UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Flora Ferreira Holderbaum

Pensar as Vozes - Vocalizar o Logos:
das possibilidades de emergência de outras vocalidades

São Paulo
Jul/2019

FLORA FERREIRA HOLDERBAUM

Pensar as Vozes - Vocalizar o Logos:
das possibilidades de emergência de outras vocalidades

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Linha de Pesquisa: Sonologia

Orientador: Fernando H. de O. Iazzetta

São Paulo
Jul/2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Holderbaum, Flora Ferreira
Pensar as Vozes - Vocalizar o Logos: : das possibilidades de emergência de outras vocalidades / Flora Ferreira Holderbaum ; orientador, Fernando Henrique de O. Iazzetta. - - São Paulo, 2019.
333 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Voz 2. Composição Musical 3. Performance 4. Diário Vocal 5. Geografia Afetiva I. O. Iazzetta, Fernando Henrique de II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Nome: Flora Ferreira Holderbaum
Título: Pensar as Vozes-Vocalizar o Logos: das possibilidades de emergência de outras vocalidades.

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Música – Sonologia

Aprovado em: 23/05/2019.

Banca Examinadora

Prof.Dr. Fernando Iazzetta (orientador)

Instituição: USP

Julgamento: _____

Prof. Dr. Henrique Rocha de Souza Lima

Instituição: Anhembi Morumbi

Julgamento: _____

Profa. Dra. Sonia Goussinsky

Instituição: Célia Helena Centro de Artes e Educação

Julgamento: _____

Prof.Dr. Silvio Ferraz

Instituição: USP

Julgamento: _____

Prof.Dr. Daniel Quaranta

Instituição: UFJF

Julgamento: _____

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Ao Amor

Agradecimentos:

Aos meus pais *Virson Holderbaum* e *Sonia Ferreira Holderbaum* e meus irmãos, *André, Saulo* e *Daniel.* Sei que tenho a força de viver meus próprios desígnios pelo grande amor que temos juntos e que reside em mim. Meu profundo agradecimento pelo apoio incondicional sempre, hora-a-hora, dia-a-dia. Às reuniões acompanhadas pelas comidinhas deliciosas, os perfumes Kimah e cervejas artesanais do *Niko*, os cafés com a mãe, incensos, violão, praias e bons ares, churrascos com o pai, *Saulo* e *André*. Que essa Presença Toda Poderosa e Infinita abençoe-nos.

À *Natália Francischini*, *Nahnati, Nahna,* parceira de morada e vida compartilhada, que proporcionou espaço e afeto cotidianos com seus amados gatos *Batman*, *Frido* e *Serena.* Agradeço sua paciência aos meus surtos doutorais e afetivos, aos humores, aos estados internos. Como amigas, causamos muitas coisas e com todos os percalços, se evidencia cada vez mais o apoio mútuo, nessa linha de vida experimental. Trajetória nada fácil, sermos mulheres na busca de nossos propósitos. Todo alimento de singularidade pra cada uma, que se propõe sempre outra. A tí, meu sincero agradecimento por me acompanhar nesse importante tempo de tese.

Ao meu orientador *Fernando Iazzetta,* por toda paciência, compreensão, tranquilidade, perspicácia e ousadia. Por usar todas estas qualidades na percepção e orientação daquilo que propus fazer neste trabalho. Uma tese que perfaz uma *geografia de afetos* só funcionaria com um orientador afetuoso, pois nesse caso, navegação e sensibilidade são 'preciosidades precisas'. Nossa parceria deixou-me sempre com uma sensação de liberdade e responsabilidade equiparadas. Essa condição foi o refresco pros meus dias e tese, nessa cidade fascinante e densa que é São Paulo.

Às três mulheres amigas, cujos trabalhos abordei e que participaram nas conversas do *diário vocal*, sendo suas presenças aqui fundamentais para compor este trabalho à 8 mãos ou 4 cabeças:

De forma muito especial à *Valéria Bonafé*, gradessíssima amiga, sem medida... Parceira sempre, guia, mestra, compositora fantástica, mão ativa, pulso firme, agora mãe de Catarina. Viver o doutorado tendo sua lealdade, observando suas atitudes, sua perspicácia mental e dedicação incondicional e afetiva para com as pessoas, seu grande esforço em sempre dar tudo de si nos teus desafios... tudo isso foi um grande exemplo pra mim, desde que te vi a primeira vez no NuSom. Agradeço pelas forças em inúmeros assuntos do doutorado, por sugerir a ideia de gravar áudios para pôr na tese - o que acabou virando o *método de voz*; por participar do *diário vocal* e compartilhar comigo seus processos criativos/de vida para compor este trabalho com sua obra; por estimular meu trabalho de compositora. Nosso encontro é sempre produtivo e sinto, contigo, pertencer ao propósito de uma vida livre, potente e amorosa.

Á *Inés Terra*, artista maravilhosa, amiga engraçada e de humor feroz. Obrigada por estar hoje, dia 31/03/2019, nos últimos dias antes da entrega, ainda conversando comigo sobre o processo que percorremos juntas, ao oferecer percepções, ao me contar das leituras que fez do trabalho. Emocionamos mesmo agora, por toda essa caminhada que fizemos pelos corredores da USP, quando ocupamos o espaço dessa ligação extensa entre nossas vozes, nossa pesquisa, nossos amores e dramáticas. Obrigada por estimular o *diário vocal* da primeira vez que propus, mas ainda estava em dúvida se iria pôr em prática. Obrigada pela disposição em conversar comigo em tantos encontros e por fazer-me entender que esses encontros e essa conversa durarão uma vida de voracidades... conjunta...

À *Lílian Campesato*, parceira que sempre oferece uma perspectiva singular sobre a arte que me deixa mais leve, sobre o que é ter uma vida artística e uma pesquisa artística concomitantes. Por me fazer adorar ler Foucault, durante a disciplina que deu no pós-doutorado e que tive oportunidade de cursar. Por se aproximar sempre com um *cuidado* aliado à inovação do pensamento sobre a voz. Pelo ar de enfoque que você carrega no NuSom e por isso, abre portas de percepção; por todas as leituras que você traz e pela criação de espaços de voz e ruído que você articula. Pela novidade pulsante que transborda da tua prática criativa e que tentei captar nessas breves considerações...

À *Marcela Lucatelli,* minha áltera(é)g(u)a de muitos heterônimos performativos, encantadores, viscerais, composicionais, curadores. Por ter encontrado contigo, passei a viver a arte de forma totalmente e(s-n)tranhada... A poesia em vozes percorre nossas veias e os sons harmônicos guturais do espaço sideral de dissonâncias amigas, é nossa cama. Deito-me sempre nela para respirar novas estrelas... Com amor...

Ao *Rodolfo Valente*, amigo compositor que, pelas *microresistências*, me aproximou de São Paulo antes mesmo do doutorado. À toda vivência que tivemos em 2015 no Fitacrepe, com Marcela e(m) Corpocampo...

Ao *Silvio Ferraz*, pela visão/escuta de mundos possíveis na composição e na performance, pelas inúmeras aulas fantásticas que cursei. Sua perspectiva misturada de filosofia, composição e atração por potências da arte, foram inspiradoras no meu percurso de quatro anos de doutorado. Pela sapiência e paciência em compreender os tempos da minha criação; pela tranquilidade ao me orientar no Estágio PAE no último ano; pela sagacidade enquanto professor de composição, pelo encantamento de afinidade e admiração que sempre senti em sua presença.

A *Stênio Biazon* e as incontáveis conversas Foucaultianas, pelo ouvido atento sobre minha pesquisa. Por acolher-me como amiga e parceira de música nos inícios do doutorado, em 2015, quando estava chegando na cidade. Por

apresentar-me *Nahnati,* agora minha amigona de vida e morada. Pelas suas dicas precisas sobre como ler/depreender Foucault e por me fazer entender que a melhor forma de escrever 'com' Foucault, é perceber como o corpo está implicado na pesquisa.

A *Acácio Piedade*, por ser o amigo amoroso que, mesmo indiretamente, me impulsionou à vir pra São Paulo desatar os nós de minha própria existência e andar sobre meus próprios pés. Com poesia, à ti meu carinho profundo.

Ao amigos e professores do NuSom: *Rogério Costa, Mariana Carvalho*, *Gustavo Branco*, *Tide Borges*, *Marina Mapurunga*, *Davi Donato*, *Ariane Stolfi, Henrique Souza Rocha*, *Augusto Piccinini*, *Sergio Abdalla*, *Yonara Dantas, Migue Antar, Pedro Paulo Santos, Paulo Assis.* Agradeço a parceria durante o doutorado, nas reuniões do NuSom e às voltas da USP: pelos sons t(r)ocados na Orquestra Errante, às parcerias criativas, às conversas no bar da Carol, aos encontros nos corredores com alegria.

Aos amigos e amigas que junto comigo, organizaram o Sonologia 2019 – I/O, que começa logo depois da entrega deste trabalho: *Davi Donato*, *Valéria Bonafé*, *Yonara Dantas*, *Miguel Antar*, *Marina Mapurunga*, *Igor Reiner*, *Henrique de Souza Lima*. Quando precisei recolher-me aos finais deste texto, todos foram extremamente compreensivos.

Às integrantes da Sonora - Músicas e Feminismos: *Eliana Monteiro da Silva*, *Flora Camargo Gurfinkel*, *Carolina Andrade*, *Tide Borges*, *Mariana Carvalho*, *Marina Mapurunga,Valéria Bonafé, Lílian Campesato*. *Ao Davi Donato*, à *Lucia Esteves*. O afeto e o calor humano que emanam deste grupo é um alimento primoroso que tive a sorte de encontrar. A todas vocês, meu agradecimento pela companhia sincera que faz a diferença no meio em que atuamos. Foi através das discussões e projetos realizados neste grupo que tive coragem de assumir muitas vontades e dúvidas sobre ser artista, pesquisadora e mulher ao mesmo tempo.

Á *Capes,* pela Bolsa de Doutorado, apoio crucial que definiu minha volta para São Paulo em 2017, no terceiro ano do curso. Isto possibilitou a continuidade da pesquisa junto ao NuSom e em especial, viabilizar a realização das conversas para o *diário de voz.*

À banca de qualificação, *Daniel Quaranta* e *Silvio Ferraz*, pelo retorno calmo e preciso sobre os direcionamentos naquela altura. Por repararem da necessidade de criação de um elo vital entre a pesquisa bibliográfica e a análise das obras, o que levou-me ao diário vocal. À incrível e preciosa banca final, composta estes e também por Sonia Goussinsky e Henrique Rocha de Souza Lima, meu agradecimento sem medida.

Ao amigos do Laboratório de Interpretação e Composição Contemporâneas, coordenado por *Silvio Ferraz*, especialmente ao grupos formados a partir do laboratório: Coletivo *Anagrama,* composto *por Ledice Fernandes, José de Mattos Neto*, *Tiê Campos*, *Alice Campos*, *Piero Bonavita*, *Daniela Amaral* e *José Calixto*; e ao grupo de pesquisa *Coro Cênico*, com *Felipe Fraga*, *Migue Antar*, *Yonara Dantas* e *Fabio Cintra*, estes últimos, coordenadores. Nossa atuação foi revigorante e vocês são todos muito queridos. Rara combinação de encontros. Que sigamos com estes projetos à todo vapor, com vozes, instrumentos e movimentos!

Às amigas e amigos do *NME* e revista *linda, Julia Teles*, *Alessa Camarinha*, *Gustavo Branco*, *Felipe Merker Castellani*, *Luis Felipe Labaki, Daniel Puig*. Um agradecimento a *Thiago de Mello* e *Sergio Abdalla*, inventores do grupo, revista e de todo do projeto que nos foi passado com desapego. Vocês foram contatos especiais no meu primeiro ano de doutorado.

Ao *Martin Herraiz,* amigo, compositor de humor ácido e pertinente. Obrigada por me receber em sua casa quando vim pra São Paulo em 2015, imersa em toda novidade e desafio que esta vida na cidade grande me revelou. Por ouvir minhas peças e sempre me ajudar a pensar minha criação.

Ao amigos de Curi: queridos *Leandro Gaertner* e *Ana Paula Theiss,* sempre em conversa comigo, com 'vera' poesia, risadas, *thesys*, aprendizados, sementes, Aurora, céus e mistérios profundos da vida de superfície do acontecimento de encontros de coração.

Ao *Luigi D'Angelo*, xamã agregador de pajelanças artísticas em retiros provocadores de potências 'entre'. Por todos os circuitos magnetizados por ti e que ainda se darão na junção coletiva do espaço. Que possamos exercer (en)tornar uma relação possível com o diferente na arte, ao perceber o que o outro nos dá.

Por fim, mas apenas de início, a *Henrique Vaz*, amigo-atractor atuante que, como um *precursor obscuro do relâmpago,* fez ressoar as cordas, pregas e liames amorosos, espirituais, poéticos, desta pesquisa. Agradeço por teres ido me ver/ouvir no Rumor em Recife; por tua maravilhosa dissertação e por uma tese que chega... Pelas derivas que criamos em BIOSpolytk, vozes e chips; pelos presentes repletos de poesia e delicadeza. Nessa (v-f)e(r-l)ocidade que o tempo inaugura outro tempo e espaço que ainda vem e advém outra política do devir-afeto, le(re)mos esta thesys essa syn-thesys em voz alta, em pessoa. Sob inauditas filosofias herméticas e milenares aponias védicas, mantras búddhicos, correntes vibratórias por youtube e plataformas pós-tech... da incógnita do devir em Presença, à roda dos chakras coloridos em borboletamentos e lagartixas e *faunas&floras*... estes são alguns dos meus agradecimentos para ti. <3

[...]

Sursum corda! Erguei as almas! Toda Matéria é Espírito,
Porque Matéria e Espírito são apenas nomes confusos
Dados à grande sombra que ensopa o Exterior em sonho
E funde em Noite e Mistério o Universo Excessivo!
Sursum corda! Na noite acordo, o silêncio é grande,
As cousas, de braços cruzados sobre o peito, reparam
Com uma tristeza nobre para os meus olhos abertos
Que as vê como vagos vultos noturnos na noite negra.
Sursum corda! Acordo na noite e sinto-me diverso.
Todo o Mundo com a sua forma visível do costume,
Jaz no fundo dum poço e faz um ruído confuso,
Escuto-o, e no meu coração um grande pasmo soluça.

...

Sursum corda! Ó Terra, jardim suspenso, berço
Que embala a Alma dispersa da humanidade sucessiva!
Mãe verde e florida todos os anos recente,
Todos os anos vernal, estival, outonal, hiemal,
Todos os anos celebrando às mancheias as festas de Adónis
Num rito anterior a todas as significações,
Num grande culto em tumulto pelas montanhas e os vales!
Grande coração pulsando no peito nu dos vulcões,
Grande voz acordando em cataratas e mares,
Grande bacante ébria do Movimento e da Mudança,
Em cio de vegetação e florescência rompendo
Teu próprio corpo de terra e rochas, teu corpo submisso
À tua própria vontade transformadora e eterna!
Mãe carinhosa e unânime dos ventos, dos mares, dos prados,
Vertiginosa mãe dos vendavais e ciclones,
Mãe caprichosa que faz vegetar e secar,
Que perturba as próprias estações e confunde
Num beijo imaterial os sóis e as chuvas e os ventos!
...
Sursum corda! Reparo para ti e todo eu sou um hino!
Tudo em mim como um satélite da tua dinâmica íntima
Volteia serpenteando, ficando como um anel
Nevoento, de sensações reminiscidas e vagas,
Em torno ao teu vulto interno túrgido e fervoroso.

...

Ocupa de toda a tua força e de todo o teu poder quente
Meu coração a ti aberto!
Como uma espada traspassando meu ser erguido e extático,
Intersecciona com meu sangue, com a minha pele e os meus nervos,
Teu movimento contínuo, contíguo a ti própria sempre.

...
...

Álvaro de Campos

Resumo

HOLDERBAUM, Flora Ferreira.
Pensar as Vozes - Vocalizar o Logos: das possibilidades de emergência de outras vocalidades. 2019. 333 p. Tese (Doutorado em Música - Processos de Criação - Sonologia) - Escola de Comunicações e Artes.
Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Este trabalho trata da voz enquanto relação entre um *corpus* de composições e performances para voz, uma revisão de literatura sobre algumas noções discursivas sobre voz e um *diário vocal* pessoal que desenvolvi, o qual articula esses campos analíticos e práticos. Problematizo as noções de voz e vocalidade através da análise das formações discursivas dentro dos estudos da voz e analiso a relação destas formações com as vozes e vocalidades propostas em algumas composições e performances, com ênfase em obras de Valéria Bonafé, Lílian Campesato e Inés Terra. Questiono como os silenciamentos históricos da voz, enquanto evidência de corporalidade, foram entronizados no modo como compreendemos a voz e criamos com ela. Além da análise documental/textual e das análises das obras, o método aqui escolhido articula a problematização e a conceituação da voz enquanto uma prática vocal. Isso é feito a partir de um processo duplo que chamei de *diário vocal,* que consiste da realização e gravação de conversas com as compositoras e performers e de minha própria voz gravada em meus estudos e leituras diários, bem como da subsequente escuta e transcrição destes registros. Essa prática de documentação possibilitou um processo de análise musical/sonora que não se deu previamente sobre as peças abordadas, em forma de prognóstico, mas demandou uma escuta ativa da voz gravada e uma recepção da modulação sonora da minha voz e da voz das artistas em foco, caso a caso, entre pensamento, som, fala, escuta, conversa, discussão e escrita. Assim, o processo se constituiu como uma geografia afetiva de vozes e vocalidades, no cruzamento dos âmbitos da performance/composição musicais, dos estudos da voz e do *método de voz,* através do *diário vocal.* Deste modo, considero o *diário vocal* um método de cartografia da voz, pois é a ele que é endereçado o desvio metodológico entre prática (*práxis*) e discurso (*lexis*), a fim de analisar a problemática vocal na criação atual ao mesmo tempo em que 'se faz' o que se pesquisa: pensar os limites do *logos* vocal atual é escutar/'performar' o grão radical da voz e vice-versa.

Palavras-chave: Voz, Vocalidades, Performance, Geografia Afetiva, Conversa, Diário Vocal, Análise Musical, Composição.

Abstract

HOLDERBAUM, Flora Ferreira.
Thinking Voices - Vocalizing Logos: the possibilities of emergence of other vocalities. 2019. 333 p. Thesis (PhD in Music – Processes of Creation - Sonology) - School of Communications and Arts.
University of São Paulo, São Paulo, 2019.

This work includes a discussion on voice as a relation between a corpus of vocal compositions and performances, a literature review on discursive notions about voice, and a personal *vocal diary* developed within this thesis to articulate these analytical and practical fields. I posit notions of *voice* and *vocality* by analysing discursive formations within studies of voice, and scrutinizing the relation of such discursive formations with the voices and vocalities proposed in selected compositions and performances, with emphasis on works by Valéria Bonafé, Lílian Campesato and Inés Terra. I question how historical silencings of voice, as evidence of corporeality, have been ingrained in the way we understand voice and create with it. Beyond the documentary/textual analysis and analyses of selected works, the method articulates the postulation and conceptualization of voice as vocal *praxis*. This is achieved by means of a dual-process that I named *vocal diary*, which consists of the performance and recording of conversations with composers and performers, and of my own voice in my daily studies and readings, as well as of the subsequent listening and transcription of these records. Such documentation practice enabled a process of musical/sound analysis that was not previously given over the selected works in form of prognosis, demanding an active listening of the recorded voice, a reception of the sonorous modulation of my own voice and of the artists in focus, case by case, between thought, sound, speech, listening, conversation, discussion and writing. Thus, the process is constituted as a affective geography of voices and vocalities, located in the intersection between performance and musical composition, studies of voice, and the *voice method* consisting in the *vocal diary.* Ergo, I consider the *vocal diary* a new method of voice cartography-because it is towards it that the methodological deviation between practice (praxis) and discourse (lexis) is directed, in order to analyze the vocal matter in the actual creation and at the same time,'do' what we research: to think the limits of the current vocal *logos* is to listen/perform the radical grain of voice...and vice versa.

Keywords: Voice, Vocalitys, Performance, Affective Geography, Conversation, Vocal Diary, Musical Analysis, Composition.

Sumário

Prólogo 23

Introdução: 31

1a Camada: Plano de Voz - componentes e operações em algumas obras 45

1'. Interstícios: Noções de Voz e Vocalidade 51

1.1 Noções de Vocalidade: 51

1.2 Noções Positivadas 53

1.2.1 Concentração bibliográfica [aglutinação] 53

1.2.2 De voz – [escape] 55

1.2.3 Teorias da enunciação, pragmáticas da língua [restos] 58

1.2.4 Vocalidade e grão - performance e performatividade [desgaste e rastro] 59

1.2.5 Estudos da voz [lacunas] 62

1.2.6 Léxicos da boca [fissura/fluxo/superfícies] 67

1.2.7 Presença e mediação [fragmentação/liquidação] 70

1.2.8 Da Univocidade/Singularidade da voz [desilusão dos fantasmas] 72

1.2.9 [considerações intermediárias]...e...[transição] 79

2a Camada: Método e problemática de voz 87

2.1 Z – Incógnita do que vem ou: ética dos corpos, política das relações. Como dar um corpo ao texto? Corpo dar contexto ao corpo? 103

2.2 Interlúdio: Sexo da Voz – Escrever mulher? 111

3ª Camada: Do diário Vocal - conversa e diálogos sobre as peças na vida 117

3.1 Análise das performances/peças e das conversas – uma ética da performance e da composição entre amiga(o)s 117

3.1.2 Mapa/relato geral dos encontros/percursos/conversas: 122

3.1.3 Pequena nota para as análises: 124

3.2 *Solo para voz desacompanhada: Una Mirada desde la alcantarilla*, de Inés Terra 127

3.2.1 Encontros com Inés Terra 128

3.2.2 Percurso Sonoro de *Una Mirada desde la acantarilla* - Aspectos específicos poéticos e técnicos a partir da última conversa 130

3.2.3 Lista de procedimentos da peça descritos por Inés 137

3.2.4 Conversas em 2018 - Percepções rizomáticas entre aspectos técnicos/processuais/pesquisa/performance/criação de Inés 139

3.3: I-131, de Valéria Bonafé 147

3.3.2 Encontros com Valéria 148

3.3.3 Percurso de i-131 - Do que emerge do primeiro encontro 151

3.3.4 Minhas próprias derivas sobre i-131 a partir do segundo encontro 169

3.4 Fedra e De Perto, de Lílian Campesato 187

3.4.1 Encontros com Lílian 189

3.4.2 Do grito, da modulação trágica da voz 190

3.4.3 Da segunda conversa com Lílian 195

3.4.4 Da Parrhesia 198

3.4.5 Sobre cuidado de si e análise musical: 201

3.5 Sobre 'De Perto' 208

3.5.1 Do Humor e do Ridículo 210

3.5.2 Da performance com Inés Terra 211

Epílogo: fim que é o começo -De como não concluir ou *De como deixar-se preparar* ou Sobre *como não estar preparada* 215

4.1 Meu processo poético e de pesquisa em relação ao Laboratório de Interpretação e Criação Contemporâneas 219

4.2 Entre *5 peças para Microvocalidades*/*Haitch*/I-*U* e *Preparar um corpo*: percursos no espaço 224

4.3 Considerações para o que vem 227

Bibliografia: 231

Anexos:..... 239

Prólogo

Ouça a *tese*: https://soundcloud.com/user-662006205

> Não, esse mau gosto, essa vontade de verdade, de "verdade a todo custo", esse desvario adolescente no amor à verdade – nos aborrece: para isso somos demasiadamente experimentados, sérios, alegres, escaldados, profundos... Já não cremos que a verdade continue verdade, quando se lhe tira o véu... Hoje é, para nós, uma questão de decoro não querer ver tudo nu, estar presente a tudo, compreender e "saber" tudo. "É verdade que Deus está em toda parte?", perguntou uma garotinha à sua mãe; "não acho isso decente" – um sinal para os filósofos!... Deveríamos respeitar mais o pudor com que a natureza se escondeu por trás de enigmas e de coloridas incertezas. Talvez a verdade seja uma mulher que tem razões para não deixar ver suas razões? Talvez o seu nome, para falar grego, seja Baubo?... Oh, esses gregos! Eles entendiam do viver! Para isso é necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele, em todo o Olimpo da aparência! Esses gregos eram superficiais – por profundidade! E não é precisamente a isso que retornamos, nós, temerários do espírito, que escalamos o mais elevado e perigoso pico do pensamento atual e de lá olhamos em torno, nós, que de lá olhamos para baixo? Não somos precisamente nisso – gregos? Adoradores das formas, dos sons, das palavras? E precisamente por isso – artistas? (Nietzsche em Prólogo de A Gaia Ciência, [1882-1887] 2012, p. 15). Ruta, próximo a Gênova, outono de 1886).

Neste trabalho de conclusão de doutorado, trato do exercício e da experiência, posta em jogo no vicejar da existência, de uma linha não só de pesquisa, mas de vida, de uma problemática dos próprios componentes do que conhecemos por *voz;* daquilo que a *vox* desata enquanto gênese de uma problemática entre pensamento e prática:

> A interrogação não é senão a sombra do problema projetado ou antes reconstituído a partir das proposições empíricas; mas o problema em si mesmo é a realidade do elemento genético, o tema complexo que não se deixa reduzir a nenhuma tese de proposição (DELEUZE, 2015, p.126).

Trata-se de questionar a exaltação de uma voz da experiência abstrata do pensamento, em detrimento das respirações e granulações do corpo que ressoam na voz e cujas técnicas e tecnologias, desdobradas umas sobre as outras, evidenciam *a iminência de outras vozes na performance e na criação musical.* Plano ou série da voz plural insubordinada aos períodos fraseológicos da escrita e à voz silenciosa do pensamento, aos incontáveis primados moduladores da moralidade, aos postulados linguísticos, dialógicos, platônicos, campos de interferência que constrangem, induzem e codificam a gama inteira da *série voz.* As forças recaem justo sobre aqueles caráteres - ou seriam mais propriamente, humores vocais - que

enquanto imanentes, são multiplicidade e multiplicação de significado, som, *phoné*, sopro, canto, relação, saliva, oralidade, vocalidade, facticidade, pneumismo, ruído, gagueira, timbre, ressonância. A voz atravessa todas estas instâncias: ela proclama, estabelece, promulga, dita, ordena, sentencia, qualifica, autoriza, reverte, extingue, sinaliza, adverte, evoca. Mas também come, deglute, mastiga, canibaliza, rasga, rompe, suga, beija, bebe, degusta, canta, sussurra, promete. Desconfiança e ao mesmo tempo, aprendizado sobre aquela tradição grega e histórica que formou esta figura retórica da Grande Voz do pensamento (dianóia); voz do pensamento sem som, ao mesmo tempo que empilhada em silogismos e sedenta de verdades duais (dialógica) encantada por uma *ratio* auto-afetiva da mente (DERRIDA, 1994), ou mesmo do Aedo, entoando poemas líricos com sua harpa, mas indiferente ao sofrimento do drama humano.

Defesa, porém, não de um *logos* da *Akademia*, mas uma voz do texto afetada por um espectro inteiro de variáveis próprias: uma boca que fala, uma voz que grita, mesmo que seja miúda de linguagem e ululada de gemidos, mesmo que o pensamento filosófico, em muitos momentos, tampe os ouvidos às Sereias (CAVARERO, 2011, p.22) desde *Loreley*[1]*, nas lendas* do rio Reno, ou de *Penélope* - que não era Sereia, mas mulher. Fundamento da *pólis* desde a boca e sua relação com o ouvido, 'dizer', 'dito', 'diálogo', fala pública, *parresia*[2], 'democracia', termos prefixados em 'através'es' (*dia*=através), que passam fatalmente por um longo processo de incorporação de enunciados, de modos de vida, de linhas de existência, a formar aquilo que se conhece por Lei e Estado, Direito e Jurisprudência, conhecimento de si e do mundo; política, saber e lógica.

Paradoxo de criação de uma *agonística* grega de si para consigo, de forma que desde lá, ao modo subliminar, a voz e sua problemática estavam inscritas sob e sobre uma prática do diálogo na ágora e de um jogo de forças do cidadão: externas e internas. É tal a problemática do dizer a si e ter a voz com outros - bem como dizer o outro de si e o si do outro – que há mais de dois mil anos, essas vozes, enquanto discurso e prática *(léxis* e *práxis*), chegaram a tornar a lei,

1 "Loreley é o nome de um personagem lendário do folclore alemão, cantado num belíssimo poema por Heine. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar, já não me lembro de detalhes." (LISPECTOR, 1998, p. 98). Palavras de Clarice Lispector em Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres, livro no qual reatualiza o mito de Penélope e também das sereias através de uma inversão muito pertinente ao argumento deste trabalho, no tocante às noções do sujeito feminino e da voz na literatura. Ao invés de uma sedução mortal, própria das sereias, a personagem Lóri faz "uma viagem ao mais profundo de si mesma e chega à consciência total de ser", como consta na orelha do livro. Esta inversão ou deslocamento da noção de mulher, de voz e de erotismo da mulher, é um mote importante na argumentação de Cavarero em seu Vozes Plurais-Filosofia da Expressão Vocal (2011, p. 19), no que concerne às "várias releituras que a tradição fez do canto feminino sedutor, carnal e primitivo, que remontariam às sereias homéricas, ou melhor, à leitura misógina do mito feita pela tradição", que associa o poder da mulher em termos de vocalização e sensualidade sempre com uma sedução funesta; ponto que explorarei no corpo do trabalho. Cf. também a tese de doutorado O Mito de Penélope e sua Retomada na Literatura Brasileira: Clarice Lispector e Nélida Piñon (2012), de Denise de Carvalho Dumith.

2 "A parresia é uma maneira de se vincular a si mesmo no enunciado de verdade, de vincular livremente a si mesmo e na forma de um ato corajoso." (Foucault, 1983, p. 60). "Na parresía, o enunciado e o ato de enunciação vão, ao mesmo tempo, afetar de uma maneira ou de outra o modo de ser do sujeito e fazer, pura e simplesmente - considerando as coisas sob a sua forma mais geral e mais neutra-, que aquele que disse a coisa a tenha dito efetivamente e se vincula, por um ato mais ou menos explícito, ao fato de tê-la dito." (Ibidem, p. 65-66).

produto das práticas dos corpos - dos cidadãos gregos - tendo as suas próprias vidas, as suas próprias reações, produzindo as leis da cidade (ULPIANO, 1988, em 24:07)[3].

Não menos situada em uma proposição parcial e interessada, d'onde meu local de voz é particularmente remetente e endereçado, ponho em escuta, no texto, mas sempre em relação ao nível sensível das obras, uma voz insubordinada aos desígnios do platonismo, aos postulados da linguística, à musicalidade do *bel canto*, à supremacia da razão sobre a escrita. Uma voz não menos *logos* nem menos acústica, enquanto grito à passividade apolínea de um sujeito fundante do *Ser* que não degusta, apenas (a)prova, ou reprova, verifica ou falseia.

> Toda a gramática, todos os silogismos são um meio de manter-se a subordinação das conjunções ao verbo *ser*, de fazer com que o encontro com as relações penetre e corrompa tudo, mine o *ser*, faça-o vacilar. Substituir o E ao É. A e B. O E não é sequer uma relação ou uma conjunção particulares, e é o que subentende todas as relações, a estrada de todas as relações, e que faz com que as relações corram para fora de seus termos e para fora do conjunto de seus termos, e por fora de tudo o que poderia ser determinado como Ser, Um ou Todo. O E como extra-ser, inter-ser [....] Pensar com E, ao invés de pensar É, de pensar por É. O empirismo nunca teve outro segredo (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 71).

Essa mesma subordinação ao verbo Ser da gramática é a herança filosófica que para a voz, volta-se para a esfera visual do pensamento, deixando de lado os componentes sonoros e corporais da voz. Ciência, idéia, consciência, teoria, são todos termos relativos à visão. Isso revelaria uma estratégia de desvocalização do *logos* (CAVARERO, 2014), comprometendo a escuta da voz e relegando-a aos objetos 'inessenciais' do repertório filosófico. A voz é despojada de um vocálico, é reduzia ao papel auxiliar de vocalização dos significados, o *logos* é angariado pela visão e puxado com todas as forças para o nível do intelecto universal.

> [...] problema da subordinação do falar ao pensar em que o último projeta sobre o primeiro a sua marca visual. O resultado é a convicção de que a palavra será tão mais próxima ao regime de verdade quanto mais se despir de sua componente fônica, ou seja, quanto mais renunciar a ser palavra para consistir em pura cadeia de significados contempláveis pelo pensamento sem qualquer mediação. A voz se torna assim o limite da palavra, a sua imperfeição, o seu estorvo. Torna-se não apenas a causa principal pela qual a verdade é inefável, mas também o filtro acústico, supérfluo e contaminante, que impede os significados de desvelarem-se, em sua imediata presença, ao olhar *noético* (CAVARERO, 2011, p. 60-61).

No tratado *De Anima*, de Aristóteles, *logos* aparece com várias acepções filosóficas relevantes, em ao menos três sentidos:

> (1) "enunciado" ou "formulação", isto é, discurso que traduz o que é algo, embora de maneira mais vaga e abrangente do que uma definição; (2) "determinação", isto é,

[3]Aula de Claudio Ulpiano - Pensamento e liberdade em Espinoza. Esta é a primeira aula gravada de Claudio Ulpiano. Foi dada no outono de 1988, no Planetário da Gávea, no Rio de Janeiro". Disponível em: http://www.contornospesquisa.org/2012/11/como-montar-referencias-de-filmes-e.html. Acesso em setembro de 2018.

princípio objetivo que determina a razão de ser de algo, e (3) "razão", isto é, relação proporcional entre as partes (ARISTÓTELES, [384-322 a.C.], apud REIS, 2012, p.10).

Como afirma Levinas (*apud* Cavarero, 2005: 33) "*logos* enquanto discurso é completamente confundido com *logos* enquanto *razão".*[4] Etimologicamente, *logos* deriva do verbo *legein,* que quer dizer tanto *falar*, no grego antigo, quanto *ligar, reunir*. Segundo Cavarero, "em um sentido ordinário*, logos* se refere a agregar, juntar, à atividade daquele que fala, daquele que liga substantivos e verbos a outras partes da fala. *Logos* consiste essencialmente em reunir juntas as palavras" (*CAVARERO*, 2011, p.33).[5]

A filosofia focaria precisamente na parte da *significação da fala,* dando esta como *voz*, ou seja, tomando a *voz* por sua fonética, sua semântica, suas regras de coerência. A filosofia metafísica se refere assim à *voz,* apenas enquanto linguagem, como sistema de significação. Isto, segundo a crítica de Cavarero, se caracterizaria como uma *desvocalização do logo*s, pois *logos* envolve necessariamente *pronúncia, cavidade bucal, respiração.* Em outras palavras, Cavarero (2005, ibidem, p. 34-35) afirma que a história da metafísica deveria na verdade ser contada como a história da *desvocalização do logos,* na medida em que a investigação científica da voz acontece enquanto *voz* apenas como *idéia,* uma imagem mental transcendental. Uma acepção construída sobre o logos como uma abstração do pensamento auto afetivo, anônimo, silencioso, canônico, um código, um sistema de um indivíduo em monólogo consigo mesmo. Esse logos esforça-se ao máximo para coincidir com a esfera visual do pensamento, para auto clarificar-se de som e assim, realiza uma autonegação enquanto som e grão sonoro vocal (CAVARERO, 2011, p. 61). É o sonho metafísico da palavra produzida pela razão e idealizada em imperfeito pensamento, cuja tela 'videocêntrica' é aquela da imobilização e contemplação (*theorein*) das imagens discretas. Contemplação do ver estático que equivoca-se pois, a linha de vida é, ao contrário, movimento próprio ao *legein (logos* como *ligar),* ao encadeamento de palavras, que requer sempre sequência, pronúncia, contração e retenção, fluxo que conecta, antecede e procede; relação e des)envolvimento pela fala que ressoa a sensação nos corpos, sem deixar de ecoar um espírito extra material do pensamento, além do orgânico e do psíquico.

O léxico de uma possível filosofia da voz é uma prole do pensamento e da visão, um imaginário cuja imobilidade tenta fixar um significado após o outro aos objetos da mente, avaliar, numerar, discorrer, calcular. Para um contemplador de objetos fixos imaculados pela 'verdade da presença', a metafísica engessa de forma premeditada a voz dentro da cabeça, para um só lado: o da racionalidade que confunde intelecto e *logos* com auto-afecção de imagens, numa ciência da *theoria*, desprezando a potencialidade sonora e relacional que a voz carrega

4 "[...] logos as discourse is completely confused with logos as reason." (CAVARERO, op. Cit.: 33).
5 "In its ordinary meaning, logos refers to the activity of the one who speaks, of the one who links nouns to verbs and to other parts of speech. Logos consists essentially in a joining together of the words." (CAVARERO, 2005: 33).

enquanto *logos vocal* de um saber em sua totalidade, múltipla de contiguidades e adjacências: corporais, afetivas e pneumáticas; thymus, fumus, larinx, tórax, lábios, palato, língua, úvula, digestão e respiração, pulmão, pulso de paixões e de afetos, de relação e de política.

Enquanto o sujeito for aquele do reino da visão da verdade (*scientia* e *alethéia*) do visivo e do ver (*idéa*), a 'com.sciência' continuará sempre em sua surdez em relação às vibrações dos efeitos de superfície da voz, cujas membranas ressonantes, quando esticadas e tensionadas, atingem profundidades corporais da pele e de todas as camadas internas e externas dos corpos, epiderme, exoderme; e assim, nessa surdez muda, muitas incorporeidades linguísticas, com suas sonoridades, permanecerão ainda fora do audível.

É pela *audácia do audível* que a voz urge ser reincorporada ao saber e que se faz urgente reincorporar o saber da voz quenos foi privado. Daquilo que se compreende quando se degusta e se ouve, *sapere aisthêtikon*, intelecto e *afecto*. Todas as sereias comungam, mas não seria a morte do homem, seria a singularidade de cada voz, seu Acontecimento: *Vox Eventum Tantum.*

É então por todas estas vias que na história da criação e da filosofia da voz se evidencia uma querela em relação ao corpo e ao conhecimento, de modo que a voz está sempre num campo minado entre corpos, matérias e campos de forças abstratos, raramente tento seus componentes singulares ativados (CAVARERO, 2011). E isto revela ainda outro aspecto da formulação de uma problemática sobre a voz na atualidade da invenção, neste campo de pesquisa: a discussão da implicação de si na produção de seus enunciados e de como a implicação de si passa por uma implicação do próprio corpo e da própria voz. Nota-se que a voz sofre, assim, diferentes forças externas, positivações históricas, pressuposições conceituais assentadas em práticas e formas de veridicção. Todavia, esta voz é também, agente de forças próprias. Esta é a discussão: a relevância, na pesquisa, da implicação de si na produção de seus enunciados e de como a implicação de si passa por uma implicação do corpo, com todas as suas incorporeidades.

Inscrever e dar a inflexão desta voz plural em um texto de doutorado. Evidência ou notificação da problemática do termo *logos* e sua dubiedade de significados entre sentido e sensação, entre 'discurso' e 'racionalidade', fala e pensamento, entre visão e escuta, entre audível e visível, entre discursos e visibilidades, entre corpos e sentidos, entre conteúdo e expressão. Mas somente nesse intervalo imperceptível, onde o sentido já se torna uma propriedade dos corpos sensíveis, ou os *afetos* se tornam a expressão do intelecto:

> Não é de modo algum a questão "será que o inteligível vem do sensível?", mas uma questão bem diferente: as relações são exteriores a seus termos. [...] Uma relação pode mudar sem que os termos mudem. Objetivarão que o corpo talvez seja modificado assim que for transportado para fora da mesa, mas não é verdade, as ideias de corpo e de mesa, que são os verdadeiros termos das relações, não são modificados. As relações estão no meio e existem como tais. Essa exterioridade das relações não é um princípio, é um protesto vital contra os princípios (PARNET, DELEUZE, 1998, p 68-69).

Sentido do (querer) acontecimento numa inscrição de subjetividades, mas também, de captar o sentido das relações e dos termos, sentido do acontecimento pré-individual, nem particular, nem universal. Este ente 'entre'. Esse salto no próprio lugar, essa alguma coisa "no" que acontece, essa obscura conformidade humorística que é fazer com que o acontecimento se efetue em sua ponta mais estreita (Ibidem):

> Se querer o acontecimento significa primeiro captar-lhe a verdade eterna, que é como o fogo no qual se alimenta, este querer atinge o ponto em que a guerra é travada contra a própria guerra, o ferimento, traçado vivo como a cicatriz de todas as feridas, a morte que retorna querida contra todas as mortes. Intuição volitiva ou transubstanciação (DELEUZE, 2015, p. 152).

Aí, 'no' que acontece, onde e quando e com quem vocalizar é *vocificar* as coisas, *pensar* demanda vocalizar o *logos*; é onde e quando ocorre essa contra-efetuação de forças, campo de batalha corpo/mente/espírito. Todas as forças contraditórias do ressentimento, da mágoa, mas também do *amor fati*, da anunciação pela enunciação, da graça e da entrega. Despertar de uma *estética de vida*, de uma existência que se pensa e se produz agente de suas próprias forças, escriba e dispositivo de suas próprias vozes.

Fazer a prática artística e a prática vocal entrar em todos os furos da vida, em todas as letras do texto, boca em cada poro, voracidade em cada concepção. Fazer a transubstanciação do acontecimento do *ator*, ao dominar as forças reativas e dirigir a vida. Ser a causa de sua própria existência e da inscrição dessa potência. Problemática que é 'filha' da gênese do acontecimento, e não das obras. Destarte, não se trataria então de escrever segundo uma abstração do pensamento sobre a voz, mas de aproximarmo-nos da voz segundo uma vontade espiritual que fusiona o orgânico e o psíquico de forma intensiva, complexo incorporal/corporal que mistura todas as sensações e carnações:

> [...] o sentido como o que ocorre aos corpos e o que insiste nas proposições. Expresso das proposições, acontecimento dos corpos. O sentido que é um forro neutro inseparável de um duplo, mas "quando esta produção abre falência, quando a superfície é dilacerada por explosões e rasgões, os corpos recaem na sua profundidade, tudo recai na pulsão anônima em que as próprias palavras não são mais do que afecções do corpo [...]. (DELEUZE, 2015, p. 130).

Desejo de captura desse *evento*, desse charme, dessa loucura, desse pensamento de incrível beleza que foge à descrição, à narração, à ilustração, às forças repressivas, ao constrangimento e à interpretação, mas que por deslocar toda cadeia da voz, provoca certa luminescência e uma audição que ainda não nasceu - uma produção impossível que por ser

f(r)icção, altera o real e se torna mais real que a realidade... se torna a própria vida em suas vozes. Assim, eu começo essa “tese”, assim eu lanço essa vocificação.

Introdução:

> Até que ponto a verdade suporta ser incorporada? - eis a questão, eis o experimento (NIETZSCHE, [1882], 2001, p.129).

Este trabalho trata de problematizar as práticas criativas da *voz* no repertório musical atual, em relação às práticas discursivas ou noções de voz. Problematizo as noções de voz e vocalidade através da análise das formações discursivas dentro dos estudos da voz e em textos de compositores, e analiso a relação destas formações com as vozes e vocalidades propostas nas composições e performances pertencentes a um repertório datado desde a década de 1970 e especialmente em obras de Valéria Bonafé, Inés Terra e Lílian Campesato.

Além da análise de obras e textos, que se constitui enquanto uma análise *sobre a voz,* propus-me a um *método de voz,* o *diário vocal* pessoal que desenvolvi. Este diário se constitui da gravação de conversas com compositora(e)s-performers, localmente situada(o)s no meu contexto de pesquisa, na cidade de São Paulo, e de uma prática vocal de estudos que estabeleci em 'voz alta'.

Assim, abordo a voz enquanto modulação entre três camadas ou *corpus* de materiais: o *corpus* de **noções de voz,** em uma revisão bibliográfica ampla, o *corpus* de **composições e performances** para voz e ainda, a *incorporação* dessa investigação em meu próprio corpo vocal na conversa com outros corpos e vozes, através da experiência de uma **prática vocal na vida**: o *diário vocal*. Esses três campos, *noções, operações e modos de subjetivação/singularização*, correspondem respectivamenteao cruzamento dos âmbitos dos *estudos da voz*, da *performance/composição* musical, *da cartografia/pragmática* de *voz(es),* como exponho.

Especificamente, os trabalhos que selecionei para analisar ou para apontar tais problemáticas, gravitam em torno de dois eixos: 1º) no primeiro eixo, obras que se encontram, de certa forma, distantes da minha prática compositiva e do meu campo local de pesquisa, tais como *Aventure et Nouvelle Aventures de Ligeti*, e *Concert for Voice (Moods III) (2004-2006),* de Maja Ratkje. Ofereço também outros exemplos, de modo analítico breve, a termo de exemplificar determinadas vocalidades e operações; e 2º) no segundo eixo, de outra maneira, obras de artistas que estão diretamente implicados e relacionados de forma particular com minha vida de pesquisadora-artista, presentes no meu meio de pesquisa e na cidade onde moro. São obras e artistas com as quais conversei e que tenho contato próximo, tais como *i-131* de Valéria Bonafé, *Una Mirada desde la Alcantarilla*, de Inés Terra, *Fedra* e *De Perto*, de Lílian Campesato. Dedico uma seção para cada, na última camada do trabalho. Estes tipos de poéticas fazem uso de elementos muito conhecidos dentro dos estudos de enunciação, das teorias linguagem e também

da poesia sonora: elementos de paralinguagem, atos de fala, estados internos, letrismos, ruídos bucais, gritos, sussurros, ações intermediárias entre texto e música.

Historicamente, a voz proporcionou a abertura de um espectro diferencial, uma espécie de continuo modal de desdobramentos entre composição e performance contemporâneas, que está em estreita ligação com a expansão dos limites entre a música de concerto, a performance artística, a improvisação musical, novas cenas teatrais, arte sonora, arte interativa, música eletrônica, a dança, o cinema, entre outros. Muitas vezes, a diferenciação entre 'performance e composição', foi pulverizada no exercício do performer de arte sonora dos anos 50 e 60, mais ligado por exemplo, aos trabalhos intermidiais do grupo Fluxus, influenciados pelo compositor John Cage. Anteriormente a isto, esta diferença entre texto (poesia) e música foi problematizada em obras como a Ursonate, de Kurt Schwitters, a poesia dadaísta de Hugo Ball, o *letrismo* francês de Isidore Isou e Maurice Lamaitre, ou a *Poesia Sonora* de Henry Chopin[6].

Diferentemente destas abordagens, mas em diálogo com elas, temos os trabalhos, de Dieter Schnebell[7], com a companhia Maulwerk de teatro musical; ou o trabalho de Cathy Berberian, que atuou na fronteira entre canto erudito com a canção popular oriental e o jazz, trabalho que gerou frutos em seu contato com Luciano Berio e toda a exploração vocal composicional que fizeram juntos (KARANTONIS; PLACANICA et AL, 2014).

Poderia ainda comentar sobre o extenso ramo do chamado teatro musical com obras de György Ligeti, Georges Aperghis, ou ainda, o teatro instrumental de Mauricio Kagel com o grupo de experimentação Kölner Ensemble. É possível citar também o trabalho de artistas da voz que transitaram os limites entre compositor, cantor, ator, performer, como Demétrio Stratos, Diamanda Galás, Maja Ratkje, Meredith Monk.

Outro ramo igualmente extenso é notado dentro do próprio teatro, com peças teatrais criadas sobre processos musicais, tais como as peças radiofônicas *Todos os que Caem* (1957*), Letra e Música* (1962), de Samuel Beckett, ou *Not I (1973),* um monólogo dramático para 'boca solo'. Suas peças são geradas a partir de uma filosofia do absurdo (WEBB, 1972). Os processos de construção de cena são feitos por enunciados *non sense* que fazem limiar com operações íntimas da composição musical, da criação de partituras polifônicas, de vozes narrativas não lineares, cujas imagens sonoras ressoam quase como um roteiro musical para montagem de uma peça teatral. Nas peças de Beckett, a direção de cena, o roteiro e a decupagem das ações, são completamente embaralhadas entre o trabalho de compositor musical, do diretor de teatro, do preparador cênico, do performer instrumental/vocal, da montagem de espetáculos, etc.

---

[6] Uma ampla contextualização destes trabalho foi feita em minha dissertação de mestrado, chamada A voz-Música na Intermídia Som-Palavra-Performance, disponível em:

[7] Vídeo com trechos de peças disponíveis em:https://www.youtube.com/watch?v=voicNOqDjt8&feature=youtu.be e https://www.youtube.com/watch?v=IwX75pPcNVw

No cruzamento deste repertório com os discursos da bibliografia sobre voz, questiono como ocorreram certos silenciamentos históricos da voz enquanto evidência de corporalidade, e como eles foram entronizados no modo como compreendemos a voz e como inventamos/performamos com ela. Trato de observar um campo entrelaçado de forças que envolvem prática e saber, para compreender como as positividades e formações discursivas da voz seriam evidenciadas enquanto possibilidade de emergência dos discursos e noções de voz na literatura. Ao mesmo tempo, estudei de que forma outras práticas e noções de voz, antes impensadas, seriam disparadas no confronto e na operação de procedimentos composicionais e performativos, como acontece em algumas obras vocais.

Tomo aqui os conceitos de *positividade* e *formação discursiva* depreendidos dos escritos de Michel Foucault (2008, p.145) em Arqueologia do Saber, enquanto "unidade que se auto-afirma" dentro de um discurso constituído de dualidades, falhas, projeções, paradoxos e de como estas falhas e contradições se "enunciam" através dos discursos hegemônicos.

A positividade desempenharia o papel do que seria o *a priori* histórico. Ela é a trama que liga o campo de identidades formais, de continuidades temáticas, e transações de conceitos, além das obras, dos livros e dos textos, e cria uma rede de um autor ao outro. Por exemplo, o *a priori* histórico da gramática não é a história da razão, ou das mentalidades, no campo da linguagem, mas o conjunto de regras que caracterizam esta prática discursiva (Ibidem, p. 146-147).

Neste sentido, ao longo de sete (7) anos de investigação sobre a voz nas poéticas modernas e contemporâneas, percebi a construção de pressuposições conceituais e positivações discursivas sobre a voz, de modo que a literatura indicaria que a concepção do que é 'voz', parece sofrer uma polarização ao longo da história.

Do lado da filosofia, passa a querer dizer, segundo a metafísica e posteriormente com a fenomenologia, *linguagem*, ou conteúdo verbal com sentido semântico, ou *phonè* como fonética. Toda herança filosófica para a voz volta-se para a esfera visual que revela uma estratégia precisa de desvocalização do *logos*, (CAVARERO, 2014) comprometendo a escuta da voz e relegando-a aos objetos 'inessenciais' do repertório filosófico. A singularidade de cada voz nunca é sequer cogitada como tema de reflexão. A voz é despojada de um vocálico, é reduzia ao papel auxiliar de vocalização dos significados, o *logos* é angariado pela visão e puxado com todas as forças para o nível do intelecto universal. É o logos abstrato do pensamento auto-afetivo, anônimo, silencioso, um código, um sistema de um indivíduo em monólogo consigo mesmo. Esse logos esforça-se ao máximo para coincidir com a esfera visual do pensamento, com autoclarificar-se de som, e assim, realiza uma autonegação enquanto som e grão sonoro vocal (CAVARERO, 2011, p. 61).

Sobre tal aspecto, explico na primeira camada, em 'noções de voz", como a literatura aborda a voz e sua respectiva produção unicamente enquanto sentido, enquanto produção de significado, produção de fala, consciência; voz que é por sua vez, fundante de uma ontologia do

Ser. Em abordagens diferenciais mas ainda totalmente ligadas a esta forma epistemológica de conceber a voz, existem derivações como a fonoaudiologia, os estudos da voz que atuam em seu interesse pelo aparato fonador, ou outros como a fonética e sua função analítica dos aspectos fisiológicos e concretos dos sons da fala, ou ainda a fonologia com seus fonemas em função de compor palavras que ligam-se em outras palavras e dão significação à língua.

Há, em todas estas disciplinas, um isolamento do acontecimento acústico e sonoro em favor de uma voz abstraída de corpo, uma tendência a tomar a voz por sua camada mais externa, relativa à linguagem e à significação; ou ainda, de forma derivada, mesmo que na abordagem do som, isto é sempre feito em função do estudo da semântica e da gramática como um primado sobre qualquer outra apreensão relativa ao acontecimento contextual de singularidade e relacionalidade da voz. A voz da fonética ou da linguística, em geral, não é uma voz de ninguém e ao mesmo tempo é qualquer voz.

Raramente vemos incidir, na história da literatura e dos estudos da voz, uma análise mais profunda sobre a singularidade corporal e relacional do vocálico, quando não ainda, vemos uma condenação dessa mesma sensualidade do conatus sexual vocal, esta já presente desde a negação de Platão à poesia Homérica e definitivamente presente na leitura sobre o perigo do canto das Sereias. Uma voz que canta e que não tem por função ser um espelho do saber racional, é tida desde os tempos homéricos, como sinal de perda do autocontrole provocada pela atração de um canto irresistível, com consequente queda moral e morte (CAVARERO, 2014).

De outra forma, no outro lado das positivações, há uma retomada do corpo 'na voz', na poesia experimental e na música vocal contemporânea, uma espécie de retorno a tudo aquilo que excede e inclusive nega, tanto o conteúdo semântico da linguagem, quanto o conteúdo musical das notas. O que seria a utilização do grito, da fala e de pneumismos da voz nas obras atuais, senão um sinal dessa procura de um afeto pneumático, que nos remete diretamente ao sopro visceral do corpo ou à alma ritual da palavra?

Neste sentido, numa operação oposta àquela da linguística, de renegar o componente singular do vocálico, vemos que nas obras como *Concerto para Voz* [8], de Maja Ratkje para voz, ou em *Fedra*, de Lílian Campesato, há exemplos destes procedimentos que fazem uma espécie de retorno ao sensível do sonoro e aos elementos viscerais de afeto, que evidenciam a presença do corpo de carne da voz – carregado de todas as suas incorporeidades, também.

