

CompoSing consciência: abordando a Somaestética através da Voz e do Yoga

Charulatha Mani ⁱ

Australian National University, ANU, Canberra/NSW, Austrália

Tradução: Sulian Vieira ⁱⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - CompoSing¹ consciência: abordando a Somaestética através da Voz e do Yoga

Este artigo² relaciona os princípios fundamentais da somaestética com questões prementes no campo da voz na música Karnatik, a música do sul da Índia. Ao fazê-lo, revela processos composicionais e de canto de uma perspectiva corporal, entremeando juntos as filosofias do yoga e da consciência corporal no paradigma pragmático do som vocalizado e percebido. Ao corporalizar a música baseada em raga, a autora questiona a convenção estabelecida em relação ao movimento e ao gesto na música Karnatik. Os processos criativos na composição e corporalização no contexto da composição musical, *Sonic River*, são desdobrados em conjunto com posturas de yoga que se relacionam ao contorno melódico da composição, e relatos da experiência vivida registradas em diário. Uma análise crítica desses informantes produz um quadro de quatro eixos para auxiliar na compreensão do papel crucial da consciência corporal na realização e inspiração de uma expressão artística plena e livre, particularmente no contexto da voz.

Palavras-chave: CompoSing. Soma. Música Karnatik. Voz. Composição. Yoga.

Abstract - CompoSing awareness: approaching Somaesthetics through Voice and Yoga

This paper aligns the fundamental principles of somaesthetics with pressing issues in the field of voice in Karnatik music, the music of Southern India. In doing so, it unpacks both compositional and singing processes from a bodily perspective, weaving together the philosophies of yoga and body awareness into the pragmatic paradigm of vocalized and perceived sound. By embodying raga-based music, the author interrogates established convention in relation to movement and gesture in Karnatik music. The creative processes in the composition and embodiment of the context of the musical composition, *Sonic River*, are unpacked in conjunction with yogic poses that align with the composition's melodic contour, and accounts of lived experience as journal entries. A critical analysis of these informants yields a four-pronged framework to aid in the understanding of the crucial role of body awareness in achieving and inspiring a fulfilling and free artistic expression, particularly in the context of voice.

Keywords: CompoSing. Soma. Karnatik music. Voice. Composition. Yoga.

¹ Nota: Trata-se de expressão cunhada pela autora que denota “um estado de criação de música por meio da prática vocal que está em sincronia com um modo de consciência composto”.

² Este artigo foi publicado originalmente em: MANI, Charulatha. CompoSing Awareness: Approaching Somaesthetics Through Voice and Yoga. *The Journal of Somaesthetics*, Dinamarca, Aalborg University, v. 5, n. 2, p. 67-85, 2019. Disponível em: <https://journals.aau.dk/index.php/JOS/article/view/3334/3140> - Acesso em: 01 abr. 2024.

Resumen - CompoSing conciencia: acercándose a la Somaestética a través de la Voz y el Yoga

Este artículo alinea los principios fundamentales de la somaestética con cuestiones urgentes en el campo de la voz en la música Karnatik, la música del sur de la India. Al hacerlo, analiza los procesos compositivos y de canto desde una perspectiva corporal, entrelazando las filosofías del yoga y la conciencia corporal en el paradigma pragmático del sonido vocalizado y percibido. Al corporalizar la música basada en raga, la autora cuestiona las convenciones establecidas en relación con el movimiento y el gesto en la música Karnatik. Los procesos creativos en la composición y la corporalización del contexto de la composición musical, *Sonic River*, se analizan junto con posturas yóguicas que se alinean con el contorno melódico de la composición y relatos de experiencias vividas como anotaciones en el diario. Un análisis crítico de estos informantes produce un marco de cuatro frentes para ayudar a comprender el papel crucial de la conciencia corporal para lograr e inspirar una expresión artística libre y plena, particularmente en el contexto de la voz.

Palabras clave: CompoSing. Soma. Música Karnatik. Voz. Composición. Yoga.

Introdução: Maneiras de reconhecer o corpo

De acordo com as teorias da fenomenologia estabelecidas por Merleau-Ponty (2013), a compreensão em um nível corporalizado, pré-reflexivo prefigura a cognição e a intelectualização que se segue. Tal abordagem desafia o ditame cartesiano da dualidade corpo-mente, que se baseia na capacidade independente da mente de analisar, elaborar estratégias e aprender/entender até fenômenos experimentados, como abstrações (Descartes, 1975). As teorias da fenomenologia assumiram a primazia nas disciplinas emergentes da pesquisa artística em música e estudos de voz ao longo das últimas décadas, sobretudo para pavimentar o caminho para uma melhor compreensão de como a música é ouvida, percebida, compreendida, expressa e conceituada. Os campos da ciência cognitiva e da neurociência foram inundados ao longo das últimas décadas com teorias definitivas que privilegiam o corpo como o local do conhecimento, incluindo a “mente corporalizada” de Lakoff e Johnson (1999) e “o cérebro de um corpo com mente” de Antonio Damasio (1994). Posteriormente, a materialidade de um “corpo sociosemiótico”, cuja consciência e percepções pré-condicionadas derivam, por um lado, de suas incrustações culturais e, por outro, de sua significação e comunicação com a sociedade e o ambiente imediatos, surgiu como um nó fundamental de estudo (Waskul; Vannini, 2006) no campo da corporalização.

Uma vertente revigorante da filosofia corporalizada na ação que surgiu recentemente é a somaestética de Richard Shusterman. Ele descreve isso de forma muito simples: “Significa colocar o corpo onde está a boca; para fazer o que é preciso e não apenas falar” (Shusterman, 2012, p. 4). A somaestética, em essência, é uma filosofia em ação que transcende a teoria e se sustenta através de abordagens autoaperfeiçoadas, culturalmente contingentes e práticas para desvendar a estética criada e percebida pelo corpo (Shusterman, 2012, p. 4). A terminologia e a teoria da somaestética de Shusterman assentam numa base de cerca de duas décadas, e tem-se debruçado sobre o condicionamento corporal, a consciência corporal e os processos reflexivos/corretivos de autoaperfeiçoamento iterativo, como formas abrangentes de adotar uma filosofia de vida centrada no corpo; uma forma de melhorar os processos e os resultados em todos os contextos.

Uma abordagem somaestética alinha-se notavelmente à modelagem do corpo e ao condicionamento mental, não como compartimentos, mas como um todo reconfigurado. Além disso, para os indivíduos participantes, a somaestética é uma filosofia pragmática que também

gera um ciclo de feedback sociocultural autorrefinado com o mundo fenomenológico. Esta filosofia é imaginada por Shusterman de forma rizomática e transcontextual, utilizando ferramentas como o yoga, o Método Feldenkrais e a Técnica Alexander, e tem encontrado uma ampla aplicação em domínios tão variados como a aprendizagem, a dança e, recentemente, o canto (Tarvainen, 2018a, 2018b). A teórica da investigação artística Darla Crispin (2013, p. 59) utiliza a palavra “rizomaticamente” para descrever a forma expansiva como os tentáculos da prática artística se estendem ao domínio da investigação artística e vice-versa. Quando eu uso esta palavra no contexto atual, pretendo comunicar que a propagação de ideias em uma abordagem somaestética é muitas vezes irregular, interessante, e em forma de treliça, ao mesmo tempo, proporciona uma estrutura de apoio que evolui e se reajusta de forma dinâmica.

De acordo com Shusterman (2012, p. 42), a percepção somática preocupa-se notavelmente com a importância da consciência dos movimentos corporais de uma pessoa na ação e como ação - a disciplina é direcionada para o desenvolvimento da consciência do movimento como uma ferramenta para explorar a formação do corpo por forças e hábitos socioculturais, e as funções paradoxais do corpo como guardião e desestabilizador desses valores socioculturais. Como Heinrich (2018, p. 6) observa: “O vocabulário da somaestética parece ser capaz de envolver e facilitar essa nova demanda por estética e conhecimento”, sendo a novidade liderada pelos fundamentos filosóficos pragmáticos do campo da somaestética. Tal novidade convida a exploração através do som e do corpo, como prática composicional criativa liderada pela voz em que a construção do conhecimento emerge de estar esteticamente sintonizada com o corpo. Chamo essa exploração de *CompoSing*, um estado de criação de música por meio da prática vocal que está em sincronia com um modo de consciência composto (ou seja, calmo e sintonizado com seu estado corporal).

