



O Sujeito-Ator, sua Voz e a Relação com a Figura Materna

**Simone Nogueira Rasslan
Rosa Maria Bueno Fischer**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

RESUMO – O Sujeito-Ator, sua Voz e a Relação com a Figura Materna – O artigo trata dos modos de subjetivação pelos quais atores tornam-se sujeitos de sua prática musical, mais especificamente vocal, com inspiração na perspectiva arqueológica foucaultiana. Os materiais empíricos consistem em narrativas e entrevistas de profissionais das artes cênicas, que executam vocal e instrumentalmente trilhas sonoras de seus espetáculos ao vivo. Neste texto, em particular, analisamos a presença preponderante da voz da figura materna, na memória de atores-músicos.

Palavras-chave: **Voz. Mãe. Teatro. Narrativas de Si. Foucault.**

ABSTRACT – Actor-Subjects, their Voice, and their Relationship with the Mother Figure – This paper aims to investigate, employing Foucault's archaeological approach, notions of subjectivity in which actors become subjects of their own musical practice, particularly of their vocal expression. The empirical materials are narratives and interviews with professionals from the performing arts, who execute the soundtracks of their live performances vocally and through the use of musical instruments. In this paper we analyze the predominant presence of the voice of the mother figure in the memories of actors-musicians.

Keywords: **Voice. Mother. Theater. Narratives of the Self. Foucault.**

RÉSUMÉ – Le Sujet-Acteur, sa Voix et la Relation avec la Figure de la Mère – L'article porte sur les processus de subjectivation à travers lesquels les acteurs deviennent les sujets de leur pratique musicale et, plus particulièrement, vocale. Les auteurs s'inspirent par la perspective archéologique de Foucault et utilisent, comme matériaux empiriques, des récits et des interviews de professionnels des arts de la scène qui se servent de la voix et de la musique en direct dans leurs spectacles. Cet article analyse particulièrement, la présence prédominante des constituants de la voix maternelle comme étant une composante dominante de la mémoire musicale des acteurs musiciens.

Mots-clés: **Voix. Mère. Théâtre. Narratives de Soi. Foucault.**

Neste texto (sobre as memórias do ator em relação à presença da musicalidade e da voz materna em suas vidas), discutimos um dos principais tópicos da pesquisa de mestrado intitulada *O Sujeito-Ator e a Música na Constituição de Si: uma perspectiva narrativo-biográfica*, defendida em 2014¹. O material empírico da pesquisa consiste nas narrativas de profissionais das artes cênicas, que executam vocal e instrumentalmente as trilhas sonoras de seus espetáculos ao vivo. Os atores entrevistados narraram episódios da sua história, os quais foram selecionados para falar de modos de constituição de si, pela música. Vários temas mereceram um tratamento especial na dissertação: a infância, a adolescência, a escola, a entrada na vida adulta, a música no ofício do ator e a presença das diferentes mídias nessa formação.

Os sujeitos da pesquisa, no caso, são atores que fazem parte da Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais², grupo existente desde 1999 em Porto Alegre (RS). O registro dos dados consistiu na gravação de uma entrevista coletiva, com sete dos nove atores do grupo; também faz parte dos dados os registros de duas entrevistas individuais, com dois atores do Oigalê (e que participaram do encontro coletivo). As entrevistas individuais foram intercaladas pela coletiva – todas no segundo semestre de 2013, com duração de duas horas aproximadamente, nos cinco encontros (quatro individuais e um grupal). Nas entrevistas, os atores destacaram o que fundamenta, ética e profissionalmente, sua participação naquela cooperativa: o trabalho contínuo de preparação; intenso estudo e pesquisa; a preocupação em fazer uma cultura pública, não do poder público, mas da população, mostrando aspectos da cultura do extremo sul do Brasil (estado do Rio Grande do Sul), procurando, como Guimarães Rosa e Leon Tolstói, cantar seu lugar, sua aldeia: ou seja, ser singular, sem deixar de ser plural.

Do ponto de vista teórico, a pesquisa apoia-se em estudos da pesquisa narrativa [basicamente, nos aportes de Jerome Bruner (2000; 2002)] e nas elaborações sobre discurso, saber e sujeito, de Michel Foucault (especialmente as obras *A Arqueologia do Saber* e *A Hermenêutica do Sujeito*). A partir de entrevistas narrativas com profissionais das artes cênicas, a pesquisa propõe-se, ao modo foucaultiano, a multiplicar os dados, entendendo que quaisquer discursos não ocorrem de forma isolada: eles se interceptam, se chocam, se entrelaçam, se fundem. Assim, a concepção de discurso em Michel Foucault é a inspiração principal para a análise dos dados discutidos neste texto,

em que buscamos trazer à discussão um dos tópicos da pesquisa maior, e que diz respeito às memórias de sujeitos-atores, quanto à sua formação musical e aos usos da voz; o foco está nas lembranças da experiência com a figura materna, em relação à constituição de si, no âmbito de suas performances artísticas.

O Silêncio está Sempre Grávido de Sons

A partir dos dados das entrevistas, buscamos exercitar, como pesquisadoras, o que se poderia chamar de *olhar polifônico*, basicamente levando em conta a relação com o espaço e o tempo que demarcam os *ditos*: trata-se, sempre, de enunciações específicas, para cada situação. O discurso, portanto, não é entendido aqui como a fala dos sujeitos, tampouco seria a expressão ou a interpretação de algo dito ou do que se gostaria de dizer – já que, supostamente, nada está *escondido*. Trata-se, portanto, da

[...] tarefa árdua, porém estimulante, de considerar, na análise dos discursos, pelo menos estas quatro grandes forças: a inscrição radicalmente histórica das ‘coisas ditas’, a condição inapelável do discurso como prática, a materialidade dos enunciados; e, *last but not least*, a luta travada na e pela constituição de sujeitos – sujeitos de determinadas verdades ou discursos (Fischer, 2013, p. 2).

Por que decidimos apontar como alvo de análise o assunto *mãe* e suas relações com a música, mais especificamente, com a voz musical? Primeira razão: ao realizar entrevistas narrativas com atores, emergiu na maioria dos relatos (mesmo que não em todos) essa figura, como fortemente relacionada à musicalidade, em especial à voz; e, respeitando a cronologia das entrevistas, essa foi a enunciação imediatamente feita por alguns dos sujeitos da pesquisa, na primeira conversa individual e também na coletiva. Segunda razão: ela se constitui como uma dimensão narrativa recorrente, que ocorre algumas vezes quando o sujeito pretende alcançar a memória mais remota, geralmente associada à expressão vocal, ao canto, que é matéria necessária à produção estética no teatro. Não se pretende aqui a *descoberta* de um lugar seminal imaculado, uma fonte única, mas um *lugar* da memória que procura uma identificação, um *antes disso*, como foi especialmente tocado por uma das atrizes (Sara)³, já na primeira entrevista.

Sara: Certo [pausa]... Como a gente já conversou outras vezes, acho que não tem quem fale da sua história musical sem falar em mãe. Nem que seja pra dizer as músicas que a mãe ouvia, ou que cantava, ou que não ouvia⁴.