Deparei-me assim, com a percepção de que o campo criativo de voz e o campo discursivo na literatura da voz revelam alguns silenciamentos ou, na verdade, revelam, evidenciam, mais do que silenciamentos ou repressões: eles tornam visível, por sua diferença dual, o fato de que tanto na

[8]Tenho um artigo sobre o Concerto: HOLDERBAUM, F. An archeology of presence in voice studies and the Concert for Voice (Moods IIIb) by Maja Ratkje. Sonologia 2016 - Out of Phase, Proceedings of the International Conference on Sound Studies São Paulo, November 22-25, 2016 First Published in November 2017 by NuSom - Research Centre on Sonology [University of São Paulo] São Paulo, Brazil. In: Sonologia 2016-Out of Phase (http://www2.eca.usp.br/sonologia/call-for-papers/), São Paulo: Open Journal Systems, 2017. p. 152-163.

filosofia quando na história da criação musical, vamos observar e vivenciar, literalmente, uma ***supressão ou uma exacerbação do corpo na voz.***

A literatura da voz aborda o aparato vocal enquanto sentido, enquanto produção de significado, produção de fala, consciência, ontologia do ser; ou então isola o acontecimento acústico e sonoro da voz para a fonoaudiologia ou à fonética.[9] Neste sentido, o logos precisaria ser revocalizado, precisaria reencontrar seu endereçamento às capilaridades pumonares da palavra e aos efeitos de matéria do veículo humano e sua boca. Essa potência de um logos vocal revitalizado apareceria com exacerbação dos afetos vocais e na viscelaridade das obras.

Desta reflexão balizada em leituras, conversas e invenções, coloco a questão que me parece central: tanto na filosofia, quanto na história da criação, se evidencia uma querela da voz em relação ao corpo e ao conhecimento, de modo que a voz está sempre num campo minado entre corpos, matérias e campo de forças abstratos, raramente tendo sua carga própria de componentes ativada. Percebendo isto, meu objetivo é analisar os modos de operações de voz nas peças e sua relação com as noções positivadas de voz engendradas em nosso modus vocal operante, ou ainda, explicitar que vozes, a partir da criação musical, estão sendo desafiadas a soar e resistir, frente a um modus vocal estabelecido e codificado. As obras podem indicar o que é possível e permitido "fazer" com a voz, que vocalidades são aceitas, possíveis ou ainda, novas formas de resistir a certos a prioris da voz cantada, ou da linguagem falada. Quais outras vozes podem ser desafiadas, provocadas a serem pensadas, a soarem e serem audíveis; quais timbres são 'permitidos' soar na voz? Quais espécies de vocalidades são enunciáveis, ou mesmo concebidas como vozes? O que pode a voz?[10]

Sob este viés, o método de abordagem da análise musical e escrita foi traçado a partir da escuta-visualização das peças e performances no cruzamento com o conteúdo de gravações vocais de conversas com as artistas. Também fiz uso de minhas gravações particulares, que se constituem de leituras em voz alta dos textos referenciados.

É da interação entre estes processos discursivos (a fala, os significados, as noções) e não-discursivos (as obras, as sensações, as corporalidades e incorporeidades), que procurei depreender os problemas correntes sobre voz neste trabalho. Estes problemas foram amadurecendo no convívio e no contato entre estes campos e estão grafados em *itálico* ao longo do trabalho, de forma que o fato de haver diferentes problemas, não significa que estabeleci

---

[9]Diferente daquela da voz música que Deleuze (1992) fala que poderia ter acontecido, que seria uma relação muito mais das dimensões da voz em múltiplos sentidos, múltiplas vozes, e muito mais ligada com os respiros do corpo, com a voz corporal do prazer e dessa noção que não relega o *logos* à abstração e uma voz autoafetiva do pensamento, a uma metafisica.

[10] Me aproprio da citação espinozista de Deleuze no livro Diálogos, com Claire Parnet: " [...] o que pode um corpo? (Espinoza). De que afetos é ele capaz? Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria). Espinoza está sempre se surpreendendo com o corpo [...]com o que o corpo pode." (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 73).

problemas demasiados ou dispersos, mas que cada questão posterior amadurece as questões percebidas anteriormente e as atualiza, no jogo completo entre revisão bibliográfica, análise musical, método e problemática. Estes problemas se mostraram, inicialmente, através da seguinte sequência:

Qual é a problemática da voz na criação da chamada 'música contemporânea/atual'?

Ou ainda, de que forma as obras para voz estão relacionadas com a literatura e o discurso sobre a voz, construído historicamente e filosoficamente?

E, finalmente, como esta investigação pode se dar através de uma relação de proximidade entre a literatura escrita e o campo poético dos compositores e artistas que lidam com a voz?

Estas questões iniciais impulsionaram-me para além da análise dual entre o *corpus* de peças musicais de um lado, e de outro, os textos da literatura pertinente, indicando a elaboração de um desvio ou terceira margem: a metodologia pertinente à prática de um *diário de bordo,* constituído de "anotações" sonoras, que chamei de *diário vocal,* no qual realizei conversas com as compositoras/performers, sobre as obras elencadas para análise. Desta forma, o procedimento que escolhi para provocar a proximidade entre escrita e plano poético da voz, foi a gravação de conversas com as artistas em questão e de minha própria voz. Estabeleci assim, uma pesquisa enquanto me envolvia com ela na prática e na experiência da vida, e me envolvi com ela na experiência enquanto a estabelecia. Posteriormente, o método desdobrou-se de forma intensa e singular na análise deste material gerado e na discussão durante a redação da tese, como relato na terceira camada.

Assim, este trabalho é composto a partir de um atravessamento da proposta da filósofa Adriana Cavarero (2004), de recontextualizar os corpos que falam para revocalizar o *logos*; de uma análise discursiva de positivações da literatura sobre voz, ao modo depreendido de Foucault; e de uma proposta de enunciação de pesquisa tal qual conversões de modos de vida, de linhas de vida, subjetivações e geografia de afetos; uma prática artística/pesquisa dentro da vida (Foucault, Nietzsche, Espinoza), uma *pragmática de voz*. Verso sobre isto em *Método e problemática de voz.*

Desta forma, este texto constitui-se na tentativa de um movimento de re-incorporar o saber vocal na escrita, constituição que trabalharia um problema especial: *como devolver, ao próprio saber, a corporalidade da voz, essa voz de garganta esquecida e abstraída pela significação das palavras*? Esta vontade incluiu a forma de análise com que tratei as peças e performances, o vocabulário analítico utilizado na análise, o tratamento em camadas, o processo como conduzi a conversa com as compositoras na vivência de pesquisa e os elementos que extraí daí. Dentro deste escopo e abordagem, estabeleci uma experimentação de pesquisa a partir do seguinte questionamento, na análise musical e literária:

_Como pesquisar o que é re-incorporar o saber da voz na criação e na performance, senão, também, pelo exercício de encontrar e operar a voz de um corpo (ou vários corpos) que não é algo genérico, mas geograficamente localizado?

_Como gerar/perfazer o 'corpo de tese'?

_Como reconhecer estes corpos de pessoas que fazem e perfazem a experiência dentro de um contexto específico, contingente e particular do meu campo de pesquisa, começando por mim mesma, senão através de uma ética da pesquisa dentro da vida, que se debruça atentamente em dialogar e conversar diferentes modos de criação, invenção e performatividades?

Analisar as práticas discursivas em relação às não-discursivas se constituiu, no meu processo de pesquisa, enquanto um movimento audiovisual entre aquilo que conversamos, aquilo que lemos e escrevemos, o som audível de nossas vozes, os afetos, as trocas de amizade, as descobertas contínuas de bibliografias compartilhadas, as perguntas reveladoras de pontos importantíssimos que eu mesma sozinha, não conseguia perceber.

Aqui é importante relatar a influência de Valéria Bonafé e Lílian Campesato na minha decisão de inventar um *método vocal* e de realizar as gravações de campo através de *conversas* e não a partir de *entrevistas*, como é de costume na pesquisa científica. Foi através de inúmeras conversas com elas no ambiente do NuSom e da Sonora: músicas e feminismos, além do convívio próximo de moradia, que cheguei à proposta atual de configuração deste trabalho, mais especificamente através de seus artigos em parceria: *A Conversa Enquanto Método para a Emergência da Escuta de Si* (BONAFÉ; CAMPESATO, 2019)[11].

Destarte, este trabalho trata, sobretudo, de como a voz na criação pode ser investigada através da escuta-observação de um espaço limítrofe: entre aquilo que pensamos que podemos fazer com a voz, nossas *noções de voz,* os discursos sobre voz, o que a linguagem e a semântica 'co-agem' sobre nós, enfim, todos os tentáculos que o discurso articula e, em segundo lugar, aquilo que efetivamente faz de nós *agentes* da voz, naquilo que ela tem de sensível, aquilo que é soado, vibrado, sentido como sensação, tocado, vocalizado, afetado. Em outras palavras: *como a voz ativa possibilidades de emergências de outras vocalidades, que são irrompidas entre o discursivo e o não-discursivo, em cada obra e em nosso discurso sobre as obras?*

Desta forma, meu objetivo é analisar as operações de/sobre voz nas peças e pensar sobre que noções de voz estão assim engendradas em nosso *modus* vocal operante e corrente na literatura pertinente, ou ainda, que vozes estão sendo desafiadas a soar e resistir num modos vocal estabelecido [familial, profissional, acadêmico...] nos regimes de escrita e fala. Ao mesmo

---

11 CAMPESATO; BONAFÉ. La conversación como método para la emergencia de la escucha de sí. El oído pensante 7 (1): 47-70, 2019. Disponível em: http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante

tempo, trato de cartografar a relação destas noções e práticas com as singularizações de cada artista.

Foucault (2010, p. 4-6) se refere a uma *pragmática de si* no que concerne mais propriamente ao exercício de outras possibilidades de constituição do sujeito. Em vez de se referir a uma teoria do sujeito, Foucault propôs um deslocamento na análise da noção de sujeito à análise das formas de subjetivação, e dessas formas de subjetivação para o que, segundo o autor, pode se analisado como técnicas/tecnologias de relação de si para consigo.

Em termos de criação vocal, discuto como o exercício de potencializar a noção de uma voz, de forma prática, irrompe os modelos vocais cristalizados, formas vocais modelares de subjetivação e veridicção. Neste sentido, a problemática da voz talvez seja encontrada ao estudarmos sua condição em relação às performatividades engendradas nas regulações das máquinas de poder [a gramática, a classe social, a escolaridade, o status intelectual, o estado civil, médico, legal, etc, etc] que nos impõe formas prontas de pensar e usar a voz. Em que medida essas experiências definem a constituição de certos modos 'normais' de voz e de que forma certos modos de usufruir a voz definem ou selecionam tipos de sons e comportamentos vocais aceitos, embora implicitamente impostos e tacitamente seguidos? Estes *a priori* vocálicos formariam matrizes de comportamento ou formas de veridicção (FOUCAULT, 2010).

De que forma um conjunto de saberes também é um conjunto de normas de comportamento de indivíduos em relação ao fenômeno da voz? Não seria a linguagem o próprio campo de saber, com suas regras gramaticais, seus primados linguísticos, suas técnicas de solfejo e sua fonoaudiologia, sua prosódia e sua pronunciação, um campo próprio a esse conjunto de saberes heterogênos, que tencionam e transpassam o exercício possível da(s) voz(es), na medida em que essas experiências definem a constituição de certos modos de voz, de pensamento, e certos modos de ser do sujeito normal, perante, por exemplo, os surdos, ou afásicos, semianalfabetos, ou os gagos, ou os fanhos, ou mesmo os loucos?

Não é contra o próprio significado representativo da linguagem que os poetas sonoros vêm fazer guerrilha? Não é sobre esta potência de resistência ou inclusive, de modelagem de forças opostas, que alguns trabalhos parecem ser gestados? Quando se trata de voz, emerge todo um âmbito misto de componentes que fazem passar intensidades pelo gesto, pelo som, pela nota, pelo ruído, pelo movimento, ao articular significado-som, choro-riso, nota-ruído.

Neste ponto, entra em jogo um modo de pensar o conhecimento que Foucault colocou em questão: pensar de que forma produzimos pensamento. Mas Foucault prefereriu, ao invés do exercício de uma epistemologia que pretende pretensamente constituir uma "história do conhecimento", ao invés de subsumir uma linha abstrata de uma "história das idéias", falar de 'formas de veridicção', de 'processos de veridicção', processos de enunciação, em práticas e modos de uso, em modos e linhas de vida, em subjetivação.

Se no exercício de um 'pensar a voz e suas práticas', falamos de um deslocamento da questão do sujeito para as formas de subjetivação e técnicas de subjetivação do eu consigo, então falamos de uma 'pragmática de si' e não do sujeito em si. Falamos de 'processos de experiência'. Na voz, também não se trata da voz em si, de uma história da voz ou sobre o que é a voz, mas de formas de constituição da voz, de formas de vocalização e de noções de voz no embate das relações políticas, sonoras, sociais, musicais.

Trata-se de pesquisar como se constituem as noções positivadas de voz, nos discursos, nas práticas discursivas e indo das práticas discursivas para as práticas e técnicas e tecnologias da voz consigo - ou seja, como a voz é usada - e indo das tecnologias de si para uma pragmática da voz em uma pragmática de si, na exploração de vozes possíveis. Este último campo é a possibilidade de quebra, de agenciamento, de jogo com os *modus operandis* de diversos regimes codificados nos quais a voz atua, e é uma forma como a performance e a composição podem ser exercidas e se instaurar, criando seus próprios meios.

Entretanto, como bem apontou Foucault, estes focos de experiência, essas formas de saber, estas formas de veridicção e estas práticas de si, estariam entrelaçadas. Sendo assim, entendi que era preciso trazer à baila um método de análise tanto para práticas vocais como para práticas discursivas sobre voz. Me propus então a analisar um certo 'ponto' do campo da composição musical - objetivo que está posto na terceira camada do trabalho - mas também analisar os estudos teóricos e os *discursos sobre a voz* feitos por Derrida, Zumthor, Barthes, Cavarero. Debrucei-me sobre autoras e autores que contribuíram com novas abordagens sobre voz e vocalidades, sobre as noções de voz e suas práticas poéticas da voz, de enunciação e da escrita, de grão sonoro do corpo, dos estudos da linguagem, da performatividade na vida, como um campo em série e em constante mutação. Isto está exposto na primeira camada do trabalho.

Depreendo do método da pragmática posta em pauta por Foucault para perceber como é possível proporcionar emergências de experiências virtuais com a voz, possibilidades da voz não reguladas pelas formas de veridicção tão diretamente ou, que se valem destas para serem potencializadoras e disruptivas. O que pode essa voz, depois que ela se analisa como recipiente de formas de positivação que são postuladas por modos de atuação e de como se pode vocalizar, de como se pode usar a voz, vocificar, falar? Como se pode exprimir com a voz de forma potencializada, além destas positivações que sobrepujam nosso corpo vocal? Ou, é claro, como se pode compor - aí nós vamos entrar nas técnicas e tecnologias de si- com usos possíveis dessas vozes, no campo da invenção, nas práticas da voz?

Como se dá então, exercer o poder (com *p* minúsculo) dentro dos múltiplos campos de forças das práticas da voz, senão por um manejo dessas forças que são tanto discursivas quanto concretas, e pertencem tanto ao campo abstrato da linguagem quanto aos maquinismos do corpo? *Como fazer uma análise histórica do que conhecemos por voz, senão pela análise do que foi,*

historicamente, a constituição de um campo de forças nos discursos e nas práticas da voz? Como se deu e se dá o exercício do poder através da relação das práticas discursivas, na voz? Quais são as formas de saber sobre voz que circulam na sua heterogeneidade, quais as práticas tidas como normais e quais são potenciais novas formas de vocalização? Em outras palavras, se trata de procurar o ponto, parafraseando Foucault (2010, p. 5), a partir do qual se forma uma série de saberes heterogêneos, cujo desenvolvimento pode ser analisado.

Todos os saberes mais ou menos heterogêneos que se constituem e que atuam sobre as experiências de voz se tornariam, aos poucos, matrizes de comportamentos que permeiam as práticas discursivas ou em ato. Os modos possíveis de vocalidades em cada época e lugar, as emergências, os padrões de exploração melódica e rítmica, os lugares de ressonância no aparato vocal, os modos de pronúncia de cada língua, as ressonâncias por extensão, as convenções da canção, os glissandos do *parlando*, ou mesmo as regras comportamentais mais gerais de interação, formariam um conjunto ou vários conjuntos de práticas.

Sob este filtro analítico - embora não vá deter-me sobre este período histórico - passei a provocar questões sobre como, por exemplo, chegou a haver a possibilidade de emergência da voz cantada do modo como é cantada na Ópera? É toda uma alegoria e todo um repertório de personagens, humores, vibratos, que rondam o universo do canto erudito. É, digamos, todo um agenciamento da Diva, do Castrati, da Prima-Dona:

> Na opinião de Daniel Charles[12], Demetrio Stratos não só indicará uma liberação da voz em pleno século XX como também uma possível liberação do corpo. Para melhor compreender essa colocação, é preciso descrever – mediante, sobretudo, a definição de *bel canto* – como a voz e a corporalidade foram afetadas por alguma espécie de controle culturalmente imposto. [parágrafo] Deve-se enfatizar, como fez Michel Foucault[13], que essas repressões não possuem uma negatividade essencialmente prejudicial. Antes, a repressão também é altamente criadora, já que nunca dominaria apenas por ser coercitiva (EL HAOULI, 2002, p 73-74).

Destarte, como pinça El Haouli sobre Charles e Foucault, há conduções e coações profundas sobre a voz, exercidas desde os primórdios da escola do *bel canto*, marcas feitas aos corpos através de certas coerções com objetivo puramente musical (vide os *castrati* ou as divisões arbitrárias da voz em quatro vozes básicas). Todavia, estas mesmas modulações seriam, ao mesmo tempo, objeto de sedução, de controle, de modos de vida, de poder e de prazer.

Da mesma forma acontece com as práticas sexuais: não há uma repressão exatamente, mas um controle a que somos submetidos, quando em verdade nos é informado a todo momento, por 'n' veículos, como deve-se praticar o sexo, sob que condições de estatus social, civil, sob quais 'certos modos' e condições, sob certos avisos e cuidados: médicos, sociais,

[12] Nota de fim da autora: CHARLES, Daniel. 1978. *Le temps d ela voix.* Paris, J. P. Delarge.
[13] Nota de fim da autora: FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade. I. A vontade de saber. 7 ed. Rio de Janeiro, Graal.

conjugais. Assim, garante-se que haja controle sobre tais práticas. *Conduzir,* portanto: uma tática do poder - não reprimir ou suprimir.

No canto lírico, por exemplo, há certa sistematização bem-acabada dos atributos vocais, os timbres são escalonados segundo identidades, há adequação das vozes humanas à produção musical dos instrumentos (depois que a voz serviu de modelo para estes desde a Idade Média, a relação se inverte no século XVIII), supervalorização da "boa" técnica, todo um concurso do canto lírico que guarda um ideal de voz. Esta versão de uma voz bela e perfeita continua a plenos pulmões na cultura ocidental do século XXI, o que mostra o quanto ela ainda nos fere e nos desafia a uma tomada da voz que admita os componentes corporais enquanto possibilidade poética, sensível e ao mesmo tempo, intelectual.

A própria separação entre elementos de razão e elementos de sensualidade como um *a priori* da filosofia e da ciência, em nossa civilização ocidental, são sintomas de um problema muito mais profundo, que é evidenciado na voz, entre concepções de *logos* e de *alma,* portanto, entre corpo e espírito, ou entre corpos e incorporeidades, os quais tratarei no primeiro capítulo. Todavia, posso adiantar que a separação e fixação dos significados destes termos são em si, bastante deturpadas pelo passar dos séculos, desse a Grécia Antiga.

Logos era, na concepção grega, tanto *ligar* as palavras quanto *dizer*. É tanto *enunciação* quanto *intelecção. Alma* é *psiquè* incorporal bem como *sopro vital* (thymus), fumaça ou vento que anima a voz e circula pelo corpo, entra pelas veias, oxigena o cérebro e o sangue pelos capilares dos pulmões e conduz as palavras e os sons diversos da linguagem. Esta complexidade, em nossa mentalidade atual sobre voz, complica substância e forma, conteúdo e expressão, expressões que não poderiam ser mais confundidas e equivocadas para nós.

Em suma, o que estas irrupções e modulações sobre a voz indicam é que estaríamos num momento de revocalizar o logos (Cavarero, 2011), de incorporar um saber da voz, enquanto noção mesma de saber, de transmissão de conhecimento enquanto relacionalidade, de incorporação e vivência dos saberes; isto é, um momento de "devolver" ou recarregar na voz, o saber que recebeu morada e receptáculo apenas no pensamento interiorizado. Isso parece ser realizável por duas vias: ao re-incorporar o saber sobre a voz pelo método de vivenciá-lo, ou seja, rever a concepção de saber e de conhecimento sobre voz que construímos historicamente - com suas positivações e sujeições; e em segundo lugar, ao pensar na radicalidade de uma prática vocal, ir além na concepção de uma invenção e pensar o que torna vozes antes impensadas, possíveis. Observar práticas que assim parecem fazê-lo.

Isto tudo revela ainda, outro aspecto da formulação de um trabalho de tese sobre voz*: a discussão da implicação de si na produção de seus enunciados e de como a implicação de si passa por uma implicação do próprio corpo e da própria voz, corpo e voz atravessados por forças de todos os lados, mas também, desafiados a serem agentes das próprias forças. Essa é a discussão*

sobre a implicação de si na produção de seus enunciados e de como a implicação de si passa por uma implicação do corpo, no texto acadêmico.

Achar uma saída viável para compor um texto acadêmico sobre uma prática artística requer reencontrar um prazer do corpo na produção disso, desse meu percurso ou corpo de tese. E isto envolve uma tensão, ao dialogar meu texto com professores e com pessoas próximas. É no corpo que essa tensão se expressa e se constitui, que essas relações de poder/saber/afeto se expressam. E é pela voz que elas se expressam, numa mistura de sons, palavras, interjeições, frases, melodias, enunciados; mas também, visualidades, expressões faciais, olhares, trejeitos, entonações, sensações, estados internos. Todavia, não há titulares pra essa maquinaria de forças que chamamos poder. Como mostrou Foucault, o poder se exerce em rede, enquanto jogo de forças, nessa tensão entre orientar ou co-orientar um trabalho, um discurso e uma escrita.

A questão que se coloca é que, tanto na filosofia, quanto no campo da criação musical (ainda que não se possa opor criar e pensar, pois pensar é também, inventar modos de pensar), há uma determinada história da supressão ou ao contrário, de um impulsionamento radical do corpo nas noções e nas práticas da voz. E isto vai ao encontro do problema da implicação de si na produção de enunciados e de como a implicação de si passa por uma implicação do corpo.

Gostaria então de criar uma ponte entre este método de análise e certas práticas vocais, tanto discursivas quanto não-discursivas; gostaria de pensar a complexidade da voz com este método, para assim me debruçar sobre o trabalho daqueles que inventam com a voz, aquelas e aqueles que são compositoras e performers, que estabelecem uma relação intrínseca entre seus saberes e suas práticas, as formas vocais sonoras e suas expressões.

Portanto, é a partir da *relação* entre as noções de voz que encontrei na literatura, com as práticas vocais nas obras, no atravessamento da conversa com as artistas registrado no diário vocal, que percebo minha problemática. Mas além disso, é o modo como traço uma interlocução ativamente vocálica com estes conteúdos e com as compositoras/compositores e performers, que constituiu-se no ponto relativo à pragmática da experiência com a voz na vida. Trata-se de uma conversa heterogênea, sobre estruturar um campo metodológico, sobre tirar daí operadores conceituais, operadores de análise, operadores de problematização, e por fim operadores de leitura e análise dessa problematização.

Todavia, dialogar composições teórico-metodológicas é sempre difícil, porque estas coisas não estão prontas, elas estão no mundo, espalhadas nos textos, nos livros, e nós as articulamos de alguma forma, como um caminho todo nosso. E então, o alinhamento, a coerência na fundamentação teórica e metodológica acaba por se constituir enquanto uma forma como nós exercitamos a nós mesmos no próprio trabalho, como uma experiência de atravessamentos que conecta os eixos do pessoal, da vida, dos amigos, das criações, das sensações, das tensões, dos afetos trocados.

Desta forma, evitei "utilizar conceitos" para analisar obras de voz, mas procurei de criar um *método de voz*, uma espécie de cartografia que segue algumas pistas num processo em curso. Busquei tornar o saber oral e vocálico, de alguma forma, presentes na escrita e na vida. Procurei relacionar instâncias discursivas e outras sensíveis, do nível da sensação, da arte, dentro da análise musical.

Assim, neste trabalho, esses três campos: *1. noções, 2. operações e 3. modos de subjetivação/singularização*, correspondem respectivamente ao cruzamento dos âmbitos dos estudos da voz, do campo prático da *performance/composição* musical e do campo potencial *da pragmática* de *voz(es) –ainda que prática de composição/performance e singularização sejam operações* tangentes. As noções são abordadas na primeira camada, *Noções de Voz e Vocalidades* e *Plano de Voz*. As operações criativas aparecem na terceira camada, na análise dos trabalhos, mas transpassam o trabalho como um todo. Meu desejo foi exercitar ma escrita da segunda e terceira camadas*, Método e Problemática de Voz* e *Do Diário Vocal,* um processo de singularização pela pragmática de voz que ocorreu pelas conversas.

Foi da percepção destes três campos que depreendi que se a voz é meu "objeto de pesquisa" e as composições e performances são meus materiais, o movimento metodológico apropriado para abordar a voz sob este viés, seria problematizá-la não só enquanto objeto, mas enquanto método de uma *pragmática* que envolve uma geografia de afetos e de corpos, suas subjetivações, suas noções e ações, através de modulações vocais sobre todos estes aspectos

A **primeira camada** do trabalho se refere ao processo de análise documental dos textos, a **segunda**, ao método proposto e **a terceira**, à análise cartográfica e musical das peças. Na primeira, apresento as constituições das noções de voz(es), introduzo a ideia de *vocalidad*e e traço um breve panorama da teoria literária, dos estudos da voz, da teoria da performance em relação às materialidades da comunicação, bem como da filosofia e da fenomenologia da voz e da teoria da enunciação. Além disso, trato também de algumas noções de voz apresentadas em textos de compositores que escreveram especificamente sobre seus trabalhos vocais, como Berio, Ligeti, Schnebell. É um composto analítico sobre os discursos que constituem aquilo que conhecemos por *voz*, a partir de leituras, aulas, escutas e conversas sobre composição musical, estudos literários, materialidades da comunicação, filosofia e história da música. Seria uma introdução com uma breve análise das obras do primeiro eixo comentado acima. Diz respeito à discussão sobre como as noções de voz e seus modos de vocalização estão intrinsecamente engendrados uns nos outros (noções-modos de vocalização) e como isso se configura enquanto um processo de constituição interno e inaudito da voz, como endodermes, que atuam invariavelmente sob todo tipo de produção vocal, podendo ser observadas nas criações e performances vocais que abordo. As práticas vocais enfatizam as noções sobre voz e vice-versa,

e é justamente da fissura aparente entre elas ou de suas veias conectivas e vasos capilares, que podemos extrair discussões e sintomáticas do *estado da arte* da criação para voz.

A **segunda camada** é a apresentação do **método de voz** que empreendi. Nela, discorro sobre como foi posto em prática o cruzamento das leituras com as obras/performance e a conversa com as artistas: *como uma pragmática da voz pode permear nossos modos de vida através de uma ética dos corpos em nossa pesquisa artística?*

A **terceira camada** diz respeito a uma pragmática/dramática do exercício vocal que desenvolvi enquanto um método *de voz*, e uma análise musical da prática e experiência da voz nas peças. Engloba uma proposição de um método de gravação-escuta da minha própria voz durante a elaboração deste trabalho, bem como da gravação de conversas com as(os) compositora(es) que tive a oportunidade de encontrar algumas vezes especificamente para realizar esta proposta. Foi desta prática de diálogos, conversas e gravações do diário vocal, que pude extrair reflexões e desenvolver a problemática e as questões que interponho sobre voz, tanto na discussão de textos quanto na recepção e análise dos trabalhos práticos, composições e performances.

1a Camada: Plano de Voz - componentes e operações em algumas obras

1.1 Voz-significado (phoné semantiké) da fala/língua/escrita: o discurso lógico, a semântica, significado semântico da voz falada, regras de escrita.
1.2 Voz cantada/ tradicional de música. Ideia de nota como uma coisa abstrata, uma representação de relações entre graves/agudos, intervalos terça/sexta, acordes maiores/menores. São relações abstratas.
1.3 Voz-som: qualidade acústica e psicológica. Junção entre física dos sons e percepção.
1.4 Voz gesto/conceito: na ideia de presença não é nem o som em si que está implicado, nem o significado, mas a intimidade, o corpo, a presença. Aqui entra também o gesto. Peças nas quais a voz remete à música, mas não ao som musical propriamente dito nem ao significado propriamente dito.

Quando se fala em voz, temos um objeto de pesquisa ao mesmo tempo delimitado e vago. Delimitado por que 'voz' é um termo que se referiria tanto a um tema quanto a um elemento dentro muitos, na ordem do universo musical e sonoro: instrumento, som, fala, língua, música, discurso, oralidade, voz... Apenas para citar alguns componentes de uma possível série da voz.

Além disso, ao contrário de outros temas ou objetos de estudo, a fundamentação teórica da voz não pode ser aferida em um campo individual e primário, como por exemplo, o estudo das ondas sonoras na física acústica, ou mesmo a um campo ampliado de disciplinas, como acontece no estudo da alimentação dos animais, endereçado à nutrição, à zoologia e veterinária. Embora estejamos falando de disciplinas que são, todavia, recentes frente à história das 'humanidades', elas estão fundamentadas e firmadas enquanto campos endereçados de estudo destes componentes. Há repetórios e léxicos localizados e firmados.

Com a voz acontece algo diferente: ela é estudada por inúmeros campos e nunca se pode esgotá-la. Seus componentes têm discursos e práticas experimentais de saber entre lingüistas, fonoaudiólogos, historiadores da oralidade, filósofos da enunciação, analistas do discurso, arqueólogos das práticas discursivas e não discursivas constituidoras de saber, compositores, cantores, músicos, cineastas. Talvez seja a capacidade mesma da voz em resistir à definição e categorização das disciplinas e dos campos, que a constitua num *plano de estudo,* mais do que em um 'objeto', tão fascinante e inesgotável.

Tratarei de trabalhos e de noções em que a voz se aloja num 'entre': entre **comer e falar**, entre **gestos, conceitos, a semântica,** a **nota musical**, o **instrumento musical, o espaço ou a cena**. Outras expressões postas em jogo *são vocalidades e gestos corporais* que envolvem **memórias afetivas e camadas emocionais da linguagem**.

A voz se aloja em um 'lugar' *entre* uma coisa e outra. Mas se pensarmos com atenção, o que chamamos de *voz* 'é' algo, e não apenas 'se aloja';'é' algo que sempre está entre uma coisa e outra: primeiramente ela está entre **comer e falar**, pela **boca** que se alimenta ao mesmo tempo que emite ou balbucia. Desde crianças, sugamos o leite e enunciamos pequenas expressões de afeto. Ou posto de outra forma, a voz está entre comer e exprimir-se, seja por **uma língua**, seja por sinais**,** gesticulações, **gestos, conceitos.**

Para quem adquire a linguagem e a **fala** e efetivamente fala uma língua (não esqueçamos que existem surdos que não "falam", mas se comunicam e exprimem) a voz está atada à ideia da **semântica,** enquanto que diferentemente, na música, ela tem um lugar de potência da **nota musical**, que não é o lugar da fala, lugar do significado, lugar semântico das palavras sobre as coisas, mas um mundo do afeto e do som.

Além e mais do que isso, enquanto *nota musical,* a voz tem um papel ambíguo em relação a um **instrumento musical**, idealmente arquitetado para o que é "tocar notas". Uma voz humana é diferente de um instrumento fabricado e a relação de proximidade ou não de timbre entre voz e instrumentos é uma das tensões mais interessantes de se pesquisar na história da música. Outros aspectos interessantes são as componentes internas do som vocal humano e os formantes proporcionados pelas cavidades e formatos da boca, os harmônicos aí produzidos, mas também aos componentes pouco mensuráveis como estados internos, sentimentos, sensações, emoções, expressões faciais, que a voz carrega, apreende e informa dos e aos instrumentos. Em outras palavras, a voz implica uma dimensão intensiva, não-mensurável pelos critérios adotados pelos sistemas de codificação mencionados aqui. O desafio seria, portanto, pensar um sistema de intelecção que se dirija a essas dimensões intensivas da voz.[14]

Outra característica ou componente da voz é o **grito e o choro**, duas expressões de **afetos** que mudam completamente qualquer evento sonoro e carregam o **corpo** de marcas de **memórias afetivas e camadas emocionais da linguagem**. De outra forma, seus **espectros** sonoros, de um grito e de um choro, revelam elementos ricos para elaborações sonoras de algumas artistas. E todas estas formas de voz estão presentes em cada voz.

Dentro desta gama de componentes heterogêneos, observei processos disruptivos de criação e performance referentes à manipulação dos componentes da voz, como, por exemplo, transformações entre sons vocais e eletrônicos, ou extração de linhas composicionais para instrumentos e eletrônica a partir de análise espectral da voz. Este é o caso da peça *A Dream within a Dream*, de Tatiana Catanzaro.

Para sua elaboração, a compositora gravou uma série de gritos e analisou seus espectros. A partir de pequenos fragmentos sonoros do grito, a compositora fez ampliações modulares para

[14] Contribuição direta do integrante banca de defesa, Dr. Henrique Rocha de Souza Lima, após a correção.

pensar a forma e textura da peça, ocasionando um procedimento de estiramento ou ampliação de micro-eventos sonoros provenientes do grito propriamente dito. O som do grito na íntegra também é empregado em pontos marcantes da peça, como no começo, em *sforzandos-pian*o (*sfz-p*) que soam como espécies de "chicotadas" construídas sobre o grito inicial, que a cada ocorrência aparecem sob uma coloração textural que é feita da composição de diferentes camadas de timbre: ora o som da eletrônica é atacado junto com o grito e a percussão, ora a compositora retira harmônicos do grito e adiciona instrumentos percussivos que mesclam o ataque de forma nova, a cada intervenção. Essas pontuações texturais começam mais densas e "esvaziam" ou rarificam ao longo da peça, causando o que Catanzaro (2016) comenta ser uma intenção de 'esvaziamento' do grito, como se algo retirasse o sopro que anima esta potência.

Outra estratégia observada é a manipulação da presença do corpo em relação à consciência e ao significado da fala. Os elementos da performance vocal, neste caso, chamam a atenção para o sentido das palavras, provocando uma descorporificação da voz e "esvaziando" a presença do performer através da exacerbação da produção de sentido. Em *Not I*, de Samuel Beckett, por exemplo, a montagem constitui-se do *close* na boca da atriz, que recita muito rapidamente um monólogo feito pela permutação de frases e jogos de frases, em diferentes velocidades e ânimos. A produção de jogos de linguagem é intercalada com a busca da sonoridade da palavra através da manipulação de módulos silábicos, que por sua vez exercem tensão em contato com a visualidade da boca sob o foco da cena, como parte corporal destacada do todo. Essa contínua troca entre elementos visuais, sonoros e linguísticos atua sobre nós de forma a criar gradações entre efeitos de som da voz, da imagem de um corpo, e efeitos de sentido das palavras.

Em *Articulation*, de Gÿorgy Ligeti, o compositor utiliza elementos provindos de um estudo da voz e da língua, mais precisamente das sonoridades da língua francesa, para criar uma composição que tem apenas sons senoidais. Assim, o resultado remete à uma pré-língua, como diz Ligeti, que seria sugerida pelo tipo de articulação que ele usa nos sons eletrônicos, provindo das frases, entoações e ritmos da fala humana. Aqui a relação entre música e voz acontece através dos componentes que o compositor deriva da língua falada.

Mais um caso de intervenção compositiva a partir da voz e seus elementos seria as obras *Aventure* e *Nouvelle Aventures*, do mesmo compositor, nas quais são explorados comportamentos vocais, interjeições fáticas, a partir daquilo que o compositor define como *elementos afetivos* ou *camadas emocionais* da linguagem, do comportamento humano relacionados à linguagem e aos gestos em torno dela. Ligeti explora o caráter sensível da linguagem naquilo que se encontra entre gestos sonoros, estados internos da fala, expressões

subjetivas. O compositor começou com uma idéia básica: "eliminar da linguagem humana a camada portadora de sentido, puramente semântica, e trabalhar com as camadas musicais e emocionais da linguagem, para compor música com estas partes." (LIGETI, 2013, *trad. minha*).

Há ainda processos que lidam com a transformação entre voz e instrumentos de orquestra. Nesse sentido, a peça Concert for Voice (moods IIIb) (2007), de Maja Ratkje explora a interação da voz amplificada pelo microfone junto à pequena orquestra, e articula diferentes dinâmicas entre a os espaços sonoros criados pela captação da voz e o som orquestral, no que concerne à expansão ou contração de espaços acústicos referentes a estes dois corpos de som ou espaços sonoros: o da voz que sola mas não canta, e o da orquestra que toca mas não necessariamente acompanha uma melodia.

O concerto é a terceira parte de uma série chamada *moods*, feita com base no espectro harmônico do saxofone. Ratkje lida com harmonias espectrais na parte da orquestra e técnicas estendidas para voz. A parte orquestral é composta em detalhes, enquanto que a parte solo da voz segue guias e quadros para a improvisação, com sugestões de notas em poucos trechos. Segundo Ratkje (2007), seu lugar enquanto intérprete ultrapassa as convenções dadas à voz que canta um texto. Não treinada como uma cantora clássica, ela usa sua voz de maneiras não idiomáticas, "com base na experiência e inspiração em improvisação musical livre, música eletrônica e poesia sonora". (Ibidem). Não há um texto cantado, mas rumores, ruídos, gritos, entoações. A compositora-intérprete exercita assim uma vocalidade obtida a partir de novos horizontes de sentido, com poucas alturas e durações parametrizadas, uma voz cheia de sonoridades múltiplas, corporais, de respiros e fluxos de ar.

Importante ressaltar que a exemplo detas obras, reatualizar afetos pneumáticos da voz não está relacionado com um retorno a um campo pré-linguístico e 'essencial' da voz, que seria a negação da linguagem e da semântica, do campo racional. Diferentemente, essa atualização da voz mas seria uma busca por vocalidades a partir de um novo plano em que a voz é hiper-racionalizada. Então, não há "antes" do sentido semântico, mas "no meio de sentidos" e de modo problemático, de modo a problematizar a voz.[15]

Outro aspecto importante desta peça é a mescla da voz gritada em sua fusão espectral com os instrumentos, mas aqui essas transformações e fusões de timbre não parecem ser feitas segundo harmônicos da própria voz cantada ou dos instrumentos tocados de forma tradicional, mas parece ser engendrada entre uma voz gritada e ruidosa, não cantada, e técnicas estendidas dos instrumentos; ou seja, a compositora fusiona ruídos da voz com sons não-convencionais dos instrumentos.

[15] Ibidem à nota anterior.

Há obras que lidam estritamente com a fala e com gravações de campo com caráter íntimo e familiar, que detonam processos autobiográficos referentes à **memórias por objetos**, como acontece na peça eletroacústica, *i-131*, para vozes femininas, bombo e grupo instrumental, de Valéria Bonafé.

É importante ressaltar aqui que não se trata de definir a voz dentro da linguagem ou dentro da música, ou a partir da oposição significante/significado da voz, ou significado-som dentro nas obras. Estas polarizações já estão por demais demarcadas em seus estudos respectivos. Quando Ligeti (2013) afirma trabalhar com as camadas emocionais da linguagem para compor música com estas partes, quando ele afirma usar *memórias afetivas* como matéria composicional em *Aventures*, são estas instâncias intermediárias da voz que ele está fazendo passar pelo trabalho. Mas isto não é feito por um modo de pensar que divide a voz entre operações de linguagem de um lado e de música de outro lado. Então se ele diz extrair da linguagem elementos emocionais para compor música, rompendo aí a maneira dual que insiste em pensar a voz como *significado versus som*, ou enquanto *nota musical versus ruído,* é justamente através do deslocamento das componentes e seus campos respectivos (nota-mundo musical, significado-mundo literal da fala, som-mundo da acústica) que essas vozes inesperadas saltam enquanto *acontecimento artístico*.

Um ponto importante a ser ressaltado aqui é a detecção de uma transformação no entendimento de material musical. E no meio dessa transformação a voz está misturada com o afeto, há uma zona de indiscernibilidade entre voz e afeto.[16]

Estas práticas e técnicas de jogar com estas componentes, em geral recebem o nome de *teatro musical*, *teatro instrumental*, *poesia sonora*, *happening*, *performance*, *poesia falada, canção experimental*, entre outros. Algumas criações têm o poder de fazer soar vozes "fora de lugar", vozes abjetas como na peça radiofônica *Para acabar com o julgamento de deus,* de Antonin Artaud; vozes esticadas e expandidas a partir de uma sílaba na música eletroacústica, tal qual em *Omaggio a Joyce* de Luciano Berio; vozes gritadas num concerto para voz e orquestra com técnicas espectrais, tal como acontece em *Concert for Voice*, de Maja Ratkje; memórias afetivas que passam por comportamentos vocais, como *Aventures et Nouvelle Aventures* de Gÿorgy Ligetti, vozes transformadas em outros timbres através da manipulação eletrônica, como acontece em *Red Bird*, de Trevor Wishart; vozes compostas a partir de gestos sonoros e componentes paralinguísticos, tal como no teatro musical de Dieter Schnebel, ou *Anticredos*, de Wishart.

Neste contato pouco definível entre voz, palavra e som, impossível não citar poetas sonoros como Kurt Schwitters, Raoul Hausman, Forttunatto Deppero, Philadelpho Menezes,

---

[16] Idem ibidem.

Henry Chopin, Isidore Isou, Hugo Ball, Demetrio Stratos, Gil Wolman? Mas também houve romancistas, escritores e diretores de teatro que influenciaram intensamente alguns processos vocais atuais, autores que lidam com procedimentos na escrita similares aos poetas sonoros, tais como James Joyce, Mallarmé, Mayakowski, Samuel Beckett, Jerzy Grotowski.

Elenco, desta forma, diferentes práticas que exploram uma certa radicalidade vocal na música, que altera, distorce e expande seus componentes e se aproxima de certos limites físicos, afetivos, musicais, gestuais, semânticos; seja através do ruído, ou na relação da voz entre som e sentido, entre voz e instrumento, entre voz e gesto musical, entre gesto e corpo e entre corpo e som, variando estes elementos em diferentes combinações. Os modos de vocalidades que essas criações e performances colocam em movimento, liberariam outras formas de execução, de vocalidade, de canto, em suma, de possibilidades vocais inventivas.

1'. Interstícios: Noções de Voz e Vocalidade

Tenho por base alguns anos de prática e pesquisa com processos criativos em torno de poéticas vocais e instrumentais, com ênfase na Poesia Sonora e suas intersecções com a Música Experimental e suportes eletrônicos. Minha dissertação (2014) lidava com a noção de voz-música, que depreendi de Deleuze e Guattari, via Janete El Haouli, Paul Zumthor e Demétrio Stratos, além de versar sobre um agenciamento intermedial da voz na análise de algumas obras contemporâneas, nesse âmbito da poesia sonora, música e arte sonora.

Nos séculos XX e XXI, vimos surgir o interesse sobre a voz a partir de uma gama de disciplinas, de modo que não existe uma modalidade delimitada do que seriam os estudos da voz. As noções e o que se entende por estudos da voz permeiam diferentes campos e áreas. Enquanto objeto de pesquisa, a voz é pulverizada entre a filosofia, a fenomenologia, a linguística, os estudos de enunciação, a fonoaudiologia, a sociolinguística, a expressão vocal, o canto, a antropologia, a história, os estudos de oralidade e auralidade, a sonologia, as anotações e pensamentos de alguns compositores(as) em seus memoriais.

1.1 Noções de Vocalidade:

A vocalidade na música seria esse "espectro de enunciações mais amplo do que o canto baseado em letras de canções" (KARANTONIS; VERSTRAETE, 2014, p. 4)[17]. Além de ressaltar componentes puramente sonoros da voz (vox), essa possível vocalidade também está especialmente ligada aos aspectos corpóreos de enunciações vocais no seu sentido mais amplo.

A voz que exercita essa vocalidade também faz emergir um espaço entre as artes, muitas vezes por um ator que canta, um dançarino que vocaliza, um músico que atua, a mímica...

> [...] the New Vocality not only refers to contemporary music, but also to the new ways of approaching traditional music, exploiting the past experience of sound with the sensibility of the present (and a presentiment of the future). For this reason the singer today can no longer be just a singer. Now the boundaries of interpretation, like those of the arts, are no longer clearly defined— and performers in one field violate the territory of others. (Brecht–Weill demanded actors who could sing, Schoenberg wanted singers who knew how to act.) The New Vocality affirms that there should be singers who are able to act, sing, dance, mime, improvise—in other words, affect the eyes as well as the ears (BERBERIAN, 1966, p 49).

[17]Vocality in music is understood today to indicate a spectrum of utterances broader than lyrics-based singing. [...] Furthermore, at the level of alternative vocal sounds, the stability of "the voice" as a singular metaphysical emblem of musical sound was brought into question. In the twenty-first century, we can appreciate that vocality has continually been reconfigured since that time to include a regard for the purely sonorous, bodily aspects of vocal utterance, beyond its linguistic content and beyond the appraisal of voice as merely object of the listener's desire (KARANTONIS; VERSTRAETE, 2014, p. 4).

Sobre tudo isto, importante também ressaltar que essa nova vocalidade de que fala Berberian, cujo manifesto tem frutos até o presente momento, gera a possibilidade do encontro entre performer e compositor através da prática vocal. Aqui entra em questão uma fusão tão necessária desde que o instrumentista foi separado dos compositores, em tempos seculares atrás (PLACANICA, 1966, p. 51).[18] Nesse sentido, Berberian investiu na noção de que cantores com considerável papel criativo podem e devem carregar o processo composicional para o palco.

Mas o que gostaria de ressaltar neste trabalho é a noção de vocalidade que parece ser o desafio para os artistas da voz desde a década de 60, ou propriamente como coloca Berberian em seu manifesto 'por uma nova vocalidade': um modo empírico de abordar os aspectos diversos da vocalidade, livrando-os do condicionamento da linguística e desenvolvendo-os como um 'meio de vida" para a voz, numa integração de possibilidades e atitudes musicais ainda não oficialmente catalogadas que, todavia, emergem da experiência musical e que são potências dessa nova vocalidade (BERBERIAN apud KANTORIATIS, 2014, p. 47)[19].

> I propose the artist as a universal fact and the voice as part of the living body, acting and reacting. In the same way recitals and concerts will have so many theatrical elements ingrained in the musical context that these elements will function like a gestural alternative - and this is something that music will endow to the intrusive and disordered stimuli of a culture predicated upon seeing and doing (BERBERIAN, 1966, p 49).

Paul Zumthor, conhecido medievalista estudioso da oralidade e poesia oral, diferencia o que ele chama de *oralidade do* conceito de*vocalidade.* Para o autor, a *oralidade* diz respeito ao uso da voz com produção de significado, já a *vocalidade* seria a atividade da voz sobre si mesma, à parte da linguagem. Mesmo que a voz seja perpassada vertiginosamente pelo significado das palavras e pela significação da linguagem, o componente sonoro da voz acusa sua fisicalidade: a respiração, os ânimos, os afetos, a margem próxima do grito, do choro e da loucura, bem como da voz como um marcador contextual, como geografia de enunciação.

> É por isso que à palavra oralidade, prefiro vocalidade. Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como a portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância. Essa *phoné* não se prende a um sentido de maneira imediata: só procura seu lugar (ZUMTHOR, 1993, p. 21).

---

[18] Berberian overcame, too, the caesura between composition and performance, carrying the compositional act all the way to the performance stage. Strong believer in the possibilities of the human voice, she codified a theory of "The New Vocality" investing singers with a reconceived creative role, exhorting them to become the "composers of their own performance[s]." (PLACANICA, 1966, p. 51).

[19] I believe that a modern singer should be both sensitive and open, albeit in an empirical way, to these diverse aspects of vocality, isolating them from the context of linguistic conditioning and developing them instead as "ways of being" for the voice—towards a musical integration of possibilities and musical attitudes not yet "officially" catalogued as emerging from musical experience and that are crucial for the further development of a "New Vocality."(BERBERIAN apud KANTORIATIS, 2014, p. 47).

Mas porque essa 'nova vocalidade' parece 'buscar' um *lugar* de exercício de contestação da tradição? Se foi preciso que Berberian, como Americana-Armênia quebrasse certos tabus entre a música do canto lírico e o jazz ou vocalidades de origem armena, por que ainda há essa resistência em ouvir uma voz ruidosa, ou uma vocalidade sem tonalidade ainda soa algo que beira um "extra-musical"?

A questão que percebo é que existem noções precisas do que é considerado uma forma aceitável de voz no canto e na fala e isto atua de dentro da 'epiderme' das palavras, da linguagem e da canção, exercendo uma forma de poder, com letra minúscula, sobre o que é possível inventar com a voz na composição. Todavia, isto não acontece apenas por repressões ou silenciamentos, seja do ruído, das sonoridades rugosas e líquidas da garganta e do trato vocal, mas também por processos de agenciamento de desejo, de confrontamento, de desvios provocativos, de novas possibilidades de exercícios da voz e por consequência, da inscrição de subjetividades. Em suma, de outras singularizações de voz. Vejamos então, quais são estas noções de voz que impingem e provocam formas de veridicação em termos de vocalidade, abrindo caminho paraa resistência de outras possíveis virtualidades da voz.

1.2 Noções Positivadas

> La voz humana es en efecto el espacio privilegiado (eidético) de la diferencia: es en efecto el espacio que escapa a toda ciência, puesto que ninguna ciência (fisiológica, histórica, estética, psicoanálisis) es capaz de agotar da voz: classifiquemos, comentemos histórica, sociológica, estética, tecnicamente, la música: siempre quedará um resíduo, um suplemento, um lapsus, algo dicho que se designa a sí mismo: la voz (BARTHES, 1986, 273).

1.2.1 Concentração bibliográfica [aglutinação]

Creio ser importante elencar inicialmente o autores e autoras que de certa forma compõem a rede de referências desta pesquisa. Em meu percurso de estudos, abordei os livros *Escritura e Nomadismo (2005)*, *Introdução à Poesia Oral (2010) e Performance Recepção e Leitura(2007)*, de Paul Zumthor. Durante a dissertação de mestrado, além dos textos de acima, concentrei-me nas concepções da sociolingüística relativas aos estudos de enunciado-enunciação e performatividade em M. Bakhtin (*Os Gêneros do Discurso*, in: *Teoria da Criação Verbal*, 1997), V. N. Voloshinov (*La palabra en La vida y La palabra en La poesia: hacia uma poética sociológica*, 1926), É. Benveniste (*Problemas de Lingüística Geral*, 1976) e O. Ducrot (*Espaço de uma teoria polifônica da enunciação*, 1987) e no panorama sobre a *enunciação* feito

por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs-Capitalismo e Esquizofrenia*, (1995), Vol.2, chamado *Postulados de Lingüística*.

Revisei os escritos de Barthes em *A Escritura e a Fala*e *A Utopia da Linguagem*, no livro *O Grau Zero da Escritura* ([1915],1971), O Grão da Voz (1986, 2004), tanto o ensaio quando o livro de entrevistas. De Jacques Derrida, abordo A *Voz e o Fenômeno* ({1967},1994), em especial seu último capítulo, *A Voz que guarda Silêncio.*

Investiguei também a proposta filosófica de Adriana Cavareiro em *For More Then One Voice - Toward a Philosophy of Vocal Expression* (2005), a fim de buscar sugestões sobre como trazer de volta a valência do som da voz junto de sua fala como semântica, mas não aderir a discursos que formulam um falso binarismo entre *voz como som* e *voz como linguagem*. Faço breves referências, que pretendo desenvolver, a Mladen Dollar em seu artigo *O Objeto Voz* (2012), e ao livro editado por Norie Neumark, *Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media* (NEUMARK; et. al, 2010).

Após revisar e processar as referências bibliográficas no contato com a análise das obras, abordo *Lógica do Sentido* (1974)*, de Gilles Deleuze,* tambématravés *de Michel Foucault,* em *Teatrum Philosophicum* ([1975] 1997) para problematizar os aspectos de corpo-incorporeidade da voz e da boca, que se dariam na voz pela linguagem e pela oralidade/vocalidade, enquanto corpo atravessado de acontecimentos incorporais, profundidades e superfícies.

Todavia, as referências que incursionei nas leituras posteriores a estas, adquiriram um tom mais ligado à *estética da existência* [como abordo na segunda camada, 'método e problemática da voz'], quesão a Hermenêutica do Sujeito, O Governo de Si e dos Outros e A Coragem de Verdade. Este livros são todos frutos de conferências dadas no Collège de France entre 1980-1983.

Soma-se a isso a quantidade de palestras e registros em áudio e vídeo de aulas e comunicações a que mantive contato, via transcrições e inserções neste texto. São uma fonte pertinente, a meu ver, em relação à proposta de vocalizar o sabere extrair o saber da voz.

Também li extensamente, desde o mestrado, *Micropolítica-Cartografia dos Afetos*, de Suely Rolnik e Félix Guattari e, posteriormente no doutorado, adquiri o hábito de ler *Diálogos,* de Claire Parnet e Gilles Deleuze e ainda*, Kafka- Por uma Literatura Menor*, de Deleuze e Guattari. Acredito que os três livros contribuíram para a elaboração de um pensamento com e sobre a voz em relação às obras, que ponho em questão na 3ª camada. Além de serem indicação de leitura da banca de qualificação, do professor Silvio Ferraz, já vinham a muito no meu radar de referências que articulam com uma investigação da voz, tanto no que diz respeito à micropolítica dos afetos como contra-efetuação de forças para invenção de outras vozes possíveis; quanto por tratar de como se pode produzir suas próprias questões num diálogo; ou ainda, por uma operação de tornar uma voz algo como uma *língua menor*, uma língua dentro da língua, o que acarreta, quase

sempre, em um agenciamento coletivo de enunciação e uma atuação política por singularização (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 39).