Contextualizando Soma em um Paradigma Vocal Intercultural

O privilégio do corpo como primeiro receptor, processador e produtor de conhecimento cultural em contextos performativos tem sido inestimável no campo dos estudos da voz e do som, com acadêmicos influentes desde Barthes (1977), passando por Cavarero (2005) e Dolar (2006), até Järviö (2006) e Thomaidis (2013) (para citar apenas alguns), explorando novos caminhos para associar a voz, os seus modos de manifestação e

significado, e a sua importância, ao corpo vivo que está inextricavelmente ligado a ela. O caminho que ligou a consciência corporal ao som para Pauline Oliveros foi a escuta (Bell; Oliveros, 2017). Para Thomaidis (2013), era sua prática fisiovoal, que ele reaproveitou como uma ferramenta na sua formação da pessoa que atua/canta. Para Järviö (2006), foi a conexão sentida do corpo cantante com o aparato vocal em movimento, bem como à função de ser pedagogo. Seria, portanto, seguro interpretar que a consciência corporal é relacional; da mesma forma, o som é relacional - o ato de soar é fisicamente impossível sem um ambiente físico que permita sua propagação como ondas longitudinais.

O corpo sente as ecologias das práticas e ontologias em torno dele; ele também se sente, como *a tese da reversibilidade* de Merleau-Ponty (2013, p. 130-155) estabelece. Ao produzir o som, a voz, justamente descrita por Dolar (2006) como “a carne da alma, a sua materialidade intransponível”, sente-se a si própria, sendo simultaneamente a primeira mensageira e a primeira receptora do estímulo sonoro em relação ao corpo. Relata ao corpo, recebe do corpo, e é aquele “corpo truncado” a que Dolar (2006) se refere. A estética do som da voz está, portanto, inextricavelmente ligada à estética do corpo, *soma*. Como uma cantora de música Karnatik do Sul Índia, eu gradualmente vim a entender que meu som vocal e os sons que eu ouço são espelhos que refletem as dores e prazeres experimentados pelo meu corpo - ao mundo como voz e de volta ao meu próprio corpo, para ser inscrito nele como um indelével “marcador somático” de som (Hunter, 2013).

***Sonic River*: Conteúdo, Justificativa e Questionamentos**

Este artigo descreve o processo de interrelação corpo-som como testemunhado através da lente da somaestética. Baseio-me em literatura e filosofias em culturas e disciplinas, minhas próprias experiências como compositora/praticante vocal. Uso uma peça de música para duas vozes que recentemente compus e gravei, *Sonic River* (maio de 2019) como ponto focal para este estudo. Para o texto de *Sonic River*, baseei-me no conhecido mantra *Shanti* (cântico para a paz) do mais antigo *Upanishad* (escritura védica) em sânscrito, o *Brihadaranyaka Upanishad* (canto 1.2.28) O texto é o seguinte:

Asatoma sadgamaya Tamasoma jyotirgamaya Mrityorma amritam gamaya Om Shanti, Shanti, Shantihi.

[Do irreal me leve ao real, Das trevas me levam à luz, Da morte me levam à imortalidade, Paz, Paz, Paz.]

A gravação foi vocalizada em um estilo Karnatik por mim e minha irmã, Srimathumitha Mani, uma cantora profissional na vertente Karnatik que também é uma instrutora de yoga certificada. Através deste artigo, identifico e compartilho certos destaques das fases de concepção e apresentação deste trabalho, adotando a somaestética como lente, ferramenta e justificativa.

Ao longo desta exposição, baseio-me no papel do *soma* no contexto da voz na música Karnatik, a música clássica do Sul da Índia. A ligação de uma filosofia de consciência corporal e de reconhecimento com uma prática de canto que tem restrições tradicionais levanta problemas, particularmente em relação à situação política e social da voz feminina na prática do canto Karnatik. Para que o leitor possa compreender a gravidade de abordagens corporalizadas na música Karnatik, ofereço algum contexto aqui. Ao considerar a música Karnatik, deve-se considerar o status da forma em três períodos muito distintos na história - pré-colonial, colonial e pós-colonial.

De forma breve, uma comunidade de mulheres cantoras-dançarinas conhecidas como *devadasis* foram historicamente as pioneiras desta forma de arte, tendo difundido o seu estilo de música personificado por todo o mundo já no século XVIII. O corpo cantante era central para a música e dança Karnatik na prática, especificamente no contexto de artistas do templo feminino. Com a onda de colonização britânica da Índia, de um lado, um sentido vitoriano de propriedade e modéstia passou a ser imposto à mulher indiana e, por outro, um movimento nacionalista liderado pelas classes altas educadas (*brâmanes*) assumiu a responsabilidade de procurar ativamente um meio cultural para propagar o espírito nacionalista que, nessa altura, estava ligado ao patriarcado - tanto do ponto de vista indiano quanto britânico. A música Karnatik tornou-se o meio através do qual as mulheres brahmin (e os homens) simbolizariam a cultura indiana, os valores e a moral. No caso das mulheres, esses valores foram instados pelos machos, como a cantora/ativista T. M. Krishna (2013) explica.

Em meados do século XX, após um complexo processo legislativo, as *devadasis* foram privadas de seus direitos de cantar e dançar nos templos, e seus rituais anteriores de dedicação no templo foram abolidos. Embora esta legislação tenha posto fim a certas instituições indesejáveis na prática *devadasi*, como a dedicação de crianças aos templos e o abuso delas por homens poderosos da comunidade, também obliterou o papel do corpo performativo no contexto da música Karnatik feminina. Em suma, na era pós-colonial, continuou a haver uma purificação da corporeidade sob a forma de decoro de palco, e a

música Karnatik foi higienizada de quaisquer práticas somáticas anteriores. Reconhecer os sentidos corporais da forma artística, de acordo com os envolvidos no renascimento nacionalista, significava permitir que a fraqueza da carne se manifestasse (Weidman, 2006). Esta situação não era ideal, uma vez que os intérpretes desta música Karnatik revisada pertenciam à casta superior e tinham de ser respeitáveis - sendo que a respeitabilidade elevada está diretamente ligada a um distanciamento da voz em relação ao corpo. A voz de Karnatik, a partir deste ponto da história, tornou-se emblemática do virginal - era para ser pura, intocada pelo soma um tanto corruptível. Uma noção de pureza tornou-se muito importante (e, portanto, problemática), especificamente no contexto das mulheres atuantes.

Na atual estrutura de Karnatik kackeri, a pessoa cantora está sentada em uma plataforma erguida no palco, central e de pernas cruzadas. O microfone é colocado na frente da pessoa que canta em um suporte, e ela canta nele a partir desta posição sentada. As pessoas acompanhadoras estão sentadas em ambos os lados de quem canta, e no geral há pouco espaço para movimento e gesto, exceto das mãos e da cabeça. Para além disso, as expressões faciais que são normalmente observadas estão mais relacionadas com o esforço de cantar do que com a expressividade inerente aos sons. Para artistas da geração mais jovem, como eu, que desejam se mover e se expressar enquanto cantam, que desejam desfrutar plenamente sensorialmente do som, não há realmente nenhum meio para fazê-lo. Embora eu reconheça que a consciência corporal não está meramente relacionada ao movimento ou gesto percebido abertamente e pode abranger aquelas minúcias de movimentos internos que acontecem durante o canto, bem como aqueles momentos de quietude, eu acho que a negação do corpóreo se tornou um problema na música Karnatik, e que ela se vincula estreitamente com o quadro classista e elitista que infelizmente a sustenta. Esta questão da liberdade gestual e da falta dessa liberdade das mulheres atuantes é uma das poucas questões prementes que levantei em minha tese de doutorado, e abordei através da própria arte - de uma perspectiva corporificada e intercultural (Mani, 2019a).