A dimensão *mãe* foi para Sara, durante as entrevistas, uma possibilidade de outro entendimento de si mesma, demorando-se em relatar sobre o efeito-mãe em sua formação. Ela, já inicialmente, associa a essa figura sua constituição musical e inclui aí também o que *não ouvia*. Fala-nos do silêncio. Para Sara, o silêncio musical da mãe a constitui, como veremos no decorrer das análises. Usualmente, no cotidiano, quando falamos em música, o que está em evidência é o som, e não o silêncio. A singularidade desse fato anuncia uma das razões fundamentais (a terceira) para eleger tal dimensão como ponto de partida para a análise das narrativas: partir de uma provocação sobre o próprio significado de música, como a arte de combinar sons agradáveis ao ouvido – sentido ao qual estamos tão habituados, a ponto de constituir-se para nós como *naturalizado*. Basta consultar quaisquer dicionários⁵, e veremos que neles se reitera a definição de música como um conjunto ou uma combinação de sons. A experiência mais remota com a música se daria sempre pelo som, jamais pelo silêncio.

Então, cabe a pergunta: como Sara pôde nomear a figura da mãe como o *antes* ou como um potente início de sua formação musical, se nela há o que *não* se ouvia? Poderíamos pensar na perspectiva de o silêncio também ser som, como já havia entendido John Cage? “Nenhum som teme o silêncio que o extingue. E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons” (Cage, 1985 apud Souza, 2006, p. 78).

Wisnik faz uma provocação sobre a relação entre *som* e *ruído*, como uma conversa em que, absolutamente, não há oposição. Trata-se de presenças coexistentes na natureza. As sensações que experimentamos, ao ouvir sons regulares e sons irregulares, são construções culturais e históricas, em que

[...] não há nenhuma medida absoluta para o grau de estabilidade e instabilidade do som, que é sempre produção e interpretação das culturas (uma permanente seleção dos materiais visando o estabelecimento de uma economia de som e ruído atravessa a história das músicas: certos intervalos, certos ritmos, certos timbres adotados aqui podem ser recusados ali ou, proibidos antes, podem ser fundamentais depois) (Wisnik, 2005, p. 31).

Portanto, o conceito de música com o qual estamos lidando, decididamente, não é somente o da música organizada em sons harmônicos. Se admitimos o silêncio, esse silêncio “grávido de sons” a que poeticamente se refere Cage, admitimos os ruídos presentes no silêncio. Autorizamos a ideia de evento sonoro, de som aleatório, aquilo que não foi provocado e que, ao mesmo tempo, está implícito como prática sonora lícita. Incluímos sons regulares e irregulares nesse caldeirão sonoro, que engloba a produção musical modal, tonal e pós-tonal. Integramos a sonoridade desenhada pela música do século XX àquela dos grandes mestres dos períodos do Renascimento, Barroco, Clássico ou Romântico, não desmerecendo a multiplicidade da produção musical possível em cada época ou contexto histórico, e entendendo que não é razoável desprezarmos qualquer outra possibilidade.

O conceito de música impregna a prática musical, ou melhor, *ele é a própria prática*. Pensando assim, a musicalidade, inerente à produção do sujeito, seria a prática possível de seu tempo, envolta em relações de poder. Os conceitos de música e, por consequência, de musicalidade, estão em constante interferência no discurso do campo musical. Eles se chocam, se completam, se cruzam e podem ser concomitantes em um mesmo momento histórico. Trata-se das posições possíveis que o sujeito ocupa, em situações e momentos determinados, no discurso musical. Assim, entendemos o discurso como prática, como o que é dito e também o que não é (até porque *não dizer* constitui igualmente um fato discursivo).

Sara nos impele a pensar sobre um dos possíveis começos, sobre o aspecto dúbio entre o que ali está como formação, mesmo não estando:

Sara: De onde começou, né? Do que ouvia ou não ouvia. E, sim, a maior parte do tempo meu pai não estava em casa, minha mãe era dona de casa e ficava com o rádio o dia inteiro ouvindo noticiário. Eu não tenho lembrança assim de música, de ela cantando, ou alguma coisa assim.

O Olhar do Outro e o Trabalho sobre Si Mesmo

A memória fixada na ausência de música produz-nos um questionamento, emergido após quase vinte minutos da conversa com a atriz Sara. Fomos incitadas a saber por que Sara diz que *falar em música é voltar a falar na mãe*? Por que ela faz tal relação se, segundo sua memória, a mãe não cantava, não interagiu musicalmente? Essa

pergunta ficou um longo tempo em aberto para, posteriormente, ser retomada no diálogo entre atriz e pesquisadora:

Pesquisadora: *Quando tu começou a falar, Sara... Não quero te cortar, cortar o teu pensamento, mas quando tu começou a falar, tu falou: 'falar em música é voltar a falar na mãe...né?'*

Sara: *Sim, daí já é toda a vida da gente...*

Pesquisador: *A mãe é a vida da gente... Por que que tu 'linka' a música e a mãe, se tu diz que a mãe não cantava?*

Sara: *Pois é... boa pergunta...[...] é talvez... Ou pela falta, de ela não ter música, eu tenho dificuldade musical, né? Que eu não sei como chamar. Uma vez tu disse que isso é dificuldade de ouvir. Bah! A partir daquele dia eu passei a pensar sobre isso e ver... A 'botar' isso na minha vida, ver, enfim. Em algum momento tá isso na minha vida, tá isso que eu não consigo ouvir a afinação. Que eu não consigo reproduzir, ou enfim o quê que acontece?*

Sara ressignifica a contribuição da mãe, relacionando-a à sua condição musical no presente, inclusive à existência de uma dificuldade musical para a qual a atriz não encontra um nome. Ao mesmo tempo, Sara pede confirmação de seu interlocutor na pesquisa, sujeito que na realidade se confunde com o papel de formador; ela quer saber a respeito do que julga ser *difícil*: [...] *eu tenho dificuldade musical, né?*. Ao anunciar os problemas em ouvir, como uma das causas de sua não afinação, Sara evidencia o *status* do sujeito que fala:

Sara: [...] *uma vez tu disse que isso é dificuldade de ouvir. Bah! A partir daquele dia eu passei a pensar sobre isso e ver... A 'botar' isso na minha vida, ver, enfim.*

Aqui, estamos diante de uma cena em que emerge o formador (ou o professor), como o sujeito que ocupa um lugar privilegiado nas relações de poder e, portanto, no espaço que legitima um certo discurso de verdade. Sara, por sua vez, ocupa um lugar de sujeito objetivado pelo discurso do professor, aquele que sabe mais, que estudou para isso e que, portanto, pode responder sobre as dúvidas quanto à posição de sujeito cuja voz e canto não seriam *afinados*. Talvez essa enunciação do professor tenha sido direcionada à outra pessoa; porém, Sara a invoca, servindo-se dela e mostrando-se claramente subjetivada por aquele *dito*.

Foucault, ao discorrer sobre a formação das modalidades enunciativas, aponta algumas questões que nos interessam neste momento. Uma delas diz respeito ao *status* do sujeito do enunciado. Ele se questiona:

[...] quem fala? Quem, no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? Quem é seu titular? Quem recebe dela sua singularidade, seus encantos, e de quem, em troca, recebe, se não sua garantia, pelo menos a presunção de que é verdadeira? Qual é o *status* dos indivíduos que têm – e apenas eles – o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso? O *status* do médico compreende critérios de competência e de saber; instituições, sistemas, normas pedagógicas; condições legais que dão direito – não sem antes lhe fixar limites – à prática e à experimentação do saber (Foucault, 2013, p. 61).