1.2.2 De voz – [escape]

Nos séculos XX e XXI vimos surgir o interesse e a abordagem sobre a voz a partir de uma gama de disciplinas, de modo que não existe uma modalidade delimitada do que seriam os estudos da voz: a linguística a borda seus componentes morfológicos, sintáticos e semânticos, os aspectos verbais estruturais da linguagem humana; a fonologia concentra-se nos *fonemas* enquanto organização do sistema sonoro da língua como código, como eles se organizam semanticamente no sistema de comunicação linguística; a fonética estuda os *fones* enquanto complexos fisiológicos, acústicos e articulatórios da fala, operados através do aparelho fonador.

A teoria literária e as teorias "pragmáticas" da língua se inclinam para o estudo dos enunciados e das enunciações, desde o início do século XX, com inúmeras reviravoltas e vertentes sendo formadas até meados do século e de certa forma, até os dias atuais. Diferentemente da linguística, que encara a linguagem como código homogêneo, estas teorias estabelecem e estruturam uma abordagem sobre os recursos da enunciação fora do campo representacional da linguística; resgatam a análise do discurso verbal em relação às situações que o engendram, aos usos concretos da língua dentro da vida.

Em minha dissertação de mestrado *A voz Música na Intermídia Som-Palavra-Performance* (2014) desenvolvi uma revisão bibliográfia sobre a voz na Poesia Sonora e conectada com as teses sobre voz em paul Zumthor, além de dialogar extensamente com os conceitos de *agenciamento*, de *intermídia* e sobre uma possível *voz-música,* todos largamente baseados nas leitur*as* de Deleuze e Guattarri em *Mil Platôs* (1995), especificamente no platô Postulados de Linguística. Estes trabalhos trazem, cada um a seu modo, a questão da performance vocal à *performatividade*, em direta ligação com a tese dos atos de fala (AUSTIN, 1965; SEARLE, 1981), as questões da filosofia da linguagem e da teoria literária sobre a pragmática da língua, concebendo esta como algo sempre relacionado a um contexto externo que paradigmaticamente, a engendra.

Do lado das *teorias da comunicação,* Walter Ong (2002) e MacLuhan (2011) traçam investigações sobre a transformações provocadas pelas mídias nas mentalidades e pensamentos de uma cultura. Temos as teses sobre culturas orais e escritas, nas quais Paul Zumthor, Marshall MacLuhan e Walter Ong indicam que toda mensagem comporta um conteúdo latente, referente ao meio pelo qual é transmitida. Sendo assim, cada cultura se caracterizaria segundo os meios

que utiliza, dependendo dos meios de que dispõe, sofrendo as mudanças e caracterizações que se desenvolvem na interação com estes meios.

No caso da voz, a experimentação sonora levaria aos diferentes meios pela performance, pelo gravador e pelo computador, gerando novos modos de composição, como poesia sonora, poesia visual, música eletroacústica, música mista, voz e eletrônica, entre outros. Este campo de investigação coloca a pergunta: *sobre que mutação, de ordem mental, econômica e institucional, as mediações da voz a apartir da tecnologia, nos afetam?* Indica que o problema com a voz e as mediações reside na passagem e interferência desses meios, conceitos e sentidos; mas também, em como se dá nossa recepção dos conteúdos mediados pelos próprios meios que os veiculam.

A literatura recorre aos campos lateralmente agenciados pelo texto escrito; assim temos o campo *materialidades da literatura*, que investiga as ordens relacionadas com o som do texto, a tipografia, a datilografia, a auralidade, a intermidialidade entre literatura e outras artes. Nesse sentido, vemos o desenvolvimento de uma *arqueologia das mídias* (PARIKKA; HUHTMANO, 2011; ERNST, 2011; ZIELINSKY, 2006) que, voltada para a história dos aparatos tecnológicos, investiga o passado das mídias e sua influência sobre nossa vida e cultura. Esta vertente alia arqueologia dos objetos aos estudos específicos sobre mediação, aos estudos dos sons gravados, dos tipos de registro sonoro, à acústica e psicoacústica, ou seja, de que forma estes aparatos são recebidos pela escuta e que sensações e alterações sociais e políticas poderiam ter provocado.

Ainda nos estudos da voz e fazendo margem com a filosofia, temos a ênfase nos componentes da performance, recepção, leitura e escuta, trabalhados extensamente por Zumthor (2005, 2007, 2010) e Barthes (1977, 1986, 2004). Este último traz também a questão do *grão da voz*, conceito que é questionado enquanto sinônimo de corporalidade por Dollar.

Dentro da *filosofia da voz*, Derrida ([1964]1994) descreve uma voz silenciosa ou uma voz de *carne transcendente*, um "arquivo dissimulado" da voz enquanto fala em relação à escrita. Sua tese de desconstrução do fonocentrismo na fenomenologia da voz é abordada por diferentes autoras da atualidade, as quais destacam aspectos da voz que Derrida dilui de forma a deixar algumas questões em aberto: são elas Miriama Young, (2015), Norie Neumark (2010) e Adriana Cavarero (2005). Cavarero faz uma crítica aos estudos da voz na filosofia, que acabaria por ocultar o componente vocálico sonoro atrás de uma voz generalizada e abstraída de corpo e de som, na metafísica. A autora propõe uma análise ontológica da voz enquanto política relacional que devolveria os respiros corporais ao *logos* vocal, esvaziado de corpo pela metafísica.

Após revisar e processar as referências bibliográficas no contato com a análise das obras, concentrei-me nas considerações sobre as positividades discursivas da voz em relação ao seu próprio *arquivo* de vocalidades e estudos orais. A trama que liga um autor ao outro nos *a-prioris* dos estudos da voz seria o *arquivo* que tentei extrair destas relações entre leituras da literatura sobre voz,nos processos inventivos vocais que venho investigando. Tais estudos recorrem à

fisicalidade e ao aparelho vocal enquanto fisiologia e fonologia, para suprir esta necessidade de "explicar" a voz enquanto algo corporal. A fenomenologia da voz, por sua vez, parece, segundo Foucault, Deleuze e Cavarero, engajar-se em algumas teses contestáveis: a de um *fonocentrismo* da voz, através da confusão entre som da voz com a *phoné* significante; na pressuposição da sinonímia entre *presença* como *corpo* ou *corporificação* e da *mediação* como *não-ser*, *ausência* e *des-corporificação;* e ao descrever uma oposição equivocada entre imediação (presença) e mediação.

Ao meu ver, ao invés de insistir numa oposição entre fenomenologia e materialismo, a proposta d(o)a analista do discurso sobre a voz seria encontraroutros tipos de noções de voz: a de *corpo* e *acontecimento*, de uma *materialidade* e de numa *imaterialidade-incorporal* da voz.

Assim, um panorama inicial dos estudos da voz enquanto elemento pulverizado e entrópico, na linha que tracei na qualificação, trataria de fazer uma arqueologia das sedimentações de todos estes destroços, rastros e artefatos pertencentes ao que historicamente se constituiu por voz, o que chamamos de *voz,* ao seu uso, suas mediações, registros, e à voz na criação vocal. De acordo com a citação inicial de Barthes em epígrafe, o estudo da voz evidenciaria um terreno muito mais liso e escorregadio do que primeiramente se possa percebersem maiores cuidados. Também seria verdadeiro dizer que deste "lapso" que constitui o "objeto" voz ou, em se tratando da qualidade multidimensional da voz, somos inclinados inevitavelmente a uma abordagem intermidial de suas diferenças internas/externas.

Além desta necessidade multimodal de abordagem, ou seja, da dificuldade de uma objetividade específica a um campo de estudos e uma categoria ao usar a linguagem para "falar" da voz, paira também outra dificuldade: a de que tratamos de obras que lidam justamente com os interstícios da voz entre língua e música: processos composicionais para voz que lidam com expansões e contrações de vocalidades, como veremos, entre diferentes campos e instâncias, tanto materiais quanto metafísicas, enunciativas, musicais, literárias, fonéticas.

Neste sentido, esta investigação teórica da voz rendeu como um aporte no meu âmbito de pesquisa sobre o tema e ajuda a desarticular algumas pré-concepções e binarismos aparentemente comuns na história da metafísica e da filosofia, que causam confusões e distorções sobre aquilo que entendemos e vivemos a partir da voz. Trata-se de um campo semântico que parece descortinar paradoxos entre o som, sentido, significado e novas tecnologias. Procuro a positividade dos discursos através destas leituras e questionamentos; mas também e em especial, busco perceber como a análise dos discursos da voz indica uma extensão prática de poéticas diversas as quais me remeto.

Abre-se assim, a possibilidade de uma análise musical de obras para voz sob um método misto. A forma como traçamos perspectivas analíticas sobre a voz pode buscar subsídios nesta constatação dos estudos de voz que envolvem o corpo, a linguagem, o som e diversos meios, algo

que indica a necessidade de conectar agenciamentos entre a performatividade, o contexto do compositor ou compositora, o nível formal da obra, seus aspectos aurais e estéticos, a rede de interações sociais em cada trabalho, as subjetividades do compositor.

1.2.3 Teorias da enunciação, pragmáticas da língua [restos]

> As armas que desfazem os corpos formam sem cessar o combate incorporal. A física diz respeito às causas; porém os acontecimentos, que são os seus efeitos, já lhe não pertencem (FOUCAULT, 1997, p.54.)

Realizo este trajeto com o intuito de demonstrar como uma possível concepção de noção de voz teria um lastro nos estudos da linguagem e nas teorias da literatura, mas mais importante ainda, como as noções de *perfomance* nos estudos da voz, bem como as práticas de performance na composição para voz atual, estão primordialmente ligadas com a ideia de performatividade em seu amplo significado: contexto, gesto, sonoridade, paralinguagem, espaço e temporalidade.

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

Como abordo em minha dissertação de mestrado (HOLDERBAUM, 2014, p. 96*), enunciação* e *enunciado* são noções estudadas em diferentes teorias lingüísticas, enunciativas e discursivas, e que por isto, assumem diferentes dimensões, a partir de perspectivas epistemológicas distintas. Estes conceitos foram estudados a fundo por M. Bakhtin (*Os Gêneros do Discurso*, in: *Teoria da Criação Verbal*, 1997), V. N. Voloshinov (*La palabra en La vida y La palabra en La poesia: hacia uma poética sociológica*, 1926), É. Benveniste (*Problemas de Linguística Geral*, 1976) e O. Ducrot (*Espaço de uma teoriapolifônica da enunciação*, 1987).

Estas teorias partem de propostas que resignificam e ampliam conceitos Saussureanos e resultam na formação de abordagens diversas do uso da linguagem (BRAIT, 2010, p.62). Diferentemente da linguística, que encara a linguagem como código homogêneo, resgatam a análise do discurso verbal em relação às situações que o engendram, aos usos concretos da

língua dentro da vida, revelando uma fronteira indiscernível entre a vida e o aspecto de elocução dos enunciados. Sob esta perspectiva, o contexto de uma enunciação verbal interage necessariamente com a situação extraverbal que, portanto, não age fora do enunciado, mas o integra como estrutura significativa de sua constituição (VOLOSHINOV, 1926, p. 5).

Esta "exterioridade interna" dos atos de fala são também os recursos e as forças de uma língua oficial que determina, proclama, sentencia; são os atos incorpóreos dessa língua, a todo o momento direcionados, ordenados e postos em ação por reais determinações em forma de enunciado verbal, dentro da performatividade permitida aos corpos pelos modos de convivência, instituições sociais, regimes de signos, funções restritivas e coercitivas dos discursos e modos de vida (DELEUZE; GUATTARI: 1995, passim; FOUCAULT, 1996, 36-37).

Acredito que o âmago do meu trabalho no mestrado foi o de entender como estes atos e estas oralidades, línguas, modos de fala e tipos de discursividades, seriam os próprios componentes requeridos para a veiculação de uma vocalidade atual, que se expressaria em uma variedade de vocalidades e sonoridades múltiplas: na poesia sonora e na composição sonora, em trabalhos diretamente mediados por algum tipo de dispositivo tecnológico ou que desenvolvem procedimentos derivados da convivência com tais dispositivos, proporcionando uma espécie de *pensamento tecnológico* agregado e em constante mutação.

Na composição musical, estas "partes da língua" são um rico material para exploração, tanto sonora quanto gestual e performática. A problemática entre língua, significado, gesto, sentido e corpo, ou seja, a constatação de diferentes partes da língua evidencia a voz, além da linguagem, como foco de exploração de uma gama de artistas, compositores e compositoras.

1.2.4 Vocalidade e grão - performance e performatividade [desgaste e rastro]

Sobre a qualidade enunciativa da voz na comunicação oral, Zumthor (2010, p.31) remete-se aos estudos sobre os atos de fala, aos elementos não lingüísticos da expressão, à quinésis, à proxêmica, aos jogos de força que se estabelecem sobre as disposições de um interlocutor, que foram estudados pelos lingüistas e pela filosofia da linguagem. É sobre este arcabouço que Zumthor assume articular sua reflexão sobre *performance*[20]: enquanto condição de mensagem poética transmitida e percebida, que confronta locutor e destinatário, redefinindo os eixos da comunicação social, da situação e da tradição.

---

[20] Na perspectiva de Zumthor, o corpo do poeta se torna um elemento de relevância na expressão da poesia. Ele é um meio que carrega a pronúncia da voz com uma presença, concretizando o poema: "A *performance* é a materialização (a *concretização)* de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais". (ZUMTHOR, 2005, p. 55).

Diferentemente do significado da mensagem daquilo que digo, minha voz entrega muito da minha condução de espírito, da qualidade do meu dia, do meu humor, da minha atitude e intenção para com meu locutor, do espaço que ocupo, do momento histórico no qual integro. Poderíamos dizer então, que encontramos uma primeira diferenciação entre oralidade da voz e vocalidade da voz, tal qual coloca Zumthor. Para o autor, a *oralidade* diz respeito ao uso da voz com produção de significado, já a *vocalidade* seria a atividade davoz sobre si mesma, à parte da linguagem. Este é um ponto específico da teoria de Zumthor que é significativo para esta tese.

A vocalidade seria, entre outras coisas, a multiplicidade histórica, *hic et nunc*, muito semelhante àquela do enunciado de Ducrot e Benveniste, historicamente localizado, contextualmente específico, temporalmente direcionado entre o que foi dito-enunciado antes e o que será dito após. Como afirma Zumthor: "É por isso que à palavra oralidade prefiro vocalidade. Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso." (ZUMTHOR, 1993, p. 21).

E para falar de voz e vocalidade, como não falar do *grão da voz*, invenção conceitual de Rolland Barthes? Mais que um conceito, há uma noção que percorre sua obra, inicialmente como uma abordagem sobre a qualidade da voz nos *lieds* românticos e na canção francesa e depois transposta como título de seu livro de entrevista homônimo. Para Barthes, a canção trata-se de uma "fricção entre música e outra coisa-que é a língua." (BARTHES, [1982] 1986, p. 268).

Trato aqui de substituir os termos desta última frase para um melhor aproveitamento investigativo sobre *vocalidade e* voz no cruzamento com outros tipos de mediação, de criação e de composição musical: "fricção entre a *voz* e outra coisa"- que pode ser a língua ou, a escrita, ou entre a voz e o registro sonoro, a eletrônica, ou um evento da natureza, o vento, o mar, ou um instrumento musical; entre a voz e toda a arquitetura da grade tonal ou indo mais longe ainda, um intervalo entre a coleção de vozes de espectros do canto de pássaros. A voz media tudo, expressa, mas sua especificidade é que ela em si, também é mediação da língua pela boca e pelo corpo e seus tecidos, além do que venha a intervir com/na voz: linguagem, composição musical, poesia, escrita. Aqui constato essa 'confusão', mediação e imediação, entre expressão e conteúdo, entre matéria/forma da voz...

Neste sentido, não invento uma forma 'certa' de falar sobre a voz ou abordá-la, mas converto ouvidos e olhos para a voz enquanto um objeto diferenciado. Posso afirmar que invoco um método ao mesmo tempo musicológico e semiótico de Barthes: que tentemos modificar o próprio objeto musical, neste caso o "objeto" vocal, ao invés de mudar o modo como falamos da voz, ou seja, trata-se de "desalojar a zona de contato entre a música e a linguagem". (BARTHES, 1986, p. 264). E é com esta proposta que Barthes inicia seu famoso ensaio "o grão da voz", sugerindo um método que seria ao mesmo tempo do músico e do linguista, afinal o "grão" seria uma "pintura" dupla: entre a língua e a música (Ibidem.).

Para Barthes, na canção, uma voz que possui "grão" faz a língua articular-se num trampolim para as vocalidades que saem do corpo; operação que é, como afirma o autor "o sentido no que tem de voluptuoso". O "r" que Barthes analisa na voz do cantor Panzera, se distancia de qualquer "r" conhecido na língua francesa, tanto campesina, quanto no francês canadense ou belga. Seria uma "letra-som" quase abstraída da língua falada, por sua vibração desviada e carregada de um trejeito do cantor, um timbre metálico, uma característica "quase eletrônica" pela artificialidade prosódica aplicada precisamente em relação aos modos de dizer o "r" daquela língua. Em outras palavras, o "grão" da voz libera, por assim dizer, o *corpo da voz,* através de um desgaste da língua, da própria articulação das palavras; mas de outra forma que não pela clareza da pronúncia, mas pelo deslize fonético ligado ao corpo ou que evidencia a boca, a garganta, os dentes o aparelho vocal. A língua é levada a um campo diferencial, ou seja, o *grão* da voz "estende a significação à sua máxima amplitude". Deslize vocal que mancha ou cria uma "patina" sobre a língua, borrando a inteligibilidade do texto e exaltando a carne e os músculos, a língua-órgão, ao transformar a sonoridade do falar habitual em um "linguareiro" diferenciado.

Essa vocalidade exaltada por Barthes seria aquela que não esgota a significância, mas a multiplica em novos sentidos. Não reduz expressivamente o poema e a melodia, mas abre-se para novas possibilidades de análise e de composiçaão. Para Barthes (Op. cit, p. 268), o canto teria que falar, teria que "escrever" ou inscrever este rastro do corpo na garganta, revelando um grão da voz ou uma "escritura cantada" em vocalidade: "O Grão da voz é o corpo na voz que canta, na mão que escreve e no braço que executa." (Ibid, p. 270).

Diferentemente dos ensaios em *O Obvio e o Obtuso*, que acabo de abordar, Barthes deixa implícita, na coleção de artigos publicada sob o título *O Grão da Voz* ([1981] 2004), a questão de uma 'transposição' ou um 'lugar entre' da voz que, todavia agora, é exposto entre língua faladae escrita. Para isso, no prefácio escrito por ele mesmo, o autor problematiza os conceitos de *escrita, escrito, e fala.* O livro é uma série de entrevistas concedidas por Barthes, que são assim transcritas, ou como prefere Barthes, *escriptadas* (transcritas da fala para o texto, ou para o *escrito*) para o livro.

Encontramos agora um segundo substrato ou camada da voz, que diz respeito ao interstício entre língua falada e escrita, as mediações e intermediações que podem ocorrer quando transpomos a voz de um nível ao outro; mas o argumento para o título do livro reside ainda mais fortemente no fato negativo que Barthes ressalta em seu prefácio: o grão da voz não reside no escrito da *escripção*, pois esta tem diferentes perdas dos próprios componentes da voz falada na entrevista, os pequenos giros e transições curtas das frases, as próprias inflexões do pensamento, quando "pensamos alto", ou quando as partes internas dos atos de fala são postas em ação numa enunciação: humores, expressões mínimas. O escrito (transcrição) perde o calor da inocência da fala, a 'falta de tática' presente na fala, os elementos fáticos; todas as micro

partes da voz que formam seu "grão". Há um traço ou vestígio que se perde no *escrito*, na *escrita* e estaria sendo exercitado na medida em que a escrita é em si vestígio. Sua ênfase é na mudança de registros da voz, justamente esta qualidade do livro em poder transitar no intervalo ou intercâmbio entre estas instâncias da voz. Em outras palavras, o livro de entrevistas e diálogos enseja a proposta de uma experiência que perpassa diferentes mediações:

> [...] o valor de uma experiência diferencial das linguagens: a fala, o escrito e a escrita engajam, a cada vez, um sujeito separado, e o leitor, o ouvinte devem seguir esse sujeito dividido, diferente conforme fala, transcreve ou enuncia." (BARTHES, 2004, p. 7).

1.2.5 Estudos da voz [lacunas]

Os *estu*dos da voz fazem margem com a aquilo que ainda não se categorizou como uma filosofia da voz[21] e assim, foram desenvolvidas teses sobre escrita em relação à oralidade, teorias da *performance, recepção, leitura e escuta,* trabalhados extensamente por Zumthor (2005, 2007, 2010) e Barthes (1977, 1986, 2004), MacLuhan (1972), Ong (2002).

Cavarero (2005) "consagra" uma crítica/elogio à tese do fonocentrismo de Derrida e faz uma revisão de alguns estudos emblemáticos da voz na linguística e na história da filosofia. Chama a atenção para o fato de que os estudos sobre voz acabariam por ocultar o componente vocálico-sonoro atrás de uma voz generalizada, enquanto sinônimo de presença como autoconsciência; auto-afetividade que funda uma ontologia do ser na fenomenologia e na metafísica, mas uma voz abstraída de corpo e de som.

Voltada para a concepção de uma *voz múltipla* dentro da filosofia, Adriana Cavarero, em *For More Then one Voice* (2005, p. 9-10) enfatiza a singularidade simultânea à condição plural de cada voz em cada sujeito que fala. Esta "pluralidade singular" residiria no fato de que quem fala, em geral fala para outro, o que torna cada voz essencialmente relacional e múltipla. Todavia, dentro dos estudos da fala na lingüística e em especial na fenomenologia, haveria uma abstração do sujeito e do contexto, bem como uma ênfase nos conteúdos e suas estruturas fonéticas, semântica e sintática.

A tematização da voz na modernidade apontaria, desta forma, um horizonte teórico ao mesmo tempo promissor e desapontador, no que tange à vocalidade corporal e sua singularidade e relacionalidade. Apesar da voz se tornar um objeto de estudo no século XX, abordado por várias correntes de pensamento, sob os mais diferentes ângulos, a singularidade corporalizada da voz não ganhou atenção nesta panorâmica.

---

[21] Assim se refere Adriana Cavarero em relação à sua prática filosófica sobre a voz: uma "Filosofia da Expressão vocal", como subintitula-se seu livro: For More Then One Voice (Múltiplas Vozes) (2004).

Cavarero aborda os estudos de oralidade e vocalidade em Paul Zumthor e a tese do "grão da voz" em Roland Barthes, mas afirma que a característica de unicidade da voz permanece de fora mesmo nos escritos destes autores, cuja válida contribuição foi religar as noções de voz e fala, separadas nos estudos de lingüística. (CAVARERO, 2005, p.13)[22]. Sua crítica não deslegitima estes estudos, e gostaria aqui de ressaltar que o endereçamento crítico da autora às teses de Derrida, consta como *Apêndice - Dedicado a Derrida,* em seu livro, de forma extremamente cuidadosa e respeitosa, com todos os devidos preparativos e avisos de reconhecimento.

Friso aqui este cuidado no sentido de respeitar o trabalho árduo que foi articulado pela filósofa italiana sobre o pensador francês, bem como sobre Zumthor e Barthes. Especificamente sobre o primeiro, Cavarero chama a atenção para o fato de que o Apêndice de seu livro é sua crítica-elogio ao autor, pois que, mais do que apontar algo negativo em seu pensamento, ela faz um exercício de pensar, a partir dele, novas questões no panorama de uma possível filosofia da expressão vocal. A autora testemunha e atesta os caminhos pelos quais as formas de conhecimento dedicadas ao fenômeno da fala são capazes de focar na voz como tal. Todavia, observa que estas mesmas formas de conhecimento nunca lidam com a perspectiva da singularidade de cada voz, nem com seus componentes múltiplos, diferentes da dimensão da fala e do pensamento. Ou seja, a voz se torna uma esfera geral de articulações sonoras muito centradas numa auto-afecção do pensamento 'silencioso' da mente, uma voz de carne transcendental, nas quais o que não é ouvido é, paradoxalmente, a singularidade do som da voz de carne, própria da boca e do corpo. (CAVARERO, 2005, p. 9-10). Ouve-se menos ainda, a relacionalidade que a ressonância física destas vozes ecoaria, detonando assim sua dimensão política. Neste aspecto, a autora propõe uma análise ontológica da voz enquanto política relacional que devolveria os respiros corporais ao *logos* vocal.

Ao ler o livro *A voz e o fenômeno* (1930, 1994) de Jacques Derrida, nos deparamos com uma análise do autor frente às questões da voz dentro da *fenomenologia da presença,* diretamente ligadas ao pensamento Husserl. Com um olhar crítico sobre as noções de *idéia*, *presença* e consciência, Derrida faz sua desconstrão da metafísica clássica a partir da tese de que o *fonocentrismo* da voz seria a própria questão da presença e da consciência. A noção de *presença* é aquela do ser vivo em sua consciência dos objetos, dos outros e também de si, auto-afetividade da própria 'voz silenciosa do pensamento', como sugere o título do capítulo aqui analisado de *A Voz e o Fenômeno*.

Nesta leitura, Derrida coloca que o efeito da presença depende do fato de que ela está implicada na estrutura da fala enquanto o falante ouve a si mesmo, o que gera uma dupla presença: a do significante verbal expresso da fala e a da presença auditiva daquele que fala,

---

[22] "[...] thinking of the relation between voice and speech as one of uniqueness that, although it resounds first of all in the voice that is not speech, also continues to resound in the speech to which the human voice is continuously destined." (CAVARERO, 2005, p.13).

como pura *auto-afeição* de uma voz que ouve a si mesma enquanto fala (DERRIDA, 1994 *apud* CAVARERO, 2005, p. 219).

> A tese básica de Derrida é de que a metafísica ocidental é essencialmente uma metafísica da presença - ou melhor, que o conceito de uma pura e imediata presença funciona na metafísica como a garantia de uma necessária e evidente verdade, sendo assim fundamental o conceito de presença (CAVARERO, op. Cit., p. 216).[23]

A linguagem falada é aquilo que nos liga com o mundo e as pessoas. Ela é o primeiro meio de representação das coisas que nos são apresentadas no mundo. Segundo Derrida, o elemento da linguagem e o elemento da consciência da presença são difíceis de discernir e é justamente a *voz* que constitui a margem confusa entre linguagem e consciência da presença, assim nos remetendo ao problema da mediação – imediação, do significado/significante.

> Ora, sua indiscernibilidade (da linguagem e da consciência da presença) não introduzirá a não-presença e a diferença (a mediateidade, o signo, o retorno etc.) no coração da presença a si? Essa dificuldade requer uma resposta. Essa resposta se chama voz. O enigma da voz é rico e profundo por tudo a que ele parece responder aqui. Que a voz simule a guarda da presença e a história da linguagem falada seja o arquivo dessa simulação, tais fatos nos impedem, por ora e desde já, de considerar a "dificuldade" à qual a voz responde, na fenomenologia husserliana, como uma dificuldade de sistema ou uma contradição que lhe seria própria. Isso também nos impede de descrever essa simulação, cuja estrutura é de uma infinita complexidade, como uma ilusão, um fantasma ou uma alucinação. Esses últimos conceitos remetem, ao contrário, à simulação de linguagem como à sua raiz comum. Mas essa "dificuldade" estrutura todo o discurso husserliano e devemos reconhecer o seu trabalho(DERRIDA, 1994, p. 23).

Derrida argumenta que esta dificuldade de separação do problema da presença e da mediação não seria uma contradição interna da fenomenologia de Husserl e sim, de uma dissimulação própria da condição de *voz* como uma *portadora da presença* e da *história da linguagem* falada. A voz seria "o próprio arquivo dessa dissimulação". O autor parece sugerir que o problema da voz remete a um "arquivo dissimulado" da história da linguagem falada. O autor escreve assim sobre uma fenomenologia da voz na qual a *phoné* ocupa o foco de análise da presença no mundo, enquanto *ontologia da consciência entre presença e linguagem*. Derrida realiza uma análise da fenomenologia da voz na qual a *phoné* como *presença* entra em oposição à *escritura* enquanto *traço* e *vestígio.*

> É menos surpreendente o esforço tenaz, oblíquo e laborioso da fenomenologia para conservar a palavra, para afirmar um laço de essência entre o *logos* e a *phonè,* o privilégio da consciência (...) não sendo senão a possibilidade da viva voz. Como a consciênciade si só aparece em sua relação com um objeto cuja presença ela pode guardar e repetir, ela nunca é completamente estranha ou anterior à possibilidade da linguagem (DERRIDA, 1994, p. 22).

---

[23] Derrida`s basic thesis is that western meaphysival is essencially a metaphysics of presence – or rather that the concept of a pure and immediate presence funccions in metaphysic as the guarantee of an evident and necessary truth, and thus this concept of presence is "fundational." (Cavarero, 2005: 216).

O aspecto mais original de Derrida, segundo Cavarero (op. Cit.: 216-218, *passim*), reside justamente na sua tese do *fonocentrismo,* sobre um suposto privilégio da fala frente à escritura, da *phonè* frente ao signo gráfico. Derrida argumenta em oposição à tendência metafísica da presença da *phonè* na fenomenologia da voz em Husserl, mas afirma, positivamente, que esta manobra é própria da 'plena elaboração filosófica' sobre uma dificuldade de diferenciação entre presença e linguagem, estratégia que estruturaria todo o discurso Husserliano:

> O privilégio necessário da *phonè* que é implicado por toda a história da metafísica, Husserl o radicalizará, explorando todos os seus recursos com o maior refinamento crítico. Pois não é à substância sonora ou, à voz física, ao corpo da voz no mundo, que ele reconhecerá uma afinidade de origem com o logos em geral, mas à voz fenomenológica, à voz em sua carne transcendental, ao sopro, à animação intencional que transforma o corpo da palavra em carne, que faz do *Kõrperum Leib,* uma *seistige Leiblichkeit.* A voz fenomenológica seria essa carne espiritual que continua a falar e a estar presente a si - *a ouvir-se* - na ausência do mundo. Naturalmente, o que se atribui à voz é atribuído à linguagem de *palavras,* a uma linguagem constituída de unidades - que foram consideradas irredutíveis, indecomponíveis - soldando o conceito significado "ao complexo fônico" significante (DERRIDA, 1994, p. 23).

A voz, portanto, é tomada enquanto fala por seu complexo fonético e não, sonoro. A *phonè física e sonora,* o som da voz, é assim "soldado", fenomenologicamente, ao significado. Essa voz é circunscrita à *fala,* enquanto ferramenta de fixação de idéias em sua semântica. Nesta análise, Derrida parece enveredar por um irmanamento com a fenomenologia de Husserl e assim, deixar as diferentes dimensões da voz, que não a *fala* e a *linguagem*, completamente de fora da discussão das questões de presença, consciência e voz.

Tudo que a voz implica, nesta leitura de *A Voz e o Fenômeno*, é uma confirmação de um reino da presença e da idéia dos objetos pela consciência. Derrida se empenha em uma crítica louvável ao logocentrismo dessa presença. Todavia, para o autor, esse logocentrismo proviria de um fonocentrismo, cujo receptáculo é a voz mesma. Mas se o receptáculo no fonocentrismo é a voz, essa voz combatida pela escritura não é a voz sonora das ressonâncias do aparelho vocal. Seria antes, apenas e somente, a voz fonética, própria da cadeia de significantes fonéticos e significados semânticos. A multidimensionalidade da voz é esquecida nesta empreitada de desconstrução do pensamento na fenomenologia Husserliana.

"Aristóteles *afirma* em sua *Poética* que *logos* é *phone semantike*, significando *voz* (*apud* CAVARERO, 2005, p. 34)[24]. E é precisamente esta concepção de *phonè*, da fala enquanto discurso e semântica, que distinguiria o homem do animal irracional. A *phone semantike,* no discurso metafísico, definiria a existência dos seres humanos enquanto voz, num *logos* de autoconsciência. Daí a importância ontológica da fala enquanto linguagem.

---

[24] "Aristotle says in the Poetics that logos is *phone semantike*, signifying voice." (ARISTÓTELES, 1457a-530 *apud* CAVARERO, 2005, p. 34).

A palavra *logos* seria o signo que designa estas concepções. Como afirma Levinas (*apud* CAVARERO, 2005, p. 33) "*logos* enquanto discurso é completamente confundido com *logos* enquanto *razão."*[25] O termo oscilaria entre os reinos da *linguagem e do discurso,* entre *fala* e *pensamento.* Etimologicamente, *logos* deriva do verbo *legein,* que quer dizer tanto *falar*, no Grego antigo, quanto agregar, juntar, *ligar, reunir*. Também significa *contar* e *recontar*. Segundo a Cavarero, "em um sentido ordinário, *logos* se refere à atividade daquele que fala, daquele que liga substantivos e verbos a outras partes da fala. *Logos* consiste essencialmente em reunir juntas as palavras." (*Ibidem*, p.33) [26].

Derridá, enquanto crítico da metafísica e da fenomenologia, faz um trabalho intrincado e laborioso para desconstruir a idéia de conhecimento como uma espécie de 'transparência da consciência para si mesma', de um conhecimento ficcionalmente controlável e apreendível por parte de um sujeito, de uma auto-consciência que sabe o que faz e diz, mestre de sua fala e discurso. Acusa a pretensão de tais suposições. O que ele faz, em oposição ao reino da consciência e da presença - que buscaria uma fixidez dos objetos pela percepção – é enveredar pelos caminhos da escritura, do rastro, da *différence*, da eterna transição de significantes, de signos. Não existiram origens ou pontos fixos ou estáveis, não existiria nada além de signos móveis.

Todavia, Derrida não desconstrói a noção de voz elaborada pelo mesmo sistema que critica, que é aquela voz tomada apenas enquanto linguagem, como sistema de significação. E como possível desvio sobre um suposto privilégio desta 'voz/fala' frente à escrita, suas idéias fluem em direção ao desvio e uma linha de fuga pelaescritura, deixando uma lacuna importante sobre a própria voz - enquanto som e corporalidade - intocada, inaudita. É também sobre este desvio de Derrida despista ou desiste de uma problemática singular da voz e se lança sobre a escritura. Cavarero vem nos chamar a atenção sobre este fato especificamente e se empenha neste exercício, não num movimento contra o exercício da escritura, mas a favor da voz.

A filosofia, especificamente a fenomenologia, focaria precisamente na significação da fala, dando esta como voz, ou seja, tomando a voz por sua fonética, sua semântica, suas regras de coerência. Seria possível substituir o termo voz, por linguagem, dentro destes estudos, pois a voz em sua complexidade é completamente obliterada pela questão da fala e da phonè. Esta insistência em perceber a voz unicamente enquanto phonè semantike, segundo a crítica de Cavarero, se caracterizaria como a desvocalização do logos, pois logos envolve necessariamente pronúncia, cavidade bucal, respiração. Em outras palavras, a filósofa (2005, p. 34-35) afirma que a história da metafísica deveria na verdade ser contada como a história da desvocalização do logos, na medida em que a investigação científica da voz acontece enquanto voz apenas como

[25] "[...] logos as discourse is completely confused with logos as reason." (CAVARERO, op. Cit., p. 33).
[26] In its ordinary meaning, logos refers to the activity of the one who speaks, of the one who links nouns to verbs and to other parts of speech. Logos consists essencially in a joining together of the words (CAVARERO, 2005, p. 33).

idéia, uma imagem mental transcendental. A tática discursiva de silenciamento da *voz consiste num gesto duplo, no qual a fala é separada dos falantes e encontra sua casa no pensamento; encontra assim, sua destinação em um significado mental no qual a fala ela mesma, na sua materialidade sonora, seria a expressão, em seu sinal acústico audível.* A condição única e simultaneamente plural da voz seria o "estorvo sensório renegado à insignificância". (Idem Ibidem, p.10, *trad. nossa*). Está é a tese central do livro de Cavarero e grande parte deste trabalho se apóia sobre ela.

A proposta de seu livro é o problema de "pensar na relação entre voz e fala como uma relação única que, embora ressoe primeiramente na voz que não é fala, também continua a ressoar na fala para a qual a voz humana é constitutivamente destinada." (CAVARERO, 2005, p.13). Ou seja, pensar a voz simultaneamente enquanto fala e enquanto tudo que não é fala: som, gesto, história, contexto, emoção, ato, etc.

Outra questão que fica patente no livro é a falta de uma alternativa analítica para obras de arte e literatura vocal, de ferramentas analíticas para a crítica à abstração da relacionalidade e do contexto do falante da voz na metafísica e na filosofia. O que é preciso fazer para trazer o contexto e os interlocutores para a cena da vocalidade na análise destas obras? Como colocar elementos dessa singularidade e dessa política da relação vocal numa análise musical que envolve poéticas vocais contemporâneas? Estas questões que pretendo e discutir na criação de uma engrenagem de análise para as poéticas vocais experimentais na atualidade, expressa no *diário vocal,* na última parte deste trabalho.

1.2.6 Léxicos da boca [fissura/fluxo/superfícies]

> Os fantasmas não prolongam os organismos no imaginário; topologizam a materialidade do corpo (Foucault, 1997).

Ainda que não seja possível abarcar a todos estes campos de estudo, discutidos brevemente acima, um vislumbre sobre suas produções pode gerar um olhar menos tendencioso para a concepção e compreensão da voz e impulsionar um estudo menos restritivo, dentro destes âmbitos que abordam as questões da voz e suas interações. Se seguirmos o pensamento de Foucault em *A ordem do Discurso,* (1990, p. 36), descortinar os princípios de coerção das disciplinas e suas engrenagens limitadoras seria tão importante quanto entender a positividade da multiplicação e troca de seu conhecimento. E afinal, o trabalho do cartógrafo ou do analista dos discursos, não seria justamente, buscar o nexo que sustenta a ligação entre os textos e documentos diversos de determinado discurso?

A analítica de Michel Foucault tangencia os principais componentes do problema da voz, de forma indireta: ele aborda a questão do registro e do discurso, a questão do arquivo, do enunciado e enunciação, todas estas, noções pilares de uma problemática da voz, sua condição em relação às performatividades permitidas, às regulações das máquinas de poder.

Segundo Michel Foucault (2008: 145), a positividade desempenha o papel do que seria o *a priori histórico*. Ela é a trama que liga o campo de identidades formais, continuidades temáticas, transações de conceitos, além das obras, dos livros e dos textos, e cria uma rede de um autor ao outro. Por exemplo, o a priori histórico da gramática não é a história da razão, ou das mentalidades, no campo da linguagem, mas o conjunto de regras que caracterizam esta prática discursiva (Ibidem: 146-147).

Neste sentido, o *a priori histórico* não designa uma validação por juízos, mas a condição de realidade para os enunciados e suas relações (*Idem ibidem,* p. 146). O modo com que se investiga um *arquivo de discurso a priori* é através da captura dos enunciados em dispersão, camuflados por baixo dos grandes discursos, das grandes histórias, em todas as suas falhas abertas por sua não coerência (FOUCAULT, op. cit.: 146). Neste método, não é preciso deduzir dos escritos e dos fatos, nem buscar a verdade de uma asserção, uma afirmação. De outra forma, tenta-se encontrar as incoerências dos enunciados; isolar as condições de emergência dos discursos, suas subsistência e transformação (*Ibidem:* 146-147).

Com este escopo de pensamento, esta pesquisa tem revelado que a "não coerência dos grandes discursos" sobre a voz está repleta de extremos e radicalidades: ou silenciar e relegar totalmente a voz enquanto fenômeno sonoro e incidir na associação da fala com a semântica (e não com a vocalidade concreta do som da voz); ou, de outra forma oposta, adentrar a rebeldia desta mesma vocalidade, pelos caminhos da animalidade, do prazer, do ruído, em contestação total da linguagem e da voz enquanto sentido. Esta polarização parece apontar um "ponto cego" sobre as incoerências destes discursos, o que é de interesse na pesquisa da performance e composição com a voz.

Colocado de forma sumária, o termo *voz* sofre uma polarização ao longo de sua história: do lado da filosofia, passa a querer dizer, segundo a fenomenologia, *linguagem*, ou *conteúdo verbal com sentido semântico,* ou *phonè* como fonética. Do lado dos estudos da oralidade e da materialidade da comunicação, a tematização da voz sofre as influencias do materialismo dos estudos midiáticos sobre a oralidade e sobre as construções teóricas entre oralidade e escrita. As teorias da performance integram uma teoria da presença do corpo na voz e uma tendência a enfatizar os componentes concretos da voz. Algumas poéticas da voz, como a poesia sonora, passam a resgatar tudo o que remete ao corpo, aos respiros de uma voz feita de carne e sopro vivo, uma voz singular de um sujeito interlocutor que ressoa com outros interlocutores o lado sensorial da *phonè*, enquanto som.

Esta dificuldade sobre a interação vocalidade-linguagem, ou entre oralidade e vocalidade, nos estudos da voz e da oralidade, na história da filosofia e da fenomenologia em especial, se caracterizaria como uma dificuldade histórica e, mais do que isso, uma contradição positivada na história da metafísica, uma aglomerado de lacunas, tais como as 'linhas falhas' ou focos de pensamento que, pensando nos termos de Foucault (2008), constituiriam um 'arquivo de discurso a priori' sobre determinado saber, uma positivação discursiva. A positividade dos discursos sobre a voz sob esta perspectiva, seria a "unidade que se auto-afirma" dentro de um discurso constituído de dualidades, falhas, projeções, paradoxos e de como estas falhas e contradições se "enunciam" através dos discursos hegemônicos.

Por outro lado, a aparente dualidade entre corporeidade e significação da linguagem vai nos remeter às obras[27]que demonstram exatamente um impulso para os respiros do corpo, para os sons guturais, os ruídos da cavidade vocal, o rumorismo, a exacerbações de pronúncia, em declarada contestação aos domínios que a linguagem e a escrita impuseram, como assim se pressupõe, sobre o corpo e a voz. Mas essa dualidade corpo-significado também vai lançar-nos frontalmente em direção a uma lacuna ou a uma falha entre aquilo se concebe como voz presente, corporal e entre voz ausente, mediada, fantasmagórica e imaterial.

Poetas sonoros como Henri Chopin, Isidore Isou, Demétrio Stratos, ou mesmo compositores como Georges Aperghis ou Dieter Schnebell, Trevor Wishart, Maja Ratkje trabalham a voz em processos criativos que jogam com esta fronteira entre significação da fala e sensorialidade da voz. Compositores como Luciano Berio, com *Ommagio a Joyce* e *A-Ronne* ou *Sequenza para Voz,* ou Schöenberg com sua técnica de Sprechgesang, operaram novas formas de vocalidade musical em procedimentos que relacionam texto e música, poesia e som, linguagem e ato, com variações técnicas que incluem análise fonética, gestos vocais a partir de operações enunciativas, gestualidades como componentes da estrutura de peças vocais, entre outros.

Veremos assim, que as vocalidades das composições para voz lidam com um domínio entre o discursivo e o não-discursivo, no qual formações discursivas ordenam e regulam o que é possível fazer com a voz, que vocalidades são permitidas a soar, que vozes são enunciáveis; enquanto que o campo criativo não-discursivo, porém enunciável, a todo momento incide sobre essas vocalidades e desafia a criação de outras, tornando possíveis diferentes vozes, outros grãos, desvios de discusividades, sonoridades e performatividades.

Em se tratando de poéticas composicionais, é necessário compreender a voz tal qual um complexo 'objeto' de estudos, que faz parte de uma cadeia de formações, tanto discursivas como emotivas, jurídicas, simbólicas, corporais, tecnológicas e sociais, entre outras. A voz tem uma potência e uma complexidade expressiva, morfológica, fisiológica, performática, conceitual, política, geográfica, e por este motivo, uma "ciência da voz deveria abarcar tanto uma fonética

[27] Como exemplo, Henri Chopin em*Vibrespace* (1963): http://www.youtube.com/watch?v=B7BKD66Q90A

quanto uma fonologia, chegar até uma psicologia da profundidade, uma antropologia e uma história." (ZUMTHOR, 2010, p. 62-63).

Existem associações diversas entre voz e registros, dadas as inumeráveis condições culturais, tecnológicas e sociais, estudadas por estes campos semânticos, mas, grosso modo, são pesquisas que se originam primordialmente sobre formas de "passagem" da voz de um meio ao outro, como possibilidade de preservação do conhecimento oral em relação aos suportes e materialidades, ou seja, da voz à escrita, da escrita à escrita imprensa, da imprensa ao gravador, do gravador de volta à voz, da voz ao computador e assim por diante.

Em outras palavras, estamos lidando com uma problemática da mediação sobre a voz, entre aquilo que é efêmero (fala, presença, voz) e aquilo que dura (escrita, gravação sonora); mas também entra em questão o *arquivo da voz,* que seria a combinação dos registros e mídias com as formações discursivas sobre o registro e o que é registrado, ou seja, aquilo que perpassa e liga todos estes elementos dispersos: sujeitos, grupos, vozes, discursos, presença, conteúdo, gravação, escuta, armazenamento, expressão, difusão, meios, mídia, duração ou permanência destes no tempo.

1.2.7 Presença e mediação [fragmentação/liquidação]

Com este pano fundo, tenciono o conceito de mediação e de presença na composição para voz, tomando ambos os conceitos como noções móveis, pertencentes às formações discursivas antagonizadas através dos estudos da voz, da linguística e da filosofia.

Quando falamos em presença e mediação, há inúmeras concepções sobre estes conceitos. Eles são abordados pela arqueologia das mídias, pesquisados pelas ciências cognitivas, pela engenharia de dispositivos tecnológicos, na computação musical, nas telecomunicações, entre outros âmbitos diversos que estudam e se interessam por "mediação e imediação" da voz pela linguagem, "mediação e imediação" do significado e do som entre escrita e oralidade. A *presença*como tema axial sobre interação virtual, realidade ampliada e mediação através de equipamentos e máquinas em simulações está à todo vapor na sociedade atual.

Desta forma, os conceitos de mediação e de presença são aqui tencionados e movidos de seu sentido pressuposto, sendo que *presença* não seria sinônimo de *corpo* e *mediação* não seria sinônimo de *ação de um objeto externo* ao corpo. Por exemplo, da perspectiva de estudos recentes em computação e comunicação, publicados pelo periódico *Computer- Mediated Communication*", especificamente no artigo *At the heart of it all: the concept of presence,* encontramos definições da presença tais como: aquilo que seria uma "ilusão da ausência de mediação" ou a "ilusão de não-mediação." (DITTON; LOMBARD, [1997]; 2016). Os autores explicam que essa "ilusão de ausência de mediação" ocorre quando falhamos em perceber a

existência do meio, numa interação por realidade aumentada, por exemplo, reagindo ao contexto e à presença social das pessoas como se a mediação não existisse ou como se o meio fosse invisível.

Em relação à recepção de uma peça para voz e música acusmática, é patente a questão da invisibilidade das fontes e seu cruzamento, as estratégias acusmáticas entre voz e eletrônica, as potencialidade composicionais que esta "falha" na percepção proporciona, quando o espectador ou ouvinte não sabem se é o performer ou o "tape" que está "tocando". Estas interações rendem uma análise detalhada em cada caso.

Nos deparamos da mesma forma com mediações que se inserem numa ampliação da presença em *presença social* (Ibidem; EMMERSON, 2007, p. 29-31), como numa teleconferência, por exemplo, ou numa projeção em "macro" de um ato performático feito ao vivo, para uma plateia de 500 pessoas, com um "zoom" de uma parte do corpo projetado e ampliado para pessoas que não vêem desta forma na plateia. Seria a "sensação" de ampliação e compartilhamento da presença entre pessoas que não estão no mesmo local ou estão distante o suficiente para precisarem de uma amplificação. Estas mediações fazem as pessoas entenderem e compreenderem um aumento ou expansão da sociabilidade com um número maior de pessoas e em diferentes lugares ao mesmo tempo, mesmo compartilhando uma presença mediada.

A voz é inegavelmente ligada a uma certa *presença local do corpo*, que lhe confere certa materialidade (IAZZETTA, 1997, p.29), onde e quando ela é ouvida na presença do "performer" e do ouvinte, por meio de suas identificações pessoais em contextos específicos, culturalmente e geograficamente envolvidos. Da mesma forma a mediação por dispositivos tecnológicos (como o gravador, microfones) impinge sobre a voz nuances de proximidade ou distanciamento da presença do corpo vivo, em especial quando falamos de um dos timbres mais reconhecíveis ao ouvido humano.

Jean-Luc Nancy em *The Birth of Presence* (1993), alude a uma concepção de presença moderna diretamente em conflito com a epistemologia ocidental. A presença põe em evidência a dimensão de proximidade física e de tangibilidade, e a tensão com o princípio da representação se manifesta na própria tensão entre existir (presença do ser) e o sentido da representação do que existe fora do ser: "a presença não vem sem apagar a presença que a representação gostaria de designar (os seus fundamentos, a sua origem, o seu tema)." (NANCY, 1993, p. 4 *apud* GUMBRECHT, p. 81-82). Todavia, Nancy diz que não devemos perguntar o que é a presença, mas conceber que ela é sempre presença para alguém e presença de um nascimento, de uma separação daquilo do qual se destaca e a partir daí, presença para outros. É preciso compreender ainda que a presença, embora esteja ligada ao corpo, nunca é algo que possa ser agarrado, apenas manifestado na impermanência daquilo que é presente e assim, transitório, temporal: "ela é a chegada que apaga a si mesma e devolve a si mesma" (Ibidem, p. 82).

Jacques Derrida, *em A voz e o fenômeno* (1930, 1994), afirma que a *presença* está implicada na estrutura da fala enquanto o falante ouve a si mesmo, o que gera uma dupla presença: a do significante verbal expresso da fala e a da presença auditiva daquele que fala, como pura auto-afeição de uma voz que ouve a si mesma enquanto fala. (DERRIDA, 1994, *apud* CAVARERO, 1994, p. 219).

Vê-se desde aí que a voz é também o meio problemático entre as noções de presença como imediação, e linguagem enquanto consciência como mediação. A "dificuldade" que a indiscernibilidade entre consciência e linguagem provocam, de acordo com Derrida, teria sua resposta precisamente na voz. Mas essa voz autoconsciente é ainda uma voz muito ligada à fala enquanto significado representativo. O império da visão, da teoria, da idéia, da consciência metafísica, são desconstruídos por Derridá magistralmente. Todavia, este combate à estas noções pouco ajuda a elucidar o caráter singular da voz como elemento divergente de séries diversas, que não se resume exatamente a série alguma.

Percebe-se que a voz é a gravitada por diferentes noções, nos estudos da filosofia, da fenomenologia, da oralidade, da escrita: noções de presença, de mediação, de imediação, de verdade, de consciência, de sujeito, de objeto, de percepção, de idéia, de pensamento, de signo e de escritura. E apesar de a voz possuir tanto potências físicas quanto imateriais, concretas e afetivas ao mesmo tempo, viscerais e emocionais, no entanto, estas dimensões pouco são pensadas, se estabelecermos uma análise cuidadosa do panorâma dos estudos vocais. No entanto, é justamente a desestabilização dos conceitos de presença, mediação e voz, vivenciados enquanto noções mais amplas, que coloca em jogo mecanismos de escuta, recepção e maquinação emergentes, ainda não cartografados.

1.2.8 Da Univocidade/Singularidade da voz [desilusão dos fantasmas]

> A infelicidade de se falar não está em falar, mas em falarpelos outros ou representar alguma coisa. A consciência sensível (isto é, alguma coisa, a diferença(τχαλλα)obstina-se. Pode-se sempre mediatizar, passar à antítese, combinar a síntese, mas a tese não segue, subsiste em sua imediatidade, em sua diferença, que estabelece em si o verdadeiro movimento. A diferença é o verdadeiro conteúdo da tese, a obstinação da tese. O negativo, a negatividade, não captura nem mesmo o fenômeno da diferença, mas dele recebe apenas o fantasma ou o epifenômeno, e toda a Fenomenologia é uma epifenomenologia (DELEUZE, 2006, p. 88)

É mediante estas diversas condições e situações históricas e discursivas sobre a voz que descortino os estudos sobre este componente, meio, aparelho, veículo, dispositivo, canal, buraco e corpo que chamamos de 'voz', e cujas vocalidades e oralidades pretendo cartografar.

No artigo *Voice in Extremis* (1998, p. 162), Steve MacCafferry pergunta: "como definir a amante mais íntima do ouvido, a voz?" Numa descrição detalhada do aparato vocal intrincado da boca, o autor dissolve a concepção usual que a caracterizaria num substantivo definido e a expõe como algo da ordem do sensual, que cruza uma zona erógena própria dos "estímulos táteis do ouvido". A voz seria um complexo indefinível, algo volátil que "passa por uma cavidade através de um buraco dilatado sobre pressão" e cujo nome *voz* seria redutor de todo um acoplamento intrincado:

> Voz é uma polis da boca, lábios, dentes, língua, palato, sistema respiratório, timbre, e som. Menos um componente do que a produção de um agenciamento material-pneumático de interação entre ossos, líquido, cartilagem e tecidos. Apreciando tal complexidade, mesmo uma única voz ressoa como uma simultaneidade de eventos corporais e acústicos; a consequência da energia e força respiratória em vôo através de cavidades fixas e tensores ajustáveis (MAcCAFFERY, 1998, p. 162-163, trad. nossa).

A voz é focada, ao longo dos estudos próprios, sob perspectivas que estão se assentando e se desafiando, se dispersando umas às outras e somente recentemente vieram a ganhar um certo grau de interlocução, contraposição, diálogo e intertextualidade, em termos de historicidade e teorização da voz. Dentre as contraposições mais salientes neste panorama breve, ressalto aquela entre significado-som da voz, e entre corpo-sopro da voz, ou seja, entre materialidade e imaterialidade e entre sentido como significado e sentido como sensação. Essas interações e embates se dão desde a formação da noção de voz até na forma como a voz é manipulada por dispositivos e transformada em procedimentos tecnológicos diversos.