Sentindo o corpo orgânico: Um caso de voz de Karnatik

Eu expandi ainda mais o contexto, apenas para situar a importância e a defesa que o reconhecimento da dor corporal e do prazer em cantar Karnatik traz a este artigo. A natureza espiritual da música Karnatik foi demasiado enfatizada durante a reformulação nacionalista da música Karnatik, e a pureza impessoal da voz como veículo divino para atingir a divindade foi realçada, como que para compensar a perda do envolvimento corporal. O corpo foi denominado como um fenômeno menor, bastante superficial, em comparação com a verdade mais profunda do *brahman* (a alma).

No entanto, seria parcimonioso sugerir que o envolvimento corporal está faltando na música Karnatik. Pelo contrário, o papel da voz, dentro e como movimento do aparelho vocal, incluindo a glote e a laringe, é notavelmente evidente na forma como os vários Ragas (tipos de melodia Karnatik) e ornamentos típicos deles (*gamakas*) são apresentados (Durga, 1983). Por exemplo, no caso do *brigha*, uma ornamentação característica da música Karnatik conhecida por sua qualidade extremamente rápida, as diminuições vocais caem em valores de notas fracionárias e se espalham brilhantemente como uma inflorescência de som, exemplificando a integração eficaz do *prana* (força vital como respiração), por um lado, com a laringe em movimento rápido e os fechamentos glóticos que a acompanham, por outro. Da mesma forma, na voz Karnatik, um som ressonante é normativo, e a laringe se eleva quando o tom aumenta, diferentemente da cultura ocidental da voz operística na era romântica e depois dela.³ Esses movimentos que residem por trás do verniz do corpo cantante voltado para fora são, contudo, raramente mencionados em aulas de música com um guru ou em apresentações. Um estudante de música Karnatik é, portanto, deixado a empreender uma jornada pessoal solitária para perceber as atividades em seu corpo, e muitas vezes tal "sintonização" consciente do corpo é considerado como a inimiga da apresentação artística espontânea. A apresentação artística é considerada por muitos um guru, como aquele que está a serviço de uma tradição e técnica musical maior; como aquele que precisa transcender o corpo que distrai.

O lugar do corpo nos discursos atuais sobre a voz de Karnatik é indiscutivelmente limitado a mapear o surgimento da voz para os vários *chakras yogic* (centros de energia) no

³ Richard Wistreich (2000) desdobra este aspeto do movimento laríngeo como uma diferença chave entre os estilos pré-romântico e romântico do treinamento vocal ocidental. Ver também Mani (2019b, p. 410–417) para uma análise comparativa da voz ocidental e da voz de Karnatik, relacionando ambos também com o movimento.

corpo. O *chakra vishuddhi*, localizado na garganta, conhecido popularmente no Ocidente como o “chakra da garganta” está associado com a voz, e composições bem conhecidas de Karnatik, como Sobillu Saptaswara de Thyagaraja, servem para restabelecer nas mentes dos ouvintes e artistas que o corpo é um receptáculo que permite o fluxo de energia sonora divina através de seus *chakras* (e, portanto, não deve ser considerado como um recipiente de prazer e consciência sensorial). Por exemplo, Thyagaraja nesta linha de *Sobillu mapeia* o som vocal para a anatomia:

Nabhi, hrd, kantha, rasana, nasadula entho, sobhillu saptaswara

[Desde o umbigo, até a garganta, a cavidade nasal e através da boca emanam as sete notas primárias da música].

Após a leitura e exame das tendências em estudos vocais na música Karnatik, e com base no valor de três décadas de aprendizagem, condicionamento, e performance no campo, cheguei a entender que a consciência corporal e o foco corporal no contexto do canto Karnatik são pouco mencionados em contextos pedagógicos, performativos ou acadêmicos. Quando são, são discutidos com veneração, às vezes como meios de transcendência (próximos à classificação de Järviö (2006, p. 69) do “corpo cantante subjetivo”), e em outros momentos através das lentes de saúde vocal e fisionomia (ou seja, em termos do que Järviö (2006, p. 69) se refere como “corpo objetivo”) raramente em seu papel irrefutável como o único portador mais poderoso de sentimento sensorial corporalmente experimentado em uma pessoa atuante (próxima à classificação de Järviö (2006, p. 69) de “corpo orgânico”). Percebi que as abordagens para manter o som vocal impessoal, de todas as formas possíveis, são as únicas que são aceitas e propagadas no atual sistema orientado pelo patriarcado. Experiências corporais vividas de participação na produção musical raramente são reconhecidas ou compartilhadas na música Karnatik, muito menos escreve-se sobre elas em contexto acadêmico. Em parte, isso pode ser devido ao fato de que o “corpo orgânico cantante” é deixado de lado em detrimento da voz preeminente e “descorporalizada”, como observa a antropóloga cultural Amanda Weidman (2006), especialmente no contexto do corpo cantante feminino Karnatik. Essa ignorância da experiência corporal sentida é sintomática de uma questão maior - um sentimento de vergonha associado ao corpo atuante feminino, como afirma o nicho bastante limitado, mas poderoso, da literatura Karnatik crítica (Krishna, 2013; Weidman, 2006).

Em abordagens como as de Jacques Dalcroze, no entanto, as experiências corporais são um agregado do som e dos movimentos corporais, e antecipam eminentemente a

compreensão musical - afetivamente e como movimento (Juntunen; Hyvönen, 2004). Nessa linha de abordagem, a cinestesia tem um lugar de destaque na sensação e na comunicação do som. Em meu estudo anterior de 2018, demonstrei uma conexão entre o auditivo, visual e cinestésico na comunicação de Karnatik Raga usando uma ferramenta personalizada, o *RagaCurve*, e combinando-a efetivamente com o gesto da mão (Mani, 2018a). Como parte de meu estudo de doutorado (2016-2019), em dois estudos de caso diferentes, aproveitei a função do canto *soma* como ponto de referência na produção musical intercultural entre a ópera antiga e a música karnatik (Mani, 2018b; 2018c; 2019a). Ao refletir sobre esses projetos, agora percebo que posso ter conferido à somaestética o poder do ativismo, instando-o como uma ferramenta para ilustrar um meio através do qual uma abordagem feminista à voz de Karnatik pode ser realizada.

Trabalhei com ópera intercultural partindo da premissa de que minha voz está muito enraizada em minha conexão corporal com o mundo - como uma mulher de cor e atuante corporalizada. Os afetos induzidos em mim e em minhas respostas corporais a esses afetos ligados à minha expressão vocal. A temperatura exterior e a forma como a minha pele se sentia ligada à minha voz. O contorno traçado pela ponta dos meus dedos no ar enquanto eu processava a raga ligada à minha consciência vocal - como respiração, como raspagens, como sons, e inflexões microtonais típicas dos processos de ornamentação musical Karnatik (*gamakas*). Eu diria que meu som vocal se tornou a instância efêmera da intensidade do meu soma neste mundo. Esforço-me conscientemente para não considerar meu corpo como um canal para o divino por meio da voz. Além disso, assegurei-me de não atribuir o som a nenhuma prática do yoga ou à crença de que ele poderia estar ligado à energia divina, *kundalini*, subindo como *nada* (som). Tudo isso pode muito bem ser verdade para a voz, mas para mim, como atuante afetiva interessada no potencial intermodal do som (Küssner; Leech-Wilkinson, 2014), o som vocal começava e terminava com meu corpo, pois ele o abraçava e permitia que ele se propagasse, ensinasse e aprendesse; pois ele permaneceu enraizado neste mundo de prazer sensorial e dor. Dentro desse abraço corporal, a energia vital, o sopro da vida circunda - como *prana*, como Järviö (2006, p. 70) faz alusão justamente ao se referir ao contexto védico do som vocal.

Curiosamente, Thyagaraja, o famoso compositor-santo Karnatik, escreveu:

prana anala samyogamu valla
pranava nadamu sapta swaramulai bhava

[O fogo da energia vital como a respiração
Dá origem ao som primordial (nada) - formando sete notas e emoções associadas.]

A palavra operativa que convida a comentar na linha de texto acima é *bhava*, significando emoção. Este texto reconhece que um fator psicofísico mais profundo que é sentido, processado e refletido como som pelo corpo da pessoa cantora, está em jogo no contexto de *soar*, e inevitavelmente envolve o som em uma esfera principalmente corporal.