O recorte da fala de Foucault, acima, está direcionado ao discurso médico do século XIX e relacionado às possibilidades de emergência desse mesmo discurso. Trata-se das relações com as outras áreas do conhecimento, os outros sujeitos em subordinação ou não, as relações de poder envolvidas e os locais em que tais discursos aparecem, inclusive entranhados na modificação de uma dada prática. Enfim, tal recorte está relacionado à ideia de “dispersão do sujeito” (Foucault, 2013, p. 66). Como é sabido, Foucault renuncia a tratar o discurso como expressão de algo, como fala consciente de *um* sujeito. Para ele:

O discurso, assim concebido, não é a manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que o diz: é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. É um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos (Foucault, 2013, p. 66).

Ainda no âmbito dessa última enunciação de Sara, pode-se dizer que sua condição de sujeito não se estabelece apenas naquela objetivação específica do discurso do professor; ocorre ali um modo específico de subjetivação. A decisão por procurar em sua vida o sentido do ato de escutar, de *botar isso* em sua vida, demonstra uma investigação pessoal, um voltar-se para si, um estudar-se, provocado pelo discurso do professor, que – repetimos –, talvez não tivesse sido dirigido diretamente a ela, mas que está a seu dispor e que pode fazer efeito em sua vida, em condições específicas.

Então, podemos falar em *conhecimentos úteis*, em termos de uma hermenêutica do sujeito. Entendemos, com o Foucault de *A Hermenêutica do Sujeito*, que as coisas que é preciso conhecer somente ocorrem por meio de “[...] relações do sujeito com tudo o que

o cerca. O que é preciso conhecer, ou melhor, a maneira como se há de conhecer, é tal que o que é dado como verdade seja lido, de saída e imediatamente, como preceito” (Foucault, 2011, p. 211). Alguns conhecimentos são necessários, são úteis; não queremos dizer com isso que outros são desnecessários ou inúteis: o que faz um conhecimento ser útil é o modo como aquele saber produz efeitos em nossa vida, em nossa forma de agir, em nosso *êthos* (Foucault, 2011).

A preocupação de Sara com a dificuldade em ouvir leva-nos a procurar em Barthes um pouco mais sobre o ato de escutar (Barthes, 1986; 1990), ensaio com esse título, em que o autor descreve o ouvir como fenômeno fisiológico, e o de escutar como ação psicológica, diferenciando-os, portanto, entre si. O autor também indica três formas de escuta: a primeira forma seria a escuta *objetiva*, referida aos índices de audição, capacidade que os animais também têm, e que pode ser observada quando adivinhamos quem se aproxima pelo som dos passos, ou quando percebemos certo ruído como um alerta; a segunda seria uma escuta de *decifração*, em que estão em jogo signos, que ouvimos e deciframos. Para o autor, aqui começa a diferenciação entre homem e animal. A terceira forma de escuta estaria relacionada à criação de um *espaço intersubjetivo*, não vinculado necessariamente a signos predeterminados: neste caso, o que interessa não é *aquilo* que é dito, e sim *quem* fala, em meio a um “jogo de transferência” (Barthes, 1986, p. 243).

A escuta relacionada à afinação, à qual Sara faz referência, está direcionada à aprendizagem musical, mas também é assunto tratado com outra ênfase, como prática de si, pelos gregos na Antiguidade, o que pode nos ajudar a compreender esse casamento entre voz e ouvido. Para eles (gregos), escutar e falar são práticas complexas. Configuram-se como uma verdadeira arte. Nesse sentido, a escuta se manifesta por seu aspecto ambíguo. Plutarco divide a escuta em dois papéis: o primeiro, *pathétikós*, apresenta o aspecto passivo da audição. Mais do que todos os outros sentidos, a audição está à mercê do mundo exterior, exposta ao que é dito e ao que se passa no ambiente. Uma das ilustrações mais importantes desse aspecto passivo da audição é o episódio em que Ulisses, o herói que procura dominar inteiramente a si mesmo, precisa ser acorrentado ao mastro de seu barco, para resistir ao canto enfeitiçado das sereias. O segundo papel atribuído por Plutarco à audição é o *logikós*. Ao mesmo tempo em que é o mais passivo de todos os sentidos, também é por onde

podemos reter o *logos*, o saber, a linguagem racionalmente articulada. Para que o saber possa ter efeito de escuta, é necessária uma prática constante. É preciso competência e experiência na aquisição dessa habilidade. Separar o *pathétikós* do *logikós* é um objetivo necessário para atingir a ascese da escuta. Três meios são elencados para realizar essa separação: o silêncio (a não tagarelice), a atitude do indivíduo com seu próprio corpo e o trabalho de atenção propriamente dito (Foucault, 2011, p. 295-313).

Vê-se a ligação direta da fala com a audição, entre o que se ouve e o que se diz, ou, no caso da preocupação de Sara, entre o que se ouve e o que se canta. Podemos pensar, com a ajuda dos filósofos gregos antigos, em uma pedagogia do trabalho musical para a voz do ator, em que a percepção – e o ouvido – estejam ligados por um fio constante e invisível à produção vocal – a voz. Para cantar *bem* (entenda-se esse *bem* como o gesto de emitir vocalmente sons e silêncios com maior domínio ou como convém, de forma plástica e múltipla), é necessária uma *tékhnē*: em suma, é preciso arte. Epicteto, citado por Foucault, nos diz que, para escutar, é necessária uma *empeiria*, uma habilidade adquirida através da competência e experiência. Também é preciso *tribé* – aplicação: prática constante e assídua. A *tékhnē*, a arte, além de necessitar de competência (adquirida pela experiência) e de aplicação constante, implica também em “[...] conhecimento do que é o corpo em sua própria realidade” (Foucault, 2011, p. 302).

Nossa entrevistada Sara mantém claramente o foco na questão vocal, que emerge quando nos diz: *eu não consigo ouvir a afinação*. A afinação ou desafinação vocal é um fantasma que ronda a autoimagem, a autoestima. Não cantar *bem* ou afinado é assumido (discursiva e subjetivamente) como um *status* daquele que não teria nascido *apto*. Cantar, e cantar afinado, como ação fisiológica, estaria implicado em pré-requisitos de uma formação que viria de algum lugar tão distante, difícil de retomar, e que a recordação não alcança. Pode-se pensar que a mãe, como a memória mais remota, poderia estar ligada a essa ação fisiológica, fazendo sentido a relação de ausência de interferência musical materna com a não afinação ou a dificuldade em *ouvir a afinação*.