Os estudos como fonologia parecem recorrer à fisicalidade e ao aparelho vocal enquanto fisiologia para suprir esta necessidade de "explicar" a voz enquanto algo corporal. Já a fenomenologia da voz vai iludir-se na pressuposição de um fonocentrismo da voz, ao descrever uma oposição equivocada entre imediação (presença) e mediação, e na pressuposição da sinonímia entre presença como corpo ou corporeidade e da mediação como não-ser, ausência e des- corporificação. De outra forma, a voz é o imaterial que atravessa o corpo pela boca e vai além dele, no espaço e no tempo. Além de ligar-nos ao mundo pela relacionalidade da linguagem e da enunciação.

Entre corpo e som, podemos evidenciar a dualidade que tenta reduzir a voz para o corpo ou para o imaterial, colocando o corpo no lugar da matéria e o sopro de ar, o som, no lugar imaterial. Mas a produção sonora em si já tem problemas em ser identificada como imaterial, pois o som é fisicamente presente e afeta nossos corpos diretamente, concretamente. Além disso, como criadores e músicos(as), lidamos fisicamente com o som em seus procedimentos mecânicos, em especial. O jogo entre estas polarizações vai guiar todo um século de materialidades e fenomenologias da voz.

Mas em ambas as tendências, é interessante notar que a boca se torna um motivo de impasse na conceituação da voz. Talvez porque ela seja a própria materialidade que veicula e media a voz, em parte uma "prega" que aciona o ar que "forma" a voz; prega ou corda, tecido, nervo e músculo que, paradoxalmente, é a própria voz enquanto fisicalidade: é o tecido carnal que compõe o "grão" da voz, se ainda o entendermos como "corpo da voz" e "vestígio que abala a linguagem" (BARTHES, 1986).

> Tudo se passa na fronteira entre as coisas e as proposições. Crisipo ensina: "se dizes alguma coisa esta coisa passa pela boca; ora, tu dizes uma carroça, logo uma carroça passa por tua boca?". Há aí um uso do paradoxo que só tem equivalente no budismo Zen de um lado, e do outro no *nonsense* inglês ou norte-americano. Por um lado o mais profundo é o imediato; por outro, o imediato está na linguagem. (FOUCAULT, 1997, p. 11).

Não somente recorro às explorações de arqueológicas dos estudos da voz a partir de Michel Foucault em Arqueologia do Saber, mas também invoco uma possível ligação genealógica da voz com o capítulo Theatrum Philosophicum[28], naquilo que o autor relaciona às noções de oralidade, linguagem e acontecimento[29] em *Lógica do Sentido* de Gilles Deleuze: uma metafísica do extra-ser:

> Lógica do Sentido pode ler-se como o livro mais distanciado que se possa conceber na Fenomenologia do Percepção: nela o corpo-organismo estava unido ao mundo por uma rede de significações originárias que a percepção das coisas mesmas tinha. Em Deleuze, o fantasma forma a incorporal e impenetrável superfície do corpo; e é a partir de todo esse trabalho ora topológico e cruel que se constitui algo que se pretende ser organismo centralizado, distribuindo a sua volta o progressivo afastamento das coisas. No entanto, Lógica do Sentido deve ser lido especialmente como o mais audaz, o mais insolente dos tratados de metafísica - com a simples condição de que em lugar de denunciar uma vez mais a metafísica como o olvido do ser, a encarregamos desta vez, de falar do extra-ser. Física: discurso sobre a estrutura ideal dos corpos, das misturas, das reações, dos mecanismos do interior e do exterior; metafísica: discurso acerca de materialidade dos incorporais, - dos fantasmas, dos ídolos e dos simulacros (FOUCAULT, 1997, p.51).

Foucault remete-se também à *Diferença e Repetição* no mesmo livro, pois que as duas obras de Deleuze tem apenas um ano de diferença de publicação e estão engendradas de forma complexa. *Lógica do Sentido* trata das fronteiras entre as proposições e as coisas e a estratégia é exercida pela via dos incorporais, como um novo modo de pensar a lógica e valendo-se do fato de que o *princípio da não-contradição,* um poderoso argumento que persiste desde Aristóteles para todas as premissas verdadeiras serem validadas, não atinge os incorporais (como na frase

[28]*Theatrum Philosophicum*. In: FOUCAULT, Michel. Nietzche, Freud et Marx Theatrum Philosophicum. [Paris: Foucault, 1975] São Paulo: Princípio, 1997.

[29]"Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de que? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Estes efeitos não são corpos, mas, propriamente falando, "incorporais". Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas **acontecimentos.** Não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente. Não são substantivos ou adjetivos, mas verbos." (DELEUZE, 1974, p.5, negrito nosso).

sobre a carroça citada acima). Deleuze também estabelece a relação das proposições com o sentido de *tempo,* associando a dimensão do presente a Chronos e a incorporeidade do acontecimento à Aion, figuras mitológicas do Tempo. Por conseguinte, a linguagem e a oralidade operariam entre estes reinos e a boca seria sua fissura.

> Boca donde os gritos se recortam em fonemas, morfemas, semantemas: boca donde a profundidade de um corpo oral se separa do sentido incorporal. Nesta boca aberta, nesta voz alimentícia, a gênese da linguagem a formação do sentido e a chispa do pensamento fazem passar as suas séries divergentes. Gostaria de falar do rigoroso fonocentrismo de Deleuze a homenagem de gramatico fantástico, de sombrio precursor que anotou perfeitamente os pontos relevantes desta descentralização (FOUCAULT, 1997, p. 61-62).

Foucault fala de um 'fonocentrismo' de Deleuze como quem o elogia. Escreve sobre a importância do livro de Deleuze, *Lógica do Sentido*, em função do desvio discursivo que nele é desenvolvido sobre a problemática da dualidade corpo-linguagem ou matéria versus imaterial, condensados sobre os problemas da presença e do suposto fonocentrismo - denunciado por Cavarero na abordagem da desconstrução fenomenológica de Derrida. A boca e a oralidade-analidade seriam as fronteiras entre esses mundos imbricados.

A boca seria a "falha" onde se encontrariam, de forma complexa, mundos incorpóreos do acontecimento da linguagem e corpóreos da boca e do corpo, não mais um jogo entre presença de autoconsciência versus uma linguagem mediadora em um fonocentrismo da significação. O que é afinal 'significar' alguma coisa? Qual o sentido mesmo disso que chamamos voz-boca?

O que entendo depois de fazer este trabalho, é que os estudos que intentaram pesquisar a voz acabaram por descrever uma voz que tende a ser generalizada, uma voz abstraída de qualquer corpo, de suas cavidades, do sopro vital da respiração e do som que é raiz da fala. Mas também existe um lado radical no outro oposto, o da oralidade como essência a ser resgatada como verdade de um sensorialismo primordial, que nos salvaria do racionalismo e do logocentrismo da linguagem. Esta vocalidade radical presente no corpo parece suspeita para ser tomada como baluarte, pois, como afirma Cavarero (2005, p. 210-212, passim) sobre o menino sem linguagem *Mass-klo-mastiklo*, do conto de Levinas[30], a voz tem um destino, e este destino é comunicação, é linguagem, ainda que ela seja rudimentar, nos indícios de um balbuciar de um bebê. É esse endereçamento para a relação com o outro, através da linguagem, que inaugura a interação da política com o *logos*, com a fala, com o entendimento.

A voz enuncia um corpo sonoro, mas ela também rastreia o que pode significar, na relacionalidade com os outros portadores de *logos* e de voz. Mas o que vemos numa possível história da voz, é que ela escapa às definições, é sempre outra; é um tanto indescritível como a poesia, mesmo sendo a ferramenta da definição das coisas, enquanto "portadora" da linguagem. Ela não é apenas fonética nem apenas sônica, mas as duas coisas. Ela não é aquela figura

[30]Cf The Reciprocal Communication of Voices, in: Cavarero (2004, p 197).

metafísica hegemônica que se sobrepõe à escritura por um prevalecimento da fonética da fala sobre a morte do signo da escrita. Todavia, ela também não é a oralidade originária de todo signo, como algo que antecede a linguagem de forma adâmica; ela não precisa ser "retornada" como origem a partir de um discurso da dualidade original-cópia. Ela é meio e é conteúdo, é significado e significante, é oralidade e é escrita, é fala e é pensamento, é presença e é ausência.

> Pois, em verdade, como ela designa o objeto perdido, não se sabe o que ela designa; não se sabe o que ela significa, uma vez que significa a ordem das preexistências; não se sabe o que ela manifesta uma vez que manifesta o retirar-se em seu principio ou o silêncio. Ela é ao mesmo tempo o objeto, a lei da perda e a perda. Ela é realmente a voz de Deus como superego, aquela que proíbe sem que saibamos o que é proibido; pois que não a apreenderemos senão pela sanção. Tal é o paradoxo da voz (que marca, ao mesmo tempo, a insuficiência de todas as teorias da analogia e da equivocidade): ela tem as dimensões de uma linguagem sem ter a sua condição, ela espera o *acontecimento* que fará dela uma linguagem. Ela deixou de ser um ruído, mas não é ainda uma linguagem (DELEUZE, 1974, p. 106).

O trabalho de Deleuze em Lógica do Sentido, em descrever o papel da boca-oralidade e da linguagem enquanto *acontecimento incorporal* da voz atinge exatamente a problemática que intuo nos estudos da voz e nas composições: de **a voz** ser uma lacuna aberta por não possuir uma "condição de linguagem" própria [além da própria linguagem], ao mesmo tempo em que é o receptáculo das representações. Ela comunica as identidades referenciais do mundo sem, no entanto, ter sua constituição: não se sabe o que ela é, nem o que ela designa, nem o que ela manifesta. Não há identidade nem analogia possível para a voz e seus estudos transparecem a equivocidade de sua não definição. Ela se constitui enquanto objeto e aquilo que desfaz o objeto, pela perda:

> Se considerarmos [na voz] os caracteres do bom objeto, de não poder ser apreendido senão como perdido, de aparecer pela primeira vez como já presente etc., parece que estes caracteres se reúnem necessariamente em uma voz que fala e que vem do alto. [...] Para a criança, a primeira aproximação da linguagem consiste realmente em apreendê-la como o modelo daquilo que se põe como preexistente, como remetendo a todo o domínio daquilo que já se acha aí, voz familiar que carrega a tradição, em que já se trata da criança sob a espécie de seu nome e em que ela deve se inserir antes mesmo de compreender (DELEUZE, 1974, p.106, adendo nosso).

Mas não seriam justamente as vocalidades da boca, uma gama ou espectro sonoro-enunciativo – o que englobaria aquilo que conhecemos como linguagem- algo muito mais amplo do que a própria linguagem? Sendo que a própria linguagem seria uma de suas "partes", entre as quais a voz se manifesta como algo "anterior"? O ponto em que articulo estas leituras de Foucault sobre Deleuze é naquele em que considero a voz positivamente, não apenas como diferencial da linguagem e seus acontecimentos, mas como um positivo da linguagem. Os pontos a seguir, nos quais Foucault prefacia o livro *Nietzsche, Freud et Marx Theatrum Philosophicum* (1997), no qual aborda as obras de Deleuze, evidenciam um pensamento que coloca as múltiplas

“vozes” da voz, por assim dizer, em relação à linguagem como suposto eixo, ou como “linguagens que se articulam de formas não verbais”:

> Por um lado, a suspeita de que a linguagem não diz exatamente o que diz. O sentido que se apreende e que se manifesta de forma imediata, não terá porventura realmente um significado menor que protege e encerra; porém, apesar de tudo transmite outro significado; este seria de cada vez o significado mais importante, o significado "que está por baixo". Isto é o que os gregos chamavam a alegoria e a *Hypohia.* [...] Por outro lado, a linguagem engendrou esta outra suspeita: que, em certo sentido, a linguagem rebaixa a forma propriamente verbal, e que há muitas outras coisas que falam e que não são linguagem. Depois disto, poder-se- ia dizer que a natureza, o mar, o sussurro do vento nas árvores, os animais, os rostos, os caminhos que se cruzam; tudo isto fala: pode ser que haja linguagens que se articulam em formas não verbais. Isto equivaleria, querendo em grosso modo, ao *semãion* dos gregos (FOULCAULT, Op. cit., p. 14) [31].

O sentido da pesquisa sobre a voz pode pinçar dos estudos da linguagem a seguinte observação: que aquilo que se tentou reduzir na voz, como objeto (a frase, o sentido semântico, *phoné*, o sentido do código), seria apenas uma das expressões de um mundo de vocalidades, pertencentes a mundos sonoros, vegetais, atmosféricos, ambientais, que em si nada tem a ver com a linguagem falada, com significado representativo fixo e, portanto, não podem ser “rebaixados” por aquilo que deles faz parte.

Desta forma, ouso propor que as vozes do mar, do vento, das folhas das árvores, não seriam tanto componentes diferenciados de linguagem em formas não verbais, mas dito de outra forma, que a linguagem é apenas uma das várias vozes que a vida prospera, compõe, entre vozes verbais, linguagem humana, linguagens não humanas, gestos, vozes de trovão, vozes de ventos e de florestas, vozes entre o canto e o grito.

Não se trata de produzir um dualismo nocional da presença como autoconsciência através da voz como linguagem, ou o contrário, da corporificação da voz pelo distanciamento da linguagem, ao aderir a sonoridades que fazem soar o corpo visceral, mas da compreensão de um pensar a voz: de que a linguagem é apenas uma das vocalidades da voz no trânsito ou no imbricar destas expressões diferenciadas, na univocidade do “Ser que é Voz”. As vozes do mato, dos ecossistemas localizados, da tempestade, dos rios, não seriam linguagens, como a música não é propriamente linguagem. Neste sentido, a voz não necessita se transformar numa linguagem para ter sua própria condição e ‘fazer’ o acontecimento germinar os corpos.

Não seria esse o sentido da “*Univocidade do Ser que é Voz e que se diz”,* como afirma Deleuze? E, no entanto, isto não implica que a voz se repita a mesma, pois a univocidade não é unicidade, mas existência de multiplicidade de vozes.

---

[31]É importante ressaltar que Foucault, neste trecho, faz uma genealogia da interpretação ao apresentar um livro sobre pensadores da modernidade, como Nietzsche, Freud e Marx. Sua escrita perfaz uma análise sobre como se fundamenta o sistema de interpretação formado no século XIX, em como estes pensadores modificaram a natureza e a forma geralmente usada para interpretar o símbolo, alterando profundamente “o espaço da divisão no qual os símbolos podem ser símbolos.” (FOUCAULT, 1997, p. 18).

> A filosofia se confunde com a ontologia, mas a ontologia se confunde com a univocidade do ser (a analogia foi sempre uma visão teológica, não filosófica, adaptada às formas de Deus, do mundo e do eu). A univocidade do ser não significa que haja um só e mesmo ser: ao contrário, os existentes são múltiplos e diferentes, sempre produzidos por uma síntese disjuntiva, eles próprios disjuntos e divergentes, *membra disjuncta*. **A univocidade do ser significa que o ser é Voz, que ele se diz** em um só e mesmo "sentido" de tudo aquilo de que se diz. Aquilo de que se diz não é, em absoluto, o mesmo. Mas ele é o mesmo para tudo aquilo de que se diz. Ele ocorre, pois, como um acontecimento único para tudo o que ocorre às coisas mais diversas, *Eventum tantum* para todos os acontecimentos, forma extrema para todas as formas que permanecem disjuntas nela, mas que fazem repercutir e ramificar sua disjunção. A univocidade do ser se confunde com o uso positivo da síntese disjuntiva, a mais alta afirmação: o eterno retorno em pessoa, ou – como o vimos para o jogo ideal - a afirmação do acaso em uma vez, o único lançar para todos os lances, um só Ser para todas as formas e vezes, uma só insistência para tudo o que existe, um só fantasma para todos os vivos, uma só voz para todo o rumor e todas as gotas do mar (DELEUZE, 1974, p. 185, negrito nosso).

Deleuze afirma que o *Ser é Voz e ele se diz*. Mas como sugere Foucault, ele se diz muitas vezes sob formas não-verbais. Não seriam essas, as vocalidades que ao mesmo tempo são uma voz presente em todas as vozes, a singularidade do indefinível entre o corpo e a linguagem, aquilo que é "diferente em todas as repetições" nas quais o Ser "se diz"?

O *acontecimento* que liga corpo e linguagem de que fala Deleuze, não poderia ser a Vocalidade do Ser Unívoco? Aquela vocalidade que "se diz", mas não é a mesma quando se diz pela música ou pela natureza, mas é voz mesmo, em tudo que ela "diz" e evoca? O som de todas as coisas que "dizem", o mar, o vento, as águas? A vocalidade seria o acontecimento único em todas as vozes? A mesma voz dita de incontáveis maneiras em outras vozes, transmitindo linguagens ou não, várias vozes numa voz?[32] Não a mesma coisa dita: "não-dita" é a coisa que passa muitas vezes por essa voz; não-linguagem, outras vozes singulares. Os acontecimentos perpassam a voz em vocalidades em tudo que existe como "acontecimento único em todas as coisas", a voz que percorre todos os corpos e na voz humana, repete as coisas e as diz, mas sempre em vozes diferentes e singulares.

A diferença singular e a simultânea multiplicidade repetida da vocalidade e da oralidade é essa *membra disjuncta* (DELEUZE, 2015), larinx, farinx e dobra, prega, mas não como diferença negativa de uma linguagem, e sim como o positivo radical ou talvez, 'dis-positivo' radical de voz, como potência de acontecimento, no pensamento de que a voz não 'é', mas age, dentro e fora das proposições do sujeito, do verbo ser... Ela age através de um sujeito que diz, utilizando a linguagem, as suas regras de coerência, mas ela também age em inúmeras esferas de sentido e de ressonância, ao mesmo tempo corpóreas e carregadas de afetos, musicais e sonoras, das mais sensórias como o grito, à vibração das pregas num canto. Ela é também *sentido do acontecimento*, enquanto mistério de tudo aquilo que se diz em todas as coisas - o mar, o trovão,

[32] "Existem muitas paixões em uma paixão, e todos os tipos de voz em uma voz, todo um rumor, glossolalia: isto porque todo discurso é indireto, e a translação própria à linguagem é a do discurso indireto." (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13).

as folhas ao vento, um ronronar do gato, um canto de pássaro - e que passa a 'fazer sentido', indicar uma seta e constituir-se em um signo ou uma expressão, uma univocidade. E sob esta ação e esta escuta, ela age como potencialização dos corpos pela experiência, pela superfície que é a mesmo tempo, entrada para as alturas e profundidades de forças anímicas, corporais e incorporais. Afinal,"como o traçado silencioso da fissura incorporal na superfície não se tornaria também seu aprofundamento na espessura de um corpo ruidoso? (DELEUZE, 2015, 160).

Experiência do vocalizar, experiência de ser vocalizado, experiência de ouvir todo tipo de vozes, de ser atravessada por todas as vozes numa só voz e toda voz singular, como um acontecimento incorporal de todas as vozes. Raio e trovão, pio, miado, grito e sussurro. Fazer entrar no humano a voz do pássaro, ou fazer a voz do mar ecoar na voz do humano, ou fazer as vozes de uma conversa, desmancharem a voz particular dos sujeitos.

Assim, em um desvio do que coloca Foucault e Deleuze, mas conduzida por suas interferências, tomando seus escritos e conferências como intercessores, penso que as diversas vocalidades que não são linguagem não seriam um negativo de um sistema verbal, de "linguagens que se articulam de formas não verbais", mas um espectro total de possibilidades evocativas, enunciativas, sensíveis, ressonadoras e mesmo silenciadoras, silêncios que "falam"; letras mudas, não-palavras, que no mundo estão ativas desde que a natureza se aviva e de que os sons soam. No entanto, a força que Foucault (no estudo do livro de Deleuze) mobiliza para analisar os discursos, através das operações do filósofo linguista, conjurando o sistema humano de linguagem para ler outros sistemas não-humanos de vocalidade, poderia ser uma indicação, uma pista sobre como precisamos abordar a voz em suas múltiplas faces ou dimensões musicais e não-semânticas. A maioria dos trabalhos que abordo neste texto de doutorado, dizem respeito a processos que pesquisam o limiar destes mundos.

1.2.9 [considerações intermediárias]...e...[transição]

Em termos específicos, a literatura referente à voz abarca tanto uma filosofia do sentido (Deleuze, Foucault, Derrida), uma ontologia de vozes múltiplas e singulares (Cavarero) uma antropologia da performance (Zumthor, Foucault), uma analíticadas enunciações-musical e/ou linguística - (Deleuze, Wishart, Foucault, Ducrot, Benvenist, Labov), os chamados estudos da voz (Barthes, Zumthor), e uma análise mais voltada ao campo musical, própria da composição vocal em questão (Berio, Ligeti, Schnebell, Wishart, etc), aquela que expressamente lida com os elementos concernentes a cadeia vocal que articulo: som, gesto, nota. Teríamos ainda todas as teorias de voz dentro da fonética, que pensam os mecanismos corporais da voz como

ressonância, modulação e dicção. Tenho certeza que poderiam ser enumerados ainda, muitos outros campos de estudo da voz.

Nos estudos da voz e fazendo margem com a filosofia, temos a ênfase nos componentes da performance, recepção, leitura e escuta, trabalhados extensamente por Zumthor (2005, 2007, 2010). Barthes (1977, 1986, 2004) antecipa a questão do *grão da voz*, conceito que é questionado enquanto sinônimo de corporalidade por Mladen Dollar, como abordo adiante.

Paul Zumthor carregaria à noção de voz os componentes da recepção da performance vocal e da participação de um ouvinte. Trevor Wishart apontaria as conexões e potencialidades enunciativas como materiais sonoros para a arte e música: objetos fonêmicos, gradações emocionais da enunciação, a respiração, os estados internos, os objetos fonêmicos, o *contínuum* de dimensões que a voz oferece enquanto aparato enunciativo. Adriana Cavarero revela o caráter de multiplicidade e singularidade de cada voz enquanto sopro vital e política relacional, de uma voz que está endereçada à linguagem - dentro da visão metafisica e fenomenológica que desdobra a tese do fonocentrismo - mas não deixaria de estar igualmente endereçada aos eventos corporais da respiração, de ressonância, de canto, de sensualidade e vocalidade.

Em termos de filosofia e história do pensamento e do conhecimento, o termo *voz* sofre uma polarização ao longo da história: do lado da filosofia, passa a querer dizer, segundo a fenomenologia, *linguagem*, ou *conteúdo verbal com sentido semântico,* ou *phonè* como fonética. Do lado dos estudos da oralidade e da materialidade da comunicação, a tematização da voz sofre as influências do materialismo dos estudos midiáticos sobre a oralidade e sobre as construções teóricas entre oralidade e escrita. Tais estudos recorrem à fisicalidade e ao aparelho vocal enquanto fisiologia e fonologia para suprir uma necessidade de "explicar" a voz enquanto algo corporal. Já a fenomenologia da voz parece, segundo Foucault, Deleuze e Cavarero, engajar-se na ênfase de algumas teses contestáveis: a de um *fonocentrismo* da voz, através da confusão entre som da voz com a *phoné semântica* e significante, referencial.

Dentro da *filosofia da voz*, Derrida ([1964]1994) descreve uma voz silenciosa ou uma voz de *carne transcendente*, um "arquivo dissimulado" da voz enquanto fala em relação à escrita. Sua tese de desconstrução do fonocentrismo na fenomenologia da voz é abordada por diferentes autoras da atualidade, as quais destacam aspectos da voz que Derrida dilui de forma a deixar algumas questões em aberto: são elas Miriama Young, (2015), Norie Neumark (2010) e Adriana Cavarero (2005).

Cavarero faz uma crítica aos estudos da voz na filosofia, que acabaria por ocultar o componente vocálico sonoro atrás de uma voz generalizada e abstraída de corpo e de som. A autora propõe uma análise ontológica da voz enquanto política relacional que devolveria os respiros corporais ao *logos* vocal, desvocalizado e esvaziado de corpo pela metafísica.

Como indica Cavarero, a produção literária e filosófica ocidental nega-se a indagar ou mesmo reconhecer o que a voz de tem *próprio*, de singular. Sob esta apreensão, Cavarero mostra como os estudos sobre a voz na modernidade tardia indicam um horizonte teórico ao mesmo tempo promissor e frustrante. Isto porque, de um lado, segundo sua dimensão relacional do vocálico, a voz recebeu bem pouca atenção num amplo contexto de estudos; de outro, porque, sobre o aspecto do que é *próprio* da voz, a tradição é reticente:

> Quem quer que tenha familiaridade com o estatuto disciplinar da filosofia poderá nutrir suspeitas fundamentadas sobre tal reticência. Ela assinala um problema que tem a ver com a inclinação filosófica para a universalidade abstrata e sem corpo, na qual reina o regime de uma palavra que não sai de nenhuma garganta de carne. [...] A estratégia basilar, ato inaugural da metafísica, consiste no duplo gesto que separa a palavra e os falantes para assentar a primeira no pensamento ou, se preferir, no signifcado mental de que a palavra mesma, na sua materialidade sonora, seria expressão, significante acústico, signo audível. A voz é tematizada portanto, como voz em geral, como emissão sonora que prescinde da unicidade vocálica de quem a emite, como componente fonemática da linguagem enquanto sistema de significação de uma disciplina que, mesmo tomando o nome moderno de linguística, remonta pelo menos ao Crátilo, de Platão (CAVARERO, 2011, p. 23).

O termo 'estudos da oralidade' teria, segundo a autora, "o mérito de evidenciar um tema importante, segundo o qual há um campo da palavra no qual a soberania da linguagem se rende à soberania da voz. Trata-se, obviamente, da poesia. Do lado das práticas da oralidade e vocalidade e da poesia experimental, algumas poéticas da voz, como a Poesia Sonora, passam a resgatar, desde as vanguardas artísticas do início do século XX, tudo o que remete ao corpo, aos respiros de uma voz feita de carne e sopro vivo; uma voz singular de um sujeito interlocutor que ressoa com outros interlocutores o lado sensorial da phonè, enquanto som e seus diversos componentes plásticos e vitais. Tomem-se os exemplos da poesia experimental de Stéphane Mallarmé, dou Charles Baudelaire, ou das vanguardas artísticas do início do século XX, com seus poemas-cartazes e seus manifestos para serem lidos em voz alta como uma partitura.[33] Ou as experimentações dadaístas com a performance da poesia declamada tal qual o poema silábico Ursonate, de Kurt Schwitters, ou a plasticidade simultânea do Manifesto das Palavras em Liberdade, de Fillipo Tommaso Marinetti.

Todavia, mesmo nestas vertentes dos estudos orais - que fizeram o trabalho de dialogar as novas experimentações da poesia e a performance - Cavarero indica a operação de um filtro metodológico análogo ao do linguística, embora os estudos da voz e oralidade obtenham sucessos interessantes para a voz no que concerne à soberania da voz sobre a linguagem, em especial a voz dos poetas.

Mas além disso, é a partir da reflexão sobre a diferença entre oralidade e escritura - categorias que tiveram grande fortuna ao longo do século passado - que se origina o vasto filão

[33]Cf. minha dissertação de mestrado (HOLDERBAUM, 2014), na qual exponho um panorama destas vertentes poético sonoras.

de pesquisas sobre o tema da voz no campo dos estudos da oralidade, recuperando-lhe um horizonte específico de estudos. Esta concepção da voz opera por um 'vetor Homérico', segundo a autora, assentado na centralidade da esfera acústica para o desempenho *aédico* da voz que, com seus ritmos sonoros, organiza as palavras do canto épico de forma um tanto idealizada ou abstrata, com o semântico dobrando-se à musicalidade do vocálico e este, enquanto lado musical da linguagem, área corpórea do prazer. (Ibidem, p 25).

> Exatamente a relação entre prazer vocálico e poesia, focalizada nos estudos sobre as culturas orais, eleva-se o tema central de outro tipo de abordagem teórica, não menos importante e diversificada, que solicita a reflexão contemporânea a aprofundar o tema da voz. Ao lado da perspectiva que indaga a oralidade, insistindo na sua contraposição à escrita, surge então uma constelação de perspectivas, no mais das vezes influenciadas pela psicanálise, que valorizam ulteriormente a componente pulsional e pré-semântica da esfera acústica. Capaz de organizar não apenas o canto, mas também o texto poético, - ou mesmo o texto em geral e, logo, também a escrita -, a voz é encarregada, neste caso, de uma função eversiva em relação aos códigos disciplinadores da linguagem. Ela comparece, portanto, não como um meio da comunicação e da transmissão oral, e sim bem mais como registro de uma economia pulsional, ligada aos ritmos do corpo, que desestabiliza o registro racional sobre o qual se edifica o sistema da palavra. [...] tendência de 'redescobrir', em sentido positivo, a potência musical e sedutora da voz que a tradição metafísica, a partir da conhecida hostilidade de Platão em relação a Homero, preocupou-se constantemente em neutralizar (CAVARERO, 201, p. 26).

Sob este ponto de vista, a "não coerência dos grandes discursos" dentro dos estudos sobre a voz é uma constatação historiográfica, e estaria repleta de extremos e radicalidades: ou silenciar e relegar totalmente a voz enquanto fenômeno sonoro e incidir na associação da fala com a semântica (e não com a vocalidade concreta do som da voz); ou, de outra forma, oposta, adentrar a rebeldia desta mesma vocalidade, pelos caminhos da animalidade, do prazer, do ruído, em contestação total da linguagem e da voz enquanto sentido. Todavia ou por todas as vias, esta polarização parece apontar um "ponto cego" sobre as incoerências destes discursos, o que é de supremo interesse na pesquisa composicional.

A voz enquanto escopo temático na filosofia e na fenomenologia em especial, não encarna o *logos* do conhecimento, não com a mesma legitimidade de verdade como se concebe ser o pensamento, o receptáculo do conhecimento. O logos é, segundo uma extensa linha de pensamento desde a Grécia Antiga com Platão, a abstração de uma voz auto-afetiva do pensamento, fundante de uma *metafísica do ser,* na qual a voz não fala pela boca os sons das palavras, mas pensa e se ouve pensando, tal como um Narciso do ouvido: a voz silenciosa do pensamento. Segundo uma crítica a estes enunciados internalizantes de um 'sujeito' que se auto-afeta, crítica especialmente elaborada por Cavarero, o logos enquanto repositório do saber precisaria ser revocalizado e posto novamente *em relaçã*o por aquilo que singularmente age na voz: sua unicidade e sua relacionalidade. O saber precisaria sair da esfera unicamente espiritual do pensamento e encarnar a voz de sopro, pulmão e carne, voz que é plural em vozes, bem como,

relacional por expressão de ressonância. Basta nos dirigirmos ao outro que reconheça nossa voz. Isto tudo ainda, sem perder o endereçamento à linguagem.

Um panorama inicial dos estudos da voz enquanto elemento pulverizado e entrópico requereria uma possível arqueologia das sedimentações de todos estes destroços, rastros e artefatos pertencentes ao que chamamos de *voz,* suas "sedimentações" discursivas, suas mediações e seu uso na criação vocal.

Salta à vista, depois destes anos de estudos de doutorado, como a voz é focada, ao longo dos estudos próprios, sob perspectivas que ainda se assentam e se desafiam e que somente recentemente obtiveram um grau de interlocução, contraposição dentro de um estado da arte da voz. Diálogo que seria o exercício do analista em termos de historicidade e teorização da voz.

Percebe-se, por estas vias, que não se evidencia uma única e clara noção do que seria *a voz*, mas existem algumas constituições, algumas instâncias ou dimensões de vozes, algumas práticas de uso, técnicas e tecnologias e alguma espécie de pragmática da voz, que exercita e modula a voz entre suas instâncias internas, entre outras: a fala, o canto, a poesia falada ou pensada ou escrita, a escrita, os gestos corporais, a enunciação em todo seu colorido entre receptor-enunciador, o agenciamento entre pessoas, a memória afetiva, o pensamento (várias vozes), os comportamentos vocais, o choro, o riso, etc, etc, etc... *É porque a voz é uma série de dimensões? Ela talvez se encontre no meio entre sentido, som, língua, fala, música, gesto? Ou talvez ela seja algo que circule entre as séries divergentes?*

Aos sons da voz se concernem significações, designações; estes mesmos sons emitem e recebem proposições através das palavras e da semântica; eles também são acoplados a comportamentos, atos, agenciamentos entre pessoas e coisas e situações; e de outra forma, estes sons estão acoplados às coisas e às relações entre sons e coisas e pessoas e contextos, aos quais são atinentes sentidos, acontecimentos, memórias afetivas, expressões incorpóreas, tudo aquilo que o significado não consegue nomear, mas que é a potência dos corpos.

Poder-se-ia dizer que a voz ocorre ou ocupa o lugar entre uma coisa e outra, que ela está atada à ideia da semântica, mas na música ela não ocupa apenas o lugar do significado, lugar semântico das palavras sobre as coisas; tampouco tem um lugar de potência de um instrumento musical, idealmente arquitetado para o que é "tocar notas", embora tenhamos de convir que ela é algo 'a mais' que um instrumento e não 'a menos.

Pensar a constituição e a noção de voz, implica em compreender que o que entendemos por 'voz', transita entre uma coisa e outra. Seria um conceito aplicado a uma função ou conjunto de funções complexas conectadas a uma parte ou várias partes do corpo, endereçados à linguagem; mas também à poesia, à dramática, à erótica, ao riso e à ludicidade da alma.

Steve Maccaferry (1998, p. 162), comenta e questiona a noção pronta de voz como algo quase contraditório, pois "a voz" em si não existiria, mas sim um conjunto, uma *pólis da boca*

conectada ao ouvido, uma amante do ouvido, composta de músculos, tensores, dentes, língua, palato, cordas vocais, fluxos de ar; uma certa zona de'vozcidade', um lugar de materialidade em ressonância e produção volitiva de desejo, de relação pólítica com o espaço e a cidade e as pessoas, mas também um lugar de concretização política de comunicação e expressão para/com o mundo das necessidades.

É no embate destas noções filosóficas e fissuras históricas e seus reflexos e ecos no repertório vocal contemporâneo em questão, que encontramos uma voz que se atualiza, não somente como expansão mas como uma voz ressignificada, reafirmada e operada com outros movimentos de expressão, outras estratégias de uso, de continuidade ou ruptura, de relação do som com o sentido, com o gesto. Voz de pertencimento, de sonoridade, de enunciação. Isto é: pensar a voz assim, seria insistir na elaboração de um problema para a voz na atualidade da composição musical e sonora.

É desta forma e por todas estas vias, que o estudo da voz não parece 'ter fundamento' sobre disciplinas vocais, mas talvez possa acontecer na observação da emergência de uma *problemática de voz*(es) provinda e depreendida ao mesmo tempo de: noções do que historicamente se tomou por voz e daquilo que se pode fazer com ela, suas técnicas e modos de vocalização e verbalização, suas práticas discursivas, sua política relacional, seus modos de veridicção e práticas de si.

É neste ponto de práxis/discurso, noção e prática, que se daria uma dinâmica da boca como desterritorialização do som e da música, e que se daria também, uma reterritorialização do corpo na voz e na escrita.

> Rica ou pobre, uma linguagem qualquer implica sempre uma desterritorialização da boca, da língua e dos dentes. A boca, a língua e os dentes encontram sua territorialidade primitiva nos alimentos. Consagrando-se à articulação dos sons, boca, a língua e os dentes se desterriotiaizam. Há, então, uma disjunção entre comer e falar: sem dúvida pode-se escrever comendo, mais facilmente que falar comendo, mas a escrita transforma antes as palavras em coisas capazes de rivalizar com os alimentos. Disjunção entre conteúdo e expressão. Falar, e sobretudo escrever, é jejuar (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 36).

Para desterritorializar a voz o que é preciso? E para desterritorializar a linguagem e seu produto, o texto? Para isto, basta vocalizar? Talvez vocalizar de outras formas, falar de outras formas, escrever de outras formas, conversar de outras formas. Articular os binarismos e as oposições vocais, compreender as confusões e distorções sobre aquilo que entendemos e vivemos a partir da voz. Descortinar paradoxos entre o som e o significado e perceber uma possibilidade de abertura na positividade dos discursos através destas leituras e questionamentos. Por outro lado, perceber que estas leituras indicam uma extensão prática, na possibilidade de análise das obras, musicais ou não.

O que entendo depois de fazer este trabalho, é que os estudos que procuraram pesquisar a voz acabaram por descrever uma voz que tende a ser generalizada, uma voz abstraída de

qualquer corpo, de suas cavidades, do sopro vital da respiração e do som. Mas também existe um lado radical no outro oposto, o da oralidade como essência a ser supostamente resgatada como verdade de um *sensorialismo primordial*, que nos salvaria do racionalismo e do logocentrismo da linguagem. Esta vocalidade radical presente no corpo parece suspeita para ser tomada como baluarte, pois, como afirma Cavareiro (2005, p. 210-212, passim), a voz tem um destino e este destino é comunicação, é linguagem, ainda que ela seja rudimentar nos indícios do balbuciar de um bebê. É esse endereçamento para a relação com o outro, através da linguagem, que inaugura a interação da política com o *logos*, com a fala, com o *entendimento*.

Cavarero então propõem um 'meio do caminho': que prestemos atenção, que ouçamos a matriz vocal dentro da fala, numa abordagem que valoriza a relacionalidade de seres únicos que se manifestam através dessa fala, passando a ouvir a ressonância do dizer em cada um. Sugere assim uma espécie de *ontologia relacional da voz*, ou uma política na ontologia de singularidades plurais em relação e, por isso, uma política de vozes em recíproca ressonância e comunicação; uma conversação que constitui a própria ontologia do ser singular, enquanto possuidor de linguagem e voz, e de um "timbre inconfundível" (CAVARERO, 2005, p. 200-205, *passim*).

> A voz é som, não fala, mas a fala é sua destinação essencial. Significativamente, isto também pode ser revertido. A fala carrega nela mesma aquilo que a voz tem destinado para ela. A singularidade corporificada e o ritmo musical da relação são parte dessa destinação. [...] A fala que sacrifica a voz frente às leis da semântica universal permanece aprisionada pela metafísica e, ao mesmo tempo, a voz que sacrifica a fala frente aos efeitos subversivos do absoluto prazer arrisca cruzar o limiar do reino animal (Ibidem, p. 209). 34

A voz enuncia um corpo sonoro, mas ela também rastreia o que pode significar, de forma relacional com os outros portadores de logos e de voz. Todavia, o que se destaca numa possível história da voz, é que ela resvala às definições, é sempre outra; é um tanto indescritível como a poesia, mesmo sendo a ferramenta da definição das coisas, enquanto "portadora" da linguagem. Ela não é apenas fonética nem apenas sônica, mas as duas coisas. Não é aquela figura metafísica hegemônica que se sobrepõe à escritura por um prevalecimento da fonética da fala sobre a morte do signo da escrita. Todavia, ela também não é a oralidade originária do signo como algo que antecede a linguagem de forma "Adâmica" ou "Aédica"; ela não precisa ser "retornada" como origem a partir de um discurso da dualidade original-cópia. Ela é forma e conteúdo, é significado e significante, oralidade e escrita, fala e pensamento, presença e ausência, ruído, grão sonoro e nota.

Mais especificamente em reação à análise, esta é a pergunta que sobreveio: *o que é preciso para trazer o contexto e os interlocutores para a cena da vocalidade na análise destas*

---

[34] The voice is sound not speech; but speech is it essencial destination. Significantly, this can also be reversed. Speech carries in itself that wich the voice has destined to it. The embodied uniquines and the musical rhythm of the relation are part of this destiny. (...) the speech that sacrifices the voice to the universal laws of the semantic remains impresoned by metaphysics – and, at the same time, the voice that sacrifices speech to subversive effects of an absolute pleasure risks crossing the treshold of the animal realm. (CAVARERO, 2005, p. 209).

obras? Como colocar elementos dessa singularidade e dessa política da relação vocal numa análise musical do tipo de obra que envolve poéticas vocais contemporâneas? Estas duas questões colocam-me frente à necessidade de articular um método em relação à voz, para comprendê-las.

Foi esta indagação que fermentou em mim, ao longo do doutorado, todo tipo de tentativa de expressar uma relação entre os estudos e voz e o campo criativo da voz num 'corpo de tese' que fosse menos indisposto à singularidade de cada obra e de cada participante das conversas, numa espécie de apreensão desta problemática *praxis/lexis*, *logos*/voz que, ao analisar-se, não sucumbe ao olhar analítico. É sobre este 'dar um corpo' ao texto e dar um contexto ao corpo, que iniciei a ação do *método de voz,* esta espécie de cartografia destas vozes em relação, nas conversas com as artistas. Política relacional e vocal, por isso particular e específica e ao mesmo tempo, singular, pré-individual e potente, naquilo que está 'entre' cada uma de nós e que correu por entre os encontros, as escutas das gravações, os comentários entre uma conversa e outra, os acontecimentos de nossas vidas, nossos interesses, gravitações sobre a voz, nossas questões e dúvidas. É aqui que a pesquisa entrou na vida e a vida elaborou uma ética dos corpos em ação. Segue o método de voz.

2a Camada: Método e problemática de voz

> Inés -O que te interessa da voz?"
> Flora - Acho que essa coisa de... proporcionar outras...outras vozes, ou...escutar suas próprias vozes de outra forma...E aí ver que para os outros isso faz uma diferença de descoberta, ou até de acontecimento (informação verbal). [35]

Temas-chave: Método, problema, análise dos discursos, práticas discursivas, práticas não-discursivas, formas de veridicção, pragmática de si, poder, forças, resistência, noções de voz, práticas vocais, análise musical, subjetivação, discurso, diálogo, conversa, experiência.

Gostaria de relatar o processo que me fez chegar a tal seleção de obras, artistas e em especial, como se desenrolou a tarefa de elaborar o método de pesquisa-escrita deste trabalho. Isto se deu, em primeira instância, através das seguintes questões: *como falar da voz sem levar em conta que ela é meu instrumento cotidiano de interlocução com o mundo e por isso, um objeto de pesquisa que atravessa de forma audível e visível minha prática de pesquisa? Como considerar o componente oral que transpassa a prática de pesquisa enquanto conversação e fala, enquanto vocalização criativa, para além das leituras silenciosas dos materiais bibliográficos, além da escrita que é separada destas vivências, e levando em conta o contato vivo que a voz estabelece no meu campo de pesquisa? Como fazer da voz um 'objeto' de análise sem levar em conta que ela é um operador decisivo do próprio método, uma ferramenta metodológica vital com a qual pesquiso a criação?*

Antes de chegar a esta proposta metodológica, com o intuito de conduzir a pesquisa a uma adequação epistemológica segundo o tema da voz, optei por realizar um procedimento que consistiu em ouvir as obras ao mesmo tempo em que consultava a literatura pertinente. Todavia, isto não parecia suficiente para realizar uma problematização da voz, pois me parecia que a voz não deveria ser abordada apenas enquanto objeto, mas também enquanto método de experimentação viva de vozes, uma pragmática da voz na experiência de si e com o outro.

Todavia, não se trata de buscar identificar a origem da problemática no procedimento analítico, se provinda das obras e dos processos criativos e performativos de um lado, ou do corpus teórico-textual de outro. Friso isto nesta parte da escrita porque é justamente a intrincada relação entre estas duas instâncias da pesquisa - e não qualquer uma delas sozinha-

[35] Conversa feita com Inés Terra. '3ª Conversa com Inés Terra'. Cantina da FAU Arquivo [02. Mai. 2018 C]. Proposta por Flora Holderbaum. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo B desta tese.

que veio a alimentar a possibilidade de um método experimental sobre a voz, que possibilitou extrair os dados e constituir a expressão deste trabalho de doutoramento.

Assim, além da análise do *corpus* de textos e peças musicais, elaborei uma metodologia de criação e análise dos registros das conversas com os criadores e criadoras e de minha própria voz gravada em meus estudos diários*.* Em anotações sonoras sobre a pesquisa, comentários, notas vocais, conversações, deu-se um processo de experimentação com a voz, um *diário vocal.* Essa prática de documentação possibilitou uma apreensão e leitura de textos e das obras sob duas outras formas de estudo: em primeiro lugar, me propus a quase sempre *ler os textos em questão em voz alta e gravar os comentários* que eu percebia importantes em determinados trechos, além de transcrever esse material logo após isto. Esta ferramenta de gravação e escuta propiciou que eu tivesse um tempo de experimentação com a voz sobre as questões do texto lido. Mas este tempo da leitura em voz alta é muito mais rápido e sem intervalos, entre o que se pensa, o que se diz e o que é preciso expressar ao escrever. Também demanda uma agilidade da voz enquanto produtora de discursos coerentes, em tempo real, pois nem sempre é fácil colocar em palavras aquilo que observamos silenciosamente num texto. O exercício provoca uma experiência viva com este processo e, consequentemente, um treino vocal que envolve os sentidos da pesquisa de forma viva.

Em segundo lugar, a outra forma de estudo que se revela é a análise do material de conversas com as artistas e compositoras. A abordagem aberta e exploratória desta produção de dados se dá num processo contínuo de escuta-enunciação-escuta-escrita das conversações gravadas. Para isso, não procedeu definir questões ou delimitar problemas já formulados sobre a voz e o papel da voz nas peças abordadas, mas escutar o que as pessoas que criam com voz têm a dizer sobre suas estratégias, usos, modos, procedimentos, poéticas.

Tal como uma onda modulada por diferentes dados, fluxos de informações, vibrações, afetos e sensações que atravessaram o percurso de investigação destes trabalhos e com estas pessoas, esta abordagem desvelou formas de pensar e operar a voz na criação. Estas formas modulares [não modelares], foram compreendidas na conversa e contato vivo com a(o)s compositora(es) e performers.

Do funcionamento, da operação de tudo que é voz, mas não a mesma voz, propus-me a extrair um método: exercitar as várias formas de vir à tona da voz, 'em relação'. Falar e vocalizar para/com outro. Escuta presente. Fala em voz alta. As dimensões da voz entre aquilo que eu falo, aquilo que digo, aquilo que falo dizendo, o ato ao dizer. Aquilo que ouço. Aquilo que entendo, aquilo que respondo ou pergunto. A conversa entre pessoas. Os afetos. Escrever. Aquilo que quero dizer ao escrever. Aquilo que cito, aquilo que conto, aquilo que verso. Dimensões da voz.

Provocar vozes entre estas instâncias de forma a compor, performar[36] com elas. Talvez nisto se constitua, não uma tese, mas uma a percepção de uma problemática da voz atual, um 'aprender a pensar' a voz.

Outro componente que interessou-me neste processo foi observar que grande parte dos textos referenciais para cartografar esta prática-pesquisa, se mostraram ser na maioria, comunicações orais: entrevistas (por exemplo, o livro *O grão da Voz* de Barthes ou o livro *Conversações* de Deleuze), conferências (como grande parte dos livros de Foucault sobre suas conferências no Collège de France, entre elas, *O Governo de Si e dos Outros*, a *Coragem da Verdade*, *O Cuidado de Si*, *O Corpo Utópico*), lidas ou ditas em voz alta, aulas transcritas (A aula, Deleuze; Cláudio Ulpiano), conversas (entre Deleuze e Foucault, no capítulo *Os intelectuais e o Poder*, em *Microfísica do Poder*), artigos performativos, artigos procedentes de conversações (Campesato; Bonafé) audio-papers (Cathy Lane). Todos estes, processos orais e vocais pensados nesse devir assimétrico entre enunciador/receptor, trabalhos que passam necessariamente pela oralidade e que foram posteriormente transcritos em livro. Este é um dado interessante na medida em que traço uma forma de capturar vestígios da voz falada e do saber próprio do vocálico, que tento fazê-los presentes de alguma forma na escrita da tese. Afinal, qual é a qualidade que transpassa a voz sonora, a 'voz alta', que não existe na escrita? Pode alguém, em 'voz alta', configurar um possível mapeamento de um saber? Uma cartografia de vozes? Existe uma acontecimento da voz? Tudo acontece entre pensamento, fala, escuta, conversa, discussão?

Isto tudo se relaciona com o ponto focal desta tese, pois libera a problemática que busco formular: percepção e **elaboração de um problema para a voz na atualidade da composição musical e sonora**. E este problema deve, ao que parece, ser percebido, formulado e posto enquanto **questionamento do saber** e **questionamento de uma prática, de uma vivência.** Mas não desejo impô-lo ou prescrevê-lo como anterior à possível cartografia de saberes-práticas que localmente e geograficamente, de forma singular, fluem por cada compositor e compositora e na literatura pertinente.

Essa prática de documentação possibilitou um processo de análise musical que não se deu previamente sobre as peças em forma de prognóstico, nem se deteve somente sobre as peças e performances, isolando seu entorno, mas demandou uma escuta ativa da voz gravada e uma recepção da modulação sonora da minha voz e dos compositores aqui e agora, sobre o que a(o)s compositora(es) e performers comentam e conversam sobre a peça em termos de

[36]'Performance' é um termo emprestado do inglês e não possui tradução equivalente em português. Temos 'desempenho', 'capacidade', termos que não correspondem ao complexo do ato de 'performar'. Este último, convertido em verbo, também não existe em português, mas tomei a liberdade de usá-lo, bem como a forma substantivada 'performer', tendo em vista que não há alternativa equivalente e que estas derivações tornam mais coerentes as considerações entre 'performance' e suas variações.

processos de criação, processos de improvisação e performance, escolha de materiais, conexões de vida, sobre como usam *operadores de composição* em seus limites expandidos.

Problematizo assim a voz pela observação e análise da modulação do campo historiográfico dos estudos da voz em relação ao campo criativo de algumas obras e processos de performance, bem como relaciono estes dois campos às conversas gravadas e meus estudos em voz alta. É um caminho em três vias que se cruzam. Decidi tirar proveito da voz de forma interdimensional, tendo como foco a voz na criação atual a partir de uma abordagem tríplice, que leva em conta suas *dimensões sonoras-audíveis-visíveis*, suas *noções teóricas* e suas *potencialidades criativas e pragmáticas*, sendo todas estas implicadas de formas subjetivas e particulares entre meu contato com cada obra e cada artista.

É sob este tripé metodológico que formulo a questão:

_Como as formações discursivasda voz seriam evidenciadas na emergência dos discursos e noções de voz na literatura, ao mesmo tempo em que os procedimentos composicionais e performativos seriam fricionados pela potência de outras vozes, nas obras vocais que analiso?

_Como os silenciamentos históricos da voz, enquanto evidência de corporalidade, foram entronizados no modo como compreendemos a voz e criamos com ela? Como estas formações seriam liberadas, irrompidas e então transformadas em outras possibilidades de vozes?

Meu objetivo é analisar os modos de uso da voz nas peças e pensar sobre que noções de voz estariam engendradas em nosso *modus* vocal operante e corrente na literatura pertinente, ou ainda, que vozes estão sendo desafiadas a soar e resistir num *modus vocal* estabelecido e codificado. Ao mesmo tempo, cartografo a relação destas noções e práticas com as subjetivações e singularizações dos inventores destas obras. Trata-se aqui de perceber que elo existe entre composição/performance, noções e subjetivações da voz. Esses três campos, *noções, operações e modos de subjetivação/singularização*, correspondem respectivamenteao cruzamento dos âmbitos dos *estudos da voz*, ao campo prático da *performance/composição* musical, e ao campo potencial *da pragmática* de *voz(es), como expus, dentro dos relatos-análises.*

Foi da percepção destes três campos que depreendi: se voz é meu objeto de pesquisa e as composições e performances são meus materiais, o movimento metodológico apropriado seria problematizar a voz não só enquanto objeto, mas enquanto método de uma *pragmática de si* através de modulações vocais. E o procedimento que escolhi para provocar esta problematização da voz foi pela *conversa* com as artistas, através do *diário vocal*. Assim, estabeleci uma pesquisa enquanto me envolvia com ela na prática e na experiência da vida, e me envolvi com ela na experiência enquanto a estabelecia.

Foucault (2010, p. 4-5-6) se refere à pragmática de si no que concerne mais propriamente ao exercício de outras possibilidades de constituição do sujeito. Em vez de se referir a uma teoria do sujeito, propôs um deslocamento na análise, que vai da questão do

sujeito à análise das formas de subjetivação e dessas formas de subjetivação, para o que, segundo o autor, pode se analisado como técnicas/tecnologias de relação de si para consigo.

Ao longo de sua carreira, Foucault faz uma série de análises sobre a constituição de determinados saberes relativos a experiências: a experiência da loucura, da criminalidade, da sexualidade, suas respectivas constituições. Não abordou estes acontecimentos enquanto formas fixas, mas enquanto formas de discurso e agenciamentos concretos que se moldam aos poucos, uns nos outros: noções e saberes que vão se constituindo sob e sobre os corpos, através de determinadas forças sociais, médicas, econômicas, biológicas, religiosas, morais sobretudo.

Ao invés de uma teoria do conhecimento, Foucault (2013, p 4-5) propõe uma análise acerca da própria constituição dos saberes. Depois, vai dessas constituições para uma análise das práticas discursivas; e então, de práticas discursivas para os modos de uso e tecnologias de si, para entãofalar em"modos de existências virtuais para sujeitos possíveis". Foucault trata assim, da constituição de saberes, de práticas discursivas e de uma pragmática de possibilidades: três coisas cuja articulação ele preferia chamar de "focos de experiência".

É no livro *O Governo de Si e dos Outros* (1982 a 1983), fruto das conferências do Collège de France, que ele relata como optou por um método de análise da formação dos saberes, através do que ele chama de 'focos de experiência' (FOUCAULT, 2010, p.4-5). Estes focos se articulariam uns sobre os outros: formas de saber possível, matrizes normativas de comportamento para os indivíduos e enfim, modos de existência virtuais para sujeitos possíveis.

Segundo esta cadeia, em primeiro lugar, Foucault tratara de estudar a *experiência* como matriz para a formação dos saberes, as *práticas discursivas* que poderiam constituir matrizes de conhecimento possíveis, o jogo do *verdadeiro* e do *falso* que se traduz em *formas de veridicção.*

Em segundo lugar, Foucault analisava as *matrizes normativas de comportamento;* não o Poder com "P" maiúsculo, nem as instituições de poder, ou formas gerais de dominação, mas "as técnicas e procedimentos pelos quais se empreende conduzir a conduta dos outros."(Ibidem, p. 6). Foi neste quesito que Foucault estudou a criminalidade.