Etimologia: *Soma*

Uma breve discussão e esclarecimento do significado da palavra *soma* é justificada aqui, não menos devido à natureza intercultural do assunto deste artigo. Enquanto *soma* em seu *avatar* grego se refere ao corpo vivo que está muito enraizado no mundo, *soma* em Sânscrito é um termo védico que se refere a algumas coisas diferentes. Em primeiro lugar, a seção *Soma Mandala* no *Rig Veda* (considerado como o mais antigo dos *vedas*, com mais de 4000 anos) refere-se ao *soma* como uma bebida ritual. A planta da qual o *soma* é extraído também é referida como o próprio *soma*. *Soma* também se refere à lua, e outras divindades hindus, incluindo Shiva (*someshwara/ somanatha*). Aparentemente, na superfície, não há vínculo etimológico entre a noção grega de *soma*, o corpo, e sua conotação sânscrita, no entanto, um estudo mais profundo pode ser justificado nesta questão, dada a história de proximidade entre as duas civilizações antigas. Por exemplo, a planta e o suco produzido a partir da planta são ambos *soma* - a causa e o efeito resultante. Um paralelo pode ser desenhado entre o corpo e o som - o produtor e a produção - *soma*. Por essa lógica, o som é o suco do corpo, e é a essência em si mesma; um *soma* tangível, fabricado para ser sentido e experimentado ciclicamente pelo corpo, como a fonte e produto de estar ciente.

Uma compreensão sociosemiótica do *soma* também é necessária aqui, particularmente no contexto de um corpo cantante mergulhado nas tradições culturais da música Karnatik, agora se aventurando no domínio da música intercultural. Como observa Waskul e Vannini (2006, p. 10): “Apesar de sua natureza biológica essencial, assim que o corpo se torna objeto de discurso, ele é investido de significado simbólico e valor simbólico - valor-uso, valor-sinal,

valor-troca... através do funcionamento de uma ordem discursiva e material”. O som produzido, sentido e processado por essa soma de significantes culturais é gravado nesse *soma* com sua própria assinatura sociossemiótica. Em um paradigma interacionista de criação musical intercultural, uma combinação de respostas corporais socioculturalmente contingentes ao som e respostas sonoras à consciência corporal se propagam em uma combinação de respostas em cascata entre si - criando ondulações que, acredito, estabeleceram um ecossistema de “filosofia da criação musical intercultural”, para mim, em diálogo com uma “filosofia do canto corporalizado” (Montero, 2006, p. 976).

Hábito Corporal, Voz e Mapeamento para a Somaestética Vocal

Publicações recentes no campo da musicologia cultural que se baseiam nonexo entre som, sentidos corporais, materialidade e significação incluem as de Eidsheim (2015) e Neumark (2010). Somando-se a este corpus muito valioso está o trabalho emergente de Anne Tarvainen, uma das poucas pesquisadoras que atualmente trabalham na junção única do canto e da somaestética. Tarvainen (2018a, p. 121) tenta definir o contexto para a voz e os princípios somaestéticos que aqui residem conjuntamente; ela observa: “A somaestética vocal estará interessada nas sensações corporais de como é vocalizar.”

Ao propor uma direção para a somaestética vocal, Tarvainen (2018a, p. 122) observa “Em vez de focar nos fatos acústicos ou fisiológicos na vocalização, sugiro que a somaestética vocal priorize o estudo e cultivo das experiências corpo-vocais - a perspectiva interna da vocalidade humana”. Ela propõe que as dimensões afetivas e emocionais da vocalização sejam ativadas quando se volta o foco para as sensações corporais no “ato de cantar”. Ela continua a notar: “Tomar consciência dessas mudanças [no foco corporal enquanto canta] e aprender a usá-las conscientemente é uma das lições que a somaestética pode nos ensinar.” (2018a, p. 134). Com base no apelo de Anne Tarvainen (2018b, p. 105) para uma “diversidade de experiências e corpos” como um meio de “ampliar e democratizar” o canto, posso estar oferecendo uma abordagem para responder à seguinte pergunta, que tem sido uma questão controversa na voz de Karnatik há mais de um século: como podemos democratizar o canto de Karnatik para que seja uma forma de expressão estética que está evoluindo, equitativa, sem gênero, e corporalizada - para que as dimensões afetivas e emocionais da voz prosperem?

Ao cultivar um hábito corporal de ligar vocalização ao gesto e movimento corporal unificado, olhei para o vasto corpo de literatura sobre a corporalização, canto e suas interseções com as ideias de Shusterman de consciência corporal. Eu queria me sintonizar com minhas sensações corporais - pré-fisiovoicalidade como percepção somática - para trabalhar neles, resistindo, assim, aos hábitos e padrões restritivos pré-formados que eu achava que até então tinham prejudicado meu canto livre. Shusterman (2012, p. 66, 189) argumenta que até mesmo a hostilidade racial é um fenômeno incrustado que se constrói ao longo do tempo devido à experiência corporal e não necessariamente ao raciocínio prático. Cantar para mim, em minha mente, sempre foi um processo dinâmico; no entanto, fui moldada por uma construção social patriarcal controladora no campo da música Karnatik, e meu corpo estava habituado a essas regulamentações socioculturais - uma sensação de voz descorporalizada estava enraizada em mim, conforme descrevi em Mani (2017). Essas regulamentações impediram que as mulheres artistas reconhecessem e se sentissem confortáveis com seus corpos no campo da música indiana. Para questionar esses hábitos incrustados e ainda mais, para adquirir um senso de reconciliação e paz com meu corpo de cantora e para explorar as implicações das dimensões corpo-mente da prática yogue no canto, recorri à somaestética como uma abordagem para a peça musical *Sonic River*. O principal objetivo deste estudo é aplicar a somaestética como uma ferramenta para acessar as sensações corporais relacionadas à vocalização e, além disso, como uma chave para desbloquear a consciência da conexão entre yoga e música, estando assim consciente do corpo. O estudo também tem como objetivo estabelecer a liberdade gestual e sensorial no canto Karnatik e demonstrar as correspondências interculturais e intermodais proporcionadas pela somaestética como disciplina. Pois, como Eidsheim (2015, p. 124) pede: “Há outra maneira de pensar sobre a significação [do corpo sonoro] em relação às ações do corpo” e, por meio da somaestética, procurei explorar essa maneira.

Metodologia

Baseando-me em Tarvainen (2018a, 2018b), nesta última parte deste ensaio, compartilho as sensações corporais afetivas e motoras que senti ao compor e cantar em conjunto *Sonic River*. Ao fazer isso, descrevo a quem lê, como essas realizações derivadas do corpo se tornaram *loci* de aprendizado e autoaperfeiçoamento na minha vida como cantora. Além disso, como expliquei anteriormente, o próprio ato de reconhecer e compartilhar essas sensações corporais no canto foi terapêutico e libertador para mim como cantora Karnatik, e propõe uma advertência contundente para a comunidade acadêmica e de atuação artística mais abrangente - uma maneira de se envolver com o ativismo feminista usando a somaestética vocal como ferramenta.

Para que a metodologia desvendasse o processo de criação e canto de *Sonic River*, eu me referi às várias ideias apresentadas nos materiais da *Somatics Toolkit* (caixa de ferramentas somáticas) recentemente disponibilizados por Spatz (2019). Eu estava cada vez mais em sintonia com meu corpo e havia desenvolvido o hábito de registrar meus sentimentos corporais por meio de minha imersão nos processos somáticos. Empreguei esse método para registrar minhas impressões - por meio dos processos de composição e gravação. Também me baseei em um estilo de escrita experimental de fluxo livre como minha forma característica de expressão nos diários. Tive conversas reflexivas com Srimathumitha sobre sua interpretação da percepção do som com base no yoga, consultei suas anotações no diário e as analisei em busca de temas-chave com base em suas ressonâncias com minhas próprias reflexões percebidas. Ela também começou a escrever um diário regularmente e compartilhou suas ideias comigo durante alguns meses, enquanto aguardávamos a gravação conjunta. Compus a peça entre janeiro e fevereiro de 2019, e junto com Srimathumitha, cantei e gravei o trabalho em maio de 2019. Minhas anotações no diário muitas vezes se desdobravam em histórias autoetnográficas do meu corpo face a face com a realidade sonora (Bartleet; Ellis, 2009). O som cantado e o impulso recebido, em justaposição, realimenta uns aos outros como uma troca dialógica sobreposta entre dois espíritos afins. Como Shusterman (2013, p. 8) observa:

A defesa da formação somática para a sabedoria e a virtude é ainda mais marcante nas tradições filosóficas asiáticas, onde o autocultivo inclui uma dimensão corporal distinta desenvolvida através da prática ritual e artística (ambos concebidos em termos altamente incorporados) e através de treinamento especificamente somático (como disciplinas de respiração, yoga, meditação Zen, e artes marciais) estimular a harmonia adequada entre corpo

e mente, o comportamento condizente e a habilidade superior para a ação apropriada.