A Deusa Memória, Mãe das Artes

Ao pensarmos a interação do sentido de afinação-percepção-memória, recorreremos à Silvia Sobreira, no livro *Desafinação Vocal*

(Sobreira, 2003), em que a autora inclui o ambiente musical como tópico dentro do segmento relativo à memória. Assim, o entorno familiar na infância seria um dos aspectos responsáveis pela memória musical que a criança terá posteriormente. A autora cita o pesquisador Shelton, que fez um estudo comparativo entre crianças em suas famílias, salientando alguns fatores favoráveis à musicalidade, como: cantar com familiares, especialmente a mãe e irmãos; ouvir música com frequência; ter pais com facilidade de cantar e aprender novas músicas; ser provocado à autonomia na audição musical (como na escolha das canções a gravar); ser exposto, desde muito jovem, a uma multiplicidade de estilos e gêneros musicais. Apesar de não haver comprovação efetiva desse estudo, outros pesquisadores o compartilham, concluindo que as “crianças consideradas menos musicais” têm pais que “[...] geralmente não cantam, nem tocam qualquer tipo de instrumento” (Sobreira, 2003, p. 65-66). Nesses casos, a música não é imprescindível na vida do núcleo familiar, servindo apenas como mero complemento para outras atividades.

É interessante observar que essa autora compreende o ambiente sonoro como *memória*, em relação à complexidade da afinação vocal. Curiosamente, na *Teogonia*, de Hesíodo, a deusa Memória⁶ é mãe de duas musas (em grego, *mousiké tekhnē*, arte das musas), uma das quais é Belavoz⁷ – ou Kalíope. Nesse parêntese, em que articulamos voz (música) e memória, também nos autorizamos a conectar a *memória* ao campo da cultura oral, ligada à arte da voz, da transmissão de conhecimento através da voz, e também à presença. Além disso, sublinhamos a importância dada a esse saber, de modo especial nos meios acadêmicos, em que muitas pesquisas passam a construir-se, metodologicamente, a partir da história oral e da (auto)biografia, como fazemos neste estudo.

O *ouvir a afinação* – o dito de Sara, em que ela relaciona sua produção vocal com a possível ausência do cantar materno, também nos remete à reflexão que Janete El Haouli faz sobre a relação mãe-filho e sobre a elaboração da própria existência, de ser e estar no mundo. A autora, em torno de uma questão essencialmente psicanalítica, cita o livro *O eu-pele*, de Didier Anzieu, em que o autor afirma:

Antes que o olhar e o sorriso da mãe que amamenta transmitam à criança uma imagem de si que lhe seja visualmente perceptível e que ela interioriza para reforçar seu *self (soi)* e esboçar seu eu, o banho melódico (a voz da mãe, suas

canções, a música que ela faz escutar) coloca à sua disposição um primeiro espelho sonoro que ela usa inicialmente através de seus gritos (que a voz maternal apazigua em resposta) e finalmente através de seus jogos de articulação fonemática (Anzieu, 1989 apud El Haouli, 2002, p. 66).

El Haouli, provocada por Anzieu, elabora a produção musical a partir do espelho sonoro entre mãe e filho. Tal produção se daria anteriormente ao “estágio do espelho” (de Lacan), segundo o qual o sentido da visão estaria em destaque; é também anterior ao estágio estudado por Winnicott, segundo o qual o rosto da mãe seria o primeiro espelho, como rosto refletido e constituinte do *indivíduo* (El Haouli, 2002, p. 66).

Alguns pesquisadores da área da música (Tafuri, 2008; Sloboda, 1985; Hargreaves, 1986; Bayer, 2005) estudam a relação mãe-filho, como estreitamente ligada à formação da musicalidade. Tafuri, por exemplo, desenvolve um projeto com crianças de 0 a 3 anos, no qual procura responder às questões: será que nascemos ou nos tornamos musicais? o que significa ser musical? Usando as palavras da autora, “[...] há boas razões para pensar que todos nós recebemos herança genética suficiente para o ‘bom’ desenvolvimento musical e que as diferenças encontradas são, na verdade, devido à influência de inúmeros outros fatores” (Tafuri, 2008, p. 122). Entendemos que nosso corpo dispõe de equipamentos que favorecem a aprendizagem musical e que todos nós estamos aparelhados para que a aprendizagem musical possa acontecer; porém, não estamos sozinhos, somos constituídos também por toda a complexidade de nosso entorno. Inúmeros fatores, de ordem social, econômica, política, familiar incidem diretamente no que podemos ser.

O cantar afinado e o saber ouvir constituem ingredientes de um mesmo *alimento*: para Sara, entrar no território do cantar inclui o território do ouvir. Seguindo com essa análise, voltamos ao terceiro tipo de escuta, elaborado por Barthes: a escuta psicanalítica, que se entende como um espaço intersubjetivo e que pode parecer antagônica à ideia grega de separar a audição passiva (*pathétikós*) da audição do conhecimento (*logikós*). Barthes indica uma nova escuta, criativa, global, sem pudor, não exclusiva; em suma, plenamente inclusiva:

[...] uma escuta poiética (‘bruta’, como o quer Barthes) visa não aprisionar sons de uma maneira hierarquizante, como num insípido objeto de análise fria. Verifica-se que ela requer uma fruição que atenda às especificidades dos sons,

à materialidade de uma voz que emana de um corpo vivo, não extraindo somente significação verbal e inteligível, mas atenta ao *continuum* dos matizes sonoros da voz (El Haouli, 2002, p. 40).

O ato de *ouvir a afinação* consistiria em contar com a subjetividade da voz como matriz para a audição. Talvez nossa entrevistada Sara esteja se referindo a esse saber ouvir poético. Um ouvir que admite o corpo do outro, além do seu próprio corpo. Um ouvir que aceita sua própria voz como foco; dessa forma, o conceito de afinação passa a ser pensado sem deixar de considerar padrões culturais específicos, em cada lugar e em cada tempo. Os sistemas de afinação variam “de acordo com as culturas e épocas” e, portanto, “[...] pode-se afirmar que a afinação é uma questão cultural” (Sobreira, 2003, p. 26).

O Instrumento-Mãe na Rememoração dos Afetos

Quando indagamos Sara sobre a dualidade de suas referências à mãe, como possível gênese de um dado saber musical e, ao mesmo tempo, à ausência desse saber, Sara não conseguiu responder com clareza, naquele momento exato; deixou transcorrer toda a entrevista para, ao final (desligado o gravador), pedir para gravar este relato:

Sara: A minha mãe ela estava doente, assim. Ela sempre foi doente. [...] Mas desde que eu nasci ela me preparou pra morte dela. Volta e meia era hospital e tal. E tinha uma coisa que eu fazia: eu chegava em casa, quando ela estava deitada, às vezes ou no sofá, ou na cama dela, independente do horário... Ah! me lembro direitinho, os quartos tinham porta de correr, abria a porta e eu olhava se estava respirando... A mãe está viva! Entende? A cada momento assim, se eu chegava em casa e ela estava deitada, eu observava ela... Tinha que ver o respirar. Não sei por que, mas eu associei isso tudo agora, de repente assim, o batimento que a gente ouve quando... E essa minha coisa de comprovar se a mãe está viva pela respiração, que me associou com batimento cardíaco...