E em terceiro lugar, propôs analisar o eixo de constituição de *modos de ser* do sujeito: em vez de se referir a uma teoria do sujeito, preferiu analisar as diferentes formas pelas quais o indivíduo é levado a se constituir como sujeito. Foi desta forma que tratou da história moral sexual; ou seja, ele observou como e através de que práticas e "formas concretas de relação para consigo, o indivíduo havia sido chamado a se constituir como sujeito moral da conduta sexual" (Idem ibidem, p. 6-7).

> [...] pareceu que, para estudar efetivamente a experiência como matriz dos saberes, não se devia procurar analisar o desenvolvimento ou o progresso dos conhecimentos, mas sim identificar quais eram as práticas discursivas que podiam constituir matrizes de conhecimento possíveis, estudar nessas práticas discursivas as regras, as formas de veridicção. [...] Substituir a história dos conhecimentos pela análise histórica das formas

> de veridicção, substituir a história das dominações pela análise histórica dos procedimentos de governamentalidade, substituir a teoria do sujeito ou a história da subjetividade pela análise da pragmática de si e das formas que ela adquiriu, eis as diferentes vias de acesso pelas quais procurei precisar um pouco a possibilidade de uma história do que se poderia chamar de "experiências". Experiência da loucura, experiência da doença, experiência da criminalidade e experiência da sexualidade, focos de experiências que são, creio eu, importantes na nossa cultura (FOUCAULT, 2010, p. 5-6).

E neste caso estamos falando da voz. Assim sendo, quais poderes médicos, psiquiátricos, neurológicos, literários, teatrais, se impingiram nas subjetivações da voz e da escrita de Antonin Artaud, por exemplo, compondo ou de forma mais exata, dissolvendo toda sua personalidade em uma efervescência do texto e da voz pelo grito, como acontece em *Pour en finir avec le jugement de dieu,* ou em suas *Cartas?* Como aponta Ana Kiffer no prefácio do livro *A Perda de Si,* uma seleção das cartas de *Artaud*:

> Lendo essas Cartas de Artaud o leitor percorrerá cenas das vanguardas europeias na seminal correspondência com Jacques Rivière. Nela ele irá deparar com uma acurada reflexão sobre aquilo que identifica ser a sua experiência de "erosão do pensamento", e do "abandono do espírito", que deslocam a atividade da escrita para um conjunto de sensações de carne (a tal estação *Pesa-Nervos*, como definiu noutro de seus textos da mesma época) e não mais para o que entendíamos ser a coerência e destreza do intelectivo ou do mental. Essa erosão, qualificada por Artaud como sendo da ordem de uma "intermitência do ser", acaba por oferecer uma posição atual e acurada sobre a exigência do escrever e a concomitante impossibilidade do escrever, assim como sobre o processo *mis en abîme* do próprio autor e da função autor (KIFFER, 2017, p. 17).

De outra forma, quais forças conduziram a possibilidade da emergência de uma composição que se baseia no componente do riso, como em *Sequenza III* de Luciano Berio? (OSMOND-SMITH, 1992: 65-66; KARANTONIS, PLACANICA, 2014, p 30). Quais modos de uso da voz tiveram de ser convertidos para que seja necessária uma paródia não-semântica da voz como tal, um presente singular de Berio a outro modo de escuta e de apreensão possíveis, das nuances da voz? Ou ainda, como se deu a possibilidade de surgimento de uma voz como a do compositor e poeta sonoro Demetrio Stratos, ou a poesia sonora de Henri Chopin, ou o estilo terrificante de Diamanda Galás?

Em poucas palavras: trata-se de observar como o poder se constitui através dessas práticas de enunciação e como ele se estabelece enquanto formas de veridicção, através daquilo que implicitamente entendemos que podemos, ou não, fazer. Essas práticas se transformam em modos de comportamento no sistema social e assim, formas de veridicção, formas de norteamento de padrões de comportamento, supostamente banhados de um caráter verdadeiro.

Neste ponto, entra em jogo um modo de pensar o conhecimento, de pensar o próprio pensamento. É isto a epistemologia: um processo de conhecimento do conhecimento, processos de estudo da constituição de um conhecimento. Mas Foucault prefere, ao invés do exercício de uma epistemologia que pretensamente constitui uma história do conhecimento, ao invés de

subsumir uma linha abstrata de uma história das ideias, ele prefere falar de formas de veridicção, processos de veridicção, processos de enunciação, em práticas e modos de uso.

Depreendo do método da pragmática posto em pauta por Foucault, para perceber *como é possível proporcionar emergências de experiências virtuais com a voz, possibilidades da voz não reguladas pelas formas de veridicção tão diretamente. 'O que pode' essa voz, depois que ela se analisa como recipiente de formas de positivação, postuladas por modos de atuação sobre como se pode vocalizar, de como se pode usar a voz, vocificar, falar? Como é possível se exprimir com a voz de forma potencializada, além destas positivações que sobrepujam nosso corpo vocal? Ou, é claro, como se pode performar/compor - aí nós vamos entrar nas técnicas e tecnologias de si- com as virtualidades possíveis dessas vozes, no campo da invenção, nas práticas da voz?*

Gostaria então de criar uma ponte entre este método de análise e certas práticas vocais, tanto discursivas quanto não-discursivas; gostaria de pensar a complexidade da voz com este método, para assim me debruçar sobre o trabalho daqueles que inventam com a voz, aquelas e aqueles que são compositoras e performers, que estabelecem uma relação intrínseca entre seus saberes e suas práticas, as formas vocais sonoras.

_Como se dá então, exercer poder dentro dos múltiplos campos de forças das práticas da voz, senão por um manejo dessas forças, que são tanto discursivas quanto concretas, tanto do campo abstrato da linguagem quanto dos maquinismos do corpo?

_Como fazer uma análise histórica do que conhecemos por voz, senão pela análise do que foi, historicamente, a constituição de um campo de forças nos discursos e nas práticas da voz?

_Como se dá o exercício de novas potênciasda voz através de uma pragmática vocal na vida em diálogo com as artistas e suas poéticas de voz?

_Como se dariam essas novas vocalidades nas performances/composições? Quais os processos levam artistas até elas? Que componentes da voz são postos em questão?

_Quais são as formas de saber sobre voz que circulam na sua heterogeneidade, quais as práticas que são tidas como normais e quais são potenciais novas formas de vocalização?

É certo que a arte não trata de poder, mas é mais certo ainda que a arte desempenhe forças potencializadoras que inevitavelmente resistem a determinados poderes engendrados, tal qual uma mola que reage às forças nela impostas. Desde que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência, uma linha de fuga, uma recusa, uma insubmissão do outro. É neste sentido que Pál Pelbart, discutindo vida e *biopolítica* em Foucault, coloca que a resistência é tão inventiva, móvel e produtiva quanto o poder (PÁL PELBART, 2015, de 1:08' a 1:16'):

> [...] Há sempre algo no corpo social, nas classes, nos grupos, nos próprios indivíduos, que escapa de uma certa maneira às relações de poder. Algo que não é matéria prima mais

> ou menos dócil ou renitente, mas que é o movimento centrífugo, a energia inversa, a escapada: [...] (PÁL PELBART,2015)[37].

Foi pensando nestas resistências inventivas que percebi como as obras contemporâneas para voz desafiam a delinearmos uma margem de vocalidades emergentes que vão *de* encontro às normatizações enunciativas e formas de veridicção ou, de outra forma, que vão *ao* encontro daquelas e se expressam diretamente, convertendo o poder em jogo de forças; convertendo em contra-efetuação as falhas, os desvios, dualidades e binarismos que as próprias noções do que concebemos por voz incidem sobre nós.

Em outras palavras, se trata de procurar o ponto, parafraseando Foucault (2010, p. 5), a partir do qual se forma uma série de saberes heterogêneos, cujo desenvolvimento pode ser analisado. A voz enquanto matriz de conhecimento, mas também de diferentes práticas, assim como Foucault tratou da loucura, mas no caso da voz: saberes médicos, psicológicos, sociológicos, linguísticos, dos estudos da oralidade, do *bel canto*, da linguística, que a atravessam.

_Em que medida um conjunto de saberes também é um conjunto de normas de comportamento de indivíduos em relação à voz?

_Não seria a linguagem o próprio campo de saber, com suas regras gramaticais, seus primados linguísticos, suas técnicas de solfejo e sua fonoaudiologia, sua prosódia e sua pronunciação, um campo próprio a esse conjunto de saberes heterogêneos que tencionam o exercício possível da(s) voz(es), na medida em que essas experiências definem a constituição de certos modos de voz, certos modos de ser do sujeito normal, perante por exemplo, os surdos, ou afásicos, semianalfabetos, os gagos, os fanhos, ou mesmo os loucos?

Impossível não citar o conceito de *palavra de ordem* de Deleuze, em *Mil Platôs*: afinal, a linguagem não é mesmo feita para que se acredite nela, nem para informar nem comunicar, mas para "obedecer e fazer obedecer". "Uma regra de gramática é um marcador de poder, antes de ser um marcador sintático." [...] "A informação é apenas o mínimo estritamente necessário para a emissão, transmissão e observação das ordens consideradas como comandos." (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.12).

> Chamamos palavras de ordem não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma "obrigação social". Não existe enunciado que não apresente esse vínculo, direta ou indiretamente. Uma pergunta, uma promessa, são palavras de ordem. A linguagem só pode ser definida pelo conjunto de palavras de ordem, pressupostos implícitos ou atos de fala que percorrem uma língua em um dado momento (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 17).

[37] Pál Pelbart. vídeo no youtube. Trecho em 01: 20', in: Debate 2 - Cátedra Michel Foucault e a Filosofia do Presente, 2015.

Tendo isto em mente, não é contra o próprio significado representativo da linguagem que os poetas sonoros vêm fazer guerrilha? Não é sobre esta potência de resistência ou inclusive, de modulação de forças opostas, que alguns trabalhos parecem ser gestados?

A voz enuncia um corpo sonoro, mas ela também rastreia o que pode significar, de forma relacional, no contato com outros portadores de *logos* e de voz. Quando se trata de voz, emerge todo um âmbito misto de componentes que fazem passar intensidades pelo gesto, pelo som, pela nota, pelo ruído, pelos pressupostos implícitos ou atos de fala, pelo ilocutório, pelo performativo, pelo movimento, que fazem articular significado-som, choro-riso, grito-língua, nota-ruído.

Deparei-me assim, com indagações sobre como as obras de voz estão relacionadas com a literatura da voz, revelando alguns silenciamentos ou, na verdade, revelando mais do que silenciamentos ou repressões: que tanto na filosofia quando na história da criação musical, vamos observar e vivenciar, literalmente, uma supressão ou uma exacerbação do corpo na voz. A literatura da voz aborda o aparato vocal enquanto sentido, enquanto produção de significado, produção de fala, consciência, ontologia do ser; ou então isola o acontecimento acústico e sonoro da voz para a fonoaudiologia ou à fonética. O *logos* precisaria ser revocalizado e isso, essa potência que afronta, apareceria também nas obras.

Outra questão que veio à tona foi a falta de uma alternativa de análise para pensar a crítica de Cavarero à abstração da relacionalidade e do contexto do falante da voz na metafísica e na filosofia. O que é preciso para trazer o contexto e os interlocutores para a cena da *vocalidade* na análise destas obras? Como colocar elementos dessa singularidade e dessa política da relação vocal, numa análise musical do tipo de obra que envolve poéticas vocais contemporâneas?

Desta forma, volta a questão ofertada por Cavarero, sobre como re-contextualizar os corpos na política relacional da voz, que ao mesmo tempo é endereçada ao som e à *phonè semantikè*. A voz enuncia um corpo sonoro, mas ela também rastreia o que pode significar, de forma relacional com os outros portadores de *logos* e de voz.

É então por todas estas vias que na história da criação musical e da filosofia da voz se evidencia uma querela em relação ao corpo e ao conhecimento, de modo que a voz está sempre num campo minado de forças entre corpos, matérias e campo de forças abstratas, raramente encontrando sua carga própria, seus componentes ativados (CAVARERO, 2011).

E isto revela ainda outro aspecto da formulação de um trabalho de tese sobre voz: *a discussão da implicação de si na produção de seus enunciados e de como a implicação de si e do outro passa por uma implicação do próprio corpo e da própria voz, atravessada por forças de todos os lados. A voz sofre as forças mas também é agente de forças próprias e é nisto que reside sua potência de emergência de outras vozes possíveis, as quais tentei proporcionar no diário de voz.*

Esta é a discussão:a relevância, na pesquisa, da implicação de si (do si do outro e do outro de si) na produção de seus enunciados e de como a implicação de si passa por uma implicação do corpo, com toda carga corporal de matéria e a densidade incorporal de enunciados que um corpo produz, afeta e preenche.

Aqui ressalto um ponto contextual importante de minha vivência de pesquisa. Nesta linha de pensamento e procedimento experimental de processos criativos, denominada Sonologia, na Universidade de São Paulo, tive a oportunidade de uma observação regular de falas, palestras, comunicações e seminários sobre pesquisa em artes e pesquisa artística, realizados nas reuniões do grupo de pesquisa NuSom, do qual participo. Dentro deste grupo, ficou cada vez mais evidente que na atualidade, precisamos reconhecer a via de mão-dupla existente entre as ordens da criação e da pesquisa; sobre um campo sensível e ao mesmo tempo, na constituição de uma faculdade que se propõe ao rigor da pesquisa acadêmica.

O fato de eu propor uma localização geográfica e contextual para as conversas sobre as obras se deu enquanto efeito extenso e imersivo entre mim e estas artistas, no cruzamento de nossos trabalhos inventivos, da pesquisa, e de nossa experiência de vida. Tenha-se em mente que tratam-se, fortuitamente, de colegas do grupo de pesquisa em Sonologia da USP, o NuSom, coordenado por meu orientador, Fernando Iazzetta, colegas-amigas que articulam interesses, ações e produção sobre a vozde forma muito próxima da minha, e que provocaram e provocam questionamentos os mais variados e ricos para meu aprendizado no doutorado.

Por tudo isto, não se trata de estudar ou inventar uma voz genérica ou longínqua, mas uma voz específica e compartilhada com outras vozes. Trata-se então, de encontrar os endereçamentos aos pares com os quais diálogo sobre a pesquisa, de mapear uma malha de encontros, trocas entre amigas e amigos, sobretudo no exercício de vivenciar e pensar os saberes vocais postos em cheque, as leituras compartilhadas, as discussões no grupo de pesquisa, as questões sobre a voz com as quais nos deparamos enquanto modos de vida e modos de invenção e pensamento.

Trata-se de direcionar o foco e sintonizar, tal como uma antena, a escuta dessas vozes, que não são quaisquer vozes. É esta contextualização geográfica afetiva e singular, sensível, modulatória, local e próxima, que se constituiu uma ponte metodológica entre as leituras e as peças/performances. Esta metodologia poderia ser descrita como algo aproximado de um conjunto de estudos de caso, com um 'tempero 'etnográfico' do diário de campo das conversas efetuadas, bem como um cruzamento entre as análises 'musicais' e as análises discursivas.

Através deste método, em anotações sonoras sobre a pesquisa, comentários, notas vocais, conversações, deu-se um processo de experimentação com a voz, com algumas vozes. Desta forma, entrou em jogo um componente singular de cada participante da pesquisa, uma *geografia afetiva* e uma relação particular de cada pessoa com a qual conversei. Tendo isso em

vista, o processo de análise musical não se deu previamente sobre as peças em forma de prognóstico, mas demandou uma escuta ativa da voz gravada e uma recepção da modulação sonora da minha voz e dos compositores, que se dá aqui e agora: entre pensamento, fala, escuta, conversa, discussão e escrita. Essa conjugação enlaçada entre os loops de enunciação-audição produziu assim outro *corpus* de material que está indicado em transcrições no texto em momentos específicos e cujos áudios podem ser conferidos na plataforma soundcloud.[38]

O ritmo entremeado das conversas gravadas, das minhas leituras de textos em voz alta e do processo de convivência com as artistas próximas, detonou uma espécie de *ação* sobre o processo de pesquisa, no sentido de que estas 'fontes de saber' atravessaram meu campo de atuação e foram experimentadas na prática e troca de vocalização e de escuta, prática que foi alterando a forma do trabalho enquanto fazia esta *cartografia.*

Em suma, o procedimento foi marcar encontros para conversar sobre o trabalho das artistas, mas também para continuar nossas conversas sobre a pesquisa de cada uma, para tentar articular aquilo que percebemos ser importante nas peças que elaboramos; questionamentos sobre: se a forma de análise musical que cada uma de nós propõe é potente o suficiente para captar os elementos do trabalho sem exterminar seu processo poético; se modelos de análise que encontramos no mundo acadêmico se dão ao trabalho de inquirir sobre estes aspectos subjetivos que para nós, irrompem com tal força das obras; se específicas formas de inscrição de subjetividades presentes em materiais sonoros e gestuais são valentes menos por seu conteúdo e forma do que pela direção afetiva intransferível e pessoal que apontam para determinada pessoa; para perceber também qual o elo existente entre composições/performances de voz destas artistas e as minhas; para friccionar nossas noções de voz e subjetivações da voz na emissão-recepção-invenção de vocalidades; entre outros aspectos.

Portanto, é a partir da *relação* entre as noções de voz que encontrei na literatura, com as práticas vocais nas obras, e do atravessamento da conversa com as artistas registrado no *diário vocal,* que percebi minha problemática e estabeleci o método eas análises aqui descritas. Mas, além disso, é o modo como tracei uma interlocução ativamente vocálica com estes conteúdos (literários, sonoros) com as compositoras/compositores e performers, que se constituiu,para além de um método de pesquisa, numa pragmática da experiência com a voz na vida.

Fazer do método, um diálogo entre teoria e prática na pesquisa. Aderir ao método como uma forma de pensar e de executar, *performar* uma pesquisa. Uma articulação metodológico-teórica. Todo o procedimento das conversas no *diário vocal* aconteceu a partir disso.

Como este método de análise depreendido de Foucault virou uma espécie de operador conceitual no meu trabalho? De alguma forma, trata-se de uma conversa sobre estruturar um

---

[38]Link para ouvir as conversas: https://soundcloud.com/user-662006205

campo metodológico, sobre tirar daí operadores conceituais, operadores de análise, operadores de problematização, operadores de leitura dessa problematização.

Achar uma saída viável para compor um texto acadêmico sobre uma prática artística envolve reencontrar um prazer do corpo na produção disso, desse meu percurso ou corpo de tese. E isto envolve uma tensão, ao dialogar meu texto com professores e com pessoas próximas. É no corpo que essa tensão se expressa e se constitui, que essas relações de poder/saber/afeto se expressam. E é pela voz que elas, ainda por cima, se expressam numa mistura de sons, palavras, interjeições, frases, melodias, enunciados; mas também, visualidades, expressões faciais, olhares, trejeitos, entonações, sensações, estados internos. Todavia, não há titulares pra essa maquinaria de forças que chamamos poder. Como mostrou Foucault, o poder se exerce em rede, enquanto jogo de forças, essa tensão em exercer, em orientar ou co-orientar um trabalho, um discurso e uma escrita. Não seria o exercício da elaboração de um discurso acadêmico e intelectual o próprio jogo de forças e portanto, de poderes, intrínsecos ao exercício intelectual, que passa pela ordem do discurso, encarnado na própria voz?

Novamente, gostaria de ressaltar que não se trata somente do exercício do poder no sentido negativo de dominação e repressão, embora infelizmente esta forma seja exercitada, mas no sentido de autonomização das forças correntes, do poder com 'p' minúsculo. Envolvemo-nos aí em umjogo de uso dos enunciados, de produção dos enunciados, na compreensão de que ninguém detém a verdade sobre interpretações conceituais? Ou seria que estes jogos de forças incidem sempre sobre formas hierárquicas de exercício de poder? O plano da disputa e da dominação do poder negativado não se daria, justamente, quando fingimos não prestar atenção nessas conjugações de forças e por isso, agimos desde uma posição já hierarquizada, seja de cima ou de baixo? Como exercer, por exemplo, o exercício do discurso com um estudante? Como se dão estas relações no debate entre um professor e uma aluna? Como ele se dá entre amigos intelectuais? Como exercer esta voz sem cair nos jogos de *Poder*, mas sim, ao contrário, provocar potencializações das forças que estabelecem novos modos de troca pelas dimensões vocais, da fala, da enunciação, do afeto?

Saber e poder são duas faces da mesma moeda. Os espaços de produção de conhecimento são lugares de tensão, disputa de compreensões de determinado assunto e de determinado corpo teórico. E as relações de poder não são necessariamente relações totalitárias.

> O poder não está ligado à repressão ou a uma forma que diz somente "não", mas se afirma como uma rede produtiva...Produz coisas e induz ao prazer. Ele produz discursos. Não há poder sem saber, não há saber sem poder. Não existe verdade fora ou sem poder. [...] Todas as sociedades têm seus exercícios de poder, sua política geral de verdade, isto é, tipos de discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros. Os mecanismos e as instâncias que permitem diferenciar os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como sanciona uns e outros, as técnicas e procedimentos que são valorizados para obtenção da verdade. Em tal perspectiva, convoco o intelectual que esteja engajado em lutas específicas locais, observando como se dá, como se constrói o regime de verdade

> indispensável para as estruturas e funcionamento de determinado grupo social (FOUCAULT, 1979, p. 8-10).

Através destas leituras intensas e conversas com professores e amigos, exercitei esse saber de forma não dissociada da vida. É sofrendo estas tensões que se escreve uma tese de doutorado? Pois que assim o faço e inscrevo um processo regido sob as forças em circuito. Tem sido algo que contorceu o trabalho até os últimos momentos e se tornou um desafio, porque dialogar composições teórico metodológicas, com os professores em especial, mas também com os amigos na vida, é sempre difícil. Estas coisas não estão prontas, elas estão no mundo, espalhadas nos textos, nos livros, e articulamos isso de alguma forma, como um caminho nosso. E neste momento, o alinhamento, a coerência e a fundamentação teórica e metodológica se tornam uma forma que encontramos de exercitar-nos no próprio trabalho, como uma experiência de atravessamentos, que conecta os eixos do pessoal, da vida, da pesquisa, dos amigos, das criações, das sensações, das tensões, dos afetos trocados. Este mesmo parágrafo que redijo, saiu de uma conversa sobre estas leituras sobre outras conversas, com professores do curso e com uma amiga doutoranda de psicologia, Ana Paula Theiss Pereira Gaertner[39].

Foi quando percebi a potência destas questões e tensões detectadas entre vida e escrita da tese, que decidi tirar proveito da voz de forma interdimensional (enquanto gesto, som, sentido, ruído, conceito, etc) e ainda, efetivamente, por operar o registro do *diário vocal*. Sempre deixei claro que não desejava fazer entrevistas, mas, como que continuar nossas conversas sobre a pesquisa de cada uma, aquelas dos corredores da USP ou das descobertas feitas em uma mesa de café depois das aulas e reuniões. O foco foi sempre a voz na composição/performance atuais a partir de uma abordagem múltipla, que leva em conta suas dimensões sonoras-audíveis, mas também suas partes visuais e gestuais, suas noções teóricas e suas potencialidades inventivas virtuais, sendo todas estas implicadas de forma subjetiva e particular no meu contato com cada obra e cada artista.

Existe uma conversa entre Michel Foucault e Gilles Deluze, no capítulo Os Intelectuais e o Poder, do livro Microfísica do Poder (1979), que se dá sobre esta relação intrincada entre pensamento e prática. Foucault inicia a fala, comentando que determinada vez, um maoísta lhe relatava que compreendia os escritos de Sartre porque parecia para ele que Sartre "estava com eles" e fazia política de alguma forma, em seus escritos. A ele, Foucault, o maoista compreendia um pouco, pois havia proposto o problema da reclusão. Já os escritos de Deleuze, ele dizia realmente não compreender em absoluto. Aquela afirmação surpreendeu Foucault e parecia um relato bastante claro. Deleuze então, em resposta, coloca:

> Talvez seja porque estejamos vivendo de maneira nova as relações teoria–prática. Às vezes se concebia a prática como uma aplicação da teoria, como uma consequência; às vezes, ao contrário, como devendo inspirar a teoria, como sendo ela própria criadora

[39] Conversa por whasapp sobre o processo da pesquisa. Estas palavras são em grande parte, de Ana.

> com relação a uma forma futura de teoria. De qualquer modo, se concebiam suas relações como um processo de totalização, em um sentido ou em outro. Talvez para nós a questão se coloque de outra maneira. As relações teoria - prática são muito mais parciais e fragmentárias. Por um lado, uma teoria é sempre local, relativa a um pequeno domínio e pode se aplicar a um outro domínio, mais ou menos afastado. A relação de aplicação nunca é de semelhança. Por outro lado, desde que uma teoria penetre em seu próprio domínio, encontra obstáculos que tornam necessário que seja revezada por outro tipo de discurso (é este outro tipo que permite eventualmente passar a um domínio diferente). A prática é um conjunto de revezamentos de uma teoria a outra e a teoria um revezamento de uma prática a outra. Nenhuma teoria pode se desenvolver sem encontrar uma espécie de muro e é preciso a prática para atravessar o muro. Por exemplo, você começou analisando teoricamente um meio de reclusão como o asilo psiquiátrico, no século XIX, na sociedade capitalista. Depois você sentiu a necessidade de que pessoas reclusas, pessoas que estão nas prisões, começassem a falar por si próprias, fazendo assim um revezamento. Quando você organizou o G.I.P. (Grupo de Informação Prisões) foi baseado nisto: criar condições para que os presos pudessem falar por si mesmos. Seria totalmente falso dizer, como parecia dizer [...] que você teria passado à prática aplicando suas teorias. Não havia aplicação, nem projeto de reforma, nem pesquisa no sentido tradicional. Havia uma coisa totalmente diferente: um sistema de revezamentos em um conjunto, em uma multiplicidade de componentes ao mesmo tempo teóricos e práticos. Para nós, o intelectual teórico deixou de ser um sujeito, uma consciência representante ou representativa. Aqueles que agem e lutam deixaram de ser representados, seja por um partido ou um sindicato que se arrogaria o direito de ser a consciência deles. Quem fala e age? Sempre uma multiplicidade, mesmo que seja na pessoa que fala ou age. Nós somos todos pequenos grupos. Não existe mais representação, só existe ação: ação de teoria, ação de prática em relações de revezamento ou em rede (FOUCAULT; DELEUZE,1979, p. 69-70).

Não poderia haver palavras mais apropriadas para expressar o saber que vivenciei neste processo a que chamei de *método de voz*. Toda teoria expressa uma prática, uma prática em relação a como você exerce seu poder. Não há aplicação de Foucault nas obras analisadas, não 'baseio-me' em seus 'conceitos' para 'entender' as estratégias composicionais das autoras e autores – até porque, em geral, não seriam conceitos o que ele produz, mas métodos de análise, formas de agir, de deslocar a análise de dentro do 'conhecimento'para as práticas, os enunciados e as visualidades.

De outra forma, também não trabalho apenas sobre a imanência das performances e das peças registradas. Não sou eu, Flora, escrevendo sobre o que significa determinada peça de Valéria Bonafé ou Inés Terra, nem pretendo 'significar quaisquer vozes', dizer definidamente o que significam nas obras. Há, verdadeiramente, um revezamento em conjunto, uma multiplicidade, encontros entre mim e Valéria, que reverberam encontros entre Valéria e Lílian ou entre Lílian e Inés ou entre mim e Inés ou entre mim e Lílian. Todas nos conhecemos e em algum momento, estamos conectadas via o curso de pós-graduação, via vizinhança de bairro enquanto moro em São Paulo ou via interesses pela voz ou interesses que virão.

Há, tampouco, pesquisa no sentido tradicional. E continuo servindo-me das palavras de Deleuze: há uma coisa totalmente diferente, pois não desejo representar conteúdos, nem formar representatividade para estas compositoras. Não as represento falando de seus trabalhos, não proponho representá-las nem interpretar seus trabalhos. Somos "pequenos grupos"; só existe ação de prática em relação às ações de teoria, em revezamento, em conversação.

Desta forma, não se trata de "utilizar conceitos" para analisar obras de voz, mas de criar um *método de voz*, uma espécie de cartografia que segue algumas pistas (KASTRUP, PASSOS, ESCÓSSIA, 2015), num processo em curso, para tornar o saber oral e vocálico, de alguma forma, presentes na pesquisa e na escrita, a partir da vivência de um saber. Trata-se ainda, de relacionar instâncias discursivas e outras sensíveis, linhas de forças e outras de resistência, e principalmente, afetos no nível da sensação, *dentro* da análise musical.

Entramos assim no campo interseccionado entre discurso e prática, do fazer experimental que proporciona uma pragmática sobre aquilo que se pensa e 'parte para o *fazer',* gerando assim o que abordo na terceira camada deste trabalho: um plano operacional no qual a modulação da voz se configura enquanto experiência, além do nocional e do operacional. Implica, portanto, no desdobramento do método para uma prática da voz na experiência da vida, a fim de compreender as ressonâncias poéticas e políticas da voz audível através da experiência.

Mas não foi apenas em função de uma pragmática que decidi tornar a voz um método de operar a pesquisa, mas porque é naquilo que irrompe numa conversa e na voz audível, enquanto falha, fissura, gagueira, ato-falho, que talvez se possa encontrar elementos reveladores destes processos criativos com a voz, processos que as artistas põe em operação. Evidenciar estas modulações é tornar audíveis e visíveis estas lacunas entre o que é dito e o que não pertence à cadeia de enunciados, mas à cadeia de poéticas vocais e do plano de potência da voz.

O problema da voz se põe nesta articulação, nesta relação entre objeto-sujeito, pensamento e método prático. A voz é aqui objeto e método ao mesmo tempo, pois em certo sentido eu a analiso enquanto formação e constituição de noções teóricas. Mas em via de mão dupla, eu faço com ela modulações experimentais as quais constituem dados imprescindíveis que modulam a própria pesquisa e os resultados dela, que refletem a realidade dada em determinados lugares de discurso e de criação e que são informações das experiências de vida de sujeitos dentro da criação e do 'estado da arte' sobre a voz.

Essa parte da pesquisa se apropria daquilo que por experiência de vida pulsa nas minhas escolhas e determinações na pesquisa sobre a voz: de que forma a voz acontece enquanto uma experimentação de si, na exploração e experimentação de vozes poéticas e radicalmente singulares para cada um. A relevância dessa pragmática acontece enquanto experiência do saber em direta articulação com a experiência vivida da voz e com a potência que cada sujeito carrega, mas não somente. Em termos de interesse sonoro e musical, de estratégias para processos criativos, entra em jogo também aqui, um universo de mundos vocais possíveis e limiares, que são ricos em sonoridade, timbre, transformação sonora, modulação, gesto, sentido, ressonância, entre outras operações;

Fica então enfatizada a possível contribuição do trabalho enquanto experimentação metodológica a partir do diário vocal; enquanto mapeamento de estratégias composicionais; e

enquanto exemplos de possibilidades vocais no nível da modulação da voz, da criação de subjetividades dentro da vida, não necessariamente em peças musicais contemporâneas. Aqui entraria um campo vasto da terapêutica inerente à pragmática da voz em questão, pois trabalhar a si é uma terapêutica. Característica que excede a possibilidade de extensão deste trabalho, mas que será objeto de discussão brevemente, em alguns pontos nos quais parece imprescindível.

Gostaria de ressaltar também que a cartografia desse diário da voz não pretende abordar as pessoas participantes, compositores e compositoras e performers de voz, como indivíduos distantes da minha vida subjetiva e pessoal. São em geral, amigos e amigas, professores e colegas, palestrantes, pessoas conhecidas em eventos que tem alguma coisa importante para falar sobre a voz, seja no modo que a concebem, como a percebem, como a exploram. De que forma este(a)s artistas estabelecem relações com a voz, seja silenciando suas vontades ou expondo suas expressões internas, suas contradições humanas? O que podem com uma voz? É da cartografia dessas conversas e de suas vozes que tento traçar a linha do plano desta tese, ou mais acertadamente, de uma problemática da voz na atualidade.

Em outras palavras, é necessário entender que segundo esta forma de análise documental, textual e sonora, não se busca aqui realizar uma história da voz nem estabelecer de antemão quesitos ou conceitos de análise frente às obras que desejo analisar. De outra forma, esta abordagem implica diretamente numa espécie de invenção ou maior atenção e adequação do método de coleta, registro e análise desses dados, servindo-me da voz em sua múltipla dimensionalidade: positivações,formas de veridicção, formação de espistemologias, "estados (de arte) de voz", planos ou campos de ação, de potencialidades, não só enquanto tema de pesquisa e forma de discurso, mas enquanto ferramenta metodológica, enquanto *práxis*.

Portanto, considero o diário vocal um método de cartografia da voz - pois é a ele que é endereçado o desvio metodológico entre prática e teoria, a fim analisar a problemática vocal na criação atual ao mesmo tempo em que ponho em prática o que pesquiso. Ou seja, o problema da voz aparece enquanto sentido e saber, enquanto uma experiência vivida de ressonâncias e modulações de som e de afeto, de formalização e de fabulação, nas formas de vocalização em nosso dia a dia, e enquanto proposições vocais possíveis, criativas. É por este motivo que se deu a elaboração da frase um tanto espetacular: pensar os limites do *logos* vocal atual é escutar/*performar* o *grão* radical da voz, e escutar/performar o grão dadical da voz é pensar os limites do logo vocal atual.

2.1 Z – Incógnita do que vem ou: ética dos corpos, política das relações. Como dar um corpo ao texto? Corpo dar contexto ao corpo?

> A alma e o corpo, ninguém jamais teve um sentimento tão original da conjunção 'e' (DELEUZE; PARNET, 1998, p.78).
>
> Os corpos podem ser físicos, biológicos, psíquicos, sociais, verbais, são sempre corpos ou *corpus.* O autor, como sujeito de enunciação, é, antes de tudo, um espírito: ora ele se identifica com seus personagens, ou faz que nós nos identifiquemos com eles, ou com a ideia da qual são portadores; ora, ao contrário, introduz uma distância que lhe permite e nos permite observar, criticar, prolongar. Mas não é bom. O autor cria um mundo, mas não há mundo que nos espera para ser criado. Nem identificação nem distância, nem proximidade nem afastamento, pois, em todos estes casos, se é levado a falar por ou no lugar de... Ao contrário, é preciso falar *com,* escrever *com.* Com o mundo, com uma porção do mundo, com pessoas. De modo algum uma conversa, mas uma conspiração, um choque de amor ou de ódio. Não há juízo algum na simpatia, mas conveniência entre corpos de toda natureza. 'Todas as sutis simpatias da alma inumerável, do mais amargo ódio ao amor mais apaixonado.[40]' É isso agenciar: estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior. Estar no meio: 'O essencial é tornar-se perfeitamente inútil, se absorver na corrente comum, tornar-se novamente peixe e não bancar os monstros; o único proveito do ato de escrever, é o de ver desaparecer com isso as vidraças que me separam do mundo [...]' (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 66). [41]

Exercito uma conexão entre a problemática de recontextualizar os corpos que falam e vocalizam, proposta por Cavarero na filosofia, com uma pragmática da voz dentro da vida. É desta junção que sobrevém as seguintes perguntas: *como pesquisar o que é revocalizar o saber pelo corpo na criação e na performance, senão também, pelo exercício de contextualizar geograficamente a pesquisa neste intervalo entre conversa e escrita, entre pesquisa e vida, entre ação, intelecto e sensibilidade (paixão), entre autoria, rigor acadêmico e compartilhamento de afetos? Como localizar esse lugar 'entre' as pessoas e o mundo, em relação às obras que analiso? Como abordar os termos, corpos e relações que fazem e perfazem esta experiência de coleta, análise e digressão de saberes sobre o vocálico?*

Mas, antes de tudo: de que corpo ou *corpus* trato aqui? Oque é este 'corpo' de que falo?

> Os corpos não se definem por seu gênero ou espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes. Tanto na paixão quanto na ação. Você ainda não definiu um animal enquanto não tiver feito a lista de seus afetos. Nesse sentido, há mais diferença entre um cavalo de corrida e um cavalo de trabalho do que entre um cavalo de trabalho e um boi. [...] Quando Espinoza diz: o surpreendente é o

---

[40] Nota dos autores: Lawrence. Etudes sur la littérature classique américaine. Paris, Seuil 9cf, todo o capítulo sobre Whitman, qie opõe a simpatia à identificação)

[41] Nota dos autores: Miller. Sexus. Buchet-Chastel, p. 29.

> corpo... ainda não sabemos o que pode um corpo... ele não quer fazer do corpo um modelo, e da alma, uma simples dependência do corpo. Sua empreitada é mais sutil. Ele quer abater a pseudo-superioridade da alma sobre o corpo. Há a alma *e* o corpo, e ambos exprimem uma única e mesma coisa: um atributo do corpo é também um expresso da alma (por exemplo, a velocidade). Do mesmo modo que você não sabe o que pode um corpo, há muitas coisas no corpo que você não conhece, que vão além de seu conhecimento, há na alma muitas coisas que vão além de sua consciência. A questão é a seguinte: o que pode um corpo? De que afetos você é capaz? Experimente, mas é preciso muita prudência para experimentar (DELEUZE; PARNET,1998, p. 75).

Encontrar os corpos de que falo, as vozes que inscrevo, direcionar o foco destas vozes. Não tentar falar *sobre* as obras, ou *pelas* artistas, nem criar representatividade para as artistas (embora isso possa vir a ser uma decorrência), ou ainda identificar as obras com quaisquer conceitos exteriores. Não são quaisquer vozes e corpos que encontrei e escutei e com os quais conversei, não são vozes genéricas, são vozes bem específicas de amigas e amigos, artistas especialistas em performance e criação e que lidam com a voz em suas poéticas. Mas essa localização não foi feita com intuito de identificação de sujeitos e de verdades supostas, mas uma tomada de experimentação de um método de falar *com*, de ouvir *com*, na adjacência de atravessar o processo solitário de escrever uma tese.

Talvez o procedimento desejado tenha sido, justamente, mobilizar um coletivo de vários elementos- de mulheres, de vozes, de pesquisa, de invenção vocal, de pares de prazer, de pares de política na vida. Não falo de uma voz genérica ou longínqua, ou apenas de vozes próximas íntimas, mas agencio estas vozes singulares compartilhadas nessas relações. Tentativa de uma "geografia das relações" (Ibidem, p. 70) nesse espaço entre vários 'eus', suas biografias e as vidraças que nos separam do mundo; voz vibrante na pressão do ar que é 'particularmente' movido e que chega até minha pele e meus tímpanos. Escuta que é assim resposta física e modulação de frequências, tempo a tempo, pele a pele, cílio a cílio.

Enquanto análise transversal entre prática e discursos da voz, o processo desta "tese" só foi efetivado depois que percebi que analisar obras e livros que não habitam minha realidade vivida é permanecer na camada mais externa da constituição de um saber, se estamos falando de análise de um saber constituído em saber musical, performativo e inventivo da voz.

Até a qualificação eu tentei realizar uma 'possível arqueologia da voz' para compreender a relação das formações discursivas com o tratamento performativo e composicional das vocalidades, nas obras analisadas na criação vocal atual. Mas depois da qualificação, e isto foi uma colocação da banca feita duplamente, percebi que havia um "fosso", uma lacuna entre a teorização que eu chamava de uma "possível arqueologia da voz" e as análises das obras. De alguma forma, toda a análise de textos indicava algumas "falhas" ou espécies de continuidades entre certas formações discursivas, positivadas por 'grandes discursos' sobre a voz. Mas minha tentativa de versar sobre estas incongruências ou contradições pareceu manter-me justamente na linha de tais teorias, expondo-as, falando sobre elas, tentando contraditá-las. E em algum

momento, tornou-se claro para mim, que para fazer a transição entre as leituras/análises de textos e a parte da criação analisada, eu precisava encontrar um elo entre a pesquisa teórica e minha vida prática e singular, localmente contextualizada. Não bastava resenhar textos na escrivaninha de meu quarto, e logo analisar peças de Luciano Berio ou Georges Aperghis ou Maja Ratkje- que eu tanto admiro e os quais também abordo neste trabalho. Eu precisava também estabelecer uma visão, um modo de pensamento para criar um campo de contato entre teoria e prática, internamente ao que seria uma série: leituras/prática-artística.

Então percebi que, afortunadamente, tenho algumas amigas próximas no grupo de pesquisa do NuSom e na cidade de SP, que compõe para, estudam-praticam-performam a voz, que são performers-compositoras atuantes e emergentes e exploram justamente os componentes que eu abordava nas obras de Ratkje ou Wishart, ou Ligeti, por exemplo. Mas é claro, de forma totalmente diferente, elas habitam o meu mundo, meu campo exploratório de pesquisa, sendo que uma interação potencial com estas participantes se mostrou necessária para conectar e 'aterrar' o trabalho de pesquisa na minha realidade vivida, por assim dizer. Esta foi minha 'tática' metodológica, trazer para meu campo de ação, para minha *práxis*, essa possibilidade de conversa, de *léxis*, de prática discursiva, com o mundo. Em outras palavras, para pensar os limites da voz enquanto *logos*, percebi que seria preciso pensar as bases do conhecimento, ou mais propriamente, do saber sobre voz e, ao mesmo tempo, pensar uma prática de voz, em muitas de suas instâncias ou dimensões.

Em um momento inicial da 1ª conversa com Lílian, em 22 de abril de 2018 - a qual foi sempre atravessada pelo nosso contato mútuo com Valéria - este processo de procura do meu próprio método no cruzamento com estas interlocuções apareceu da seguinte forma:

Flora - Então, acho que isso tudo veio, e isso eu vou tentar colocar no texto também, de uma conversa com a Val, eu falei: Val, eu queria muito achar uma outra direção depois da minha qualificação, que estava na questão da arqueologia da voz, e eu ainda tentando fazer questionamentos sobre esses grandes discursos sobre a voz - passando lá pelo Derrida, por Barthes, pela Cavarero- me apropriando um pouco também dos argumentos dela pra criticar algumas coisas dos estudos da voz e dessas generalizações de uma voz abstraída de corpos, ao longo de uma possível filosofia da voz que nem existiria, e que ela (Cavarero) estaria tentando resgatar. E eu me toquei que ao mesmo tempo eu não deixava de estar toda hora falando de Derrida, de Barthes, etc. E isso também foi uma crítica que até o Fernando (Iazzetta, orientador) me fez, sobre ficar num campo ainda muito alheio ao e som e à música,

Lílian - Mais teórico, né?

Flora - Mais teórico, e qual é a conexão com a minha realidade? E aí eu falei pra ela (Valéria): [Pô]... eu queria - não qual é a saída - mas eu queria achar uma direção... pro meu trabalho ganhar um corpo. Porque desse jeito que está, qual é o sentido de falar desses discursos todos? Mas... pra onde vai

isso? E aí de repente eu chego e analiso a peça do [Trevor] Wishart ou da Maja [Ratkje] até, que até tem um pouco mais de proximidade. Aí ela (Valéria) falou: "_Por que você não...não faz assim... áudios... e você coloca no meio da tese de alguma forma e tal...? E ela [ficou] comentando das conversas de vocês também, o tempo inteiro. Aí eu: "Pin!" Nossa!... Total! Aí eu comecei assim: '_ porque [que] eu não faço um *diário vocal* então? Eu estou querendo fazer da voz não só meu objeto, mas talvez o meu método. Então como seria uma *voz-método*? Aí eu diretamente relacionei com esse trabalho que vocês estão fazendo com a conversa, porque aí a voz como método, quem sabe ela vai ter que estar modulada, em som... em presença...em...Lembrei também que no trabalho, nas milhas leituras sobre o Foucault, ficou muito marcada essa questão da modulação. E na mesma época eu estava lendo uma história da Parresia, que seria uma "figura" da voz, na Grécia antiga, e ele (Foucault) vai analisar o mito de Íon - e a Parresia é a coragem de verdade e tem a ver com a modulação da voz nas relações afetivas- quer dizer, quando os Deuses não dão mais conta, e são os humanos que estão no embate [pega], é a fala verdadeira, no sentido de dizer aquilo que passa pelo afeto, que vai deslanchar o mito, que vai fazer as coisas acontecerem. Então a voz modula as situações de uma forma muito concreta. Então assim...(existem) muitas amarrações pessoais e coisas que me aconteceram nesse momento também. Eu fui dar na *Parresia* porque o Henrique Vaz, lá de Recife, me mandou um trabalho (álbum) dele chamado *Cinosarges-Parresia*. E aí eu fui buscar...o significado: _"parresia", o que é isso? Aí fui ver que o Foucault tinha tudo a ver. Então estou tentando te contar mais ou menos onde eu cheguei nessa questão da conversa. Porque eu vi que assim, o que eu poderia fazer que tivesse um sentido pra mim era...E aí eu me toquei: meu campo, desde que eu vim de Floripa, é São Paulo, é um campo de pesquisa que está envolvendo um monte de coisas na minha vida, que mudou totalmente a minha apreensão das coisas. E as pessoas como você, a Inés, o Stênio, a Marcela, são pessoas muito próximas que tocam muito meu trabalho. E aí eu pensei: eu estou com a faca e o queijo na mão, assim....Estou num momento de escrever.... E aí eu falei: vou propor pro Fernando, eu quero falar com essas pessoas. Não no sentido de 'entrevistar', mas ver assim, o que é que nós – e aí pode ter uma assimetria, mas eu espero que isso seja remediado de alguma forma em relação ao interesse, porque eu vou fazer a tese...-mas de alguma forma, por exemplo, a Inés, estava escrevendo a qualificação dela (enquanto conversamos) e ela achou que estava sendo muito útil pra ela também. Aí foi isso...Aí pensei: vou conversar, vou orientar, vou ser orientada também. Eu vejo que vocês têm muito a me dar, espero que eu possa também...

Lílian - É, porque assim, acho que tem isso que você tá falando, tem a ver com a conversa, com a ideia de conversa, porque quando você conversa, a conversa tem algumas características de efetivação, né? E uma delas é você ter interesse em alguma coisa: o que a pessoa te disse, ou até, não só o que ela te disse, mas o que está velado na fala, as próprias contingências, por que...tem várias intensidades que atravessam uma conversa. A gente está tendo uma conversa agora, num lugar aberto, embaixo de uma árvore, que tem...que é um dia ensolarado... está um pouco frio, tem pessoas passando de bicicleta. Acho que essas intensidades, elas atravessam qualquer conversa. Então seria muito diferente, por exemplo, a gente estar num outro ambiente, um ambiente fechado. Por isso que eu te perguntei: onde é que você quer? Porque também tem a ver com como é que você está pensando esse espaço. E aí você disse: olha, pode ser que pra quem... - e você já deve ter tido experiências de tentar conversar com as pessoas, você estava falando um pouco disso antes - tem algumas pessoas que ficam preocupadas se é uma entrevista ou

como ela tem que se preparar, que tipo de discurso ela vai ter... Mas eu acho que tem uma outra coisa que, pra conversa ser conversa e não ser uma entrevista, ou até um diálogo - eu vejo o diálogo como uma maneira diferente. Porque o diálogo, de uma certa forma ele implica num sujeito que pergunta, enuncia alguma coisa e num outro sujeito que responde. E a conversa ela é atravessada, ela tem sobreposições, ela tem interferências, ruídos. E me interessa muito em....Porque que eu também fui chegar na ideia da conversa? Tem a ver com o trabalho com a Valéria, mas tem a ver com os ruídos que me interessam, porque...tem muita coisa em que a fala, que está no campo da oralidade, ela vai buscar uma, ah... ela vai ser uma porta muito grande pro inconsciente, né? E isso me interessa muito, mais do que os discursos. Você estava falando... (informação verbal)[42]

Poderia dizer que a experiência do *diário vocal* foi para mim uma forma de ativar um afeto na escrita da tese, pois que assim foi um modo de derivar meu próprio corpo e a relação com outros corpos diversos, de me tornar forte para conseguir cumprir este desafio autoral e ao mesmo tempo, 'des-sujeitado', insubordinado ao EU e ao SER:

> Essa geografia das relações é ainda, mais importante pelo fato de a filosofia, a história da filosofia, ser atravancada pelo problema do ser, [...] é sempre o verbo "ser" a questão do princípio. Ninguém liberou as conjunções, refletiu sobre as relações como os ingleses e os americanos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p 70).
> [...]
> Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõe nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria) (Ibidem, p. 71).

Esta relação de que trata Deleuze provém da ética da existência proposta na teoria dos afetos de Espinoza e remete a um repertório filosófico que perfaz uma linha entre Espinoza, Nietzsche, Foucault, Deleuze, Ulpiano. É vasta em demasia para tornar-se um 'fundamento' epistemológico neste trabalho. Antes disso, é um estudo profundo que tracei como revisão bibliográfica, mas também, vivência de campo de pesquisa percorrida no campo da experiência.

Pessoalmente, pesquisar a voz para mim, é encontro de minha 'fissura' no duplo sentido a palavra, entre 'fenda' de 'paixão', fissura essa que é a própria boca em sua carne e seu sopro entre logos e vocalidade, esta dualidade produzida desde Platão e que Cavarero debate no seu livro Vozes Plurais (2014). Pensar a voz e vocalizar para mim, acusa essa difícil lição que nos deram os gregos e Foucault tanto estudou, de um saber compartimentalizado e silogístico, pai da cisão entre intelecto e sensação, essa linha platônica divisória entre as essências e os corpos, entre mente e corpo, entre voz e racionalidade. Voz que é suprimida na desvocalização do *logos*. *Logos* que seria, de outra forma, além de razão, *legein*: ligar as coisas pelas palavras no sopro que

[42]CAMPESATO, Lilian. 1a Conversa com Lilian Campesato feita por/com Flora Holderbaum. Arquivo: [22 de abr. 2018]. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo F desta tese.

provém de uma boca e uma carne em ressonância entre outros corpos e carnes. Como bem comenta Claudio Ulpiano, em uma de suas aulas disponíveis no *vimeo* e *youtube*, sobre estética da existência e Espinoza (1993): há um interesse paradoxal de Foucault na vida grega, pelo motivo de que houve toda uma filosofia de vida lá desenvolvida, que desembocou nessa produção das próprias forças, entre sensível e racional, coisa e Ser, humano e animal. A práxis de vida ou estética da existência que impressionou Foucault e sua pesquisa do viver grego nos últimos cursos do Collége de France, ao falar de uma ética de existência e de uma pragmática de virtuais sujeitos possíveis.

Atinente a esta confecção de um texto de doutorado sobre pensar as vozes e vocalizar saberes, proponho então uma 'contravenção artisticamente interessada' que se possa fazer sobre o termo *estética da existência*, desde aquela tomada da política, própria do saber grego. Isto, tendo em vista, que é de meu interesse uma certa incongruência ou paradoxo em fazer 'uso' do que seria uma ética de vida, com a pesquisa, do modo como gostaria de me apropriar do termo neste trabalho.

É que, como disse Ulpiano (1993), esse paradoxo de uma vida livre, é desde sua idealização, uma forma estranha. Os Gregos, paradoxalmente, ao mesmo tempo que produziram escravos, formaram essa noção de uma vida livre, de um cuidado de si. Foram também os que perceberam e que produziram as leis e o Estado segundo a própria prática de seus corpos. Ou seja, percebram que o homem só seria livre enquanto agente de suas próprias forças e, para conduzir uma cidade, por exemplo, seria preciso saber conduzir suas próprias forças. Nada mais Espinozista, segundo esta filosofia da estética da existência, abordada por Foucault na última fase dos seus estudos, e cuja inclinação Ulpiano nos esclarece:

> Aí as pessoas confundem muito o que Foucault está fazendo. Mas o Foucault, no final da vida dele, ele começa a se preocupar com a Grécia. Ele vai se preocupar inteiramente com a Grécia, abandona os séculos XVII, XIX ou mesmo o século XX, que foram os investimentos iniciais dele, e vai investir na Grécia. Ora, quando vemos um filósofo, do século XX - nesse século tão atordoante dos fracassos, das revoluções, etcétera, atordoante para nós aqui- vemos um Foucault retornar a Grécia do século V ou do IV, a impressão que nós temos, é que Foucault abandonou o campo de batalha, e se encaminhou para as curiosidades. Mas não é nada disso. [Quando] O Foucault se dirige ao século IV e V para fazer o seu investimento teórico, ele é exatamente um Espinozista. Ele está se dirigindo para ali, porque a partir dali, ele vai trazer alguma coisa de novo para nós. Certo? E quando ele faz esse investimento, o quê que o Foucault vai descobrir na existência da Grécia? O quê que ele vai descobrir de original nos Gregos? É que o grego traria uma questão. [...] Foucault começa a verificar, que o grego vai trazer um processo de vida altamente original, que é a preocupação de produzir uma vida livre. Estranho isso, estranho! Um povo, né, os gregos, que nós sabemos que produziam metecos, produziam escravos, simultaneamente, produziram a preocupação de criar um pensamento da liberdade, do homem livre (UPIANO, 1988]. [43]

[43]ULPIANO, Cláudio. Vídeo online- Aula de Claudio Ulpiano - Pensamento e liberdade em Espinoza. Aula dada no outono de 1988, no Planetário da Gávea, no Rio de Janeiro. Disponível na plataforma vímeo: https://vimeo.com/10348233

Isso se deve ao fato de que grego se preocupa em administrar sua cidade, em produzir as leis, ele inventa a palavra diálogo, ele atua na ágora. Ou seja, "o grego começou a tornar a lei, produto das práticas dos corpos, as suas próprias vidas, as suas próprias reações, produzindo as leis da cidade":

> Então o grego é um homem que se entende como dotado de um grande poder. Qual poder? O poder de produzir a *organização política* da sua cidade. [...] Em segundo lugar, o grego acha e executa o poder de administrar a *economia* de sua cidade (a economia vem da palavra *oikos,* que é 'casa'). Então o grego traz dois problemas com ele: [...] ser aquele que tem o poder de administrar a sua cidade e aquele que tem o poder de administrar a economia de sua cidade. E ele pensa, o grego: como eu poderei ter poder sobre a cidade e sobre a casa, se eu não tiver, em primeiro lugar, poder, sobre mim mesmo? (Ibidem).