A imersão de Srimathumitha no yoga e minha composição personificada no estilo Karnatik se enquadram nas categorias identificadas em Shusterman (2013). Entretanto, este artigo não trata apenas de reivindicar os aspectos positivos dessa tradição, mas de questionar e frustrar os aspectos controladores dessa tradição, conforme expresso na seção anterior sobre as atitudes predominantes em relação ao corpo de pessoas que cantam Karnatik. Em relação a determinados pontos-chave da narração na análise a seguir, fiz referência a um marcador de tempo da gravação. Ouvir o áudio⁴ nesses marcadores de tempo específicos enquanto lê a narrativa/reflexão que fala sobre ele pode ajudar o leitor a se orientar em nossos mundos de sensações corporais, reajuste, redescoberta, habituação e aprendizado.

Análise: Reflexões e Percepções dentro e a partir do Processo Criativo

Usando as sensações corporais como lente central, apresento minha análise em quatro temas: Reajuste, redescoberta, habituação e aprendizado (ver Figura 1). Esses temas naturalmente se desdobraram como Srimathumitha e eu viajamos em direção à realização de *Sonic River*, em conjunto, e acessamos nossos mundos sonoros e somáticos até então inexplorados. Elas foram derivadas de uma análise temática das observações do diário reflexivo que resultaram do exame do *self* durante os processos de “chegada” (ao corpo por meio da respiração, do escaneamento corporal e da conscientização) e de “entrega” (permitindo que o *self* se sensibilize com as ecologias), conforme entendido a partir da *Somatics Toolkit* (Spatz, 2019; Ashley, 2019), e de reflexões de várias etapas do escaneamento do corpo.

Ao situá-los na literatura relevante, pude ter uma visão tridimensional do prisma processo-produto-sentidos na seção de análise dos quatro temas principais que foram identificados aqui como reajuste, redescoberta, habituação e aprendizado. Observei uma ordem cronológica em seu desdobramento; no entanto, é preciso observar que vários microelementos que formaram a estrutura processual passaram por esses estágios de maturidade de forma gradual, o que tornou o efeito macro em cascata, em vez de monotonamente linear.

⁴ Nota: segue o link para [Sonic River](#).



Figura 1: Estrutura de análise para *Sonic River* em composição musical, emissão vocal e fluxo yogue.

1. Reajuste

Shusterman (2012, p. 327-330) propõe a ideia de propriocepção consciente (no contexto da dança), o cultivo de uma capacidade de se informar sobre os próprios movimentos e uma consciência de como várias práticas - como o escaneamento corporal e a prática corpórea reflexiva - podem melhorar a capacidade de se concentrar no próprio corpo. Descobri que quando me concentrei no meu corpo e nas suas respostas ao que estava experimentando como som, o canto tornou-se mais livre. Eu não era mais escrava de minhas limitações vocais, das regras convencionais do sistema Karnatik kaceri que me deixavam enraizada no chão em uma posição sentada, e das dúvidas em minha mente que questionavam minha aptidão físico-vocal para executar uma passagem complexa. Meu registro no diário, datado de 2 de fevereiro de 2019, demonstra meu estado de espírito no momento da composição.

Descobri, em muitos casos, que a complexidade da passagem se tornou trivial em comparação com a alegre fluidez que a consciência do movimento musical do meu corpo me proporcionava. Enquanto para Pauline Oliveros a audição de sons e minúcias sonoras se tornou uma fonte de conforto corporal, para mim, a consciência e o relaxamento por meio da consciência corporal e da propriocepção se traduziram em uma sensação comparável de conforto e fluidez no canto.

Minha anotação no diário feita durante a época do *CompoSing* (um termo que cunhei e expliquei anteriormente como uma forma de composição por meio do canto e da consciência corporal como ferramentas) produz uma frase operativa: *sem sentido*, na seguinte anotação do meu diário datado de 13 de fevereiro de 2019:

Onde estou no contorno da raga? - Eu não sei. Qual é o ornamento que está florescendo? - Eu não sei. Estou alegremente e inconscientemente alheia a qualquer coisa, exceto ao meu bom e velho corpo. O tronco e os braços são os arautos, as mãos que se erguem como se estivessem se inspirando nas profundezas do universo para reunir, com amor, uma energia visceral, são um receptáculo de nada - o som divino defendido pelo corpo. Tudo ok... Tudo bem ser apenas música. Para permitir, dar, ceder, sentir, abraçar, fluir, cair, render-se e, em seguida, assumir o controle sem força. Com apenas intenção sem esforço nascida de estar ciente.

Para mim, o *CompoSing* se tornou uma maneira de abordar a criatividade por meio da voz, da compreensão corporalizada da melodia e da moderação por meio da consciência corporal e sensorial. A somaestética foi a chave que desbloqueou esta experiência holística, um sentido de compor não só a música e estar ciente do texto, mas também compor e condicionar o corpo em sintonia com o som. Na passagem registrada acima, eu também referencio a noção de “ceder” na prática somática, baseando-me no trabalho de Tamara Ashley em (2019) com o *Somatics Toolkit*. Em todos os meus anos como cantora de Karnatik, eu desejava romper com a tradição, mas não havia planejado o caminho para isso. Por meio dessa prática, descobri que estava me permitindo vivenciar esse redesenho dos horizontes de liberdade de estado a partir dos intervalos de esforço, cedência e reajuste.

2. Redescoberta

A redescoberta, para mim, aconteceu em dois níveis: a descoberta de meu idioma musical novamente, usando minha consciência corporal como ferramenta, e a compreensão das relações mais profundas que eu nutria, até então não reconhecidas por mim mesma, com minha voz. Durante a fase de composição, eu começava minhas sessões estendendo os braços o máximo possível e adotava as posições de guerreiro - estendendo o tronco e energizando as pernas e a coluna vertebral. Em seguida, eu me reagrupava e entrava no guerreiro invertido; como eu fluía de um modo de ser para outro, eu imaginaria a raga sob consideração, *Saramati*, como espaço (Mani, 2014). A terça menor e a sexta menor da raga definem a gama fundamental. Eu pensava neles como meus nós gêmeos enquanto me aquecia no espaço que

eles metaforicamente envolviam. Ao imaginar esse espaço como minha extensão corporal, eu me conscientizaria do contorno do raga como gesto e da ascensão e queda das sílabas sânscritas em suas formas longas (*dirgha*) e curtas (*hrsva*) como posturas-chave que conectam a trajetória do raga, de acordo com o estudo de Godøy (2017) sobre as qualidades gestuais da música.

Imaginei e compus as harmonias para a linha vocal como cânone. Eu os sentiria como ondas de calor e luz percorrendo meu corpo. A natureza intercultural do trabalho se desdobrou nesta dimensão. À medida que me aventurei nos domínios ocidentais da harmonia, contraponto, movimento contrário e uma forma de “rondas”, percebi que quem eu tinha me tornado - pesquisadora de música migrante em um conservatório australiano - tinha me habituado a novas abordagens da minha própria música. Indico o registro no diário, datado de 23 de fevereiro de 2019, como um exemplo eficaz da correspondência intermodal que ocorreu entre meu corpo, meu som imaginado e minha voz, nesse paradigma intercultural:

Sinto a música como espaço, como profundidade, como textura, como substância gelatinosa mutável, como o surf no oceano e como fótons de luz. Eu mergulho neste mar de música. Meu soma é um com o efêmero.