Sara observa sua mãe como um instrumento musical. O batimento, a respiração são sons emitidos por esse instrumento-mãe. O cuidado e o afeto envolvem o ato de escutar de Sara para com sua mãe, numa dedicação atenta ao silêncio, recheada de sons, por meio do movimento respiratório, dos sinais de vida e do batimento cardíaco. A relação entre a presença dos sons com a presença da vida dá-se nesse olhar atento e amoroso de Sara. Parece-nos que ela entende o vínculo com a mãe como uma relação musical de escuta e cuidado,

em que a ausência de movimento é a ausência de som, ligados à vida e à morte. Essa compreensão que acontece no ato de sua fala: “*Não sei por que, mas eu associei isso tudo agora, de repente assim [...]*” diz sobre a concepção de música como movimento.

Jacyan Oliveira, buscando elaborar melhor o conceito de musicalidade, cita Michel Brenet, para quem a música (em definição atribuída a Santo Agostinho) seria “a arte de bem mover” (Brenet apud Oliveira, 2008, p. 26). A música está relacionada ao movimento, à respiração, ao batimento cardíaco e, portanto, à vida. A presença do som é a própria presença da vida. Existe um mito dos índios Arecuná⁸ – citado por Wisnik em seu livro *O Som e o Sentido* – que ilustra belamente o elo entre som e vida. Nessa narrativa, os índios relatam a história de uma serpente d’água multicolorida, como um arco-íris na água (lembramos Boitatá, cobra de fogo que protege os campos do Rio Grande do Sul), que é morta pelos bichos e, nesse ato de sacrifício, destina a eles seus matizes: “Conforme a coloração do fragmento recebido por cada um dos bichos, ele ganha o som de seu grito particular e a cor de seu pelo ou da sua plumagem” (Wisnik, 2005, p. 36).

Ao acompanhar, ouvir e ver cotidianamente a respiração e o batimento cardíaco de sua mãe, Sara nos conduz a fazer uma inevitável comparação dessa mãe com um instrumento musical cujo mecanismo interno está ligado ao fole, ao ar – alimento da vida. Sara entende a dificuldade do cantar afinado, a percepção da afinação vocal, como algo ligado à sua mãe, que desde sempre esteve doente. A comparação com um instrumento musical, cujo mecanismo é de fole, como na gaita, sanfona ou acordeom (instrumento que Sara aprendeu no ofício como atriz e que hoje ensina a seus colegas), leva-nos a buscar novamente Barthes, que descreve a relação mística da arte de cantar, prevista tantas vezes pelos professores de canto, como o domínio da boa administração do ar. Para o autor,

A respiração é o *pneuma*, é a alma que se inflama ou se quebra, e toda arte diretamente ligada à respiração pode ser uma arte secretamente mística (de um misticismo rebaixado ao nível do microsulco de massa). O pulmão, órgão tolo (a macieza dos gatos!), incha-se, mas é incapaz de ereção: é na garganta, espaço em que o metal fônico adquire consistência e se recorta, é na máscara que explode o significante, fazendo brotar, não a alma, mas o gozo (Barthes, 1990, p. 240).

O ar que sai da mãe, na respiração, é o sopro quente da vida, do afeto, que Sara elabora quando recorda os momentos mais íntimos:

Sara: A minha mãe era carinhosa, fazia cafuné... Então eu tinha muita coisa de deitar... Chegava, deitava no sofá com a cabeça no colo dela... Então de certa forma eu ouvia o batimento dela... E ela tinha as unhas mais compridinhas assim, ela fazia um cafuné tão bom... tão bom... tão bom... Ai tem essa relação de batimento cardíaco, sabe, de coração.

O afeto e o aconchego estão relacionados ao órgão do coração, em sua pulsação. A presença do corpo em seu calor e pulsação pressupõe a interferência da voz num corpo que soa e que, com a vibração, afaga ou repudia a quem ouve. É disso que nos fala Barthes, quando aponta para “o grão da voz”:

O ‘grão’ é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa. Se capto o ‘grão’ de uma música e a ele atribuo um valor teórico (é a assunção do texto na obra), terei que refazer meu critério de avaliação, critério, sem dúvida, individual, pois que decidi ouvir minha relação com o corpo daquele ou daquela que canta ou que executa, e essa relação é erótica, mas não é ‘subjéctiva’ (não é o ‘sujeito’ psicológico que escuta em mim; o prazer que ele espera não vai fortificá-lo – exprimi-lo – mas, ao contrário, perdê-lo) (Barthes, 1990, p. 244).

A inscrição da voz no terreno da presença, seja a presença do corpo ou do fenômeno físico do som, em ondas sonoras que reverberam nas cavidades da carne e dos ossos, como um objeto sonoro, ou de quem emite ou de quem recebe, estabelece uma relação física de prazer, uma relação intermediada pelo corpo não subjéctivo. É onda sonora que reverbera no organismo e causa prazer, erotiza. Esse conceito está apoiado nos estudos de Gumbrecht⁹, especialmente quando o autor fala em presença, referindo-se “[...] principalmente a essa sensação de ser a corporificação de algo” (Gumbrecht, 2010, p. 167). A voz, compartilhada desse modo, pode ser o que Gumbrecht chama de “produção de presença” e opera como um dos “[...] tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre os corpos humanos. Todos os objetos disponíveis ‘em presença’ serão chamados [...] ‘as coisas do mundo’” (Gumbrecht, 2010, p. 13).

Sara conecta a escuta do batimento cardíaco da mãe em um momento de carinho com um tempo intrauterino de formação musical, alojado mesmo antes de nascer, em que o batimento, o ritmo, a pulsação da mãe estão presentes.

Sara: [...] *por que que eu comecei a falar da mãe e todo mundo começa a falar da mãe? Tem o batimento do coração, eu acho, né? Mesmo que ela não ouvisse música, a gente está lá dentro da mãe e está ouvindo o coração dela... Então essa é a primeira, não é? Agora, pensando onde é que começou a minha história musical.*

Estudos no campo da música, especialmente no que diz respeito ao aspecto cognitivo-musical nas áreas da neurociência, psicologia do desenvolvimento, psicobiologia, têm ampliado significativamente o que sabemos sobre a aprendizagem musical intrauterina, no recém-nascido e na primeira infância. É possível dizer, hoje, que nascemos com informações do período de gestação, ou seja, que não somos *vazios* ao nascer. Beatriz Ilari dedica-se ao estudo da formação musical que acontece entre o nascimento até os dez anos de idade, procurando compreender como o desenvolvimento cognitivo-musical se estabelece. Para a autora, o conhecimento musical acontece por imitação, imersão sociocultural e também “[...] está normalmente associado a diversas funções psicossociais como a comunicação, inclusive de emoção, entre crianças e adultos [...]” (Ilari, 2005, *online*). Segundo a autora, a audição está totalmente formada e adquire função a partir da 32ª semana de gestação, estando o feto imerso no som da mãe, ele escuta tudo: “Sabe-se hoje que o útero materno é bastante barulhento e que contém sons constantes de frequências baixas acrescidos aos sons cardiovasculares, intestinais e placentários” (Woodward apud Ilari, 2002, p. 84).