É desta forma que a questão do poder sobre si próprio para o grego, na análise de Foucault, segundo Ulpiano, esse confronto que Foucault chamou de 'agonístico', à maneira Espinozista, levanta a questão da liberdade do pensamento. E temos aqui um conceito de 'pensamento' que conecta a existência com uma prática de vida e com uma produção de pensamento autônoma- aprender a pensar pelas próprias práticas, aprender a praticar o próprio pensamento:

> Um homem só pode se constituir livremente se ele realizar a si próprio como um campo de batalha, como um confronto de forças. Forças que vão entrar em luta em confronto consigo próprio, para produzir uma vida livre. Ou seja, o homem é livre na hora em que as forças ativas dominarem as forças que tendem à submissão. O grego está produzindo a partir daí, o que se chama uma <u>estética da existência</u>. O quê que é isso? É que, quando nós pensamos a categoria de arte, nós sempre pensamos a arte como um produto, algo que os homens produzem, um produto que é oferecido ao mundo, oferecido ao mercado. E os gregos vão pensar a estética em termos de existência. Ou seja, a questão estética do grego, não é produzir um objeto do fora dele, mas é produzir uma vida bela. E produzir uma vida bela é o momento em que você tiver liberdade e essa liberdade é um momento em que as forças ativas, dominarem as formas reativas, é o momento em que o pensamento, ou o *terceiro gênero do conhecimento*, conforme Espinoza, dirigir a sua vida. Então o grego se preocupa em produzir essa estética da existência, essa vida superior, essa vida livre, porque pra ele, a liberdade só é conseguida, no momento em que, quem dirige a sua vida, é você mesmo. Ou seja, o grego está dizendo que só há liberdade quando a causa da minha existência, vier de dentro de mim (Idem Ibidem).

Temos aí então, o elemento genético desta prática de vida que conecta práxis e léxis, corpos e pensamentos/enunciação. E isto revela ainda outro aspecto da formulação de uma problemática sobre a voz na atualidade da invenção: a discussão da implicação de si na produção de seus enunciados e de como a implicação de si passa por uma implicação do próprio corpo e da própria voz. *Esta é a discussão: a relevância, na pesquisa, da implicação de si na produção de seus enunciados e de como a implicação de si passa por uma implicação do corpo e suas potências.*

Esta estética da existência, como afirma Ulpiano, não tem por objetivo representar ou significar um 'objeto' de arte, mas produzir uma vida, através do pensamento sobre as práticas dos corpos, bem como produzir outras práticas através desse pensar autônomo, outras noções e

outras práticas de vozes possíveis através de vozes impensadas e inauditas. A arte pensada desta maneira, segundo Ulpiano, é uma prática absoluta do pensamento, bem como é o pensamento que se exerce a partir de uma prática. E esse pensamento, ele não tem nenhum compromisso de reconhecimento, nem de representação, mas produz seus próprios meios, sua própria vida, suas próprias forças.

E eis que aqui eu literalmente me aproprio de Foucault, mas segundo estes amparos de Deleuze e Ulpiano e da própria poética que nos ronda, e me arrisco a insistir nessa abordagem: a de que a prática do *diário vocal* é produção e inscrição de enunciados nesse jogo de forças entre vida, arte e política: uma boca e uma pele que descama outras peles e bocas e vozes para ativar suas próprias forças. É um jogar de forças que age e transmite: vou usar o dispositivo do gravador e fazer a minha micropolítica de vozes, vou usar o conceito e vou extrair dele o que eu desejo e percebo conecto dele com as coisas, vou fazer dele meu interventor, vou tentar liberar-me o máximo que posso dos condicionamentos, das conduções, das coerções acadêmicas, mercadológicas da arte, objectuais do pensamento, românticas da arte. Agitar as forças que rondam esse jogo deenunciar/fazer do meu campo de pesquisa, converter a escrita num exercício de um campo de forças a partir destes corpos, destas vozes coletivas de enunciação. Apropriação ou roubo do método de análise de Foucault/Espinoza/Nietzsche/Deleuze para fazer minha própria pragmática/dramática de voz na vida e na pesquisa, para descobrir as minhas potências e a das artistas que abordo, nesta grande conversa.

Assim, a proposta do *diário vocal* ocorre para manejar a questão desvocalização do logos. As conversas são uma proposta para revocalizar o saber nesta pesquisa. Essa revocalização ocorreria em consequência da contextualização dos corpos, da(o)s interlocutora(e)s destas conversas, mas também por colocar em relação, campos de saber e campos de enunciação, de forma a provocar um agenciamento coletivo de enunciação no qual os sujeitos e as biografias já não possuem mais uma delimitação definida, mas o jogo entre arte e vida já se tornou potente em suas próprias forças, em suas próprias vozes. Proponho assim quase que performar, no texto, através do banco de vozes gravadas que fiz, uma problemática da voz na atualidade.

Considerando os pontos referentes acima, encontrei as artistas participantes, artistas e compositoras cujo trabalho abordo aqui. São amigas pessoais que concordaram em contribuir com este trabalho, na realização de conversas abertas sobre voz e criação. Devo a ela(e)s meu agradecimento. Na maioria são amigas e colegas do grupo de estudos NuSom, da USP, coordenado por meu orientador Fernando Iazzetta. Elas e eles conhecem minha pesquisa e conversamos constantemente sobre nossas inquietações e desafios, tanto na criação quando na pesquisa sobre voz.

Toda(o)s concordaram em participar desta forma e em aparecer na pesquisa segundo estas premissas de uma cartografia de todos os componentes emergentes da conversação. Estas

pessoas participaram ativamente inclusive, da elaboração e desenrolar do problema da tese e do próprio método de gravação de um diário vocal, como foi o caso de Valéria Bonafé, como relatei.

É importante reconhecer que estou falando com amigos, pois este trabalho se constituiu como uma cartografia dos afetos como componentes vitais do fazer artístico, afetos que carregam informações imprescindíveis. Isto se deu ao reconhecer que eu tinha muito a aprender com o pensamento e prática artística delas e que, assim, não poderia levar perguntas antecipadamente, mas, ao contrário, necessitava reconhecer que a conversa não precisava ser guiada por mim exclusivamente, que a própria simpatia e interesse pela voz fariam emergir as questões pertinentes nesse diálogo. Esta percepção e atitude nas conversas, tornou o processo de escuta e análise das peças e dos processos composicionais e de improvisação com a voz muito rico de nuances, revelando a potência das peças e improvisações abordadas, de forma que eu não teria estes dados para captar sem as conversas.

Tratei assim de incluir o lado afetivo que modula nossas vozes na troca daquilo que pesquisamos com todas as nossas forças, um tema comum e ao mesmo tempo tão diferente para cada pessoa. Preciso, neste ponto, me colocar como uma artista que pratica o que pesquisa e tem relação de verdadeiro afeto intenso com a voz e com as pessoas que convivem comigo nesta formação doutoral. Estas sensações e estados internos modulam minha experiência de pesquisa, pois que comungo em certa medida de um contexto junto com a maioria das pessoas que estabeleci contato e ponho aqui em diálogo para o diário vocal.

Estas questões sobre como inscrever modos de relações e de afetos tramados na troca da pesquisa sobre poéticas composicionais e performáticas têm direta relação com o motor de tração que alimentou esta escrita doutoral. Foram disparadoras de um modo de agir e de inscrever, de criar novas relações de análise, que se acham assim vivas e auto-produtivas, não em modelos preconcebidos de identificação de materiais e forma musicais.

2.2 Interlúdio: Sexo da Voz – Escrever mulher?

Há uma tensão, neste texto, no meu próprio modo de pensar o percuso da tese, entre o pensamento Expinozista/Foucualtiano/Deleuzeano e uma possível 'nova epistemologia feminista', a qual não alço como bandeira, mas que como mulher, inerentemente ao meu corpo, tensiona a 'ordem do discurso' que habita entre meu pensamento e aquilo que escrevo. Mas ela está interna e, de certa forma, velada até aqui, no meu modo de pensar. Indubitavelmente, Espinoza, Deleuze e Foucault indicaram caminhos e valho-me deles para encontrar estes operadores da tese e os operadores da conversa no método de voz. Todavia, sinto o peso que esta filosofia do *extra-ser* revela sobre o corpo de mulher. Essa 'insustentável leveza' feminina,

que cede a balança do peso graúdo dos homens, sempre ajudados pelos mitos e por Apolo e Zeus, mesmo que grandes homens da boa filosofia prática. Das vozes que soam mais alto e ousam soar, há maioria de Ulisses a Cages, Nietzsches a Berios, mais do que a Penélopes, Cathys Berberians, ou Lous Salomés. Grandes Homens e Deuses versus as meras mortais 'ninfáticas'... Eu, Valéria, Inés, Lílian. Eu, ninfática acadêmica ousando filosofar a voz na ingenuidade de minha beleza... É todo um conjunto de contradições com uma identificação sexualizada que não pensa os próprios enunciados nesta identidade, mas requere a filosofia da diferença ou, não os pensa, os próprios enunciados, nessa coletividade discursiva, na atualidade da complexidade do que é um corpo de mulher, frente à toda carga da filosofia e da história, masculinas.

Talvez essa escrita a que recorro, a que peço socorro para exprimir este percurso de tese, seja algo parecido com a o que fez Helene Cixous, em sua 'escrita feminina', ou quando fala de Clarice Lispector. Ou esta mesma, em sua escrita-mulher ou esse devir-mulher que ela faz acontecer na alegoria da sereia de Loreley, personagem que 'lhe pediu uma liberdade que não soube dar", como escritora.

Loreley é o nome de um personagem lendário do folclore alemão, cantado num belíssimo poema por Heine. "A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar, já não me lembro de detalhes." (LISPECTOR, 1998, p. 98). Palavras de Clarice Lispector em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, livro no qual reatualiza o mito das sereias através de uma inversão muito pertinente ao argumento deste trabalho, no tocante às noções do sujeito feminino e da voz na literatura. Ao invés de uma sedução mortal, própria das sereias, a personagem Lóreley faz "uma viagem ao mais profundo de si mesma e chega à consciência total de ser", como consta na orelha do livro.

Esta inversão ou deslocamento da noção de mulher, de voz e de erotismo da mulher, é um mote importante na argumentação de Cavarero em seu *Vozes Plurais-Filosofia da Expressão Vocal (2011, p. 19),* no que concerne às "várias releituras que a tradição fez do canto feminino sedutor, carnal e primitivo, que remontariam às sereias homéricas, ou melhor, à leitura misógina do mito feita pela tradição", que associa o poder da mulher em termos de vocalização e sensualidade sempre com uma sedução funesta.

Daí que pensar nessa potência do corpo, um corpo singular de mulher, tem ligação com estereótipos que a mulher sente friccionar seu próprio corpo. A questão da visão negativa da mulher em vários mitos, a associação da voz com o corpo e ligada à mulher, a uma voz-canto feminizada, é um tema milenar na literatura e na filosofia, com suas as sereias mortíferas.

> Segundo a tradição, o canto convém à mulher bem mais que ao homem, sobretudo porque cabe a ela representar a esfera do corpo como oposta àquela, bem mais importante, do espírito. Sintomaticamente, a ordem simbólica patriarcal que identifica o masculino com o racional e o feminino com o corpóreo é a mesma que privilegia o semântico em relação ao vocálico. Dito de outro modo, mesmo a tradição androcêntrica

> sabe que a voz provém da "vibração de uma garganta de carne" e, exatamente porque o sabe, classifica-a na esfera corpórea –secundária, transitória e inessencial- reservada às mulheres. Feminizados por princípio, tanto o aspecto vocálico da palavra quanto principalmente o canto comparecem como elementos antagonistas de uma esfera racional masculina centrada, por sua vez, no elemento semântico. Para dizer com uma fórmula: a mulher canta, o homem pensa (CAVARERO, 2011, p.20)

A voz da mulher é a voz da cantora que é sensual e a feminina e ao mesmo tempo, o saber é reservado à voz masculina. Há ainda, essa presença de muitos homens na filosofia, de modo que esse 'poder pensar' sobre as coisas e sobre as próprias forças sempre foi uma questão reservada aos homens, assim como a amizade e a filosofia como aquele que é 'amigo da sabedoria', nestes termos de amizade, sempre foi algo reservado ao mundo masculino... Destarte, a proposta de revocalizar o logos não seria, de certa forma, trazer de volta, retornar uma escuta da voz feminina, ou uma voz-mulher como depositária digna de um saber e não só de sensualidades? Uma feminilidade da voz, ou melhor dizendo, uma voz de mulher que não seria mais mortífera e nem exatamente colada à sua condição sexual ou de gênero, mas que no caso, é singularidade e relacionalidade, timbre vocal singular, como em cada ser humano, única e múltipla?

Fazer passar, num texto pretensamente des-subjetivante, um certo incômodo do extremo individualismo pessoalizado de 'ser mulher'. Apesar de trilhar o caminho da des-subjetivação e des-asujeitamento das vozes e do'sujeito eu', da consciência e do saber, preciso reconhecer que este percurso e este corpo que escreve foi marcado a ferro e fogo pelo acontecimento da razão.

Nessa ética de vida, como não deixar de admitir que a potência do corpo-mulher é algo que *falta*, que falta a potência do corpo-mulher, do devir-mulher na filosofia e no pensar a voz, em dizer-se na singularidade deste corpo, nesta grande linha de filosofia e de um pensar a voz? Pois se há um devir minoria, um deles é o devir-mulher... Uma mulher é aquilo que falta, num texto? Numa voz, talvez? É 'ela' uma dentre às muitas minorias frente à razão majoritária que compartimentaliza o saber?

Foucault dizia que sua filosofia não precisava prestar contas sobre seu estado civil. No entanto, por todos os tantos, seu pensamento nunca deixou de se voltar para o que há de'menor' em sua minoria: os presos, os loucos, os homossexuais, as possíveis formas de sexo fora da noção de sexualidade heteronormativa. Todavia, este movimento foi sempre realizado por uma capacidade de extrair de uma prática seus próprios devires, suas próprias questões, suas próprias invisibilidades e silenciamentos, seus próprios discursos e formas de inscrever subjetividades. Daí que, me encontro nesse ínterim de homens pensadores, entre e para aqueles que, como mulher, pesquisadora, pensadora, artista, eu escrevo numa tese de doutorado, os pares referenciais aos quais me alio. E se são a maioria homens, nessa linhagem de Ulisses a Deleuze, qual sentido aponta minha voz de mulher neste escrito? Talvez, que esse ser não é um

ser de mulher, mas um *extra-ser-de-mulher*, que é o próprio devir-mulher no texto e na vida. Não a mulher em si, mas o que, com corpo de mulher, 'se pode'. O que pode um corpo de mulher numa tese? Tanto! E, no entanto, pode dizer muito pouco por si, esse mesmo corpo em seu espírito.

Olhar uma mulher, ler uma mulher, ouvir uma mulher, pensar com uma mulher: ir ter com ela, ver sua temperatura, conhecê-la (Bonafé, 2018, in: conversas), não presumi-la, não pressupor superioridade do pensar a ela, não fixar-se somente em seu corpo, não analisá-la pelo esquadro, tornando muda sua voz. Se Lou Salomé ficou 'apagada' enquantofilósofa, seria porquea história foi tão insistente em lembrá-la sempre em função de homens como Nietzsche, Rilke ou Freud? Porque as mulheres estão sempre nesta co-adjuvância em sua voz? Pois a voz é a do Homem, a mais grave, a mais antiga, a mais certa e séria, a mais confiável e segura, sem sensualidade enganosa e sedutora, sem paixão. Claro, estamos num reino de dualidade feminino/masculino, homem/mulher, criativo/receptivo, forte/fraco. Mas parar de pensar nestes termos do *ser platônico* é mais do que simplesmente esquecer que o mundo sempre foi e é pensado por homens. E que o poder e as forças estão atreladas nesta forma andrológica, ainda que muito se tenha feito para pensar sobre e adquirir novas práticas sociais, sexuais, éticas, sobre a visão e a escuta da mulher, sobre práticas de pensamento, sexo, gênero e existência do feminino.

Então, se nos é atribuída, a nós mulheres, sempre essa marca mulher, não é na hora de expressar-se num texto acadêmico que esta marca é simplesmente retirada como um crachá e posta numa gaveta. É uma marca interna aos enunciados, inclusive aos enunciados fantásticos como de Espinoza e Nietzsche e Ulpiano e Deleuze; e acredito que eles mesmos avistaram essa potência da mulher em encarnar aquilo que desavia a noção basilar de *logos* e de Ser, esse Baubo maldito da verdade que seria a própria mulher, na primeira epígrafe deste trabalho. E esta marca interna, talvez possa ser convertida em ação de corpos como potência nessa potencialização de enunciar-se enquanto mulher. Acredito que eles ficariam felizes em saber dessa disposição provocativa sobre seu pensar por uma mulher em conversa com seus pensamentos, conceitos, operadores e métodos.

Devo então fazer meus, estes enunciados fantásticos sobre o pensamento, sobre o saber, sobre o dirigir as próprias forças, sobre uma ética da existência, e fazê-los meus, nesse devir-mulher que não para de acontecer. Devo tomá-los para mim e em mim me apropriar destas marcas de 'ser mulher' para devir outra voz neste texto e devir outro texto, nessa prática de escrever sobre voz.

E esse outro texto é aquele no qual não só torno a voz insubordinada ao *Ser* e aos fantasmas da razão, ao *bel* canto ou à significação, mas no qual se infiltra a letra pequena, esta letra muda que insiste desde que as sereias, a romper a visão do Homem, enunciam na

singularidade da coexistência entre saber e erotismo, do saber vocalizado o mais autêntico: memória de musas de epopeias, canto que contém muitas histórias guardadas, elo vital de sopro, canção e grito. É a voz uma mulher ou a voz é como uma mulher? Algo a ser requerido em seu *extra-ser* no que o corpo de uma mulher pode, nessa potência avassaladora, como engravidar e dar à luz, mas também, ser artista de suas próprias forças, senhora de suas próprias vozes?

3ª Camada: Do diário Vocal - conversa e diálogos sobre as peças na vida

Link para ouvir as conversas: https://soundcloud.com/user-662006205

> O amigo é o melhor inimigo. Nada se compara a esse acontecimento desestabilizador que atravessa a certeza provisória e ameaça a formalidade. Será mesmo a amizade a melhor das coisas que levamos da vida? Podemos responder brevemente dizendo que nada permanece com tanto vigor, dentre as diferentes formas de relacionamentos por nós estabelecidos como a amizade (PASSETI, 2003, p. 15).

3.1 Análise das performances/peças e das conversas – uma ética da performance e da composição entre amiga(o)s

> Nietzsche dispõe de um método que ele inventa: não devemos nos contentar nem com biografia nem com bibliografia, é preciso atingir um ponto secreto em que a mesma coisa é anedota de vida e aforismo do pensamento (DELEUZE, 2015, p. 132).

Esta terceira parte do trabalho trata das peças: *Solo para voz desacompanhada - Una Mirada desde la Alcantarilla*, de Inés Terra; *i-131*, de Valéria Bonafé; e duas peças de Lílian Campesato: *Fedra* e *De Perto*. Todavia, não se trata apenas das peças, mas das próprias compositoras/performers, suas experiências enquanto artistas. Trata-se também de relatar minha experiência com elas através das conversas, a cartografia de vozes fizemos juntas, no *diário de voz.* Se refere ainda à relação deste diário de converas, este banco de dados pessoalizado e entremeado de nossas biografias e experiências, com o conteúdo bibliográfico que disponibilizo nos primeiros capítulos.

Existe uma versão em áudio das conversas, para ser ouvida independente da tese. Disponibilizo o link na nota de rodapé[44]. Acredito que a tese necessita da versão audível das conversas, na medida em que algumas inflexões e vocalidades serão muito melhor compreendidas ouvindo estes áudios, não só lendo a transcrição da conversa que fiz e utilizei no texto. Recomendo assim sua escuta concomitante ao trabalho escrito.

Optei então, influenciada pela 'Gaia Ciência - ou ciência de um pensamento que se quer com os pés na terra - por operar um método que de certa forma, eu iventei, e que aconteceu enquanto processo. Mais do que uma representação ou descrição das peças, realizei uma

[44]https://soundcloud.com/user-662006205

cartografia em tempo real (dada nas conversas gravadas) sobre as peças e sobre minha relação com todas as artistas e os trabalhos. Foi um jogo que aos poucos foi se delineando, costurando as próprias cavas e bordas, as próprias definições de forma, os próprios problemas de análise e os pontos pertinentes de discussão.

Esta camada não é só sobre as peças, nem tampouco é uma biografia das artistas. Tampouco é uma aplicação da bibliografia e dos conceitos sobre as obras. Talvez seja um olhar e uma escuta sobre as obras a partir da minha relação com as artistas, ao mesmo tempo em que pensava nas leituras e nos problemas da *voz,* elaborados ao longo do doutorado.

Minha intenção foi abrir um espaço possível entre uma intelectualidade do pensamento, própria dos livros, dos textos, das teses e problemas exteriores, e uma sensibilidade arraigada ao corpo, à voz, à conversa, à oralidade, às conferências, às cartas e aforismas, aos receptáculos do saber que são plenos de paixões e acontecimentos, desvios, relações de dentro com o fora, de alturas e profundidades do sentido e do acontecimento sobre os corpos. O corpo é pura superfície, pele, mas também buraco, profundidade, guturalidade, cheio de sensibilidades internas. Tentei constituir um texto como quem forma um corpo sensível constituído por camadas, por dermes, das mais arraigadas aos ossos à derme mais exposta ao exterior e ao contato com o outro.

Nas conversas, meu exercício foi uma espécie de 'deixar fluir', de não formular os problemas pelas artistas, antecipadamente. Ao mesmo tempo, escutei o que elas mesmas colocavam, seus problemas de pesquisa não unicamente sobre a voz. Estas questões, de muitas ordens, acadêmicas, criativas, performativas, pessoais, ocorreram entremeadas em nossas trocas, cada uma com sua miscelânea de temas. Por tudo isto, não foram 'entrevistas' o que realizei mas sim, conversas. O que escrevo agora é, portanto, resultado das conversas que se deram ao longo do ano de 2018, desde abril, até 8 de março deste ano, 2019.

Realizei inúmeras escutas sobre as gravações de cada uma. À medida que as transcrevia, pensava sobre elas, depois reouvia e re-transcrevia, eu tinha apreensões completamente diversas. Ouvi estas gravações durante um ano. Por exemplo, nas conversas com Inés, a princípio eu anotei pequenos trechos, pois achava que no total, não havia pontos relevantes, que muita coisa seria descartada. Posteriormente, nos últimos meses de escrita, passei a ouvir as pequenas frases e enunciados aparentemente desconexos como efeitos de sentido importantíssimos no todo das conversas e no meu entendimento do processo total. Eles pareciam ser disparadores para falar sobre determinado problema das peças ou do processo de criação. Explico isto na parte da conversa com Inés. Soma-se a isso o fato de que Inés foi a primeira pessoa com quem conversei. Ela foi assim, co-agente no desatar do processo e por isso. Tudo ainda estava sendo explorado com certa prudência por nós. Conversamos muito mais sobre outras coisas, sem um foco especial no que eu queria que ela me contasse sobre a peça. Agora percebo que foi uma

experimentação de entrada no processo, mas acredito que o respeito a este ritmo tornou tudo muito mais intuitivo e verdadeiro. E quando percebi que faltavam dados sobre a peça especificamente, conversei mais com Inés e acabamos realizando um último encontro, em 8 de março de 2019.

Além de lançar algumas coordenadas ou 'pistas' para a leitura da seção que segue, o que explico nesta seção é o *processo de busca dos elementos da análise*. Esta busca se deu durante todo o último ano do doutorado, neste método de gravação, escuta e escrita das conversas. Muito mais do que pensar as peças e as operações em questão a partir de questões prontas, me submeti a um laboratório em que busquei descobrir os objetivos da análise, no processo de criação e performance de cada artista. Dito isto, antes de escrever efetivamente sobre cada trabalho, realizo aqui a apresentação da produção do método, que intenciona ser uma articulação entre prática e discurso.

Gosto por um si do outro. Gosto por descobrir como o sujeito se conecta e se dissolve no outro, esse outro/outra das compositoras e artistas, ao falar das obras, essa outra/outro do público, do leitor, do ouvinte. A questão da análise musical neste contexto cartográfico é sobre como não ater-se somente às estruturas, materiais e formas. Pensar no corpo de uma mulher que compõe... Já apenas nisto há tanto de impessoal e agenciamento-atravessamento com o mundo. Todavia, o que há de mais particular e singular do que o dado de um corpo de mulher? De modo que há um corpo específico em cada mulher, mas também há sempre um corpo pré-individual e coletivo, aquele que é próprio do acontecimento da arte. Deleuze comenta sobre essa simultaneidade entre efetuação do acontecimento singular e contra-efetuação do acontecimento coletivo, não individual nem particular, esta mistura entre biografia e bibliografia:

> Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, de outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente, porque ele é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral, nem particular, *eventum tantum*...; ou melhor, que não há outro presente além daquele do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que é preciso chamar de contra-efetuação.[...] há pois duas concretizações, que são como a efetuação e a contra-efetuação. [...] é por isso que não há acontecimentos privados e outros coletivos; como não há individual e universal, particularidades e generalidades. Tudo é singular e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo, particular e geral, nem individual nem universal. Qual guerra não é assunto privado, inversamente qual ferimento não é de guerra e oriundo da sociedade inteira? Que acontecimento privado não tem todas as coordenadas, isto é, todas suas singularidades impessoais sociais? [...] É somente verdadeiro a respeito do homem livre, porque ele captou o próprio acontecimento e porque não deixa efetuar-se como tal sem nele operar, ator, a contra-efetuação. Só o homem livre pode então compreender todas as violências em uma só violência, todos os acontecimentos mortais em um só Acontecimento que não deixa mais lugar ao acidente e que denuncia e destitui tanto a potência do ressentimento no indivíduo que a da opressão na sociedade (DELEUZE, 2015, p. 134-235).

Da mesma forma, qual composição não é sobre o compositor e ao mesmo tempo é sobre todas as forças que o atravessam e a tudo e todos a que ele se remete? Como utilizar das conversas nestas falas pessoais sem falar do impessoal que se forma entre uma e outra pessoa, entre vozes e texto? Como dar ouvidos às pessoas sem deixar de perceber o ponto em que o que importa é aquele onde a pessoa alcançou, em seu trabalho poético, uma força coletiva do 'nós', um agenciamento de potencialização de outros modos de vocalizar, de existir, de amar, de morrer, maiores que si? Será esse ponto em que a 'verdade' ou a 'imaculada conceição' do acontecimento, acontece aos corpos, às almas e ao pensamento?

Justamente, interessa-me que Valéria Bonafé chamou as mulheres de sua família para conversar, para gerar materiais para a peça, mas nesse ínterim a tia lhe enviou um áudio que ela estremece. Interessa que o próprio processo de Valéria consiste nela não saber onde a peça iria dar, e que as vozes a atravessaram, fazendo-a utilizar a própria voz na peça, coisa que para ela antes seria impensável. Interessa que ela escolheu um bombo como instrumento principal porque queria uma pele grande – embora o fato de ter escolhido esse instrumento como solista quase não entre nas questões pertinentes ao seu interesse pela peça. Interessa que para ela, mais que a peça final, importou viver todas as interações que viveu com as mulheres da família.

Tudo isso discutimos nas conversas que abordo a seguir. Entretanto, como analisar as composições atuais fora do julgo de um molde de análise de formas, conteúdos, materiais, apenas? Como trazer as subjetivações e os agenciamentos nessa cartografia? Não se pode negar que há um caráter de verdade pessoal, biográfica, e há um arriscar-se de corpo inteiro no processo destas artistas, em todas estas obras, que é primordial, é indispensável. É inclusive um ponto que une todas as peças. Mas há também um ponto em que a atividade do 'eu' se dissolve, se conecta com outros, se mistura com o meio no processo poético. E o faz inclusive, no modo como todas elas atuam entre 'compor' e 'fazer uma performance'. São caminhos limítrofes em que não sabemos bem como definir o que é uma composição e o que é uma performance ou um processo de criação anterior à obra. Esse temperamento destilado pelo próprio limite entre estar presente e planejar, essa *relação* entre termos, que é o *acontecimento do ator, é também* presente nas forças destas *performers/compositoras.*

> Cada indivíduo, alma e corpo, possui uma infinidade de partes que lhe pertencem sob uma certa relação mais ou menos composta. Cada indivíduo, também, é composto de indivíduos de ordem superior. Todos os indivíduos estão na Natureza como sobre um plano de consistência cuja figura inteira eles formam, variável a cada momento. Eles se afetam uns aos outros, à medida que a relação que constitui cada um forma um grau de potência, um poder de ser afetado. Tudo é apenas encontro no universo, bom ou mau encontro. Adão come a maçã, o fruto proibido? É um fenômeno do tipo indigestão, intoxicação, envenenamento: essa maçã podre decompõe a relação de Adão. Adão faz um mau encontro. Daí a força da questão de Espinoza: o que pode um corpo? De que afetos é ele capaz? Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa

> potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria). Espinoza está sempre se surpreendendo como corpo. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 73-74).

Não se trata de estabelecer um 'sujeito participante da pesquisa', ou vários sujeitos individuados, mas ao invés disso, trata-se de observar o que está *entre* todo mundo, as forças que nos cooptam ou que irrompemos. É uma cartografia de desejos, pois, como diz o livro de Guattari e Rolnik, *Micropolítica - Cartografias do Desejo*, a subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação, colocando em evidência diferentes dimensões dos processos de *singularização*, termo usado para designar os processos disruptores no campo da produção do desejo (ROLNIK; GUATTARI, 1986, p. 45).

A *cartografia como método* propõe um mapeamento de um campo sensível, bem como a apresentação de um percurso poético. Trata-se de encontrar outra forma de abordar o objeto estético, de modificá-lo através do constante cruzamento de percursos, acontecimentos, políticas, valores, que o compõe ou que o desestabilizam. Cartografar seria, assim, inventar um processo, mais do que representá-lo ou descrevê-lo (HOLDERAUM, 2014, p. 29).

Este método é importante para lidar com a criação e inscrição de *subjetividades.* E a "subjetividade estaria em circulação em diferentes conjuntos, sendo essencialmente social e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares" (ROLNIK; GUATTARI, 1986, p.33). Essa concepção de subjetividade é um tanto 'particular' em Guattari, porque ele não compreende a subjetividade como algo próprio de um indivíduo apenas, algo pessoal, mas um conjunto de atravessamentos que nos subjetivam 'em um indivíduo', segundo instâncias que nos modelizam:

> Quando falo em "processo de subjetivação", de "singularização", isso não tem nada a ver com o indivíduo. A meu ver, não existe unidade evidente da pessoa: o indivíduo, o ego, ou, poderíamos dizer, a política do ego, a política da individuação da subjetividade é correlativa de sistemas de identificação que são modelizantes (GUATTARI; ROLNYK, 1986, p. 37).

A capacidade de resistir (ou não) a estes padrões de subjetivação que nos individualizam e inventar formas de ocupação e utilização destas instâncias de outras maneiras, é um processo de singularização que foi chamado pelos autores de *micropolítica.* As instâncias 'maiores' fariam parte do macropolítico, que intervém diretamente, pelas subjetivações, no mundo particular. A subjetividade é assim apresentada sob duas formas de atividade que se entrecruzam: a de *subjetivação por individuação*, gerando identidades, versus a *subjetivação por singularização*, gerando singularidades.O modo como os indivíduos vivem essa subjetividade oscilaria entre a alienação e a opressão, quando o indivíduo se submete à subjetividade imposta e, de outra

forma, numa atualização de criação e expressão, na qual ele se re-apropria dos elementos da subjetividade, produzindo *singularizações.*

A problemática da *micropolítica* não se dá, então, no nível da **representação da subjetividade**, mas no nível da **produção de enunciados sobre a subjetividade***;* ela se refere aos modos de produção que passam não só pela linguagem, mas também por níveis semióticos heterogêneos" (GUATTARI; ROLNYK, 1986, p. 27-28, grifo meu).

Ora, se a questão da micropolítica é de conversão de subjetivações em singularizações de formas dominantes de operação, em que consiste a cartografia de um processo de conversa oral, no contexto da análise de trabalhos artísticos? Trata-se de experimentar, através da experiência vivida, e com toda prudência necessária, um saber compartilhado e latente entre um grupo de artistas no qual me insiro em termos de vida profissional, de vida social e de vida íntima de amizade. Mas não com o intuito de montar biografias ou representar as artistas, mas de traçar um plano de invenção da voz em que há *relação* com estas artistas, em perceber como este plano se transforma na conversa entre nós.

3.1.2 Mapa/relato geral dos encontros/percursos/conversas:

Os primeiros encontros aconteceram com Inés Terra em abril de 2018, mais especificamente em 18 e 26 de abril, 02 de maio. Logo depois, conversei com Lílian Campesato em 22 de abril, com Valéria Bonafé em 15 de junho e posteriormente em 11 de setembro, para então fazer com Lílian uma segunda conversa, em 18 de outubro. Por último, eu e Inés acabamos realizando uma quarta conversa - que foi muito aproveitada na análise - em 08 de março de 2019 corrente.

Numa primeira abordagem, expliquei-lhes pessoalmente da minha intenção de realizar conversas sobre os trabalhos dela(e)s com voz, mas não somente. Tentei explicar, como quem problematiza formas vocais e também inventa/performa com a voz, como poderíamos explorar, na conversa, outras vocalidades de expressão para montar um banco de dados que se converteria, de algum modo, em um corpo menos totalitário da tese. Fazer transpassar, na forma de escrita da tese, aquilo que é mais especificamente irredutível em cada agenciamento e em cada subjetivação, em cada troca de afetos, em cada palavra escolhida e apostada.

Cada encontro deu-se em lugares diferentes, em situações adaptadas ao cotidiano de cada um(a). Para as gravações, utilizei um gravador condensador da marca Zoom portátil com Lílian e Valéria e as conversas com Inés foram registradas no meu celular, um LG 70. Sobre estes registros, nunca tive exatamente claro porque deveria me preocupar tanto com a qualidade do áudio ou com filtrar os ruídos e as contingências com um bom equipamento, pois intuitivamente sentia que importava resguardar a possibilidade de captar estas falhas, desvios, ruídos, o

barulho do restaurante da FAU ou da cantiga do Centro Acadêmico da ECA, ou do imprevisto da caminhada com Inés até lá; os traços e vestígios materiais dos canais e dos caminhos que nos intermediaram. Acusar, pela captação livre e despreocupada, além de todo conteúdo a que queria me reportar aqui, essa pseudoneutralidade de algo 'sem filtro', pois até nossos olhos filtram uma paisagem, quanto mais uma câmera de celular ou uma câmera analógica, tanto mais há filtragens em nossos ouvidos, ou em nossas máquinas de gravar sons, nossos microfones, nossos celulares e caixas de som.

Em geral, as conversas duravam de uma a duas horas, mas chegaram até três horas, contanto pausas, cafés, preparações e despedidas. Cada encontro rendeu até pouco mais de duas horas. Ao todo, há em torno de 12 horas de material bruto de gravações. Este banco foi reunido numa pasta em meu computador chamada "diário vocal" e compartilhei com cada uma das artistas as gravações, até no máximo uma semana depois que se davam os encontros. Também compartilhei com elas algumas primeiras transcrições, na medida em que as ia fazendo. Ao final da escrita, compartilhei o texto redigido em sua totalidade, e cada uma lançou observações e contribuições finais, o que ajudou muito na redação final.

Não elaborei questões previamente. O único protocolo que utilizei, se assim posso dizer, talvez tenha sido uma certa proposição para que elas liberassem suas próprias questões. Mesmo assim, como em geral as pessoas querem pelo menos um primeiro disparador para começar a falar sobre suas poéticas, acabei fazendo uma lista de questões não-determinadas, abertas. Acabei lendo para elas no início dos encontros - ou ao longo da conversa, à medida que verificava que estávamos abordando o que me interessava - mas dizia que não seria preciso seguir ou responder qualquer uma delas. As questões eram postas mais para sentirem quais as atraíam e as incitavam a falar comigo sobre voz. Estão são as perguntas:

_Como começou a sua história com a voz?

_O que você gostaria de conversar sobre a voz nesse momento?

_O que te interessa na voz?

_Como falar de sua própria voz?

_Há uma conexão entre o que você pratica com a voz e sua pesquisa acadêmica?

_Trabalhar com a voz é exercer uma experiência de si?

_Como vocalizar-se?

_O que seria uma vocalidade?

3.1.3 Pequena nota para as análises:

O intuito desta análise musical não privilegia os aspectos técnicos das peças, nem tanto os materiais sonoros e musicais empregados, o desdobramento formal/temporal das peças, ou os tipos de técnicas estendidas para voz, termo comumente usado para tais vocalidades as quais enfoco. Ao invés disso, percebi, ao longo do processo do *diário vocal*, quais componentes e elementos emergiam das conversas, segundo as próprias artistas. Por exemplo, na peça de Valéria Bonafé, *i-131*, não me pareceu importante ressaltar o papel do bombo, não tanto quanto o elemento processual com o qual a compositora provocou uma série de encontros com mulheres da família; ou ainda, a operação que Valéria realiza com a língua falada, sendo i-131 uma peça radiofônica/eletroacústica para vozes femininas, bombo e conjunto instrumental.

A transcrição completa das conversas se encontra anexa ao fim do texto. Para as análises, fiz recortes de alguns trechos e sobre cada obra, fiz variações no procedimento analítico. Explico cada procedimento a seu tempo, mas todas as seções são precedidas pelos links de áudio e/ou vídeo das peças, uma descrição dada pelas compositoras/performers e uma biografia que pedi para cada uma. Após isto, faço uma descrição do percurso de cada peça. No caso de *Una Mirada desde la alcantarilla*, esta descrição é mais breve. Já em i-131, ela se estende na medida que utilizo a própria fala da compositora sobre a estrutura formal da peça. Com *Fedra* e *De Perto*, volto a ser breve.

No caso de Inés, começo a costurar minhas próprias percepções com a transcrição das conversas, mas isto se deu depois de muitas escutas das conversas e de diferentes leituras sobre as transcrições. Em determinado ponto, antes da redação do texto, escolhi os elementos que achei pertinentes e os extraí da transcrição total. Num segundo momento, escrevi livremente sobre estes pontos e então, juntei-os da forma que se encontram expostos: à margem esquerda, as conversas e à direita, minhas derivas enquanto relato sobre o diário.

Em i-131, isto acontece de outra forma, embora o procedimento de isolar os pontos pertinentes das conversas também tenha sido realizado. Todavia, a escrita de minhas percepções não se deu como em *Una Mirada...*, pois não fiz esta escrita em um segundo momento, de forma tão livre e poética e sim, de forma mais direta sobre os trechos extraídos das conversas que achei importantes. Isto de veve ao fato de eu achar que nas conversas com Valéria, ela já direciona o leitor-ouvinte ao contar seu processo de criação da peça. Seu pensamento e sua fala não são tão desviantes e a transcrição nesse sentido, foi aproveitada em grandes trechos, sem edição. Ao mesmo tempo, devido à exposição de mais detalhes, ela demora mais para comentar certos procedimentos, o que me fez deixar pedaços mais longos de transcrição nesta seção.

Para analisar *Fedra* e *De Perto*, o procedimento foi um pouco mais distinto das duas peças anteriores. É a única análise em que comento menos as conversas, mas por outro lado, faço uma grande introdução sobre o tema da Parrhesia grega, o qual apareceu nas duas conversas com ela. Escrever sobre estas peças foi, desta forma, mais que uma escolha, foi uma contingência. Ele também apareceu na minha própria pesquisa, como um acontecimento literário que mudou minha forma de pensar a tese, através das leituras de Foucault. Apesar de não ocupar lugar efetivo no corpo deste texto, serviu de mote interior ao meu pensamento epistemológico, como Foucault expõe em *O Governo de Si e dos Outros*. Todavia, esta alavanca conceitual será um tema futuro de outros trabalhos. Por ora, resguardo-me a ativá-lo aqui como operador de análise conectado à poética de *Fedra,* na qual o grito e a voz se mostram como moduladores de afetos, ou de forma inversa, na qual os afetos se mostram potentes dinamizadores da voz.

Para mim, a Parrhesia se refere a como ativar um enunciado que se torna um componente de risco e de verdade pessoal num trabalho de criação, de performance. Não se trata da verdade do 'Poder' e das essências fixas, mas a verdade da *agonística* de si e do outro, de perceber como a produção de verdades em nosso meio, cria conduções ou resistências sobre os corpos, cria julgamentos e diminui as potências. 'Verdade' é assim, tudo aquilo que, enquanto discurso inaudito de verdade, nos impede de realizar nossas próprias forças; mas é também a própria força de quando nos colocamos em direção à nossas potências. Tudo que é pré-formatado impede-nos de produzir nossa própria potência. Assim é na vida, assim é na criação, assim é na pesquisa.

Parrhesia é uma noção que traz à tona discussões sobre como expôr os próprios afetos, como ser sincero com as próprias forças, mesmo que isso imponha riscos variados. Mas mais do que isso, também se relaciona com buscar o componente de verdade num processo analítico, como elaborar nossos próprios problemas de análise sobre a criação musical, mesmo que isso se mostre arriscado, fora dos modelos. O problema exposto na seção da camada dois, sobre a implicação do próprio corpo na operação da pesquisa, tem direta relação com estas considerações, na medida em que colocar-se na multiplicidade de afetos, na cartografia de um trabalho acadêmico, é criar uma outra voz sobre obras artísticas. Demanda assumir as próprias paixões, problemas, relações de deriva, as próprias fissuras, resvalos, deslizes, inclusive as próprias falhas.

Sobre a escolha das peças e compositoras/artistas, é importante notar que cada uma usa a voz de forma diferente das outras e sob condições totalmente díspares, singulares. Inés tem formação de cantora e atua/cria especialmente com a voz. Valéria tem uma vivência com a voz completamente diferente. Enquanto compositora, ela compõe para vários instrumentos e a voz é 'mais um' dos materiais que ela dispõe em seu processo poético. Na nossa segunda conversa, sob

título '2ª conversa com 'Valéria', ela comenta que nunca pensou que iria usar a própria voz numa composição, mas o processo criativo se deu de tal forma, que ela se viu movida pela necessidade de usar a própria voz. Lílian, por outro lado, tem um percurso de criação e performance em que sempre usou a voz, mas também sempre pesquisou e criou com ruído, com apropriação de objetos cotidianos e com situações que ela chama de 'criação de espaços e tempos.'

De alguma forma, cada uma ilumina um lugar e uma maneira diferente de expressão de voz, neste trabalho. Ao meu ver, a diferença de seus campos de ação, de seus antecedentes na música, de seus percursos enquanto pesquisadoras, é um elemento enriquecedor para esta discussão, pois mostra como a voz pode atravessar, de formas singulares, cada pessoa.

Sobre os aspectos técnicos brevemente levantados na análise de *Una Mirada*, e que quase não aparecem nas outras análises, acredito que uma descrição dentro de um vocabulário não especializado e acessível ao leitor *não-músico* seja mais compatível com a epistemologia que deriva do universo do vocálico. O exercício de tornar compreensível um pensar da voz sob outras formas, não pode restringir-se a um vocabulário elitizado; não pode 'assustar' o leitor e o curioso mais desavisado, pois que isso seria um deserviço à tese. Seguem as análises, depois destas considerações.

3.2 *Solo para voz desacompanhada: Una Mirada desde la alcantarilla*, de Inés Terra

Aqui começa a seção da análise que é relato e que é conversa, sobre *Una Mirada desde la alcantarilla*, de Inés Terra. A peça é adaptação para voz e posteriormente para voz e dança, feita por Inés, do poema homônimo de Alejandra Pisnarik. É uma peça para *voz desacompanhada*, como Inés gosta de se referir sob infuência de Meredith Monk.

> Uma poesia da escritora argentina Alejandra Pizarnik é ignição para o solo *Una mirada desde la alcantarilla*- uma escuta da cidade pelo seu subterrâneo. A memória dessa escuta é recriada por vozes na tentativa de reconstruir os materiais a partir de resquícios sonoros e das reverberações no corpo (TERRA, 2018).

Poema de Piznarik:

una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo
la rebelión consiste en mirar una
rosa
hasta pulverizarse los ojos

23 de *Árbol de Diana (1962)*

Para ouvir/ver :

Existem diferentes versões de 'Una Mirada desde la alcantarilla': duas faixas no soundcloud e três vídeos no youtube. Dos vídeos, os dois primeiros 'a' e 'b', são vídeos-dança, o que é extremamente relevante no processo de Inés, como abordo na sequência.

Soundcloud: https://soundcloud.com/ines-terra/una-mirada-desde-la-alcantarilla-ensaio-13092017

Vídeo/performance: https://www.youtube.com/watch?v=mAlMvOo-HxE

Ao vivo no Judson Church: https://www.youtube.com/watch?v=SQKjUIufTcY&feature=youtu.be

Inés disse-me que gostaria que eu mostrasse todos os registros neste trabalho. Isto porque a performance/peça se dá como um processo que não termina, mas segue acontecendo, a cada vez de uma forma diferente. Ela sempre insistiu muito para que eu visse a performance ao vivo, e como até um mês antes da entrega da tese eu ainda não tinha visto esta derivação do

trabalho - com dança - combinamos de eu assistir um ensaio seu. Enquanto escrevi estas palavras, era 06/03/2019. Encontramo-nos dia 08, no Espaço Casa Líquida, em São Paulo. Transcrevo este último encontro no início da análise.

3.2.1 Encontros com Inés Terra

Para falar com Inés, encontramo-nos sempre no campus da USP nas datas de 18 e 26 de abril e 02 de maio de 2018, e por último, em 08 de março de 2019 corrente. Acabei utilizando trechos de todas as conversas neste texto, exceto a de 26 de abril. Por isso, os anexos desta conversa não contam com transcrição, mas estão disponíveis em áudio[45] no soundcloud.

Depois que fiz o convite para falar de seu trabalho e realizar as conversas, aliamos nossa vontade de encontrar com o cumprimento de um grupo de palestras de preparação pedagógica (PAE), que eram pré-requisito para fazermos o Estágio Docência na pós-graduação - ela no mestrado e eu no doutorado. Isto ocorreu no mês de abril de 2018 e assim, aproveitamos essa coincidência para descobrir como seria encontrarmo-nos para falar de nossos trabalhos e de nossas pesquisas.

A dissertação de Inés chama-se *Entre Vozes Viajantes: exploração vocal no Teatro Invisível de Meredith Monk* (2019). Ela entrega em agosto deste ano. Portanto, nas primeiras conversas, em abril de 2018, ela ainda iria qualificar o trabalho. Poderia dizer que a pesquisa de Inés no mestrado é sobre o trabalho de Meredith Monk, especificamente seu disco *Key (Solo para voz desacompanhada)*. Todavia, seria mais acertado dizer, depois de conhecer melhor seu trabalho e sua intenção, que sua dissertação é uma abordagem do trabalho de Monk e do que Monk enuncia sobre seu próprio processo vocal em suas *notas*, mas Inés atravessa esses enunciados com sua própria poética; ou seja, há uma pesquisa sobre uma artista da voz mas o método de abordagem é aquele que circunavega uma poética alheia para chegar em sua própria poética, neste espaço que se estabelece entre uma e outra. Isto ficará mais claro na exposição das conversas, abaixo.

Inés mostrou-se totalmente disposta e interessada em estabelecer estes encontros e contribuir com o diário vocal e lhe sou extremamente grata. De fato, no começo, senti que ela se comprometeu com os encontros com uma decisão e força maior do que a minha, o que alimentou de forma tenaz minha vontade de 'testar' o *diário vocal*, sua cartografia. Quase sempre começávamos o encontro caminhando pela USP, seja para chegar até o café da FAU, ou para voltar para as palestras de Preparação Pedagógica na ECA, ou para ir para o Centro de Música em outras atividades e disciplinas que cursamos na época, na pós-graduação.

[45] Link da conversa com Inés: https://soundcloud.com/user-662006205/conversas-com-ines-terra

Acredito que a facilidade e correspondência que senti com Inés se deu, também, por um prazer de nos encontrarmos para um café dentro do campo geográfico onde atuamos como pesquisadoras/artistas. Desta forma, pudemos exercer uma conversa sobre nosso ambiente, nossa performance e nossa voz, enquanto artistas, como performers, e como pesquisadoras no lugar onde estabelecemos os embates de nossos debates sobre arte e sobre voz.

Abaixo elenco uma pequena 'biografia' indicada por ela mesma, que na verdade é um texto sobre voz feito por ocasião de quando ela escreveu para a revista *linda*[46], que editoro. Evidentemente, não é apenas um 'texto sobre voz', nem tanto uma biografia, mas confunde-se com a própria Inés, esse escrever sobre voz, essa poesia de usar a voz e de soar o corpo. E isso pode ser o ato de falar sobre si mesma:

> Dizer alguma coisa sobre voz. Que não seja certeira, uma coisa solta, que tome vida e forma, sem precisar de um empurrão, de um sopro. E a voz se diz. Queria que a voz dissesse alguma coisa, em movimento. Na verdade, as vozes, as de dentro já conheço. Porque a gente é sempre (um pouco) o desejo do que a gente gostaria de ser. O que não conheço é o meu corpo. Quando era ainda uma criança, não podia gritar. É errado saturar o ambiente, as quatro paredes, ainda mais sendo mulher. Dizem. Menos paredes, mais vida?,.. mais som? E foi assim que fui engolida. Com 27 anos comecei a dançar. Entendi que a língua que eu falava (a primeira, a segunda), nenhuma delas era a minha língua. A minha língua era a língua do corpo, a língua do som. Língua torta, corpo cansado, frenético, uma espécie de invasão. Tanto tempo procurando a afinação que envolvesse o mundo, numa canção que deitasse nas costas de quem quisesse escutar. E elas deitaram. Canções são bonitas, são como rios. Mas o corpo falou uma outra língua. Percebi que a respiração era uma música, a mais realista delas. Dei para a garganta o que era da garganta, deixei o pulmão apitar sem dor. Devolvi o meu sacro para a terra e deixei o meu palato brincar com as nuvens. Mas ainda, da voz, nada sei. Quando alguém quiser cantar para você, agradeça. Agradeça o grito, a lembrança, o fio, o apito, a rouquidão, o fogo, o peso, o ruído, a multidão. Agradeça nada. Talvez seja a última vez. Pedro falou: "vulcano silencioso", e dançamos. Muito se fala em voz, de vozes, em constante guerra com o mundo. Vozes invisíveis, cimentadas, amontoadas, apagadas ou enaltecidas. Sons articulados por altura e distância, nos corpos vibrantes. Logo se propagam no espaço. O espaço fica úmido e a distância, e a distância,...é um valor perdido. O silêncio é o modo que temos de observar o tempo, impermanente e ruidoso. Como vulcanos (silenciosos) esperamos o momento de entrar em erupção, virar esboços de cores e calor. Todos (enquanto borrões) escutamos as vozes e esculpimos a terra sem querer, sabendo que a nossa única presença possível, é a confusão, é uma queda, um tempo perdido.(TERRA, 2017).

[46]Inés Terra, 09/07/2017, linda #4, ano 4: http://linda.nmelindo.com/2017/07/alguma-coisa-sobre-voz/

3.2.2 Percurso Sonoro de *Una Mirada desde la acantarilla* - Aspectos específicos poéticos e técnicos a partir da última conversa

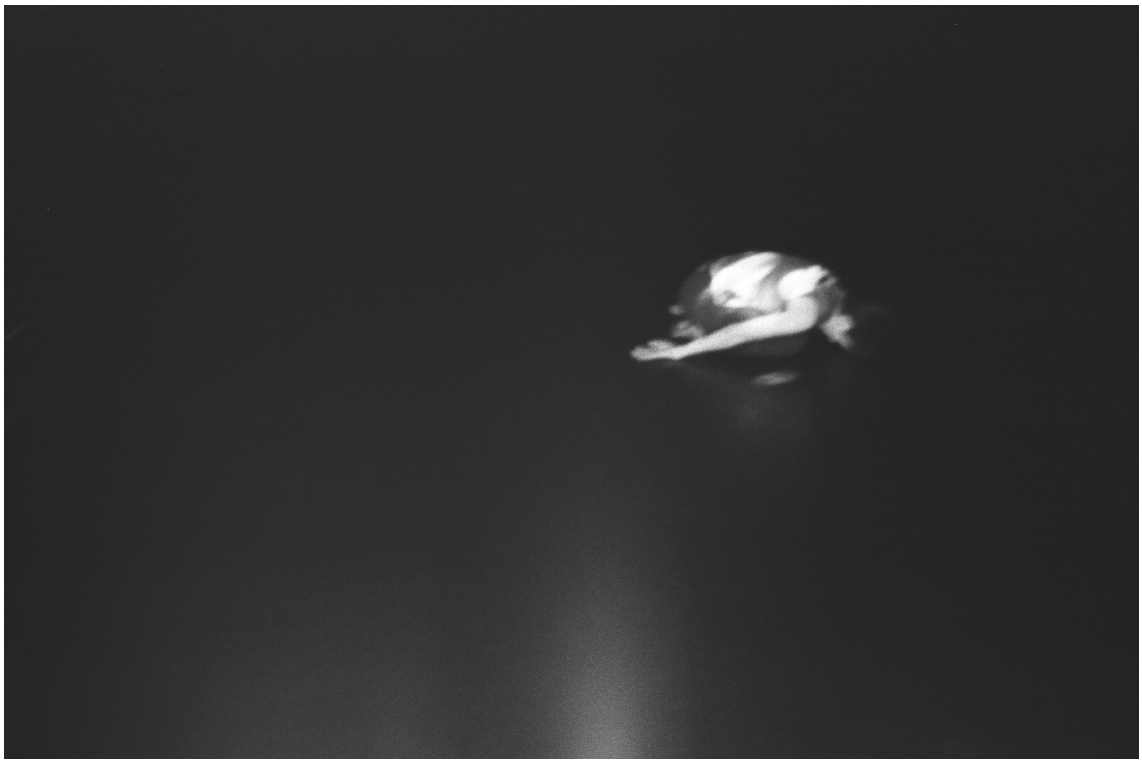

Figura 1 Estreia de Una Mirada desde la Acantarilla como solo de dança no Centro de Referência da Dança. Foto de Caetano Tola

Pela escuta das performancesde *Una Mirada desde La Alcantarilla*, Inés claramente traça um percurso sonoro com a voz sobre algumas vocalidades que vão se transformando(*morphing*) ou variando umas dentro das outras. Ela começa com um *som epiglotal surdo* (sem vibração de pregas) *fricativo e grave*, que seria, no quadro fonético IPA, o '*h' epiglotal surdo fricativo*, uma espécie de ronronar seco que ela prolonga e no qual ela faz uma contração da faringe. Esta descrição foi fornecida por Inés, mas seria uma classificação aproximada, sendo que ela mesma comentou que seria preciso fazer um exame para saber exatamente como denominar tais sons segundo estes critérios fonéticos. Em outras línguas, este mesmo som pode ser caracterizado com um *X velar fricativo*, como o H seco dos árabes. Logo, isto começa a se transformar num ronronado mais característico de um 'r' uvular vibrante, ou seria um R invertido do quadro fonético, como o 'r' francês ou alemão, e mistura este som com tons lisos e um vibrato de epiglote, um tipo de som vocal que Inés nomeia segundo a indicação de Meredith Monk, que é muito associado com algumas mulheres cantoras de etnias africanas. Quando ela chega neste ponto, começa a entoar transformações destes sons pronunciando uma combinação de vogais que passa por 'a', 'u' e 'i'. A partir daí, ela começa a enfatizar o vibrato de epiglote, evidenciando

a vogal 'a'. Ela entoa, na mesma 'frase', um 'u', quando cresce em dinâmica e canta mais agudo, decrescendo para o 'i', para então acabar a 'frase', mas sempre de forma variada e levemente diferente, a cada vez. Esta parte parece formar uma seção por um desenvolvimento mais enérgico destas transformações no qual as vocalidades ficam bastante estridentes no meio das frases com tal vibrato, com ataques muito rápidos, chegando a uma espécie de gemido gritado com um 'a' e uma sonoridade que vem da garganta pelo 'a' aberto e estridente. Durante as pausas, entre as frases enérgicas, Inés nitidamente utiliza as respirações profundas como sonoridade, parecendo um fole. E então ela chega numa sonoridade vocal transformada, que seria o terceiro momento final, um grito mas com uma espécie de efeito que soa quase uma transformação eletrônica, um 'processamento', similar a uma fragmentação granular. Ela parece fazer isso por uma utilização desse mesmo fry[47] dentro da garganta, mas 'somando' ou alterando a frequência para um tom muito agudo e assim, obtendo duas camadas: uma grave do drive seco, com outra de minúsculos sons agudos, criando uma textura nova da fusão destes dois processos.