Como posso explicar a intimidade dos sentimentos da música no meu coração. Eu dou lugar às lágrimas em puro abandono. Eu choro sem obstáculos. À medida que as lágrimas fluem, penso na beleza esquiva da música. Enquanto eu canto minha visão está embaçada com lágrimas. Penso: "Se ao menos eu pudesse compreender esta beleza através do filme das lágrimas!" Mas não posso - não através de palavras, não como lágrimas, não através dos símbolos musicais. Só através da ação, sentindo-o como movimento, como espaço, como partículas de energia consciente, posso tentar.

A natureza essencialmente monódica (uma única linha de som de cada vez) da voz humana tem suas vantagens e limitações. A vantagem é que ele permite ouvir o som produzido e imaginar esse som como uma camada em um cenário musical maior que um único corpo musical pode apenas imaginar. A limitação é que a materialidade das outras camadas sonoras não pode ser produzida *in situ* por um mesmo corpo. O corpo então depende apenas da cognição corporalizada para “espelhar” as outras camadas, por si só (Cox, 2011). Esta forma de olhar para a música ocidental harmonizada era nova para mim, devido à minha formação Karnatik baseada essencialmente em monódias (Krishna, 2013), mas considerei isso como uma oportunidade de evocar uma consciência intermodal em minhas habilidades de som e audição. Às vezes, eu usava um acompanhamento de piano para criar um espaço sonoro vertical - uma variedade de cores tonais. Uma consciência combinada do corpo, do raga e dos efeitos que o canto e a harmonização produziram nas dimensões afetivas e emocionais de minha existência na época, juntos, informaram a composição ([disponível aqui](#)).

3. Habituação

Um tema chave que surgiu como um produto crítico da análise foi a habituação, particularmente para Srimathumitha, que estava forjando essas conexões mente-corpo-música através do yoga. Antes da gravação da peça, compartilhei minha interpretação vocal e uma partitura com ela. Furneci meu esboço vocal como uma gravação caseira feita com uma *tanpura*⁵ ao fundo. Eu estava interessada em saber como ela percebeu o som, dada sua experiência de yoga e prática sonora corporalizada. Enquanto eu me voltei para o meu corpo para me ajudar a compreender o potencial sonoro da combinação do antigo texto sânscrito (*shabda*) e sua relação com a raga Saramati e harmonia, ela havia notado que “se aproximaria do trabalho em primeiro lugar através de sua escuta corporal e movimentos, como posições yogues, e depois” o realizaria através de sua voz. Nas primeiras semanas de envolvimento com a composição, Srimathumitha refletiu em seu diário datado de 4 de março de 2019:

Yoga em si significa yuj ou um bind. É um estado de ser. Não sendo dispersados, mas simplificados. Eu ouço meu corpo, eu entro em um estado de Pratyahara (ajustando os sentidos para dentro e não para fora). Quando o faço, o ruído é muito menor e o que resta para mim é a música e o meu estado de ser único.

Em paralelo, eu tinha sintonizado meus sentidos - táteis, cinestésicos, até olfativos - para despertar minha relação com o contorno Raga (Harrison, 2019). Como Shusterman (2012, p. 4) observa, foi um caso de sintonizar “a filosofia de alguém através do próprio exemplo corporal, expressando-a através do seu modo de vida”. Até então, a música e o canto eram separados do meu estilo de vida e da minha identidade corporal. Por meio desse envolvimento experimental, posso ter encontrado uma maneira de vincular essas esferas de identidade pessoal e profissional. Em seguida, Srimathumitha escreve sobre o processo que ela empreendeu para desvendar *Sonic River* (entrada datada de 10 de março de 2019):

Quando ouvi Sonic River sendo cantada com as harmonias, inicialmente senti paz e fluxo. Eu então imaginei-o como uma personificação sonora da minha consciência corporal e compus um fluxo yogue para ele. Como eu fiz isso, meu corpo cantou.

⁵ A *tanpura* é um instrumento característico da música indiana. A tônica, a quinta e as notas da oitava (*swaras*) soam em sucessão umas às outras por meio desse instrumento dedilhado e dão origem a um substrato-zona para a produção musical.

No mesmo registro, ela continua a compartilhar as correspondências de sua prática yogue com a abertura da peça como *Om Shreem*, audível no intervalo de tempo 2" a 22":

Eu continuei voltando ao peito abrindo asanas (posições). Para mim, esta peça facilitou a abertura do Anahata (Chakra do Coração). A peça abre com Om Shreem. Tradicionalmente, o Shreem dirige-se diretamente à Deusa Lakshmi, que está sentada em uma flor de lótus rosa. Simboliza o poder feminino e um fluxo muito poderoso da energia feminina. O florescimento do lótus está associado à abertura do coração e é exatamente isso que me veio à mente quando eu fluía corporalmente para Sonic River. Eu me tornei o lótus em um mar de som.

Mantras (cânticos sânscritos) como o *Shreem* são sons antigos especificamente projetados que constituem sílabas que atuam em *chakras* corporais específicos. Eles criam vibrações que agem e fortalecem o *prana* (força vital) naquele local específico no corpo. O *Shreem* é um desses mantras que se refere à abundância, graça, beleza, no entanto, sua ativação sonora (para Srimathumitha) está ligada à exploração corporal. Um fluxo yogue *vinyasa* está sendo comparado ao fluxo do contorno musical (registro no diário datado de 12 de março de 2019):

Posições de abertura do tórax como Anjaneyasana (Figura 2), Eka Pada Vyagarasana (Figura 3), Bhujangasana e Natrajasana (Figura 4) encontraram automaticamente seu caminho no meu corpo. Em vez de apenas minha mente estar imersa no canto, agora meu corpo estava ativamente engajando e expressando as notas, sons e todas as diferentes emoções que eu senti. Acho que esse é um espaço muito sagrado e visceral para os cantores entrarem.



Figura 2: Deslizar para cima através de oitava inspira *Anjaneyasana* para Srimathumitha

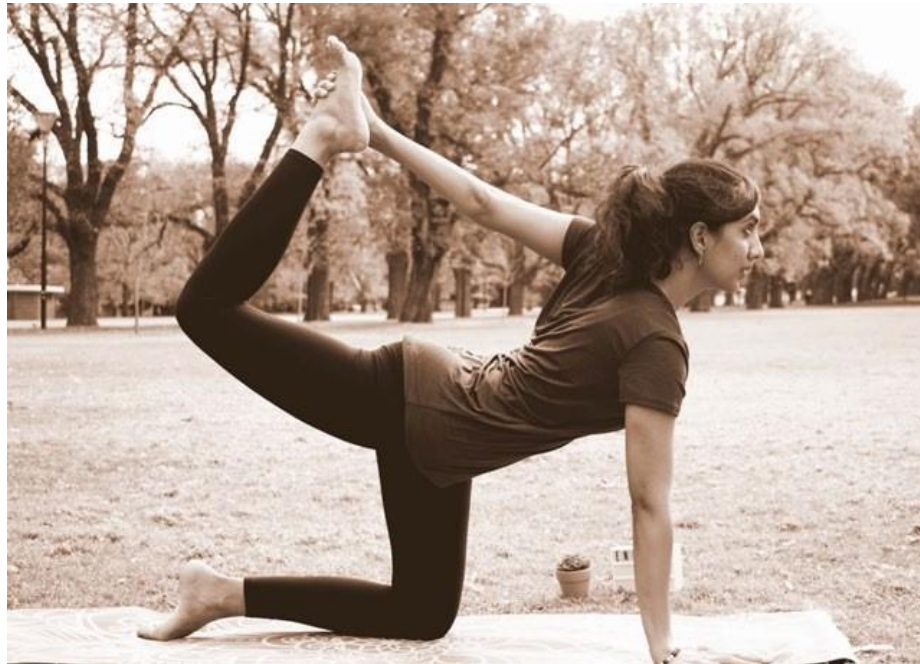


Figura 3: *Eka paada vyaagrasana* (pose de tigre de uma perna)



Figura 4: *Natarajasana* (a posição do bailarino) é uma ascensão do corpo em sintonia com o som

4. Aprendizagem

Por meio do enfoque do aprendizado, analisei os momentos em que Srimathumitha e eu nos sentíamos estabilizadas e centradas, exalando a sensação de termos assimilado os principais resultados de nossa jornada com a *Sonic River* até então. De minha parte, senti uma grande sensação de bem-estar e estabilidade emocional ao compor essa peça, bem como ao gravar a versão final dela nas vozes de Srimathumitha e minha. Durante a composição, as harmonias entre o segundo e o quinto graus da escala costumavam me dar calafrios. Lembro-me de sentir a onda de calor em minha pele naqueles momentos de excitação durante a fase de composição. As sessões de composição às vezes aconteciam em meu jardim. Era a estação chuvosa aqui em Brisbane, e este registro do diário datado de 24 de fevereiro de 2019, contextualiza a minha maior consciência sensorial:

Eu me sinto terra fria enquanto toco a lama. A quinta mais baixa se infiltra no meu ser como uma raiz tomando forma. É de fato a harmonia do corpo-terra. Eu me curvo para a frente. Estou encorajada pela textura da terra. Estou ciente de sua umidade em meus dedos. Eu me estabilizo e abraço a quinta parte inferior, viajando com a coluna vertebral voltada para cima. Meus pés penetram profundamente no solo. Estou enraizada, e cresço.