Ao fazer referência a esses estudos, entendemos ser prudente criar alguma tensão a respeito, para não ficarmos no nível confortável de causa e consequência, segundo o qual, uma vez estimulando o feto musicalmente, poderemos *desenvolver* grandes músicos ou, então, simplificar essa relação a partir do binômio estímulo-resposta. Pensar o nascimento como início de uma obra a ser desenvolvida e não como o Outro, a novidade, “[...] a aparição de algo no qual nós não podemos re-conhecer-nos a nós mesmos” (Larrosa; De Lara, 1998, p. 74), leva-nos a uma sensação de comodidade e conforto – o que definitivamente não nos interessa aqui. Larrosa elabora tal temática pela lente da filosofia da educação, ajudando-nos a argumentar no sentido de abandonar o estado de *consolação* das ideias:

Uma imagem do totalitarismo: o rosto daqueles que, quando olham uma criança, já sabem de antemão o que é que vem e o que é que se deve fazer com ela. A contra-imagem

poderia resultar de uma inversão da direção do olhar: o rosto daqueles que são capazes de sentir sobre si mesmos o olhar enigmático de uma criança, de perceber o que nesse olhar há de inquietude para todas as certezas e seguranças e, apesar disso, permanecer atentos a esse olhar e sentir-se responsáveis ante seu mandato: *deves abrir-me um espaço no mundo de maneira que eu possa encontrar um lugar e elevar minha voz!* (Larrosa; De Lara, 1998, p. 79).

A Voz (Feminina) que Impregna e Desnuda o Corpo

No segundo depoimento de Sara, a atriz fala com mais intensidade ainda dos sons de sua mãe, tendo elaborado, no tempo que passou entre uma entrevista e outra (o espaço de um mês), a história de como se deu sua formação musical, com uma possível origem na relação com a mãe. Ela narra sua compreensão a respeito dos *sons da vida*, referindo-se não apenas aos sons orgânicos, provenientes da mãe (como a batida do coração, a respiração), mas também a objetos que a mãe usava e que mantinham um pulso, um ritmo, como a máquina de costura.

Sara: [...] *o que eu pensei também... Até eu tinha falado da outra vez... Ah comecei a falar.... Minha história musical com a minha mãe, mas a minha mãe não ouvia música, e aí? Fui matutar por que isso e, pensei: não, um monte de coisa a ver! E depois fiquei pensando nos sons da vida assim... [...] A máquina de costura. Era pedal, né? Não era como é hoje em dia, que é motorzinho. Então ela tinha um andamento diferente, tinha uma marca, e muito eu ouvi pedal.*

Sara lembra da mãe, concentrada, *quietinha no seu canto*, nessa ocupação que ela denomina de *coisa feminina de fios*, num ambiente em que o silêncio só é cortado pelo som da máquina de costura, acionada pelos pés no pedal e não por um motor. Colocando-se no papel de cuidadora, Sara fala dessa mãe silenciosa e feminina, que desejava ser professora e que, com firmeza e suavidade, afirmava a importância de ver as filhas independentes.

Sara: [...] *eu que cuidava dela. A igreja ganhava doações de roupas e de tecidos. Então ela vinha pra casa com tecido pra costurar roupinhas de criança pra levar de volta pra igreja. Muita camisinha e calcinha de criança ela fez. Assim, ela gostava de fazer coisas e de costurar. [...] A minha mãe queria ter sido professora, mas ela estudou até a quarta série. Enfim, a vida! Virou dona de casa, três filhos, mas sempre dizendo pra minha irmã: 'estudem e trabalhem pra não depender de homem'. E nos deu toda força e apoio e tudo mais pra isso! [...] Mas a máquina de costura, ela existe ainda, ela está lá na minha irmã, e a minha mãe tem essa coisa feminina de fios. Ela costurava, ela fazia crochê, que eu também*

não aprendi. Deixei passar! Então é uma coisa muito feminina de fios e de... Quietinha no seu canto...

Quando perguntamos de que doença a mãe de Sara sofria, a resposta foi a narração do episódio do momento da morte e da maneira como socorreu sua mãe, numa manhã em que estavam somente ela (Sara), a mãe e a tia em casa. Foi o coração que parou. O mesmo coração, que impedia o movimento (pressão altíssima) e que a deixava tonta, tornava aquela mãe silenciosa e pouco ativa corporalmente.

Sara: Então veio todo mundo, quando estava todo mundo em volta assim, daí ela morreu. [...] É muito ritmo. Mãe é muito... E isso se tu está dentro da tua mãe, tu sente o coração dela. Se a vida acelera e se ela fica ansiosa e começa a bater, tu sente também aquilo. Então não tem como....

Para Sara, a criança dentro do útero da mãe ou no colo pode sentir as mudanças de andamento de um coração doente, com pressão desregulada e muito alta: acelerando ou desacelerando. Portanto, indicar a figura da mãe como um possível início da formação musical, relatada não só por Sara, mas também por outros três atores (Ian, Pablo e Ronaldo, que participaram de uma entrevista coletiva, feita para a pesquisa maior, base do que tratamos neste texto), não parece um dito desconectado da emergência do momento histórico, em que os estudos estão voltados para o conhecimento do feto e da primeira infância. A memória da presença ou não de interferência musical materna, durante essa fase da vida dos atores, parece-nos ser um elemento constituinte da musicalidade dos sujeitos. Vejamos o depoimento de Ian:

Ian: [...] mas antes disso, a minha memória musical talvez comece com a minha mãe. Acho que o personagem que mais define um monte de coisas dos meus traços de personalidade é a minha mãe. [...] então ela sempre foi muito moleca, muito travessa e de muito cantar.

Ian, nessa enunciação, instala para si traços de personalidade que observa em sua mãe. Determinados hábitos de sua mãe, relacionados à interferência musical, são do mesmo modo vistos como seus; ser moleca, ser travessa e gostar de cantar. Submete a própria personalidade à de sua mãe. Claramente, diz que sua *memória musical* começa com a mãe, a qual define muitos de seus traços de personalidade, e um deles é o de *muito cantar*. A mãe aparece mais uma vez relacionada à voz. Voz que é palavra feminina, que implanta nesse dito de Ian a própria corporeidade: *ser moleca e muito travessa*.

Paul Zumthor aborda a voz como uma impregnação do corpo, como sua identidade mais direta, na qual o corpo é objetivado. É possível, mesmo sem o reconhecimento visual, imaginarmos o corpo cuja voz ressoa. Muitas vezes a voz nos engana, como acontece com os locutores de rádio, por exemplo; imaginamos que o corpo do *dono da voz* pode ser muito diferente do que sua voz sugere:

Paradoxo da voz. Ela constitui um evento do mundo sonoro, da mesma forma que todo movimento corporal é do mundo visual e tátil. Portanto, ela foge de alguma maneira à completa tomada sensorial: no mundo da matéria ela apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. É porque ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produz: melhor do que pelo seu olhar, pela expressão do seu rosto, alguém é 'traído' por sua voz. Melhor do que o olhar, do que a cara, a voz se sexualiza, constitui (mais do que ela transmite) uma mensagem erótica (Zumthor apud El Haouli, 2002, p. 80).

A voz desnuda o corpo e é um elemento dissonante, conflituoso, em que, ao mesmo tempo que *agrega*, também *agride*, é força germinativa e erotismo. "Voz filha da boca, órgão sexual" (El Haouli, 2002, p. 80). Voz que é corpo e está diretamente ligada aos níveis dos hormônios sexuais.

