoseLee (2006). *Performance Art From Futurism to the Present*. Londres: Thames & Hudson
- Millet, Catherine (1997). *A Arte Contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget
- Nelson, Robert S. & Shiff, Richard (2003). *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press
- Peres, Francisco Serpa (2008). *O Corpo Tecnológico : intersecções entre Performer e Mídias*. Dissertação de pós-graduação não publicada, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, Brasil
- Schechner, Richard. (2006). *Performance Studies an introduction* (2.^aEd.). Nova Iorque: Routledge
- Tannen, Deborah (1989). *Talking voices, repetition, dialogue and imagery in conversational discourse*. Cambridge: Cambridge University Press

Webgrafia

- Beckett, Samuel (1972) <http://www.english.emory.edu/DRAMA/beckettnoti.html> (acedido em 15/12/2012)
- Deacon (2005) http://www.robindeacon.com/powell_disp_interview.htm (acedido em 02/02/2012)
- Deacon (2011) http://www.robindeacon.com/argument_against_body.htm (acedido em 02/02/2012)
- Museu do Chiado http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/sites/default/files/GARY%20HILL_PT.pdf (acedido em 14/04/2012)

Audiovisuais

- Catálogo de vídeo Circa da Fundação de Serralves
- Colecção LiveArtWork issues 1,2,3,4,5
- Hill, Gary & Olsson, Paulina Wallenberg (1992). *Black performance – I believe it is an image*. Publicação Kunstmuseum Wolfsburg
- Karen Finley em entrevista (2011) <http://grittv.org/2011/04/02/karen-finley-the-reality-shows/> (acedido em 05/02/2012)

- Sylvie Cotton em entrevista na Triennale Québécoise 2011 / Production : Cima Claire Obscura http://www.youtube.com/watch?v=kRrCqsYeP_o (acedido em 15/03/2012)
- Vito Acconci Tate Shots <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-vito-acconci> (acedido em 07/04/2012)

Performances/vídeo

- Karen Finley "I'm an Ass man" http://www.youtube.com/watch?v=zv7_zylvJas (acedido em 11/10/2011)
- Robin Deacon "The Argument against the Body" <http://www.youtube.com/watch?v=cXTK2zsMtrU> (acedido em 20/01/2012)
- Sylvie Cotton "Être est dans l' autre / Being is in the other" LiveArtWork issue 1 DVD Janeiro de 2006
- Mark Wayman "Shifter" LiveArtWork issue 3 DVD Julho de 2006
- Vito Acconci "Seedbed" http://www.ubu.com/film/acconci_seedbed.html (acedido em 12/01/2012)
- Vito Acconci "Undertone" http://www.ubu.com/film/acconci_undertone.html (acedido em 12/01/2012)
- Vito Acconci "Theme song" http://www.ubu.com/film/acconci_theme.html (acedido em 11/10/2011)
- Gary Hill "Wall piece" <http://www.youtube.com/watch?v=bHSEzNZ1OdA> (acedido em 22/02/2012)
- Gary Hill "Mediations (towards a remake of soundings)" <http://vimeo.com/5596880> (acedido em 22/02/2012)
- Gary Hill "Around & About" <http://vimeo.com/5498923> (acedido em 23/02/2012)
- Gary Hill "Site Recite (a prologue)" http://www.ubu.com/film/hill_site.html (acedido em 23/02/2012)

Lista de imagens

- Fig.1 ,Fig.2, Fig.3 – Karen Finley performance– “I’m an Ass Man” 1986
- Fig. 4, Fig.5, Fig.6 – Robin Deacon performance – “The Argument Against the Body” 2011
- Fig. 7 – Sylvie Cotton performance – “Être est dans l’ autre / Being is in the other” 2005
- Fig. 8, Fig. 9 – Mark Wayman performance – “Shifter” 2000
- Fig.10, Fig.11, Fig.12 – Vito Acconci performance – “Seedbed” 1972
- Fig.13, Fig.14, Fig.15 – Vito Acconci *video performance* – “Undertone” 1972
- Fig.16, Fig.17, Fig.18 – Vito Acconci *video performance* – “Theme Song” 1973
- Fig.19, Fig.20, Fig. 21 – Gary Hill *video performance/ instalação* – “Wall piece” 2000
- Fig.22, Fig.23, Fig.24 – Gary Hill *video art* –“Mediations (towards a remake of soundings” 1986
- Fig. 25, Fig. 26, Fig. 27 – Gary Hill *video art* – “Around & About” 1980
- Fig. 28, Fig.29, Fig.30 – Gary Hill *video art* – “Site Recite (a prologue)” 1986