A parte que captura sonoramente os momentos descritos no registro do diário acima ocorre entre 47" e 1'05". Esses momentos na gravação são seguidos por 30 segundos de ausência de voz - o tambura sozinho preenchendo o espaço auditivo. Em paralelo, Srimathumitha descreve seu trajeto corporal da parte final da peça (2'10" em diante até o final) para o Anjaneyasana (ver Figura 1)

As harmonias se traduziam em imaginar meu corpo entrando em uma bela posição. O Anjaneyasana me inspirou ao final de Sonic River, onde meu corpo espelha o deslizamento ascendente da raga da segunda para a oitava. Ele ultrapassa a oitava, apenas para retornar a ela e se unir. O fluxo na Anjaneyasana é semelhante. À medida que os braços se erguem, sinto o peito se abrindo. Minha garganta se sente aberta. Meus braços estão levantados. Um belo arco para trás se desenvolve a partir da parte inferior das costas. O quadril também está aberto.

Depois de alguns dias mergulhando na peça, ela observou (registro no diário datado de 27 de fevereiro de 2019):

Meu corpo está tão sintonizado em seguir o som e o som está tão sintonizado em seguir o corpo. Isso forma um belo ciclo de ouvir a mim mesma. Não se trata de alcançar nada, mas de estar no melhor estado possível de existência física e mental em um determinado momento.

Durante a gravação final, Srimathumitha e eu conversamos sobre nossas jornadas singulares na peça, comparando anotações em várias seções e absorvendo a totalidade da experiência. Nós duas acessamos as memórias multissensoriais integradas ao corpo

(Harrison, 2019, p. 8-9). Ela frequentemente revisitou suas fotografias de *asana*. Esta gravação final ([disponível aqui](#)) é compartilhada no contexto deste artigo e contém as memórias entranhadas de processo. Ele faz referência às filosofias fisiovocais da voz, conforme testemunhado no trabalho de estudos da voz e estudos do som pela acadêmica Nina Sun Eidsheim (2015), embora de forma sutil. A interação entre a voz, o som, o corpo e seu estado de ser, por meio do qual ele alcança o conforto e a performatividade, surge como um local fascinante para pesquisas futuras em somaestética, estudos do som e estudos culturais..

Conclusões

Em suma, a ideia-chave de Shusterman (2012, p. 26) de que o corpo é “o instrumento básico de toda a performance humana, nossa ferramenta das ferramentas, uma necessidade para toda a nossa percepção, ação e até mesmo pensamento” foi explorada através da composição liderada por voz e canto na peça *Sonic River*. Usando essa experiência como lente, eu poderia sugerir que se uma pessoa compositora/cantora tivesse que expressar uma filosofia de vida como prática, ou uma estética de viver como um ser único, então a abordagem aqui compartilhada poderia ser um exemplo plausível e eficaz. O caráter do som como um agregado de pensamento, percepção, movimento e afeto, veio a marcar as filosofias de assuntos musicais e oralmente transmitidos, incluindo os *vedas*, através de uma ampla variedade de culturas. Shusterman (2013) diferenciou entre somaestética analítica, pragmática e prática em seu notável ensaio. Esses paradigmas distintos da somaestética podem ser mapeados para a produção de som e música. No mesmo ensaio, ele apresenta um caso claro para a somaestética como uma filosofia de ponte entre a teoria e a prática, principalmente porque a disciplina atualmente emergente estuda “o corpo vivo, sensível e senciente”, teoricamente, ao mesmo tempo em que desenvolve métodos para implementar abordagens práticas para “aprimorar habilidades somáticas específicas de performance”. Através da “compreensão e consciência somáticas” (Shusterman, 2013, p. 16). Situando essa afirmação no contexto atual, ao adotar uma maior sensibilidade em relação ao *soma* - enquanto componho e canto com maior consciência - acredito que posso ter alcançado um maior senso de realização, como artista-acadêmica que aborda a pesquisa sobre criatividade usando seu corpo como ferramenta central.

Por meio dessa jornada, também pude questionar o patriarcado estabelecido na música Karnatik do sul da Índia através do idioma do movimento, dentro do som (como harmonia) e por meio do som (como o movimento do canto e do corpo engajado no yoga). O conhecimento corporal marca a pesquisa artística, “pesquisa feita por artistas dentro, através ou por meio de sua prática artística” (Kirkkopelto, 2017, p. 134). Como artista-pesquisadora cuja prática está muito enraizada na voz e em sua vocalidade incorporada, descobri que a somaestética pode ser um método, um produto e uma lógica. Pois, como observa Lilja (2015, p. 56), “na pesquisa artística não há métodos padrão. Temos uma grande aceitação de métodos específicos individuais ou de certos gêneros e a variação de métodos ao longo do tempo durante o processo de trabalho e pesquisa.” A somaestética tem um bom aliado na pesquisa artística e vice-versa. Com base em minhas experiências neste estudo, recomendo que a prática da performance musical Karnatik abra suas portas para abordagens somáticas para se libertar das convenções impostas que tornaram sua identidade bastante dissociada do corpo. Também recomendo mais pesquisas sobre as interseções férteis que identifiquei aqui, ou seja, pesquisa artística e somaestética, e canto e o yoga. Este artigo prevê uma aplicação maior e mais gratificante da somaestética nos contextos da música, dos estudos da voz e dos estudos do som.

Agradecimentos

Um reconhecimento sincero às contribuições da cantora e praticante de yoga Srimathumitha para este esforço criativo. Também gostaria de agradecer aos engenheiros de gravação do *Surang Studios*, em Chennai, Índia, pela mixagem e masterização de *Sonic River*.

Referências

- ASHLEY, Tamara. Yielding as an ecologically sensitive and somatic practice. In: KIEFT, Eline *et al.* **Somatics Toolkit blog**. [S. l.], 8 mar. 2019. Disponível em: <http://somaticstoolkit.coventry.ac.uk/yielding-as-an-ecologically-sensitive-and-somatic-practice/>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- BARTHES, Roland. **Image - music - text**. Tradução de S. Heath. London: Fontana, 1977.
- BARTLEET, Brydie-Leigh.; ELLIS, Carolyn. (orgs.). **Music autoethnographies: Making autoethnography sing/making music personal**. Brisbane: Australian Academic Press, 2009.
- BELL, Gelsey.; OLIVEROS, Pauline. Tracing voice through the career of musical pioneer: A conversation with Pauline Oliveros. **Journal of Interdisciplinary Voice Studies**, v. 2, n. 1, p. 67-78, 2017.
- CAVARERO, Adriana. **For more than one voice: Toward a philosophy of vocal expression**. Stanford, CA: Stanford University Press, 2005.
- COX, Arnie. Embodying music: Principles of the mimetic hypothesis. **Music Theory Online**, v. 17, n. 2, p. 1-24.
- CRISPIN, Darla. From territories to transformations: Anton Webern's Piano Variations Op. 27 as a case-study for research in-and-through musical practice. In: ASSIS, Paulo; BROOKS, William; COESSENS, Kathleen. (orgs.). **Sound and score: Essays on sound, score and notation**. Leuven, Belgium: Leuven University Press, 2013. pp. 47-60.
- DAMÁSIO, António Rosa. **Descartes' error: Emotion, reason and the human brain**. New York, NY: Grosset/Putnam, 1994.
- DESCARTES, René. **The philosophical works of Descartes**. Vol. 1. London: Cambridge University Press, 1975 [1931].
- DOLAR, Mladen. **A voice and nothing more**. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- DURGA, Kumari. Indian literature on vocal abuse. **Asian Music**, v. 15, n. 1, p. 1-10, 1983.
- EIDSHEIM, Nina Sun. **Sensing sound: Singing and listening as vibrational practice**. Durham and London: Duke University Press, 2015.
- GODØY, Rolf. Key-postures, trajectories and sonic shapes. In: LEECH-WILKINSON, Daniel.; PRIOR, Hellen. (orgs.). **Music and shape**. New York, NY: Oxford University Press, 2017. p. 4-29.
- HARRISON, Klisala. The social potential of music for addiction recovery. **Music & Science**, v. 2, pp. 1-16, 2019.
- HEINRICH, Falk. Introduction: Somaesthetics and its Nordic aspects. **Journal of Somaesthetics**, v. 4, n. 1, p. 4-6, 2018.