O *ouvir a voz da minha mãe* é, portanto, um dito revisitado pelos atores, com os quais interagimos para esta pesquisa. Assim, mãe e voz estão interligados também para Pablo.

Pablo: [...] *eu não tenho referência visual, ou de memória, pode ser que sim, mas não fica presente da minha mãe cantar, do meu pai cantar. Eu não tenho referência assim de ouvir a voz da minha mãe. Não tem uma musiquinha que ela me pegava, e cantava. Me lembro de discos deles. O meu pai gostava de música clássica, minha mãe gostava de música mais popular.*

As preferências musicais dos pais em suas individualidades é assunto que coloca em foco as diferentes vivências com as mídias¹⁰. O gostar de música clássica, de um lado, e de música mais popular, de outro, é recordado por meio da imagem dos discos. Os discos, o rádio, a TV são veículos que trazem a presença da música no círculo familiar; trata-se da memória de objetos de manipulação musical. Há a referência ao apelo sensorial não visual da música na família, quando Ronaldo recorda de noites sem TV e, por isso mesmo, noites *diferentes, divertidas* e que *mudavam o cotidiano*. Há a lembrança de uma mãe que proporcionava essa diversão e que se distanciava do

gosto do pai. Uma mãe que ouvia gêneros musicais como o *rock* e o *pop*, diferente do pai, que gostava de música regional e sertaneja. Uma mãe com autonomia sobre sua própria audição e influente no modo como a família se reúne para a apreciação musical, que decide por mudanças no cotidiano e, assim como narra Ian, estabelece a diversão. Ouçamos agora Ronaldo:

Ronaldo: *E tentando recuperar agora assim [...]. Eu fico pensando qual seriam assim as minhas lembranças mais remotas de música, né [...]. Eu me lembro que a minha mãe desligava a TV e colocava um disco assim. E isso era uma coisa diferente que acontecia às vezes à noite. E era divertido porque mudava o cotidiano, porque todas as noites tinha a TV ligada e todo mundo assistia e tal, mas de vez em quando ela desligava e colocava o disco. Ela ouvia RPM, Renato Russo, que era muito distante do meu pai por exemplo, que gostava muito de sertanejo, Chitãozinho e Xororó e mais gauchesca, Teixeira ele ouvia assim.*

Ao compreender a complexidade com que a mãe é enunciada como constituinte da musicalidade desse ator, estamos delimitando um momento histórico de constituição feminina, por suas preferências musicais e, por que não, por suas decisões sobre os aparatos tecnológicos utilizados como veiculação da música na família. Uma produção feminina possível em um momento histórico específico, com suas características sociais, culturais, econômicas e políticas.

O que Ronaldo e Pablo dizem, a respeito do gosto musical na família, remete-nos a uma investigação realizada por Ilari (2006), com 60 jovens e adultos (na cidade de Campinas, São Paulo), cujo foco está no julgamento interpessoal, com base na preferência e gosto musical e seus gêneros, procurando verificar os estereótipos associados nesse campo e como podem estar presentes na atração física e amorosa. A autora da pesquisa conclui que, “[...] muito embora a música não tenha aparentado exercer um efeito direto sobre a atração interpessoal e a escolha de parceiros, ela pareceu ter um efeito indireto e generalizado sobre as relações interpessoais” (Ilari, 2006, p. 197). Sabemos que a música desempenha funções específicas em nossa vida, servindo para várias ocasiões e acompanhando várias ações como ninar, dançar, contar histórias, comemorar, entre tantas outras. Ela é parte dos discursos que nos constituem, e, portanto, trata-se de práticas, relacionadas a padrões sociais de conduta pré-estabelecidos, segundo os quais se classifica e julga, objetivando e subjetivando os sujeitos.

Para Concluir

A lembrança mais remota da música na vida de uma pessoa, em geral, surge ligada à figura materna, em que a *voz* aparece como meio dessa interação. Lembrar da mãe cantando ou não é uma forma de constituição e um dito recorrente entre os atores investigados em nossa pesquisa. Como afirma Barthes, “[...] toda relação com uma voz é forçosamente amorosa, e por isso é na voz onde rebenta a diferença da música, sua obrigatoriedade de avaliação, de afirmação” (Barthes, 1986, p. 273, tradução nossa).

Nas narrativas dos sujeitos entrevistados, como analisado neste texto, a visibilidade da relação entre mãe-voz-memória demanda a importância de a eleger como *pars totalis*, na constituição musical dos atores participantes. Interessou-nos aqui tratar a figura materna como parte da manifestação da musicalidade no ator, formadora e constituinte de um enredo extremamente complexo. Portanto, não se trata de procurar *uma* origem da formação musical, nomeando a mãe que está relacionada à personalidade-voz e à memória. Isso seria um perigo. Seria pensar,

[...] que além de qualquer começo aparente há sempre uma origem secreta – tão secreta e tão originária que dela jamais poderemos nos reapoderar inteiramente. Desta forma, seríamos fatalmente reconduzidos, através da ingenuidade das cronologias, a um ponto indefinidamente recuado, jamais presente em qualquer história; ele mesmo não passaria de seu próprio vazio (Foucault, 2013, p. 30).

Nosso interesse maior neste artigo, em que elegemos um dos tópicos da pesquisa maior, foi buscar a dispersão existente na função que a mãe ocupa na formação musical dos atores, a partir do que estes trouxeram como narração de si mesmos. Procuramos dar um tratamento de inspiração arqueológica¹¹ às enunciações em que a mãe está relacionada à formação musical. Tratamos, aqui, da *presença da mãe* em diferentes perspectivas, as quais, por certo, não emergem isoladamente: tratamos do silêncio em seu conjunto de sons, gerando um tensionamento quanto ao conceito de música; pensamos sobre o elemento voz, sua ligação direta com o ato de escutar, com a audição; cuidamos do conceito de afinação como aplicação cultural e histórica. Igualmente, tratamos da voz como corporeidade e do corpo como instrumento sonoro; da consideração do nascimento não como ponto inicial de um desenvolvimento, mas como uma novidade, como o

inesperado; da relação que a música pode ter com o movimento-vida e da mãe como geradora da vida; da consideração da figura mãe-mulher como sujeito histórico, constituído num tempo específico, como uma mulher possível, com suas particularidades mais distintas.

As dimensões analisadas nesta investigação estão atravessadas pela inscrição histórica e cultural que delimita e produz sujeitos musicais específicos. Na análise das narrativas dos atores, encontramos uma constituição musical, relacionada à memória mais remota deles, uma memória que remete à mãe, não a uma *mãe* unificada, mas dispersa – inclusive em seu silêncio, numa *ausência* de sons que também pode produzir sujeitos musicais específicos. A mãe exerce uma função no que diz respeito ao espelho sonoro na primeira infância, ligada ao elemento voz e à audição. Há uma relação entre mãe-voz-memória, que provoca a problematização da noção de afinação como construção cultural e histórica.

As descrições e análises feitas neste estudo sugerem que toda a trajetória de constituição musical do ator, inclusive a inscrição da figura materna como central – o que não a torna única – em relação à identidade vocal dos atores, torna-se parte e condição inevitável para sua prática no trabalho; os relatos e a operação com os dados também indicam que a subjetividade inscrita na apropriação da experiência musical ao longo da vida pode ser vista, foucaultianamente, como um elemento diretamente relacionado ao que os filósofos antigos chamaram de *cuidado de si* e de *prática de si*.