Todavia, este percurso não acontece apenas sonoramente. Desde que comecei a conversar com Inés, em abril de 2018, até agora, março de 2019, ela desenvolveu o trabalho junto à sua vivência de dança, fato que ela comenta nas conversas iniciais, que se constitui um disparador importantíssimo na mistura que ela tenciona entre voz e movimento corporal. Ela tem feito uma preparação corporal, exercícios que chama de corpo-vocais, os quais aprendeu ao longo da vida com experiência da dança, técnicas/métodos de voz que envolvem uma concepção global das sensações e produções vocais por um corpo, tais como Eugene Rabine, Feldenkreis, Speech Singing e Somatic Voice Work, além de outras técnicas corporais, como Tai-Chi Chuan, Sen Tai Ho, ou mesmo a luta de Boxe. Somam-se a isso, coisas que foi aprendendo em sua experiência de anos com professores de voz em termos de corpo, voz e música e além disso, algumas metodologias que ela aprendeu como professora. Ela conta que, embora dificilmente consiga fazer essa preparação antes de uma performance, este laboratório é uma maneira que ela tem de se preparar de forma global, manter uma rotina nestes aspectos para quando precisa se apresentar. Ela também está escalando, o que disse que é muito importante pra manter foco e concentração, não só na performance, mas na escrita da dissertação. Ela mantém este laboratório prático vocal algumas vezes por semana, e para esta peça especificamente, ela sempre dedica um dia da semana no qual se prepara durante mais ou menos uma hora, antes de ensaiar a performance toda. Depois ela pega fragmentos da peça, que são mais cansativos e trabalha-os separadamente.

[47] Técnica vocal utilizada para descansar a voz. Imagine um som grave, gutural e fraco como se fosse um gemido que você faz, com a boca aberta levemente, entoando um A. Parece um ronronar de gato, mas com a boca aberta. Esse som é produzido próximo ao encontro da laringe com a tráqueia. É um som profundo e sem esforço, perto da vibração mais grave que sua prega vocal poderá vibrar.

Na última conversa com Inés, comentei que ao ouvir/escutar as gravações, eu percebi claramente o percurso da peça que descrevi acima, o que demonstra que a peça não é exatamente improvisada, mas possui um roteiro de performance bastante delineado, embora concretamente, cada apresentação aconteça de forma singular. Gostaria de focar nesta versão do trabalho da peça, que é este envolvimento complexo entre dança e criação de vocalidades ou como prefere Inés, via Zumthor (2007, p. 162): vocemas.[48]

Inés pediu-me pessoalmente para enfatizar que o processo de criação desse solo passou por muitos lugares, muitas colaborações até constituir-se nesta performance. Sua experiência em Nova York, no Open Performance 2018, quando teve uma conversa importante sobre o estágio da peça naquela época, depois sua passagem pelo Centro de Referência da Dança (CRDSP) em uma residênciaem 2018, depois estreando lá; seu contato com Bia Sano... Todas estas experiências somaram forças à *Una Mirada desde La Alcantarlla.* Em suas palavras: "importante colocar que um 'solo', ele se faz com muitas colaborações, ele não acontece nunca 'solo' mesmo." (TERRA, 2019).[49]

Pensando no trabalho com dança, no qual há essa interação entre voz e corpo, a peça tem 3 atos. Estes seriam:

a) o começo em fry gutural (romrom) em posição fetal no chão – e aqui ela explora a ressonância da voz no solo, como algo que parte da terra ou talvez, remetendo à imagem da *alcantarila*, ou seja, um bueiro/esgoto;

b) a seção em que ela mistura o fry com tons definidos, na qual ela já se encontra em pé fazendo a pronúncia 'a', 'i,' 'u' 'i' e começa a realizar movimentos com o corpo (braços balançam, giram o corpo, e ela começa a se deslocar muito lentamente pelo espaço por movimentos giratórios e deslizados dos pés);

c) o último momento, quando ela mistura o fry gutural aspirado com ataques num registro agudo, o que resulta em duas camadas, numa textura mista, um fry aspirado tenso e junto com ele, tentativas de fonação hiperagudas em dinâmica *forte*.

Encontrei-me a última vez com Inés para falar deste solo, deste percurso espacil que ela traça com a voz, e também para tentar entender melhor como ela produz os sons da útima seção. Perguntei como ela pensa e sente tecnicamente estes sons que parecem um efeito de processamento digital. A partir daqui, transcrevo toda a conversa dessa visita ao ensaio dela, dia 8 de março de 2019 (informação verbal)[50]. Acredito que a sequência inteira deste encontro - que não foi tão longo como os primeiros - é fundamental para entender o processo

[48] "O vocema é um possível vocal. A lista de vocemas seriainfinita, estamos definitivamente fora da fonologia clássica dos linguistas, para além das delimitações próprias das línguas naturais." (ZUMTHOR, 2007, p. 162).
[49](Mensagem por whatsapp, 11/03/2019, 11:13 PM).
[50]Conversa concedida por Inés Terra. 4a Conversa com Inés Terra. Arquivo [08 de mar. 2019]. Proposta por Flora Holderbaum. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo C desta tese.

performático/geracional do solo de *Una Mirada desde la acantarilla*, e serve como uma análise musical profunda sobre as motivações e procedimentos vocais/corporais/de dança, que Inés articulou para criar a performance:

Inés - Na verdade isso (esta textura-efeito) foi algo que eu descobri improvisando mesmo, que é um som aspirado, só que eu ataco ele no agudo. Então ficam duas camadas. É como se fosse um *fry* aspirado tenso, com duas camadas...O *fry* e junto com ele, umas tentativas de fonação...

Flora - Aqueles grãozinhos assim...

Inés -É, muito agudo, umas tentativas de fonação, né

Flora: - Que aí você pressiona a glote, é isso? [...]

Inés - Na verdade eu consigo explicá-lo mais, a partir de que todo som aspirado é muito menos controlado - porque a gente não está acostumado a fonar aspirando - e ao mesmo tempo, ele é muito mais relacionado à teoria do caos. Na fonoaudiologia atualmente é 'o lance', [a relação da] a teoria do caos com a voz, com fenômenos vocais.

Flora - O *fry* pra mim é mais fácil sugando.

Inés: - Então, é um *fry*, mas é um *fry* tenso, porque eu não relaxo, mas ataco ele no agudo. E aí, muitas vezes não sai. Então tem duas coisas ao mesmo tempo. [...] É como uma mistura. Eu entendo que é uma mistura do *fry* com o movimento do palato mole, que tem a ver com nasalidade e não-nasalidade e tentativa de fonação aspirada. Mas ainda não é uma coisa que... E nem tenho intenção sabe, de ensinar especificamente o que eu faço.

Flora - Quando você fala sobre essas coisas, você não fala disso assim?

Inés - Eu falo mais: 'ah, vamos trabalhar com sons mais aspirados, onde você pode chegar com sons aspirados?

Flora - É então, na tese eu coloquei que não queria usar uma linguagem assim tão técnica, porque isso vai um pouco contra o que eu estava colocando, de proporcionar outras vozes de uma forma... mais aberta.

Inés - É que pra mim o mais interessante, justamente, é que cada pessoa encontre um repertório de sons a partir de abordagens similares, por exemplo: sons aspirados, ou sons do trato vocal - cada pessoa tem um trato vocal específico- ou por exemplo, sons guturais. Cada um acha os seus caminhos.

Flora - É, eu por exemplo, comecei exercitar essa coisa do *fry* e do som gutural também, que tem a ver com isso que você falou, essa mistura dupla, entre som soprado com tentativa de fonação, [demonstro vocalizando] que eu explorei um pouco na minha última peça e eu não tenho ainda [muito] claro os nomes da fisiologia vocal. Até hoje eu não tenho exatamente esse mapa na minha cabeça. Eu cheguei nisso na minha exploração...

Inés - Eu tenho uns textos que falam bastante sobre técnica.

Flora - Ah, se puder...[...]

Inés - Mas pra mim é mais - na abordagem como professora, mas sinceramente - as sensações que eu tenho desde que eu estudo dança, elas são mais importantes do que saber exatamente que musculatura intrínseca da laringe eu estou mexendo. Porque ela é importante mas, como eu acesso ela, apartir de

outras sensações, sabe? Por exemplo: não forçar o pescoço, ou tentar focar no cinturão abdominal ou estar com os pés bem apoiados no chão e ter consciência das minhas articulações... Enfim, então, é meio isso...

Flora - Você ia falar que você descobriu uma coisa: [...]

Inés - Aí eu descobri uma coisa na apresentação do CRD, que foi o seguinte - que foi a primeira vez e única que eu fiz com a luz - [...] que eu pensei que, como nos ensaios eu estava chegando muito cansada nessa hora (do efeito), não estava rolando sempre... Aí eu tinha que combinar algo com a luz e falei pra Maria (Basulto): 'Maria, faz o blackout, esse degradê indo pro Blackout, só quando eu chegar nesse solo.' E aí o interessante é que eu chego nesse lugar do microfone - que é o lugar onde eu 'comecei' [o canto], de algum modo, porque eu comecei sempre no microfone, depois eu estudei mais acústico - aí no final eu chegono microfone e penso: 'bom, voltei ao *meu lugar'*. Só que eu estou muito cansada, então eu incorporo um pouco disso da respiração e fico respirando lá. E aí eu não chego, não chego... não chego... e quando chego, a Maria faz o blackout. Então tem essa coisa aflitiva de eu estar procurando o lugar onde eu já cheguei, que é essa sonoridade...[textura 'efeito' que comentávamos].

Flora - Mas aí apaga tudo...

Inés - É... E como seria se eu não chegasse por, sei lá, durante 10 minutos, sabe? Não sei. Rolou depois de 10 minutos... Aí eu estou jogando também com os limites, né?

Flora - É, tem uma gravação que você faz mais tempo, essa mistura. E tem uma outra que você faz bem pouquinho...

Inés - É, as primeiras, que são só voz, ela[a textura] fica mais tempo.

Flora - Ah, então tem esse fator físico!

Inés - Porque dura menos, são 8 minutos e porque eu não estou... não fiz uma performance que envolve um monte de movimento e depois eu cheguei lá, sabe? Tem um cansaço...

Flora - Essa coisa do corpo, né? Como o corpo se afeta e como é que ele responde, né?

Inés - Mas tudo bem, também. Porque eu tive um momento em que [pensei]: 'nossa esse último som é muito importante, tem que acontecer'. Mas aí depois pensei: 'Não, peraí, isso aí não está coerente com o que estou procurando'... Que é, às vezes, é isso...

Flora - Tem uma coisa de você 'percorrer', também, não é? Porque é isso que eu estou querendo fazer no meu solo, aquele, também, que é voz/violino/espaço, que é fazer um percurso. E talvez começar tirando o violino (da capa) e fazer coisas que não tem tanto som mesmo, ou que não tem fonação, mas chegar a fazer [elas] através destes movimentos, o que está entre uma coisa e outra. Não é tão importante o 'chegar a tocar', tanto quanto o que está no meio, assim... Não sei se você pensa algo nesse sentido nesse solo. Tipo, quanto tempo você fica em cada seção, você pensa nisso?

Inés - É então, o objetivo era que durasse meia hora. Durou vinte (minutos) e foi a vez que durou mais. Mas agora, por exemplo, talvez eu apresente num lugar que eu só posso fazer 15 minutos. Então talvez vou voltar a fazer uma versão curta. Me interessa essa questão da resistência, também porque eu estou trabalhando com dança e tem um interesse nisso, mas também porque tem outros tempos que são do corpo e... que a gente não está acostumado muito ao trabalhar com a música, né? Que os outros tempos, você pode ficar um tempão numa postura e isso pode fazer sentido pra você, ou aquilo traz uma materialidade e uma sensação que é importante para sua performance. Você pode achar que você não está se mexendo, mas tem um movimento ali... Então, é algo que eu estou aprendendo com a dança e que é novo. E que é difícil. Às vezes, por estar muito com a ligação do... som, você pensa: 'nossa isso que estou fazendo não é o solo inicial.' E não é mesmo, mas eu gosto de chamar do mesmo jeito, porque foi assim que começou. E pra mim é um percurso de muito tempo.

Flora – 'Não seria', como assim? Seria...

Inés - Ah, porque o primeiro solo que eu gravei, os ensaios...

Flora - Ah, é outro trabalho já....?

Inés - É outro trabalho!

Flora - Mas decorre daquele!

Inés - Mas é ele!

Flora - É ele. E isso você pediu até pra eu falar [neste texto da tese]! Colocar todos [os registros, na tese]e colocar que eles são um desdobramento. E é legal essa questão, porque ela tem relação com esse limite, esse 'entre' performance e composição, né? Você estica o processo de uma peça, de um solo, durante meses, anos, às vezes.

Inés - Sim, por enquanto são anos! Desde 2016!

Flora - Olha só! Eu também, esse meu é desde 2015, que é aquele "como preparar um corpo". Que é esse lance: como você está sempre... Parece que eu estou sempre me preparando, nunca chego num lugar. E veio daquela questão do próprio violino, que eu queria fazer uma 'maquininha' baseada num gesto, em cima dele, e era o harmônico, do violino. A Marcela Lucatelli estava comigo. Eu comecei a testar, a pôr o arco (na corda) e ficava recolocando o arco, e ela falou: 'Isso que é legal. Essa preparação é legal.' Então eu comecei a ver as preparações do violino, como é que eu preparo, como é que esse corpo se coloca nesse status [da postura elaborada do violino]. E aí a voz também. Eu comecei a pensar nesse 'preparar-se', assim. Eu conecto muito com esse teu trabalho.

Inés - Uhum. É eu sinto que não é tanto um trabalho de preparação, mas um trabalho que vai se transformando, que eu permito que ele se transforme e que ele passe, de algum modo, por várias linguagens. No sentido de que, no começo, eu estava mais preocupada em quais vocalidades, quais vocemas eu ia utilizar. Depois eu estava mais preocupada em como isso reverberava no corpo e que movimentação poderia mudar. Depois disso, eu estava preocupada numa linguagem audiovisual, que foi só para o vídeo. Isso não foi a performance, foi: 'como criar um vídeo a partir disso, que é uma outra linguagem.' E agora eu estou trabalhando de novo na performance assim. Então... É, acho que de algum modo tudo é preparação....

Flora - Claro, mas tem esse estágio em que você já chegou e que você desenvolve também...

Inés - Mas é, mas o desenvolvimento é: 'como que uma mesma ideia pode passar por várias linguagens?' Do que eu entendia como um solo vocal, depois como um solo de dança de algum modo, [depois] como um vídeo-dança...?

Flora - Isso eu me interrogo muito. Eu estou bem no começo do processo com esse trabalho. Eu fico num lugar muito: 'Cara, o que eu vou fazer? Porque... qual o sentido de eu me abaixar e levantar com uma certa vocalidade? Porque... O que me leva a fazer isso, pra não ser algo simplesmente colado? Como você pensa isso? É no processo de criar?

Inés - É uma ótima pergunta. Na verdade, por um lado acho que tem a ver com um repertório que eu descobri em aulas de dança - repertórios do meu corpo, coisas que meu corpo fazia-, e por outro lado tem esse lugar da ressonância, no meu solo, que tem um 'percurso de ressonância'. Por exemplo: eu começo no chão e tem uma vibração que é aqui (cabeça/chão) e aqui, e eu sinto muito uma coisa que 'vem' da terra.'Vem' da terra.

Flora - Eu senti uma coisa muito forte nisso, do título, né?

Inés - E depois tem a ver com a poesia, tem a ver com a ressonância dessas vozes... Está tudo associado. Mas ainda tem momentos em que eu entro em crise, principalmente conversando com amigas da dança. Porque tem gente hoje que não se mexe por nada. Que...tudo tem que ter um sentido. Porque você está...[...] às vezes quando a gente se reconhece numa linguagem, entra num universo, a gente acaba absorvendo... jeitos daquele universo...

Flora - Hábitos...

Inés - Hábitos. Então como é que é, quando você descobre seu corpo numa linguagem tão específica, [conseguir]passar disso? Porque [eu] ainda estou nesse lugar. Eu sei que meu corpo se encontra em algum lugar do que é a dança contemporânea -que é um monte de coisa ao mesmo tempo. Como que eu passo isso [...] e volto pra esse corpo antes de eu fazer aulas, só que agora com experiência de descoberta do meu repertório, entendeu? Ah, que é uma coisa que também acontece na música. Como você passa...

Flora - Um estilo, talvez?

Inés - Como que você passa, depois que você estuda um monte de coisa... Mas o que você tinha a dizer com tudo isso?

Flora - Um pouco talvez, como tu falas da Meredith pra voltar também e falar das tuas questões...

Inés - É... Porque... Eu tinha pensado muito... Agora estou mais animada com a pesquisa [...] Eu fico pensando muito em relação à pesquisa, duas coisas. Uma é: as notas dela [notas que a própria Meredith escreveu sobre o disco], como algo que cria uma ponte entre ambas (Inés e ela). Porque, [a questão é:] como eu entendo as notas dela? Estou viajando na minha, eu não estou entendendo as notas dela a partir dela! E por outro lado, qual é a diferença de eu escutar esse disco e uma pessoa que conviveu com ela a vida inteira, ou que está lá na Norte América? É outra. Eu nasci na Argentina, eu moro no Brasil,

Flora - Sim, a tua especificidade...

Inés - As minhas referências vão ser outras, a minha escuta vai ser...essa, essa escuta localizada.

Flora - É e também tem um componente de uma artista/pesquisadora que é importante, porque é a pesquisadora com a artista que está olhando o trabalho. Aguém que pesquisa... violão, talvez vai escutar totalmente diferente...

Inés - _Total...

[Fim da primeira parte da conversa e Inés ensaia para eu 'ouver'...]

Ao retomarmos o diálogo depois de Inés ensaiar uma vez, voltamos naturalmente à conversa pelas minhas percepções do ensaio. Após mostrar pra Inés a gravação deste encontro, ela observou algo muito importante: que ela só conseguiu responder a pergunta sobre como articular voz e corpo depois de passar uma vez o solo:

Inés - [...] Durante o solo eu penso mais como uma luta comigo mesma...

Flora - Eu percebi! Até aquela hora que você estava batendo no chão [com as costas, ela caía repentinamente, causando um impacto sonoro], eu pensei: será que ela está inventando agora? Porque tem isso, eu sinto às vezes, quando vou me movimentar: 'ah, onde é que meu corpo está me dizendo que está tenso, né? Onde é que eu preciso... Aí você sente vontade de fazer uns movimentos, não sei... Eu não estou trabalhando tanto com isso, mas....

Inés - [...] Ah, tem a vontade, mas também tem um trabalho de pensar d'aonde vem o impulso e, eu trabalho muito nesse solo com forças que são externas. Assim, metaforicamente: quais são essas forças externas que fazem o meu corpo fazer esses movimentos? Como se alguém estivesse me puxando. Eu tento trazer essa sensação.

Flora - Então, e ao mesmo tempo você não acha que é uma ligação entre essas forças internas e as externas? Isso é bem Espinozista, no sentido de que, essa liberdade que a gente estava falando e esse desafio, é um pouco da tua vontade interna, de você dizer: 'não, eu vou fazer desse jeito', porque tem todas as tuas questões aí dentro e ao mesmo tempo, você está jogando isso com o espaço...

Inés - É e aqui, por exemplo, esse chão - essa sala é maravilhosa mas - esse chão, ele é muito duro pra dança... E aí tem coisas que eu vou fazer que eu bato nas costas. Mas no chão um pouco mais mole, eu bateria mais. É que aqui eu posso bater a cabeça, sabe?

Flora - Pode machucar..

Inés - E aí eu acabo caindo assim [ela mostra, com as costas]. E a ideia é cair mesmo. Mas enfim, aí...tem essa questão da adaptação... Cada espaço é um espaço...

Flora - Mas é justamente essa política que está em jogo, não é? Você está falando que ativa as suas forças, através de forças que entram também, não é?

Inés - Sim...[51]

3.2.3 Lista de procedimentos da peça descritos por Inés

Roteiro inicial[52]:

- Sons guturais: modificações do trato vocal. Sons graves. Movimento interno. Respirações sonoras.

- Sons vibrantes. [R] uvular ligado aos sons nasais, logo orais a partir das vogais.
- Repetição desses ciclos (R uvular – som nasal – vogais) com vibratos, variações de registros, *fry* e *drive*.

- Desdobramentos das repetições. Sons lisos que viram estriados e sons estriados que viram lisos.
- Vibratos de epiglote
- Sons polifônicos aspirados.

---

[51] Conversa concedida por Inés Terra. 4a Conversa com Inés Terra. Arquivo [08 de mar. 2019]. Proposta por Flora Holderbaum. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo C desta tese.

[52] Esta lista foi concedida por Inés somente no final da escrita deste trabalho, quando já havíamos realizado todas as conversas aqui descritas. Ela constará na dissertação de Inés, que será apresentada até agosto de 2019, como parte do Programa de Pós Graduação em Música - Sonologia do Centro de Música da ECA -USP.

Roteiro inicialfeito por Inés com a movimentação corporal:

1 - Chão. Mãos nos joelhos, cabeça nas pernas. Ísquios nos calcanhares. Sons guturaisque ressoam dentro da boca com modificações do trato vocal (forma da boca e palato mole). Movimentos do pescoço para um lado e para o outro em cada expiração, para a frente, sem sair do chão, assomando o olhar. Sentir a vibração desse som vocal no peito e no chão.

2 – Saindo do chão, cabeça e tronco. Aos poucos deslizo as mãos nas pernas enquanto expiro. O olhar sobe, mas continuo profundamente ligada ao chão. Os sons se desdobram junto com os movimentos. Afundo o esterno na inspiração, enrolando a propositalmente sonora, por vezes nasal, por vezes oral com modificação do trato vocale variações de formas vogais. Durante a expiração alongo a coluna, elevando a cabeça evoltando os cotovelos para perto das costelas. Nesse processo as mãos passam pelaspernas, virilhas, estômago, logo costelas, levando novamente os cotovelos para afora docorpo e deixando as mãos encostarem no ar ao redor do tronco. Aos poucos os braços seabrem, é uma nova perspectiva, ainda no chão.

3 – R uvular – a u i [oral] – Enquanto desenho vocalmente a transição entre a textura mais ruidosa [R] e a textura lisa [a u i] da voz esculpo com as mãos formas análogas. Aqui começa uma parte onde a movimentação é produzida a partir da fisicalidade do som; a tensão entre o corpo que a voz produz e a voz que cria o corpo. Há um caminho para chegar em pé, sem perder esse centro, a ligação profunda com o chão.

4 – Movimentos dos braços e do centro do corpo me empurram para cima e para a direita, numa força em espiral.

5 –O corpo se dissolve junto com o som polifônico.

Equipe de trabalho dos vídeos:

Caetano Tola: imagens e edição do vídeo.
Lucas Ogasawara: imagens e edição do vídeo.
Julia Teles: gravação e edição de áudio.
Clarissa Mosser: luz e sessão do espaço “Galpão do Folias”

Storybord do solo fornecido por Inés Terra:

3.2.4 Conversas em 2018 - Percepções rizomáticas entre aspectos técnicos/processuais/pesquisa/performance/criação de Inés

A seguir, elenco minhas percepções sobre a relação entre pesquisa, criação e performance no diário de conversas com Inés, com trechos das conversas que tivemos em 2018 (informação verbal)[53]. Nas conversas de 2018, nosso escopo de temas foi muito mais amplo e rizomático. Isso ficará nítido no texto. O estilo de escrita se constituiu em uma fusão entre minhas percepções não-lineares, parágrafos aforísticos, junto aos trechos das conversas:

> Com Inés, foi a primeira vez. Foi a primeira das conversas postas em prática. Com Inés, as gravações são as mais rústicas. Não por uma intenção de assim fazê-lo, mas por condição e adaptação do momento – e foi mais simples pegar o celular e gravar nosso encontro. Agora vejo que a qualidade dos áudios tornou um pouco sofrida minha transcrição, pois escuto e re-escuto muitas vezes cada gravação e pra escutar a do primeiro encontro, por exemplo, precisei filtrar os ataques da mesa de pebolim que fica no restaurante da ECA e que os estudantes jogavam com empolgação em 18.04.
>
> Inés, com acento agudo, para agudizar essa proposta no limite da experiência, que é aquele do meio entre viver o saber e pensar o que se pratica com a voz. Essas vozes de nós duas, caminhando entre a ECA e a FAU para um café. Todo desejo agenciado de falar de nós mesmas, de compartilhar as dores, as dúvidas da pesquisa. Sobre nossos trabalhos, é diversão. Somos muito e um tanto sarcásticas. Alguns trechos nunca serão ouvidos, mas acredito que é dessa pimenta que flui nossa amizade, algo que em nós se permite, nos permite ser menos do jeito que se espera que sejamos... Ou daquele que se impõem sobre nós como sendo nosso de antemão, vindo de todos os lados.

Sua prática, assim como a minha, está toda entremeada de pesquisa acadêmica e sua pesquisa acadêmica, de prática vocal. Ela disse que uma das dificuldades que tem tido e teve no mestrado é que inicialmente pensou que deveria aprender a categorizar, porque é um pouco como o mundo ciência se apresenta a nós. Todavia, na pesquisa com a voz, isso é muito difícil. A voz nunca se torna algo que possa ser categorizado ou definido:

Inés - Uma das dificuldades que eu tenho tido, é que desde que eu entrei no mestrado, eu achei que o que eu tinha de fazer, era aprender a categorizar, sabe? [risos] Porque é um pouco o que a ciência espera. Só que, na voz, isso é muito...

Flora - Como definir?

---

[53]Cf. Anexos A, B e C desta tese.

Inés - Quando você fala isso de um trabalho de alguém e você fica categorizando, é muito fácil você eliminar qualquer tipo de *dizer* daquele trabalho... Então qual é o objetivo de você analisar um trabalho se você vai destruí-lo? (informação verbal)[54].

E é interessante notar que assim como começávamos a falar de nosso trabalho acadêmico, o assunto ou tema era emendado diretamente sobre nossas práticas, na medida que estas conexões estão internamente pulsantes no trabalho de cada uma. Abaixo, ela comenta a estrutura momentânea da dissertação, em abril de 2018, e logo após, comenta sobre o que detonou o processo de *Una Mirada desde la acantarilla*:

Inés - A minha [estrutura da dissertação] está assim: Introdução é 'quem é Meredith', o que me interessa dela. Notas sobre a voz, o que são e porque estou pegando elas como enunciado, subtítulo da minha dissertação. E depois apresento o disco dela. Essa é a Introdução. Aí o capítulo um (1), são as notas dela, associadas a uma faixa [de áudio]. Então os subtítulos do capítulo um (1) são escritos por ela, só que eu [que escrevo]... E o capítulo dois (2), o título é 'A voz como prática', que é o [título do] curso que eu fiz com ela. Só que eu pensei nesse título, também, pra continuar com essa ideia de que ela dá os enunciados, para [eu] colocar a minha prática.

Flora - Mas claro!! Porque é a tua prática!

Inés - É e porque o curso que eu fiz com ela, a voz é como uma prática...

Flora - É e como falar da voz como prática se não falar da tua prática, não é?

Inés - É então. [...] Eu apresento essas três peças... [...] e depois no final eu vou relacionar tudo isso. As outras duas, tem uma que eu tenho uma ideia, que é - tem um pouco a ver com o trabalho da Valéria, na real - que é de você... trazer memórias... É... *Una Mirada* também tem essa questão da memória, eu tenho muito isso presente... De lugares onde eu morei, eu morei em muitos lugares diferentes. E... Eu tiro fotos. E... E não só de fotos mas, de pensar materiais físicos... Tipo ...cimento, sei lá, que me trazem... que em cada lugar onde eu morei... Por exemplo, no lugar onde eu nasci, eu lembro muito, quando eu era criança, tinha uma porta de vidro... Pequenos vidros assim, janelinhas...E eu quebrei uma delas e eu olhava por uma delas... (Informação verbal). [55]

Curioso notar também como Inés relaciona esta peça com a peça que analiso de Valéria Bonafé, *i-131*, neste mesmo texto. Parece uma amostra de como esta conversa permeou todas nós, como um atravessamento de vozes que é o próprio 'revezamento em conjunto', que citei anteriormente, uma multiplicidade de encontros entre mim e Inés e Valéria, que reverberam encontros entre Valéria e Lílian ou entre Lílian e Inés ou entre mim e Lílian. De uma forma diferente de todas as outras conversas, com uma certa liberdade de viver essa prática sem saber onde chegaríamos, eu elaborava minhas perguntas sobre o trabalho dela no momento do encontro, e de forma a-simétrica mas recíproca, ela me indagava as questões dela sobre o meu:

[54] Conversa concedida por Inés Terra. '1ª Conversa com Inés Terra'. Arquivo [18 de abr. 2018 C]. Proposta por Flora Holderbaum. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo A desta tese.
[55] Conversa concedida por Inés Terra. '1ª Conversa com Inés Terra'. Arquivo [18 de abr. 2018], não nesta ordem. Proposta por Flora Holderbaum. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo A desta tese.

Inés - O que te interessa da voz?

Flora - Acho que essa coisa de ... proporcionar outras... outras vozes, ou... escutar suas próprias vozes de outra forma. Acho que é isso. E aí ver que para os outros isso faz uma diferença ... de descoberta, ou até de acontecimento (informação verbal).[56]

> Com Inés, nós entremeamos totalmente nossas vozes poéticas, nossas idiossincrasias cotidianas, pessoais, nossas tensões pós-graduandas, nossa intimidade de desejos, nosso compartilhamento do que suscita em cada uma, nossa noção de performance como algo que alimenta a composição e vice versa, não como uma contraposição, mas como desejos de voz que perpassam instâncias diversas... O desejo do grito, da rugosidade, da voracidade... do ruído, da garganta e da guturalidade... do prazer. E aquele fulgor não dito, pois é totalmente testemunhado e trocado nas ambientações e 'hormonizações' do olhar e da mesa da cantina da FAU ou do restaurante da ECA:

Inés - Eu fiquei pensando o que me faz ter vontade de gritar, sabe? Gritar é uma coisa...

Flora - Muito prazerosa...

Inés - [...] que eu tenho curtido muito fazer. E aí indagando e pensando, eu percebi que quando eu era criança, se eu gritasse, o meu pai batia em mim. [...] Ah... E todas as camadas, como isso aparece em todas as áreas...Talvez eu esteja muito com essa vontade, de gritar e de... Às vezes pode ser raso e não dizer nada, mas eu também acredito que o momento da performance é muito potente enquanto troca. Eu não acho que estou ali, sozinha, só torturando gente, sabe? [risos] Eu acho que eu também escuto, sabe?

Flora - Claro! O Zumthor fala isso, né, da performance...

Inés - É, de fato a performance, ela...acontece a partir do momento que você é consciente de ser percebido. Então agora, a gente está fazendo performance.

[...]

Flora - Pra nós, está em jogo muito essa coisa: a gente não está falando da voz só enquanto sonora ou musical, nem só enquanto fala, significado. E ela também não tem só o papel que tem o instrumento musical, por exemplo, porque ela tem outros componentes junto. Então ela está endereçada à significação, mas ela não é só isso, ela está endereçada ao som, mas ela não é só isso. O que é esse lugar, né? Tipo, estou tentando falar que não são pólos. São continuidades assim, né? E aí algumas peças trabalham diferentes tipos de elementos.

Inés - É. É um conhecimento a partir da voz. No artigo eu falo um pouco isso. Que a voz seja expandida, antes dela ser canto. Mas ela já é expandida porque ela está o tempo inteiro se inventando, criando... (Ibidem)[57]

---

[56]Conversa feita com Inés Terra. '3ª Conversa com Inés Terra'. Cantina da FAU Arquivo [02. Mai. 2018 C]. Proposta por Flora Holderbaum. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo B desta tese.

[57]Conversa concedida por Inés Terra. '1ª Conversa com Inés Terra'. Arquivo [18 de abr. 2018 D]. Proposta por Flora Holderbaum. São Paulo, 2018. Aconversa encontra-se transcrita no Anexo A desta tese.

> Atravessamos, genuinamente e generosamente - por que não?-, todas estas esferas e agora, quase um ano depois, estou em 02/03/2019, ouço as gravações de 18 de abril e de 02 de maio de 2018, e elas me acordam para percepções que não considerava quando as ouvi meses atrás - não as considerava especialmente, logo após os encontros terem acontecido. Nesta altura em 2018, eu consegui transcrever apenas trechos curtos de cada um dos *takes*. Mas não por impossibilidade ou falta de tempo para transcrever, mas porque não achava que a maior parte dos trechos teria relevância para alguma coisa a ser dita na tese, quer sobre as obras, quer sobre a minha relação com Inés. Tudo parecia um pouco disparatado, refratado, fragmentado... Grande parte dos enunciados não parecia constituir uma linha, quer de pensamento ou de temas. Não falamos exatamente sobre sua peça. Não lhe fiz perguntas de começo, embora tenha levado a lista de perguntas prévias... Hoje mesmo eu ouvia um trecho em que fica evidente que eu não sabia ainda qual peça/performance dela eu iria analisar. Eu sondava. Eu me coloquei, literalmente, à espreita. Eu apenas sabia que queria conversar com Inés e com as outras pessoas e 'fazer passar' nossas forças pelas conversas. E pra minha sorte, Inés topou imediatamente ao convite, o que facilitou acionar o processo desta cartografia de vozes em conversa.

Flora - Uma das perguntas que eu estava pensando era... **Qual é a importância de pensar nessas coisas, sabe? Qual importância de perceber que esses componentes da voz que a gente mal percebe que usa e que às vezes podem ser tão ricos**... E são do dia-a-dia... E [acontece] da mesma forma que eu estou tentando fazer nesta conversa. **Acho que é um pouco isso: captar [algo] dessa interação que vai se dar ['meio que'] na hora...** E eu não sei bem como fazer isso, mas contar [procurar entender] que isso ajuda na pesquisa de alguma forma**...É um processo vivo... Não é pedir pra você cantar ou pra você vocalizar... É pedir pra você falar sobre...Mas não é só conceitual, não é só significado.**

Inés - Não, é da experiência... o que você faz. É... eu acho que muda, transforma totalmente a prática, pensar nisso... Por que ... é você que está produzindo um negócio e como você faz isso, sabe? Isso tem um monte de conexões, sei lá... (idem ibidem).[58]

> Talvez seja esta mesma procura de conexões, no texto através da vida, de uma busca da problematização de um saber em relação à problematização de uma prática, talvez seja nesta relação que achamos uma potência de exercitar nossas próprias vozes, de buscar 'cantar' ou vocalizar ou escrever/inscrever as próprias forças, as próprias vozes:

Flora - Mas essa coisa de ***cantar a voz*** **que o Stratos falava é que eu acho massa. Porque eu fico pensando nisso em relação a essa pragmática. Porque é assim: seria uma escrita de si? É uma voz de si? Sabe? Porque ainda tem esse conceito, de 'escrita de si', mas ainda não é isso! Porque é uma ascese no sentido de uma procura, de outras possibilidades**, que a gente fica se investigando, como [...] essa ascese que o Foucault fala: trabalhar a si mesmo [...] ...solidão, desenvolver-se, evoluir e tal...

[58]Conversa concedida por Inés Terra. 1ª Coversa com Inés Terra. Arquivo [18 de abr. 2018 A]. Proposta por Flora Holderbaum. São Paulo, 2018. Aconversa encontra-se transcrita no Anexo A desta tese.

Que é uma coisa muito da civilização ocidental[...] Mas acho que essa 'pragmática de si' na voz, ela tem muito a ver com esse 'cantar a si mesmo [Do Demétrio Stratos]' ou... Ela, a voz, se 'auto' cantar, né?

[...]

Inés - No artigo tem essa diferenciação, né? A Lílian fala que o que ela faz não é cantar. A Lígia Liberatori fala que pra ela o trabalho com técnicas estendidas, é uma forma... de canto.

Flora - É que quando eu falo 'cantar', estou me referindo ao **Demétrio Stratos, que fala de um'cantar a própria voz', né? Mas talvez possa ser outra expressão: 'Como vocalizar-se?'** Eu penso... **Como vocalizar as próprias vozes (?)** assim... Acho que a oficina que eu faço passa muito por isso, assim. Você foi um dia naquela, né? Não sei se você pegou a parte prática...(informação verbal).[59]

> Com Inés, mais que com Valéria ou Lílian, eu não apresentei as perguntas abertas, mas fui engatilhando algumas, na medida em que os assuntos iam ocorrendo. Somente agora, com essa distância temporal, percebo o conteúdo expressivo destas conversas, de modo que só agora eu consegui transcrevê-las: reavivo-as e escrevo este texto de minha análise, agora sob outra escuta, desdobrada daquelas primeiras, na qual eu acolho a experiência de ouvir as vozes como um todo integrado... E ele é integrado por que integra em mim, com ela, um agregado de pensamentos, impressões, apreensões de mundo, desejos, linhas de vida, amores, relatos, referências, leituras, indicações de leituras, compartilhamentos de classes, de experiências acadêmicas, processos poéticos, questões inventivas, mistérios de voz... E coisas de vida acadêmica: como é passar por uma banca de mestrado? O que eu vou fazer na tese? Como vou escrever sobre voz?

Inés - É que é muito diferente de você falar da experiência, do que você falar... como isto se mistura, [...] no sentido de [...] que é uma das minhas perguntas na vida acadêmica: **como que a gente passa da escrita pra performance?**

Flora - **Ou o contrário...**

Inés - Por mais de que a escrita é... tem um grau de performatividade, 'blablabla', mas... é solitária sabe e é muito diferente...(informação verbal).[60]

[...]

Flora - A gente tá querendo... 'sistematizar' uma prática, mas fazer a própria prática modelar a forma dessa sistematização."

Inés - Então voltando à sua pesquisa. Eu fico pensando: porque trazer as vozes, porque trazer essa conversa, tipo, a materialidade mesmo, sem ser no texto? De algum modo, porque você sente que... o texto, ele é insuficiente, pro que você pesquisa.

Flora - A modulação da voz audível...(informação verbal).[61]

---

[59]Conversa concedida por Inés Terra. '1ª Conversa com Inés Terra'. Arquivo [18 de abr. 2018 B]. Proposta por Flora Holderbaum. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo A desta tese.

[60] (Ibidem, Arquivo[18 de abr. 2018 A]. A conversa encontra-se transcrita no Anexo A desta tese.

[61]Conversa feita com Inés Terra. '3ª Conversa com Inés Terra'. Cantina da FAU. Arquivo [02. Mai. 2018 C]. Proposta por Flora Holderbaum. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo B desta tese.

> Talvez o mais importante de perceber nas conversas com Inés, como tenho percebido agora nessa escuta 'macro' dos assuntos e eventos que passaram por nós duas na série de 4 encontros, é: como a performance não se trata somente de 'performar' num sentido limitado, seja no trabalho poético, no espaço da obra/performance de 'Uma Mirada desde la Alcantarilla'. A performance, na nossa conversa, se torna essa mistura assimétrica na qual nos conhecemos sempre mais, trocando leituras sobre a mesa ou num percurso até a cantina, sob o aspecto do que Zumthor descreveu como um interstício entre Performance, Recepção e Leitura. Essa relação e esse 'entre', atravessa o trabalho dela, no modo como Inés usa a voz em *Una Mirada*, pois que a peça acontece sempre num espaço entre a performance e a composição; mas também há o 'entre' nós duas enquanto pesquisadoras e artistas em diálogo, na performance que estabelecemos na vida.

Inés - Por exemplo, aquele solo meu... A improvisação é um elemento importante nele, mas ele não é nada improvisado!

Flora - Então, o **da Acantarilla?** Total! Eu vou falar dessa peça, talvez... Talvez a que você quiser que eu fale. O que você achar mais legal.

Inés - E é bem diferente de quando eu vou improvisar, é outra coisa...

Flora - Eu sinto ali, totalmente!

Inés - **Mas é outro tipo de composição... É a composição a partir da prática!**

Flora - É. Que é aquilo que agente estava conversando na aula do Silvio...

Inés - É.

Flora - Então isso eu estava pensando muito em relação ao cara que eu conheci em Recife, que ele tem uma dissertação que chama 'A cartografia de um corpo'.[62]

[...]

Flora - Ele, na dissertação, ele fala justamente o que a gente está falando. **Na verdade, não é uma questão só de improvisar, ou de notar a música. A gente tem toda uma biblioteca de gestos, a gente traça uma coreografia em tempo real! A gente faz isso, então não é improvisação. O que você faz é muito isso: você cartografa alguns gestos, algumas sonoridades, vocalidades, e você põe em ação, elas...** E vai um pouco do momento também, de como você executa, o quê que chama cada coisa...**Você tem um roteiro, né?**

Inés - No solo. É.

Flora - É improvisação também...[?]

Inés - Mais ou menos... Na improvisação eu tenho mais um pensamento composicional, com certeza.

---

[62]VAZ, Henrique Maia Lins. Cartografias de um corpo – existência e resistência em pauta. 2014. 284 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8423. Acessado em 21 de dezembro de 2017.

Flora - É que assim: você, nós, a gente pode não necessariamente seguir um percurso de: anotar a ideia, dar para o interprete – isso tem a ver com a precariedade daqui, ou da própria situação mesmo, compositor/interprete, né? – tu não vais fazer e dar pra ele interpretar e depois apresentar pro público. Não: tu compões, tu interpretas, tu faz, tu fazes tudo! Então, tem um outro jogo aí. Não precisa ser essa sequência. Tu podes até anotar isso depois.

Inés - Está anotada.

Flora - Mas... Uma partitura, uma vídeo partitura. **Mas são outras formas**...E aí eu vi essa dissertação dele e fiz: Aghhhhh! [som gutural e com empolgação].[63]

Contar sobre quem eu conheci e compartilhar minhas referências e meu pensamento e ainda um diálogo poético sobre nossas criações... performances... nossas dramáticas... As aulas de Silvio Ferraz que frequentamos juntos, eu Inés e Stênio. A disciplina de Limites na Música que cursamos com Lílian em 2015. Os concertos que vocalizamos/tocamos, os três ou em quatro (Lílian também), ou em dois. O compartilhamento de medos, de modos. Mistura de arte, mistura de pesquisa, mistura de existências.

[63] Ibidem ao anterior, Arquivo[18 de abr. 2018 D].

3.3: I-131, de Valéria Bonafé

I-131 é uma peça para Vozes femininas gravadas, bombo e conjunto instrumental. Foi composta por Valéria em 2017, atendendo a uma encomenda do projeto *Weaving Music For Radio*, financiado pela UNESCO e dirigido a compositoras Latinoamericanas.

Partitura da peça no site:
https://docs.wixstatic.com/ugd/537cde_2e0d16dcaaae44039d1f3801a0090a30.pdf

Ouça i-131 no site da compositora-https://www.valeriabonafe.com/i-131

Vídeo sobre o processo da peça no EMA –Encontros de Música Atual:
https://www.youtube.com/watch?v=44qSmcZoGF8&list=PLsYauU405jcLnbI-mjCmsDN1pHQggor0a

Podcast Sonora: i-131, de Valéria Bonafé e Reuniones Familiares, de Alma aprida:

https://soundcloud.com/pablo-mansilla-512632637/sonora-musicas-e-feminismos-alma-laprida-arg-y-i-131i-de-valeria-bonafe-br

Descrição da peça no site da compositora:

> Peça radiofônica (versão de concerto para bombo, grupo instrumental e vozes gravadas). Contou com a colaboração de: Paulo Assis (studio recording, mixing and mastering) (BONAFÈ, 2017).

Vozes:
Valéria Muelas Bonafé, Maria Angélica Bonafé, Maria de Lourdes Cardoso, Cristina Maria de Campos Bonafé, Margarete Maria de Campos Bonafé, Daniela Muelas Bonafé, Mariana da Silveira Bonafé, Maria Izabel Bonafé Fujimori.

Locais e datas:

1. Hospital Santa Paula Hospital, São Paulo – SP, Brasil (Setembro, 2017). 2. Casa dos meus pais, na qual vivi até os 15 anos, e originalmente a casa da minha avó Maria Marques, São Paulo – SP, Brasil (Novembro, 2017). 3. Estúdio LAMI – Universidade de São Paulo

(Novembro, 2017). 4. Casa da minha tia Maria de Lourdes Cardoso, Itupeva – SP, Brasil (Novembro, 2017). Colaboração: Paulo Assis (gravações em estúdio, mixagem e masterização).

3.3.2 Encontros com Valéria

Com Valéria, fizemos dois encontros na minha casa, no Butantã, perto da USP, em 15 de junho e 11 de setembro de 2018. Somos vizinhas de bairro: Valéria mora a 400 metros de minha casa. Não só pela proximidade geográfica, mas pela extrema afinidade que estabelecemos desde que a conheci no começo do doutorado, mantemos uma amizade que sempre me fortaleceu desde então, algo que supre uma demanda afetiva como parte de minha família, visto que meus parentes estão em Florianópolis e em São Paulo me vejo afastada dos laços parentais. Valéria é uma grande amiga e é importante deixar isto inscrito nestas páginas, nessa linha fina entre a vida, a pesquisa e a arte. Há um pressentimento forte com Valéria de que é quase um compromisso: velar, preservar e incentivar uma a outra nestes cruzamentos afeto-composicionais.

Por tal proximidade, e levando em conta as questões éticas derivadas de tanto, não foi tão simples propor a ela e assumir que eu gostaria de falar de sua peça I-131 (para vozes femininas, sons eletrônicos, bombo e conjunto instrumental), bem como reconhecer que seria imprescindível Valéria 'estar' na tese como uma das interlocutoras, no *diário vocal.* Isto se deve ao fato de que acompanhei o processo composicional da peça em questão e, desde que a ouvi pela primeira vez, entendi que as vozes ali tencionadas e a inscrição de subjetividades que ela ocasionou, tinham extrema relação com as implicações do que chamo de 'vocalizar a si' no campo poético musical.

Além disso, a ideia de gravar conversas e derivar a análise musical destes materiais veio da interação com ela, numa das reuniões do NuSom, enquanto eu comentava brevemente como andava a pesquisa e quais eram meus anseios depois da qualificação. Também decorre do fato de Valéria e Lílian estarem em um projeto *in progress,* uma pesquisa em que experimentam o que denominam 'método da conversa' (BONAFÉ; CAMPESATO, 2019), a fim de obter, entre outras coisas, uma análise musical mais voltada às especificidades dos corpos e das subjetivações necessariamente em contexto.

Foi desta maneira que esperei o momento apropriado para propor à Valéria sua participação e que, talvez, por acaso e um tanto de sorte minha, algumas semanas depois, se desenrolara um projeto de rádio dentro da Sonora-músicas e feminismos, grupo no qual atuamos juntas com mais algumas mulheres, dentro do CMU da USP, o qual recebe apoio do NuSom via projetos em parceria. Este projeto consistia de entrevistas, tanto com mulheres de

dentro da Sonora, quanto com outras compositoras brasileiras e latino americanas, e estava sendo levado adiante por Mariana Carvalho, pianista improvisadora, recém-formada em Música no CMU-ECA. Dentro das reuniões, fora decidido que estas compositoras entrevistadas por nós seriam Ama Laprida, da Argentina, e Valéria Bonafé, de dentro do grupo. A conexão entre o trabalho das duas foi feita em cima de uma peça de cada, ambas sobre o mesmo tema, por gravações de sons em cenas familiares: *Reuniones Familiares*, de Laprida e *I-131* de Bonafé. Imediatamente percebi que isto seria uma oportunidade para encontrar-me com Valéria de um modo mais distanciado de nossa amizade e ainda mais, levando em conta o fato de que o programa de rádio pedia para falarmos sobre a peça I-131, que eu queria analisar na tese e cujo processo composicional eu havia acompanhado de perto: a geração de materiais, as edições em estúdio, os fatores pessoais, entre muitas variáveis ali desencadeadas. Esta carga de intimidade mediada por certa prudência ética foi definidora de nossa troca, além de que se constituiu como uma memória importante de informações que acessei na análise da peça. O formato 'entrevista', especificamente nesse caso de Valéria, ajudou a estabelecer uma dinâmica inicial desse contato com minha amiga dentro desta pesquisa. Importante ressaltar que assim, a primeira "conversa" com ela seguiu ainda um modelo *entrevista* devido a todos estes fatores, mas o segundo encontro foi feito num tom muito mais aberto, na forma de conversa livre.

Valéria Muelas Bonafé

Mulher 1984 Abril B+ Castanho
Esquerda Ateia Feminista

Roxo

Mãe Filha Irmã Tia Par Amiga
Família Cachorro

Brasil São Paulo Santa Terezinha João Cabral
Butantã Monte Caseros Praça Elis Regina
Gonçalves Alemanha Stuttgart

Adenoide Bota Miopia
Aparelho fixo Cálculo renal
Carcinoma papilífero Endometriose profunda

Mazzarello Ars Sonus ULM ETESP

USP Bacharelado Mestrado Doutorado

Órgão elétrico Teclado Violão
Piano Trompete

Água Mar Rio Cachoeira Chuva

Cerveja Cachaça
Castanha de caju Sushi Churrasco
Chocolate Churros Cheese Cake

Barioni Zani Bazarian
Correa de Oliveira Escobar
Ferraz Branda Lacerda Stroppa

Jardim Horta Orquídeas
Eletrônica Gambiarra

Natação Futebol Baralho Quebra-cabeça Sudoku

EMESP NuSom Sonora

Professora Pesquisadora Compositora

(BONAFÈ, 2018)

Com essa 'biografia', Valéria faz um relato de si para a criação do programa de Rádio da Sonora, o qual fiquei encarregada de produzir, editar e finalizar em 2018, mas que acabou sendo levado adiante por outra amiga da rede, que foi a responsável por começar o processo, Mariana Carvalho.

Como exposto anteriormente, me dispus, numa reunião da Sonora, a entrevistar Valéria para fazer este programa, pois o foco era a peça que eu estava intencionando analisar na tese e tudo pareceu muito propício para o encontro acontecer um pouco mais distanciado de nossa amizade- ainda que o objetivo não tenha sido adquirir nenhum tipo de distanciamento 'sujeito-interlocutor', mas exatamente cartografar os afetos e forças que propagam-se entre nós, na nossa relação e estendendo-se pela relação com outras amigas e amigos.

A primeira vez que ouvi falar de Valéria Bonafé foi quando, em 2014, visualizei uma postagem de um amigo compositor, Fernando Riederer. A postagem vinha com o site da compositora e os ditos: 'A incrível Valéria Bonafé.' Logo de cara lembrei quão poucas compositoras eu conhecia no Brasil naquela altura e me chamou a atenção o fato de ela ser uma mulher jovem, mas já com algumas peças feitas, muito ligadas a um campo composicional instrumental contemporâneo. Hoje, em 2018, já consigo elencar uma dezena de mulheres que são compositoras e fazem disso sua profissão, mas naquela época eu ainda estava vislumbrando esse campo. Conheci Valéria efetivamente na primeira reunião que participei do NuSom em 2015, na apresentação da situação de seu projeto de doutorado naquela altura, quando ela

recém havia feito a qualificação de sua tese. Acompanhei um tanto proximamente o processo de mudança e redirecionamento de sua tese, em fins de 2016, para o trabalho que hoje chama-se*A casa e a represa, a sorte e o corte. Ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]* (2016), um relato/processo analítico de seus trabalhos, mais especificamente três peças, todas prévias a i-131: *LAN (*2011), *A menina que virou chuva* (2013) e *I am [where?], making a personal trajectory of listening* (2015).

A primeira peça de Valéria que ouvi foi *A Menina que Virou Chuva,* A segunda foi *I am [where?], making a personal trajectory of listening.*A terceira foi a que abordo neste texto: i-131, para bombo, vozes femininas e conjunto instrumental.

Da primeira peça que ouvi até a leitura de sua tese de doutorado, muita coisa se espalhou e transbordou nessa relação entre amigas, professoras, inventoras, compositoras...

Sempre percebi a obra de Valéria com um refinamento técnico-instrumental em plena tensão produtiva e potente em relação à sua verve poética. Suas sonoridades e, mais do que isso, seus processos de composição, ou o modo como ela desata processos criativos e disrruptivos desde coisas pequenas ou elementos aparentemente alheios à música e à composição musical, é uma das coisas que mais me impressiona até hoje.