HUNTER, Kate. The cognitive body. In: REEVE, Sandra. (org.). **Body and performance**. Exeter: Triarchy Press, 2013. p. 163-175.

JÄRVIÖ, Paivi. The life and world of a singer: Finding my way. **Philosophy of Music Education Review**, v. 14, n. 1, p. 65-77, 2006.

JUNTUNEN, Marja-Leena.; HYVÖNEN, Leena. Embodiment in musical knowing: How body movement facilitates learning within Dalcroze Eurhythmics. **British Journal of Music Education**, v. 21, n. 2, pp. 199- 214, 2004.

KIRKKOPELTO, Esa. Searching for depth in the flat world: Art, research and institutions. In: IMPETT, J. (org.). **Artistic research in music: Discipline and resistance**. Leuven: Leuven University Press, pp. 134-148, 2017.

KRISHNA, Thodur. Madabusi. **A southern music: The Karnatik story**. Noida: Harper Collins, 2013.

KÜSSNER, Mats; LEECH-WILKINSON, Daniel. Investigating the influence of musical training on cross-modal correspondences and sensorimotor skills in a real-time drawing paradigm. **Psychology of Music**, v. 42, n. 3, pp. 448-469, 2013.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to western thought**. New York: Basic Books, 1999.

LILJA, Efva. (2015). **Art, research, empowerment: On the artist as researcher**. Stockholm: Regeringskansliet, 2015, p. 55-69.

MANI, Charulatha. A rare treat. **The Hindu**, Chennai, 14 fev. 2014. Disponível em: <https://www.thehindu.com/features/metroplus/a-rare-treat/article5688935.ece>. Acesso em: 29 jun. 2024.

MANI, Charulatha. Approaching Italian gorgie through Karnatik brigha: An essai on intercultural vocal transmission. **Theatre, Dance and Performance Training**, v. 10, n. 3, p. 410-417, 2019b.

MANI, Charulatha. CompoSing Awareness: Approaching Somaesthetics Through Voice and Yoga. **The Journal of Somaesthetics**, Dinamarca, Aalborg University, v. 5, n. 2, pp. 67-85, 2019. Disponível em: <https://journals.aau.dk/index.php/JOS/article/view/3334/3140> - Acesso em: 01 abr. 2024.

MANI, Charulatha. Customised pedagogical tools to aid aural-oral transmission: RagaCurve and gesture. **Finnish Journal of Music Education**, v. 21, n. 1, p. 31-54, 2018a.

MANI, Charulatha. **Hybridising Karnatik music and Early Opera: A journey through voice, word, and gesture**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - Griffith University, Brisbane, Australia, 2019a. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10072/386762>.

- MANI, Charulatha. Monteverdi reimagined - L'Orfeo from a Carnatic perspective. 2018b. 1 vídeo (39min41s). Publicado pelo canal @isaipayanam. Disponível em: <https://youtu.be/9szMfVtHQmQ>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- MANI, Charulatha. Singing across cultures: An auto-ethnographic study. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 48, n. 2, p. 245-264, 2017.
- MANI, Charulatha. The Thiruppavai Project: Karnatik Viruttam meet Recitar Cantando. 2018c. 1 vídeo (10min21s) Publicado pelo canal @isaipayanam. Disponível em: <https://youtu.be/8cx4KmwN4>. Acesso em: 29 jun 2024.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of perception*. NY: Routledge, 2013.
- MONTERO, Barbara Gail. Proprioception as an aesthetic sense. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 64, n. 2, p. 231-242, 2006.
- NEUMARK, Norie. Introduction: The paradox of voice. In: Neumark, Norie.; GIBSON, Ross.; LEEUWEN, Theo van. (orgs.). *Voice: Vocal aesthetics in digital arts and media*. Cambridge: The MIT Press, 2010. p. 15-33.
- SHUSTERMAN, R. *Thinking through the body: Essays in somaesthetics*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2012.
- SHUSTERMAN, Richard. Body and the arts: The need for somaesthetics. *Diogenes*, v. 59, n. 1-2, p. 6-20, 2013.
- SHUSTERMAN, Richard. *Body consciousness: A philosophy of mindfulness and somaesthetics*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008.
- SPATZ, Ben. (2019). Core practice 1 - Body basics: Arriving. In: KIEFT, Eline *et al.* *Somatics Toolkit Core Practice*. [S. l.], 18 mar. 2019. Disponível em: <http://somaticstoolkit.coventry.ac.uk/>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- TARVAINEN, Anne. Democratizing singing: Somaesthetic reflections on vocalicity, deaf voices, and listening. *Pragmatism Today*, v. 9, n. 1, p. 91-108, 2018b.
- TARVAINEN, Anne. Singing, listening, proprioceiving: Some reflections on vocal somaesthetics. In: R. SHUSTERMAN, Richard. (org.). *Aesthetic experience and somaesthetics*. Leiden & Boston: Brill, 2018a. p. 120-142.
- THOMAIDIS, Konstantinos. The vocal body. In: REEVE, S. (org.), *Body and performance*. Exeter: Triarchy Press, 2013. p. 85-98.
- WASKUL, Dennis. D.; VANNINI, Phillip. (orgs.). *Body/embodiment: Symbolic interaction and the sociology of the body*. New York, NY: Routledge, 2006.
- WEIDMAN, Amanda. *Singing the classical, voicing the modern: The postcolonial politics of music in South India*. Durham, NC: Duke University Press, 2006.

WISTREICH, Richard. Reconstructing pre-romantic singing technique. In: POTTER, John. (org.). *The Cambridge companion to singing*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000. pp. 178-191.

Tradução recebida em 30/06/2024 e aprovada em 21/07/2024.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i01.54574>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Charulatha Mani - Doutora pela Universidade Nacional da Austrália e cantora de música *Karnatik* australiana, nascida na Índia. Tem realizado shows *Karnatik* desde 1999. Seu foco de estudos tem sido o papel da música na vida dos migrantes e refugiados; o papel da música na saúde e no bem-estar; contextos perinatais e canto; movimento musical, ornamentação e gesto na música *Karnatik* do sul da Índia e do início do barroco. c.mani@griffith.edu.au

Página pessoal: <https://www.researchgate.net/profile/Charulatha-Mani>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8072-3895>

ⁱⁱ Sulian Vieira - É Doutora em Arte pela Universidade de Brasília (2013), Mestra em Applied Theatre pela University of Manchester-RU (1999) e Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (1995). É professora Adjunto da Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, onde, desde 2002, atua ministrando disciplinas dos eixos de voz, palavra e atuação nos cursos de graduação. No Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pesquisa e orienta pesquisas na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: vocalidades e formação de atores e professores, gêneros performáticos (teatro, poesia e narrativa) e a questão do estilo nos processos pedagógicos e estéticos para o teatro contemporâneo. Foi Coordenadora do Curso de Licenciatura em Teatro na modalidade UAB da Universidade de Brasília (2015-2022) curso no qual tem atuado também como professora desde 2008. É Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (2003) e membro da VASTA (Voice and Speech Trainers Association) desde 2015. sulianvp@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8105375243972897>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6688-9402>

ⁱⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