As operações sobre si mesmo, no sentido de um trabalho de dobra sobre si, são fundamentais para que o ofício do ator seja mais completo. Em outras palavras, para que o ator saia de si mesmo em direção ao *fora* e retorne *melhor*, transformado, em termos éticos e estéticos – já que a modificação do que se é implica, necessariamente, um olhar e um cuidado com o mundo, com o outro, com aquilo que é da ordem do social e do político. Dessa forma, imaginamos, modestamente, que a investigação em foco neste texto tenha a potência de dinamizar e ampliar as discussões sobre a musicalidade do ator e, com isso, contribuir para novos trabalhos, envolvendo produção de si e constituição de subjetividades, no âmbito dos estudos de educação e arte.

Notas

- ¹ Dissertação defendida em 2014, no Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ver: Rasslan, 2014.
- ² Para informações mais detalhadas sobre o grupo, sua trajetória, imagens, músicas, elenco e espetáculos, consultar o endereço disponível em: <<http://www.oigale.com.br>>.
- ³ Usamos nomes fictícios, para manter o anonimato.
- ⁴ Decidimos manter o texto das entrevistas, assumindo a não rigidez gramatical própria da linguagem coloquial oral, sem correções, para que a sensação de conversa informal fique presente durante a leitura.
- ⁵ Dicionários online pesquisados: Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/musica%20_1006078.html>. Dicionário Informal. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/musica/316/>>. Dicio. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/musica/>>. Dicionário Web. Disponível em: <<http://www.dicionarioweb.com.br/musica/>>. Lexico. Disponível em: <<http://www.lexico.pt/musica/>>.
- ⁶ “Fecundada por Zeus Pai, que no panteão hesiódico encarna a Justiça e a Soberania supremas, a Memória gera e dá à luz as Palavras Cantadas, que na história de Hesíodo se dizem Musas. Portanto, o canto (as Musas) é nascido da Memória (num sentido psicológico, inclusive) e do mais alto exercício do Poder (num sentido político, inclusive)” (Hesíodo, 1995, p. 11).
- ⁷ “[...] nove filhas nascidas do grande Zeus: Glória, Alegria, Festa, Dançarina, Alegria-coro, Amorosa, Hinária, Celeste e Belavoz, que dentre todas vem à frente”. “Proêmio: hino às Musas” (Hesíodo, 1995, p. 88).
- ⁸ Esse mito Arecuná, de uma tribo do Norte do Brasil e Guiana, foi colhido por Koch-Grünberg e analisado por Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1964, p. 308-309).
- ⁹ Neste artigo, não dedicamos espaço maior a esse aspecto da obra de Gumbrecht, embora reconheçamos a importância que assume na discussão do conceito de presença.
- ¹⁰ Trataremos especificamente das mídias como outra dimensão a ser aprofundada, em outro trabalho.
- ¹¹ Entendemos por tratamento arqueológico o que Judith Revel propõe em *Michel Foucault: conceitos essenciais*, a saber: “[...] descrever não somente a maneira pela qual os diferentes saberes locais se determinam a partir da constituição de novos objetos que emergiram num certo momento, mas como eles se relacionam entre si e desenham de maneira horizontal uma configuração epistêmica coerente” (Revel, 2005, p. 16).

Referências

BARTHES, Roland. **Lo Obvio y lo Obtuso**. Tradução de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.



- BARTHES, Roland. O Grão da Voz. In: BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. P. 237-245.
- BAYER, Esther. Canta Bebê que Eu Estou Ouvindo: do surgimento do balbucio musical. In: BAYER, Esther (Org.). **O Som e a Criatividade**: reflexões sobre experiências musicais. Santa Maria. Ed. UFSM, 2005. P. 93-110.
- BRUNER, Jerome. **A Cultura da Educação**. Tradução de Abílio Queirós. Lisboa: Edições 70, 2000.
- BRUNER, Jerome. **Realidade Mental, Mundos Possíveis**. Tradução de Marcos A. G. Domingues. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- EL HAOULI, Janete. **Demetrio Stratos**: em busca da voz-música. Londrina: Gráfica e Editora Midiograf, 2002.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault. In: OLIVEIRA, Luciano Amaral (Org.). **Estudos do Discurso**: perspectivas teóricas. São Paulo: Parábola, 2013. P. 123-151.
- FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. Tradução de Marcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- GUMBRECHT, Hans-Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010.
- HARGREAVES, David J. **The Developmental Psychology of Music**. London: Cambridge Press, 1986.
- HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução de José Antonio Alves Torrano. São Paulo: Iluminuras 1995.
- ILARI, Beatriz. Bebês também Entendem de Música: a percepção e a cognição musical no primeiro ano de vida. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 7, p. 83-90, set. 2002. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista7/revista7_artigo9.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2014.
- ILARI, Beatriz. A Música e o Desenvolvimento da Mente no Início da Vida: investigação, fatos e mitos. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, v. 9, online, out. 2005. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV9-1/ilari.html>. Acesso em: 02 fev. 2014.
- ILARI, Beatriz. Música, Comportamento Social e Relações Interpessoais. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 11, n. 1, p. 191-198, jan./abr. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v11n1/v11n1a22.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2013.
- LARROSA, Jorge; DE LARA, Nuria Pérez (Org.). **Imagens do Outro**. Tradução de Celso Márcio Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Le Cru et le Cuit**. Paris: Plon, 1964.
- OIGALÊ Cooperativa de Artistas Teatrais. Site do grupo. Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://www.oigale.com.br>>. Acesso em: 15 jun. 2013.



OLIVEIRA, Jacyan Castilho. **O Ritmo Musical na Cena Teatral**: a dinâmica do espetáculo de teatro. 2008. 339f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

RASSLAN, Simone. **O Sujeito-Ator e a Música na Constituição de Si**: uma perspectiva narrativo-biográfica. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

REVEL, Judith. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. Tradução de Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Paulo: Claraluz, 2005.

SLOBODA, John. **The Musical Mind**: the cognitive psychology of music. Oxford: Clarendon Press, 1985.

SOBREIRA, Silvia. **Desafinação Vocal**. Rio de Janeiro: Musimed Edições Musicais, 2003.

SOUZA, Edson Luiz André de. Noite e Dia e Alguns Monocromos Psíquicos. **Revista do Departamento de Psicologia**, Niterói, v. 18, n. 1, p. 77-86, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rdpsi/v18n1/a07v18n1.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

TAFURI, Johannella. **Infant Musicality**: new research for educators and parents. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2008.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Simone Nogueira Rasslan é mestre em Educação e doutoranda, no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); preparadora musical para o teatro, regente, cantora e pianista.

E-mail: simone.rasslan@gmail.com

Rosa Maria Bueno Fischer é professora da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É pesquisadora do CNPQ 1-C. Autora de vários artigos, livros e capítulos sobre estudos foucaultianos, filosofia da cultura e cinema, juventude e educação.

E-mail: rosabfischer@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 30 de abril de 2015

Aceito em 31 de agosto de 2015