Em nossas conversas, isto foi um dos pontos que tentei jogar com ela e que revelou as problemáticasaparentemente relevantes, questões circunscritas no meio musical atual: como aquilo que já foi considerado *extra-musical*, não só integra o enunciado musical, como é potência de contra-efetuação em relação aos jogos de poder que coagem os corpos no meio musical 'tradicional'? De que modo as subjetivações podem ser convertidas em singularizações, no campo da composição sonora, além dos postulados estereotipados de escrita musical, de teoria e análise musical? E especificamente em relação à criação vocal, como isto é articulado nas obras? Quais os elementos operados nessa manobra? Qual o papel da análise musical ao pensar em processos de subjetivação e singularização micropolítica? Todas estas perguntas eu tento - não responder-, mas 'fazer passar' nas seções a seguir, na combinação das nossas conversas com minhas leituras sobre voz e os enunciados de Valéria, elencados ao longo do trabalho.

3.3.3 Percurso de i-131 - Do que emerge do primeiro encontro

> Seria preciso chegar a dizer: seu pai, sua mãe, sua avó, tudo é bom, mesmo o Nome do pai, qualquer entrada é boa, a partir do momento em que saídas são múltiplas. Mas a psicanálise fez de tudo, a não ser saídas. "Nossos trilhos podem nos conduzir ansolutamente por toda parte. *E se encontramos , às vezes, uma velha ramificação do tempo de nossa avó*, muito bem, nós a tomamos para ver onde ela nos levará[...]".[64] (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 119)

[64]Nota dos autores para o trecho em itálico: Bradbury. Les machines à banheur. Paris, Denoël, p. 66.

Em i-131, Valéria faz uma 'residência artística', em suas palavras, dentro do processo de Iodoterapia, quando foi internada e também na sequência do tratamento, em casa. Tudo isto após remover a tireóide por cirurgia.

Figura 2- Imagem do Quarto da Iodoterapia

Todavia, a peça não é apenas sobre esse momento de enfrentamento e desafio do corpo com a saúde, mas parece ser sobre o que Valéria conectou com o fato de ela ter mexido em sua própria garganta e sua voz e através da terapia, por uma voz que atravessou o processo e encarnou nela mesma, nas tias e primas e, de forma intensa, no eco da avó com esse coletivo de mulheres.

I-131 é uma peça radiofônica, mas possui uma versão acústica ao vivo, que configuraria uma peça instrumental com tape pré-gravado. O percurso da peça é a interposição de três camadas, ao meu ver: a) o relato/inventário do quarto de iodoterapia e de suas derivas do procedimento, b) as conversas com as mulheres da família, que gravitam em torno de suas memórias afetivas sobre os objetos da avó, conversas as quais Valéria convocounuma espécie de jogo de vozes e memórias, e c) a parte instrumental, que constitui-se de um bombo como instrumento principal e um conjunto instrumental que sustenta uma harmonia, uma espécie de harmonia pedal, com entradas muito pontuais. Além disto, é muito saliente o tratamento timbral dado às diferentes vozes e a espacialização das vozes no panorama sonoro.

Em nossas duas conversas, Valéria descreve a composição de modo a dar muito menos ênfase na parte do bombo e dos instrumentos. Sua fala sobre a peça concentra-se quase que 95% em torno do processo disrruptivo e afetivo que proporcionou 'em' e 'com'as mulheres de sua família, em especial com primas e tias.

Ouvi a peça em diferentes estágios do processo. Por ser próxima de Valéria, inclusive pelo fato de morar perto de sua residência em SP, um dia ela me chamou para uma café, de manhã, e me mostrou o tape no estado de edição ainda não concluída, com uma simulação do bombo com sons artificiais. Lembro-me de que a escuta da peça deixou-me um tanto perturbada, pois eu acompanhava pessoamente o processo de terapia de Valéria, as dúvidas sobre o tratamento, as ânsias, etc. A peça soou-me num 'gosto' hospitalar, de um processoque nitidamente era difícil de 'digerir', de 'passar por', de atravessar, no sentido de que aqueles sons me lembravam sons de aparelhos de hospital. Pareciam ser a imersão de Valéria em um processo obscuro e interno, inconcebível para quem estava ouvindo de fora. E claro, percebendo isso, pensei internamente que eu ainda não estava preparada para compreender aquela audição naquele momento. Talvez minha escuta, nesta altura, tenha sido internamente influenciada pelo fato de que eu sabia do tratamento de Valéria, porque hoje e ao longo do processo, esta escuta mudou completamente. É claro que o fato de a peça estar em processo naquele momento também teve importância, pois aquilo que eu ouvia não era ainda o que Valéria ainda planejava fazer soar. A peça estava em processo, as vozes ainda não estavam exatamente espalhadas pelo panorama sonoro como vieram a estar, o tratamento timbrístico seria ainda construído, entre outras coisas.

Aos poucos, depois de conversar com a compositora para esta análise, minhas escutas se tranformaram em algo que inclui uma mistura bastante complexa de apreensões: pessoais, sensações, estados afetivos das mulheres que falam no tape, o processo todo que a artista relatou e a própria importância que Valéria dá a todo percurso com as tias e primas.

Seria interessante se o leitor puder assistir o vídeo do EMA - encontro de Música Atual[65], para percebermos como Valéria apresenta o processo de composição da peça. Ela mostra para o público, em sua grande parte, estudantes de composição musical, um vídeo de um ensaio com o percurssionista que interpretou o bombo para a estréia da peça, em Curitiba (2017). Esta versão apresentada se configurou em uma peça de concerto com instrumento solo, tape-pré-gravado e conjunto instrumental, mas Valéria enfatiza que o bombo não detém o protagonismo da peça. Os sons gravados é que contêm a densidade do que ela quer passar. Fica algo no ar, de um processo mais profundo do que lidar com as técnicas instrumentais, ou meramente os tipos de sons, ou a gravação e edição sonora. Embora saibamos que tudo isto requer uma proficiência, um solfejo interno e uma experiência em composição, talvez isto possa ser refeito na cabeça de cada

[65] Disponívem em: https://www.youtube.com/watch?v=44qSmcZoGF8

ouvinte mais interessado nesta análise; mas o que a peça tenciona, o que pareceu ser saliente em nossas conversas, é uma dimensão muito mais impercepítivel à primeira vista, como um devir-imperceptível, porém, extremamente forte e intenso. E é sobre esta dimensão ou dimensões que me atenho neste trabalho.

Assim, a partir daqui, descreverei o modo como a peça acontece, seu percurso temporal e sonoro, tentando abordar as formas temporais, a operações, procedimentos e técnicas que Valéria utiliza, sempre em relação às instâncias de outra ordem: as percepções afetivas, as subjetivações e des-subjetivações, as subjetivações por singularização, os agenciamentos coletivos produzidos. Todas estas relações são feitasa partir das conversas com fiz com a compositora. O **percurso da peça** poderia ser resumido por: um *Preâmbulo*, com a definição da palavra 'rádio' e uma micro síntese do procedimento pelo qual Valéria passou.

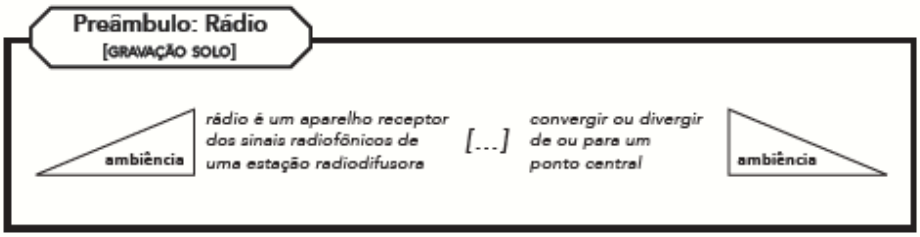

Figura 3-Preâmbulo de i-131

Depois, começa a *Seção 01: Os Mantecais*, com a entrada das vozes da irmã e das primas, descrevendo os objetos da avó: os mantecais, o terço e o anjinho, o jardim, a mesa da cozinha, a bacia de metal, o lencinho de pano, o jornal, os tapetinhos coloridos, a lasanha e o patê de sardinha, o sabonete de lavanda, a cadeira.

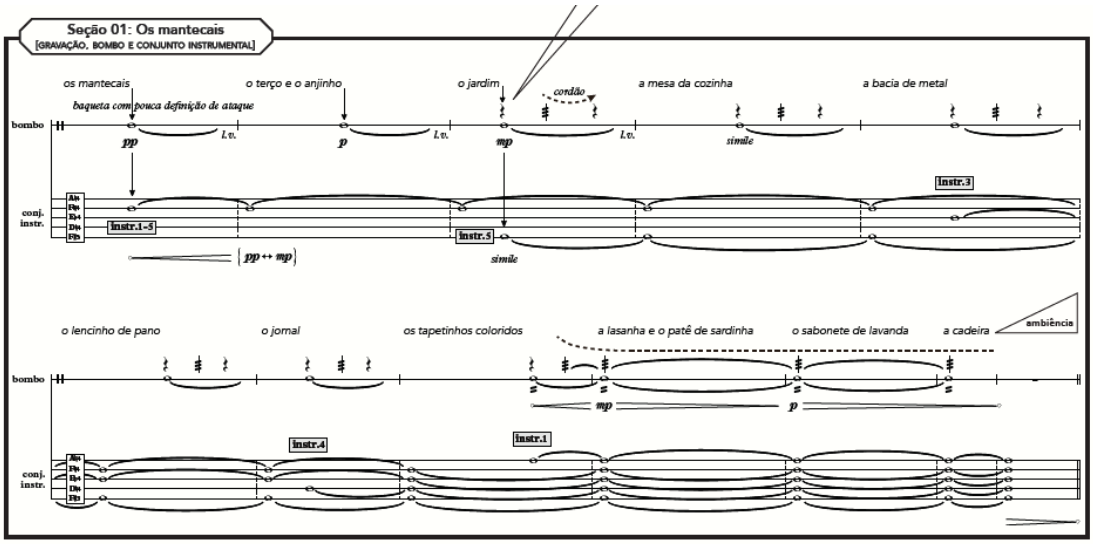

Figura 4-Seção 01: Os Mantecais

Após esta apresentação, acontece a Seção *02: Quarto 4014*, que se constitui da alternância entre as camadas da descrição do quarto 4014 da Iodoterapia (Bloco A), com a gravação das vozes com o bombo(Bloco B). Isto ocorre três vezes, de forma diferente em cadauma (A1-B1, A2-B2, A3-B3), sendo que na última, ouvimos só a gravação da voz solo sobre o quarto, com bombo, sem as vozes femininas.

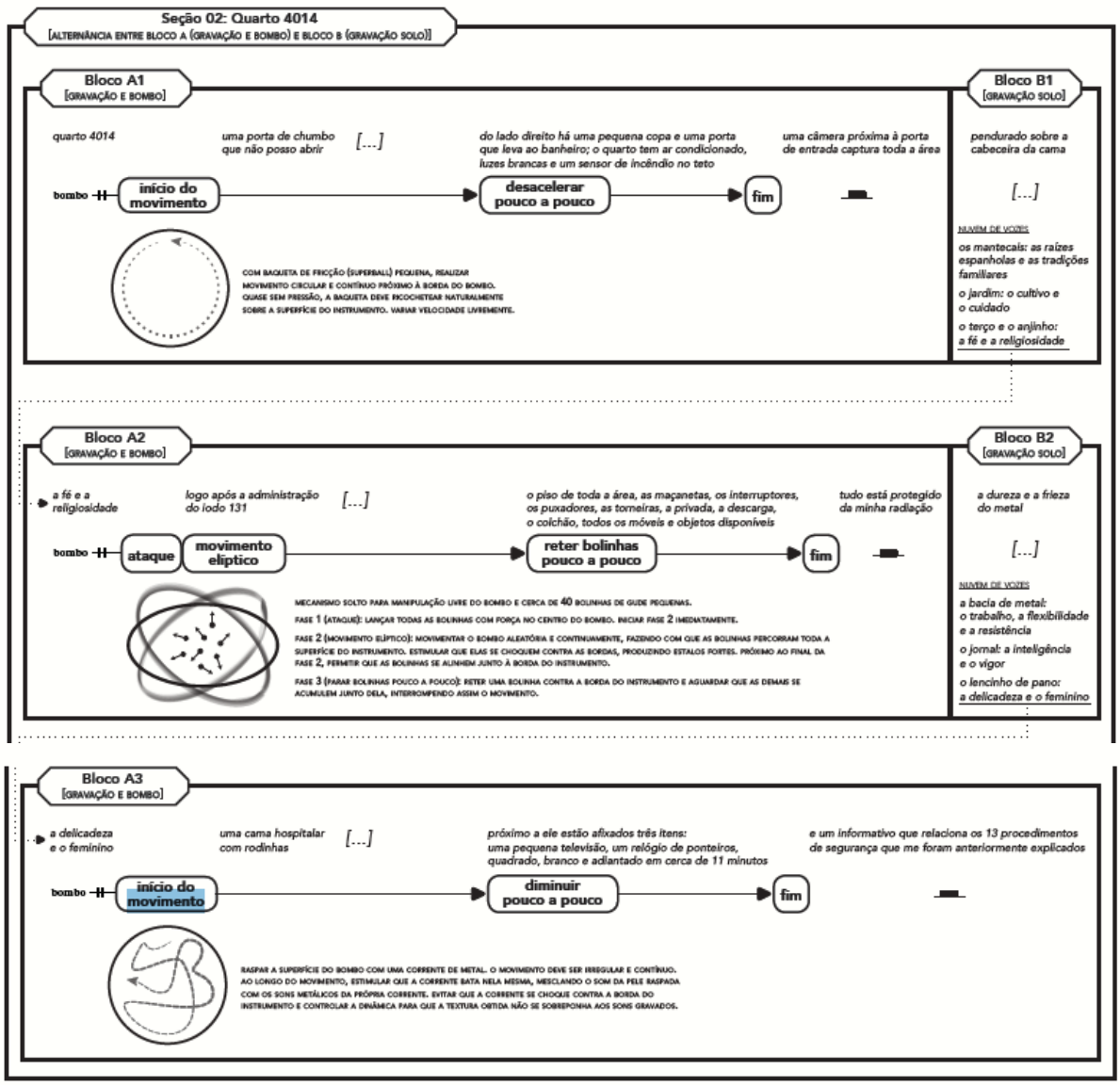

Figura 5-Seção 02: Quarto 4014

Ocorre então a *Seção 03 (interlúdio): O anjinho,* na qual os objetos e memórias vão sendo apresentados um a um pelas vozes. Há um desenvolvimento na descrição destes objetos através de uma elaboração da imagem estéreo das vozes, em três camadas de conteúdo: uma biografia da avó, feita por uma das tias (em um canal); uma descrição física feita por outra tia (outro canal) e a roda de conversa sobre o anjinho, que é uma caixinha de música, o único objeto que ainda existe e ainda toca música, mas cuja figura do anjo está quebrada.

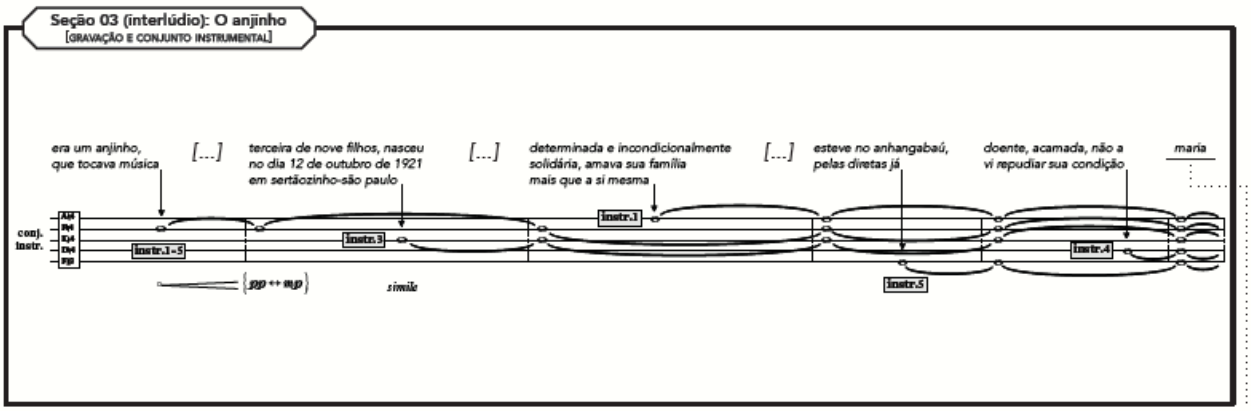

Figura 6-Seção 03 (interlúdio): O anjinho

A partir daí, há uma continuação/retomada da Seção 2, com as alternâncias da voz solo (descrição do quarto)com bombo + vozes femininas gravadas, formando os Blocos A4, B4 e B5. Esta seção segue para a *Seção 04* final, sendo que o último objeto apresentado é uma cadeira que a avó usava para sentar - mas nunca junto às netas - para as refeições. Esta cadeira provoca uma dinâmica de intensidade coletiva que é audível no tom das vozes, fruto do interesse genuíno de todas. A seguir, comento mais especificamente sobre cada uma destas seções a partir das conversas com Valéria.

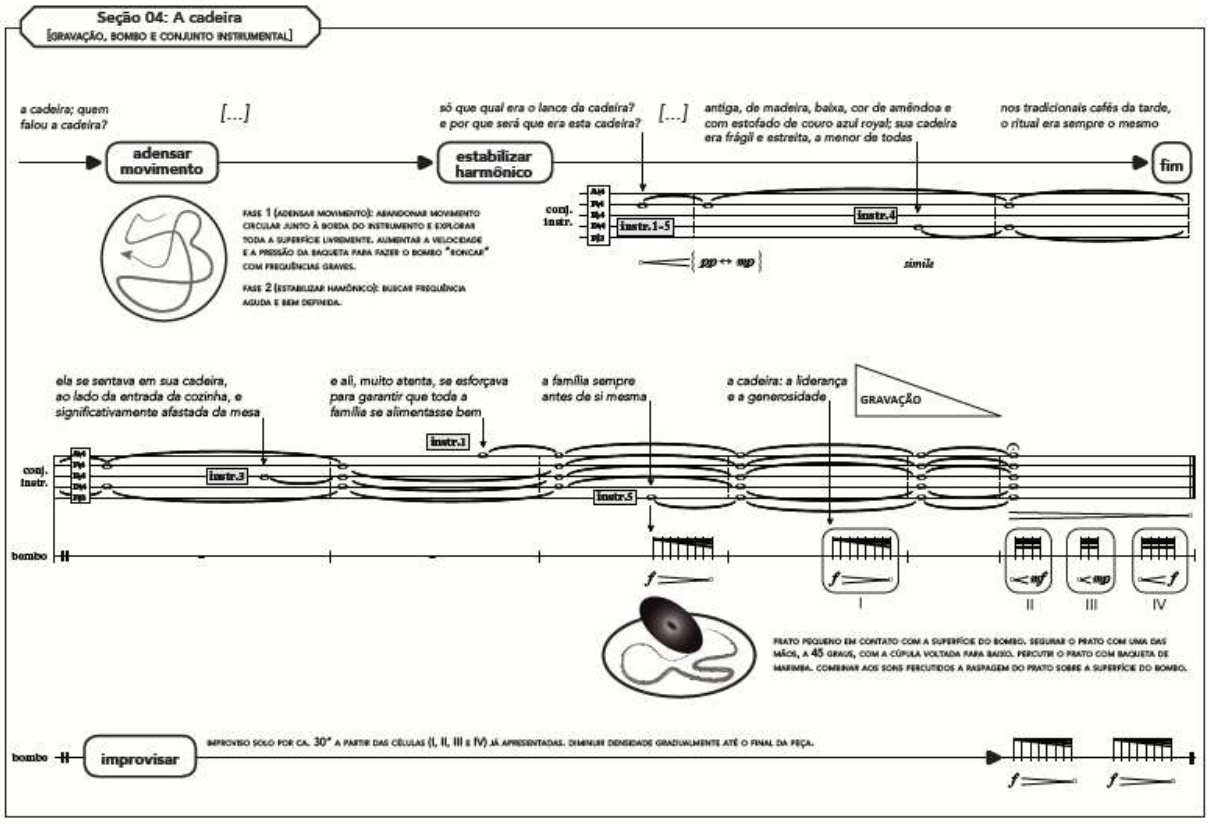

Figura 7 - Seção 04: A Cadeira

A **introdução** apresenta uma voz filtrada com um timbre bem abafado, que é o resultado da plastificação do microfone usado, tipo dinâmico. Ao final da primeira conversa, depois de falarmos quase duas horas sobre a peça, entre outros assuntos de sua vida musical, ela volta a resumir o percurso total:

Valéria - Mas é isso. Tem um relato, assim, no meu projeto, na minha imaginação, tem um relato de alguém que está num quarto pensando em objetos, e ao mesmo tempo esse alguém está pensando numa pessoa que está atravessando essa descrição. Porque eu alterno mesmo: tem hora que é a descrição do quarto, tem hora que é a coisa da minha avó... Então [...] E minha avó está vindo nisso, nessa esteira... Essa coisa também está muito na qualidade do áudio da minha voz...

Flora - Sim ela começa bem fechada assim...

Valéria - É. Então tem uma introdução, a peça, antes de entrar os *mantecais*, tem uma pequena introdução...E essa introdução tem a ver com - você vai ouvindo um plástico, assim. Porque era isso: tudo estava plastificado, e isso era muito forte pra mim. Eu não podia encostar nas coisas, tinha uma coisa que me separava. Nessa experiência de ficar radioativa, você não toca nas coisas. Eu só tocava nas coisas plastificadas ou com uma luva. Tinha uma perda do contato. E eu queria que a peça começasse com isso, que é um processo que eu fiz depois no estúdio, que é um microfone todo plastificado... E enquanto eu vou falando - tem uma performance nisso - enquanto eu vou falando, eu vou arrancando o plástico do microfone. Então tem duas coisas. A voz começa meio filtrada, porque aquilo que a gente está ouvindo, é uma filtragem, porque está plastificado, o microfone. Então é um processo natural, é tirar o plástico..

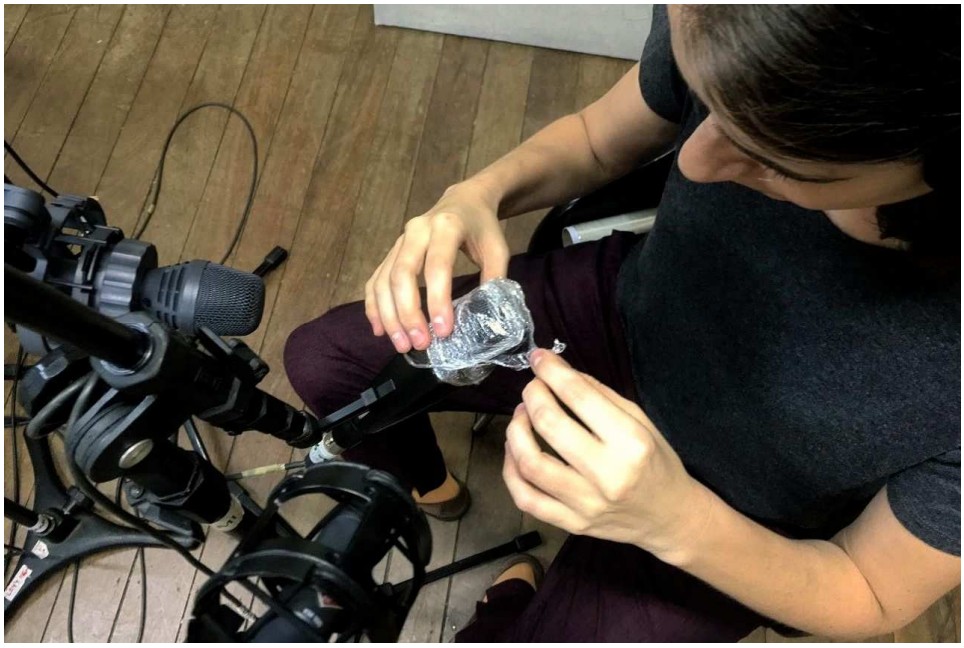

Figura 8 - Gravação com plastificação do microfone

Flora - Tirar a pele...

Valéria - Tirar a pele, exatamente! Então, eu começo, estou tipo [dizendo] 'rádio'[sussurrando]. Tem uma voz assim: 'rádio...' Porque tem um plástico ali. E aí enquanto eu vou falando eu vou tirando. Eu tive que fazer várias vezes isso, porque foi um processo que você batia no microfone, ficava ruim e tal.

Flora - Claro, deve ser difícil...

Valéria - Performei várias vezes com um microfone bem duro. Ele não podia assim, ser muito... sensível. O Paulo Assis me ajudou muito nesse processo todo no estúdio. Eu não teria conseguido fazer sozinha, porque eu estava...bem tensa...com toda a coisa de falar os textos...Eu estudei pra caramba... Mas o início da peça é isso...Eu vou desplastificando... Então eu vou abrindo, até que tem essa abertura total dos *mantecais[objeto]*, que são todas as vozes. Inclusive a imagem estéreo está bem aberta. E conforme os objetos vão sendo ditos, tem um processo de passar do estéreo, as vozes bem separadas, pras vozes todas fundidas (informação verbal).[66]

Valéria explorou vários microfones para cada texto e inclusive, utilizou um microfone de contato fixado na garganta com fita, para captar o que ela sentiu ser uma espécie de 'buraco' na garganta. Disse que queria captar o som oco desua voz depois de ter extraído uma glândula, um som através da faringe, sob a pele. A seguir ela descreve todo este trecho e os detalhes das gravações da introdução:

Valéria - E aí tem uma outra coisa, de qualidade de som também, que quando eu estou narrando as coisas do quarto, eu usei não só um microfone pra captação da voz, comum – aliás eu não usei só um em nenhum lugar, a gente usou um conjunto de uns 5 ou 6 microfones, tem um cuidado bem grande com o timbre de voz. Eu tinha uma expectativa muito grande. Foi tudo bem cuidadoso tudo isso, não era tipo só: 'grava a voz aí.' Eu queria realmente uma timbragem, a gente trabalhou muito nisso[...].

Mas uma das coisas que tem nessa voz da descrição do quarto é um microfone de contato na minha garganta. Então, todo esse texto eu gravei com alguns microfones externos, normal, e com um microfone posicionado em cima da cicatriz. Pra mim era simbólico, eu queria muito isso! Eu queria uma voz oca. Uma glândula que eu não tenho mais. Eu queria esse buraco. E aí eu fiz vários testes em casa, antes. Vi que funcionava, testei o 'mic' de contato (pra ver) como é que ficava legal. Levei pro estúdio, e a gente pôs isso no estúdio. E depois eu mixei, portanto, um pouco da minha voz de garganta, que é uma voz completamente 'entubada', e que tem um timbre muito bonito - só que claro, o texto não é compreensível-, então eu mixei um pouco desse microfone com um pouco do microfone comum, pra poder ter a

[66]BONAFÉ, Valéria. 1a Conversa com Valéria Bonafé feita com/por Flora Holderbaum. Arquivo: [15 de jun. 2018]. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo D desta tese.

inteligibilidade do texto. Mas o timbre dessa voz é uma voz bem entubada porque eu queria uma coisa que tivesse a ver com... com esse procedimento (informação verbal)[67]

Figura 9 - Microfone de contato na garganta

Na sequencia, surgem as vozes das primas e da irmã, inaugurando a seção em que começam os relatos dos objetos da avó, que serão literalmente enumerados, um por um, sendo o primeiro deles, os *mantecais*. Neste momento ocorre a entrada do bombo e a voz de Valéria cessa de interagir.

Valéria - Então a gente ouve na peça esses objetos e o desenvolvimento deles. Então, o início da peça, são os objetos ditos, literalmente. Então tem uma apresentação desse conjunto de objetos no início da peça, dito por todas as vozes de todas as primas. A minha voz não está presente. E aí eu fundi todas elas. Isso não foi dito junto, eu gravei separado. Depois eu fiz ume esforço de fundir essas vozes, numa expectativa meio poética de que na fusão as vozes das meninas tem uma voz dessa mulher, que a gente não lembra mais. Depois entra um desenvolvimento desses objetos. Então tem o pequeno texto que a gente fez juntas sobre cada um desses objetos. No centro da peça tem essa biografia e essa descrição física [da avó de Valéria] com as tias... que está em cima de um trecho da nossa roda de conversa, as primas, que é sobre o anjinho. [...] E no final tem a cadeira. [...] É muito impactante mesmo, essa parte final. E tem uma musicalidade naquela parte, de uma roda de conversa...(informação verbal).[68]

Em nossa primeira conversa, comecei o encontro ao tentar relatar minha própria percepção da peça para a compositora:

---

[67] Ibidem ao anterior.
[68] Idem Ibidem.

Flora - Valéria, eu estava pensando em como abordar. A gente está aqui um tanto pra falar sobre a tua peça, I-131. [...] Ela envolve uma relação com a memória...(?) Ela envolve uma relação de autobiografia (?). Ela envolve, digamos assim, esse negócio de *family secrets*, essa coisa da intimidade familiar(?). Ela envolve uma busca, talvez, por uma cura...um processo de cura que você estava passando? Enfim...E pra mim envolve muito uma possibilidade de extrair vozes que estavam apagadas...ou que estavam de alguma forma, não ditas ou veladas. Descobrir que vozes estavam circulando ali e que de alguma forma, tinham a ver com sua voz e a sua garganta, né?

Valéria - É esse trabalho é bem denso assim, na real. E ele é denso na descrição do processo de feitura dele.... Ele é complexo, ele tem muitas camadas e acho que ele aponta pra muitos lugares. Então tem uma simultaneidade grande de coisas aí. Então eu também não sei muito por onde começar. [É...] Essa coisa das vozes é bem importante. Na verdade eu comecei só com a minha voz...A peça...Bom, como sempre, aliás, a peça foi se fazendo, assim. Não tinha um plano inicial nem nada. Ela foi acontecendo e... várias coisas não entraram na peça, ficaram pra trás, ela foi se modificando. E de início só tinha eu nessa jogada e... E de início eu nem tinha certeza se eu ia usar minha voz, pra falar a verdade. Eu comecei a gravar coisas, mas eu não sabia muito bem o que eu ia fazer com isso ainda (informação verbal).[69]

Há um ponto de incógnita neste processo de composição, que diz respeito à uma imprevisibilidade, a um certo risco no qual Valéria se coloca, para compor a peça. Em verdade, são diferentes tipos de risco: o risco físico da própria cirurgia e do procedimento radioativo é o mais óbvio e material; mas além disso, há um risco 'escolhido' ou seja, um colocar-se em risco num processo de composição musical que é aberto e, cujo resultado é imprevisível. Dentro deste escopo, Valéria produziu materiais e percepções que não necessariamente entraram na peça, como foi o caso de uma pesquisa intensa que fez sobre a Marie Curie, devido à curiosidade sobre a radiação da terapia a que se submetera. Essa pesquisa foi realizada por ela logo que saiu da Iodoterapia. Foi uma grande parte inicial que ela descreveu no primeiro encontro e que não foi incorporada na peça,de modo que o processo começa com a Iodoterapia, passa pela Marie Curie, mas desvia para uma intuição da compositora de remeter-se à sua memória familiar, talvez relacionada justamente à uma herança genética e ao fato de a avó e o pai terem tipo o mesmo problema de saúde. Todavia, isto seria reduzir demasiadamente o processo, sendo que ele não se limita a uma identificação dessa herança como algo fatalista ou um tipo de destino. Ao invés disso, Valéria vai buscar um resgate de uma *memória material* - que em si é carregada ou imantada da afetos –dentro das relações com as mulheres da família. Parte terapia, parte auto-descoberta, parte troca de compreensões, parte uma tentativa de aumento da compreensão do processo que ela passava?

[69]BONAFÉ, Valéria. 1a Conversa com Valéria Bonafé feita com/por Flora Holderbaum. Arquivo: [15 de jun. 2018]. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo D desta tese.

A seguir, transcrevo o miolo principal de nosso primeiro encontro, um percurso de relato intenso e minucioso no qual Valéria descreve todo o processo dela, desde a Iodoterapia até a realização de conversa com as tias e primas e, sobre como ela encadeou isso na peça de maneira compositiva. Tomei a liberdade de deixar este grande trecho praticamente na íntegra, pois acredito que os detalhes, gagueiras e idiossincrasias destas falas revelam signos importantíssimos doprocesso composicional a que Valéria se propôs, enquanto captura e extração de materialidades e afetividades e especialmente, sobre como ela consegue converter isto tudo - que a princípio seria 'extra-musical' - em uma composição musical:

Valéria - Então... Assim, isso da peça [sobre Marie Curie], não foi pra frente, por exemplo, todo esse material foi jogado fora. [pausa] Existiu um terceiro... Então tem uma linha que é... toda a descrição do quarto, tudo aquilo que eu chamei de inventário, que tem a ver com o meu processo lá dentro. Tinha [também] essa segunda linha, sobre a história Marie Curie, que foi jogada fora. E tem essa terceira linha, que é o que falta comentar, que acabou ficando na peça junto, que tem a ver com a minha avó.

Flora - Uhum!

Valéria - Então lá, já na Iodoterapia, tem um outro lance que foi muito importante, foi essa presença muito grande da minha avó Maria. Inclusive essa coisa do 'Marie/Maria', eu fiquei com isso muito na cabeça e eu fiquei pensando... E aliás, acho que foi muito isso que me ajudou a sacar que não tinha nada a ver falar da Marie Curi, porque a história da Maria Marques...era outra!

Flora - Da sua avó...

Valéria - É!... E não era isso, não é uma história da, de superação e de prêmio Nobel [prêmios Marie Curie foi signatária]. Não! É uma história de uma mulher, minha vó! E ficou, foi se tornando incompatível e eu fui falando: 'meu, não tem nada a ver essa Marie Curie! Tipo, tem a ver a minha avó!' E... lá no hospital, eu não tinha gerado nenhum material sobre isso. A única coisa, é que assim...Desde o início da detecção do câncer e tal, tinha uma coisa muito forte da minha vó, porque ela teve esse mesmo câncer, tem uma coisa genética, o meu pai teve também... É a mãe do meu pai. E... e eu fiquei com isso... E na real assim, os meus avós são muito presentes na minha vida, sempre foram, eu estou sempre pensando nisso, tem uma força que eu tiro daí, em vários momentos... E... pá! Essa 'vó' ficou forte! Ficou forte nesse processo todo... Eu sou uma pessoa super...

Flora - Uma coisa né... da memória, do resgate...

Valéria - Total... Porque assim, eu sinto... Eu sou uma pessoa muito descrente de coisas metafísicas...E... eu não tenho nenhuma identificação assim, religiosa... E cara, essas coisas foram difíceis, entendeu? Não tinha muito ao que... não tinha muito ao que recorrer. Mas sei lá, mas a presença da minha vó, e que não é uma presença espiritual, ela estava lá, sei lá...

Flora - Esse elo, né, talvez de ver: d'aonde veio?

Valéria - Exatamente! É uma presença de memória, é uma força, alguém que está em mim na verdade, essa presença é a que está em mim, é minha avó em mim. E isso foi muito importante, de apoio, de confiar. Falei: 'meu, essa mulher... Essa mulher passou várias coisas! Essa mulher é minha avó, saca?

Flora - Ela teve quanto filhos?

Valéria - Minha avó, ela teve cinco filhos. Meu pai, dois tios e duas tias. Então, três homens e duas mulheres. [E...] E aí, enfim, pra resumir a história, quando eu saí de lá [da Iodoterapia] e continuei esse processo ainda de isolamento em casa, 'joguei fora' a Marie Curie e comece a trabalhar...[Disse]: 'não... Vai ser...é isso: minha vó e eu. E é isso!' E aí comecei a pensar: 'como que eu vou gerar isso? O quê que eu vou fazer? Eu preciso então da história da minha vó! Eu preciso dessas memórias.' E aí, não demorou muito pra eu falar: 'eu não tenho como fazer isso sozinha! Não é nem: 'eu não tenho', [é]'eu não quero fazer isso sozinha'. Porque, eu queria... eu queria conversar! Eu queria compartilhar. Estava muito forte, eu estava... Nossa, eu estava engasgada! Literalmente, inclusive. É... Eu estava muito sozinha...Muito sozinha...

Flora - E tantas mulheres na família, também, né?

Valéria - Exato! A minha família é muito matriarcal... Essa presença da minha avó, não é só pra mim, ela é uma presença na família. E as mulheres na minha família tem um papel assim... super importante, de organização, da família.

Flora - Aham, de sustentação...

Valéria - De sustentação...de...

Flora - É, e isso aparece nas falas delas na peça...

Valéria - De... afeto, de amor, de apoio, de... De tudo, assim. E quando eu falo de mulheres eu estou falando, também, de mim, das minhas primas. É a mesma geração... Das tias, dessa minha avó... [É..] E sei lá, eu falei: 'não, eu preciso fazer isso junto!' E aí comecei a propor!

Flora - [risos] Desafio!

Valéria - Então na verdade, a minha primeira proposta foi pras minhas primas! Porque somos muito amigas. E falei: 'meninas, estou com uma ideia aqui. Eu queria falar um pouco sobre a vó.' [Isso foi] No grupo de 'zap' [Whastapp] assim: 'vocês me ajudam?' E [...] assim: falou na minha vó, você mobiliza a família inteira! É uma família grande! Sei lá, você está falando de 25 pessoas, 30 pessoas. Mobiliza todo mundo! É uma figura muito forte. Que teve uma, uma vida... pesada, assim! Também de sustentação da família. Meu vô era um cara complicado.

Flora - Viveu qual idade, ela?

Valéria - A minha vó... viveu até, deixa eu ver... De 1921, até 2008, acho que [foi quando] ela morreu. [...] Faz 10 anos. [...] Mas....[O telefone sinaliza e Valéria comenta na hora: 'oh! Minha irmã me ligando! É isso... Tem essa presença o tempo todo]. Daí eu falei: 'gente, vamos[conversar]? E as primas já:

‘meu, bora! Animaram muito. [E disseram para Valéria]: ‘e o que você vai fazer? Como é que vai ser? O quê que é?

Flora - Imantou ali...

Valéria - Total! E daí eu falei: ‘ah, sabe o que estou pensando?’ Porque, como eu tinha feito o inventário [do quarto da Iodoterapia]e eu estava muito com as piras da **materialidade** na cabeça, o quanto você...

Flora - Dos objetos, né?

Valéria - Dos objetos! Não, materiais mesmo, o quanto você consegue puxar de coisas...

Flora - Da vida dela...

Valéria - Sim, mas é uma questão quase teórico-conceitual né, o quanto essa xícara comunica coisas? Pensar a história dos objetos, o uso dos objetos, o quanto eles carregam de...de...As forças que convergem... num...num... objeto. E por isso que essa coisa (de escrever) no hospital tinha ficado [forte] de ...descrever! E eu falei: ‘cara, eu vou nessa linha! E eu vou tentar recuperar essa memória da minha avó pelos objetos.’ Porque eu também não queria que ficasse uma coisa muito...

Flora - ‘Perguntar’ assim, né?

Valéria - É e muitos dos eventos.Eu queria alguma coisa meio de **jogo** também nessa história...

Flora - Nada de significado muito preciso, né? ‘Ai, o quê que a vó significou pra você?’ [Risos].

Valéria - É, e que daí ia vir aquele um monte de coisa óbvia...Aquelas coisas que já estão prontas...

Flora - [Tipo] ‘Ai eu amo muito ela...’

Valéria – ‘Ai, muito legal, a vó era tão querida’. Não! Já sei isso, mas eu queria provocar a gente pensar nessa mulher de outra maneira.

Flora - Uma **memória afetiva,** né?

Valéria - E eu pensei - isso- eu falei: **‘cara, a gente podia pensar nos objetos da minha vó**. **E aí eu mandei um áudio pra cada uma individualmente, pedindo que relacionasse três objetos significativos, na sua memória, com relação à vó Maria**. E aí, enfim, comecei a receber isso, elas forma mandando. Algumas estranharam um pouco, perguntaram melhor. Outras já ‘sacaram’, já forma mandando. **E cada uma me mandou três objetos**. Num segundo momento, eu fui além e falei: **‘tá! Agora... eu queria que você me dissesse por quê. Então me conta algo desse objeto, busca uma memória, porquê que ele é importante?’ E os objetos que vieram, são exatamente os objetos que estão na peça. Então tem: a *bacia de metal*, o *anjinho*, os *mantecais.*** E por ‘objeto’ era essa categoria ampla de... enfim, né**...Então tem o jardim...**

Flora - A *cadeira...*

Valéria: "A *cadeira*!

Valéria - E aí, esses objetos foram chegando e aí... bom. [...] E aí, foram mandando, em seguida, as memórias a partir desses objetos. E foi muito intenso e foi muito forte! Porque... essas memórias, começavam a ser realmente muito individuais. Então, por exemplo, uma prima minha, a **Marga, estudou jornalismo**, ela é super ligada em assuntos políticos e tal, e vê na minha vó uma referência pra tudo isso, pra o que ela é, porque a minha vó era realmente uma pessoa super militante e tal. **Ela falou: 'o jornal'**. Porque na memória dela, ela lembra da vó lendo o jornal. Essa memória não tem nada a ver pra mim, entendeu? Mas pra ela tinha. Quer dizer, pra mim tem um pouco, mas, pra ela era muito forte. Então pra cada uma... **A minha irmã falou 'sabonete de lavanda'** [...] Mas a minha irmã mexe com velas e sabonetes e óleos essenciais e.... Isso que foi legal, cada objeto trouxe uma carga pessoal delas.

Flora - Pessoal, delas, né?

Valéria - **Porque não existe uma 'vó Maria'. Existe uma relação entre pessoas com essa mulher. Então, a peça não é sobre minha vó. Esse é o ponto. A peça é sobre nós, é sobre um conjunto de mulheres... e esse conjunto foi imantado por essa mulher.** Então, é totalmente diferente do projeto que eu tive com a Marie Curie, saca? A Marie Curie eu ia contar uma história óbvia, uma narrativa. Eu não tenho nada a ver com essa mulher.

Flora - É uma personagem que não está próxima de você...

Valéria - É uma narrativa pronta! E eu não queria fazer isso com a minha vó. Aliás, nem ia ter como fazer isso 'na' minha vó. **Então agente construiu um conjunto assim... heterogêneo ... afetivo... a partir dos objetos. E foi um processo muito forte, assim, pra todas! Ele moveu...**

Flora - E ainda está acontecendo...

Valéria - Ele ainda está acontecendo, esse processo está aberto ainda. Então a gente já está fazendo quase um ano desse processo, ele ainda está... vivo! (Estávamos em junho de 2018).

[Continuando] Aí [até esse momento] eram só as primas. Teve um detalhe, porque eram só as primas... E aí um dia lá, numa festinha de família, eu estava falando com uma de minhas tias - porque são duas filhas mulheres da minha avó - e falei: 'ah, eu estou fazendo uma coisa 'assim assado... Estou fazendo uma peça que tem a ver um pouco com minhas memórias da vó'. E eu falei: 'nossa, 'Gé - que é a minha tia-nossa `Gé, seria tão legal a gente pensar numa **biografia da vó** de repente, não sei'. Porque essa minha tia gosta muito de escrever e tal. Mas eu só falei, assim. Falei: 'eu estou fazendo uma coisa com as meninas, com as primas.' E naquela noite ela me mandou um e-mail, com uma biografia que ela escreveu da minha vó, de pouquíssimas linhas... absurdamente impactante! Que é o que ela mesma lê, no meio da peça, num dos canais... Tem uma hora bem no centro da peça, que é um centro muito denso mesmo... Num dos canais... não lembro mais se é esquerda ou direita...

Figura 10 - Preparação para gravação da roda com as primas e tias

Flora - É sobre a cadeira?

Valéria - Não. Você está com essa cadeira, hein?

Flora - [risos] É que fiquei com ela na cabeça... É que tem um: 'A cadeiraaa!' [em tom firme].

Valéria - **Não, no centro da peça -** é forte mesmo esse lugar. É. Não, no centro da peça tem uma hora que tem uma relação estéreo: um dos canais é a [tia] 'Gé', lendo essa biografia que ela tinha feito... E no outro canal, é a minha outra tia, que é a tia 'Lolô' que... depois... Enfim, ela não mora em São Paulo, ela mora em Itupeva. Tem todo um lance, que eu peguei o carro e fui até lá, levei minha irmã comigo pra gente fazer uma conversa com a tia Lolô, que durou duas hora, sei lá, talvez mais. E o que eu recortei da fala dela, foi uma descrição física que ela fez da minha vó. Então no centro da peça tem um canal, uma biografia, na voz da tia Jé e, no outro canal, tem uma descrição física, feita pela tia Lolô... São as duas irmãs, de alguma maneira... Então é um momento muito intenso pra mim.

Flora - É um miolo.

Valéria - É um miolo". **São as duas irmãs, fazendo de modo complementar, uma descrição física e histórica, assim, da vó Maria.** Então, os objetos, eles ficaram restritos a essa **memória *geracional* das primas. Isso é bem importante.** Porque, isso foi todo um processo depois discutido na minha família: o quanto esses objetos também, são geracionais. O quanto eles são de uma mulher num determinado período da vida. Porque, depois, num exercício coletivo na família, os objetos dos tios ou do meu pai ou das tias, são outros. Porque tem a ver com uma 'mulher mãe', e não com uma 'mulher vó'. Então, é outra mulher. Porque daí eles vão lembrar da infância, dos objetos, e aí eles narrando os objetos deles, não tem nada a ver com a gente. **E tudo isso aconteceu depois da peça,** porque no fim, todo mundo queria falar... o que lembrava... Então tem uma coisa geracional assim, dos objetos... É uma 'vó'.

[...]

Valéria - **E no final tem a cadeira.**

Flora - Ah, tá, por isso que ficou pra mim, talvez... A cadeira...

Valéria - **É... A parte final. É muito impactante mesmo, essa parte final. E tem uma musicalidade naquela parte final, de uma roda de conversa...**

Flora - De um tom da voz também, que fica marcado.

Valéria - De todas falando ao mesmo tempo, empolgadíssimas... E aquilo tem uma energia!

Flora - Ansiosas, né?

Valéria - Aquilo não foi composto, aquilo foi...

Flora - Aconteceu.

Valéria - Né, o que eu fiz foi um recorte... Assim, tem algumas coisas ali, uns detalhes, mas aquilo aconteceu! E aconteceu numa roda de conversa então, pra talvez fechar um pouco a descrição desse processo... que foi uma roda de conversa, que... Bom... Depois que cada uma tinha mandado os objetos, estava todo mundo muito assim, todas muito excitadas com tudo isso, muito legal...Tinha curiosidade: 'Pô, eu quero saber o que a outra falou'... Só eu sabia todos os objetos!

Flora - Claro. Tinha que compartilhar...

Valéria - Tinha que compartilhar. Por que...assim... **A peça não era mais a parte importante. Importante foi tudo que ela mobilizou assim** e... foi muito legal. Então... Falei: 'gente, vocês topam fazer um encontro?' (Disseram:) 'lógico, vamos fazer!' Então eu marquei um encontro,[...] na casa que minha vó morou, que hoje é o escritório do meu pai. E a gente foi lá, a gente fez uma roda, literalmente. Eu botei o gravador no meio e falei: 'tá, agora a gente compartilha'. E estavam todas, [falando] assim: 'meu!!! Que legal!!' [Valéria fala em tom bem empolgado, como que imitando elas]. E aí eu fiz uma proposta que [foi] assim: eu falava o objeto - e todo mundo primeiro experimentava essa sensação e a gente tentava recuperar - antes de a pessoa que falou já sair dizendo por que ela pensou. Então, a gente primeiro fez uma coisa de experimentar e ver como cada uma achava. Então isso é legal na gravação, porque eu viro e falo lá: 'os *mantecais.* Aí tem gente [que fala]: '*mantecais*? Aí a outra: 'nossa, os *mantecais*!! [tudo em tom bem exclamativo]. E aí: brrabrarrasa [Valéria enrola de propósito as palavras, simulando o desenrolar da conversa] e aí começa uma conversa.

Então, alguns objetos que eram mais individuais mesmo, não rolava tanto uma aceitação. Tipo: 'ai meu! Nada a ver esses *mantecais*'. Aí a outra: 'não, tudo a ver, como assim?' Aí, enfim...

Mas o exercício que eu propunha também era, independente dessa experimentação coletiva dos objetos, era tipo: 'tá, qual é que era dos *mantecais,* por exemplo, por que que você pensou? Né, então, por exemplo, a 'Iza', que tinha pensado nos *mantecais* e ela: 'pô, tem tudo a ver com a tradição espanhola da vó, de origem, ela aprendeu isso com a mãe... com a vó [avó da avó, no caso]'. E daí, desdobrava uma conversa sobre mulheres: mulher na cozinha... Poxa... a importância do cuidado com os filhos, a alimentação – tem várias conversas sobre cada um dos objetos. [...]

E aí, enfim, é muito longa essa roda, eu sabia que se eu fosse usar, ia ser muito pouco. **Depois eu levei esse material pra casa, mas logo que acabou a roda eu já sabia que tinham alguns pontos ali que... que eram principais, e foram os que eu usei, que foram dois: o primeiro foi o do *anjinho*, que foi um ponto muito dramático da conversa. Porque de todos os objetos que a gente lembrou, o único que ainda existe é esse**. E a minha prima, 'Cris', quando ela falou do anjinho pra mim, ela falou: '- Val, eu tenho!' Eu falei: 'Cris', você leva na roda?" E ela falou: 'eu vou levar'. Só que assim: a comoção é porque tem uma história ainda, [que] foi super especial: a'Cris' tem - é minha prima mais velha- ela tem dois filhos, um deles já é super grande, o 'Luiz Henrique'. Quando o Luiz Henrique era pequeno, ele derrubou o anjinho. Que é um anjinho de louça, uma caixinha de música.

Flora - Me lembro que tem essa questão, que quebrou o anjinho.

Valéria - Ele quebrou. Então assim, eu não sei quanto tempo faz isso, mas hoje ele já tem, sei lá, 12 anos, e... Ele era pequeno, faz...sei lá, 8 anos. E a parte pra mim mais sensível foi que a Cris não jogou fora, ela guardou todos os caquinhos num saquinho.

Flora - Nossaaaa... Entendi.

Valéria - [Valéria respira fundo] E assim, quando ela me falou isso eu falei: 'meu, você leva?' Ela falou: 'levo.' E ela levou. Então, na hora, além de ser um objeto muito delicado, e tem muito a ver com essa coisa toda do feminino - é uma caixinha de música, aquela coisa toda, né: mulheres ganham caixinhas de música, né?. E a coisa religiosa da minha vó: é importante, um anjinho e tal. E o jeito que a Cris descreveu o objeto, ela fala em *encantamento*. É isso que está no áudio: 'eu tinha uma sensação de 'encantamento!' [Valéria pronuncia a palavra num tom decidido, não tão delicado quanto quando dizemos algo 'encantador']. Aquilo foi muito forte! Então, [era] uma criança olhando um anjinho: ela tinha essa memória.

E aí, nessa roda de conversa, ela fala: 'eu trouxe o objeto!' E aí todo mundo arrepia nessa hora e ela pega o saquinho e ela tira aquele monte de [cacos]... né... Está quebrado, o anjinho... E aí todo mundo: 'nossa, mas... Mas será que ainda toca?' [Voz em tom bem tenso]. E ela: 'não sei!' E (aí) a gente dá corda, e ele toca!

Flora - Aiiii... Meu Deus...

Valéria - Então foi muito dramático tudo isso... E toca "Noite Feliz"...

Flora - Olha!!

Valéria - Foi super assim, bonito, e aí ela conta essa história, ela conta que ela guardou. E uma das minhas primas, a 'Iza', ela tem - o pai dela é japonês, ela tem uma relação também com a cultura japonesa. E daí ela fala na hora... Por que a 'Cris' fala: 'eu vou colar.' E ela fala: 'ah, sabia que tem uma coisa? Quando a gente cola um objeto que quebrou, na cultura japonesa, eles fazem questão de deixar a **fissura! Você não preenche a fissura...**

Flora - Mmm... É história...

Valéria - Porque aquilo é história! É, então assim, foi uma parte da conversa que foi tão bonito e tinha tanto a ver. E todo mundo ali trazendo um pouco. **Porque é isso: você não 'remonta' essa mulher! Mas você tem todas essas fissuras, essas marcas que atravessam a gente**. **Então esse ponto eu usei no centro da peça, está por trás daquele momento que está a tia 'Gé' num canal e a tia 'Lolô' no outro, fazendo... Então é aquilo em cima dessa memória de fissuras...**

Flora - E ainda a memória física dela...

Valéria - Exato. É, que minha tia começa a falar: 'um metro e sessenta de altura. A pele clara. Maçãzinha do rosto bem coradinha.' Eu decorei essa peça de tanto que eu ouvi esse negócio.

E... o ponto culminante assim - mas que eu sabia que era o ponto culminante, porque isso é uma coisa que já apareceu em outras conversas ao longo da nossa vida, em vários momentos - é, enfim: *A cadeira!* Foi o objeto mais falado. Então, foi coincidente entre as várias coisas que elas me mandaram, muitas apontaram a cadeira. Não foi 100% mas, praticamente todas na listas tríplices de objetos, tinham a *cadeira*. Obviamente eu deixei para o fim. Então eu também organizei a ordem dos objetos que eu apresentava nessa conversa. Ela estava fora do meu controle, mas eu organizei uma *proposta* de assuntos. E eu fiz questão de deixar a cadeira pro final, porque assim, a gente já estava assim... mergulhada naquilo até a cabeça.

E aí, o último objeto: '*A cadeiraaaaa*!' [Em tom de suspense] E eu falo bem assim, no áudio, eu falei assim, que é uma coisa de tipo, esse momento: '-A cadeiraaaa...' Aí começa: 'gente, a cadeira, a cadeira!' E todo mundo começa: 'a cadeira!'

E aí começa... A 'Iza', que é a mais nova, que teve uma relação muito diferente com a minha vó, porque ela morou com a minha vó... Isso é uma coisa legal também, de perceber um pouco essas diferenças. A 'Iza' não lembrava da cadeira! E a 'Iza': 'que cadeira?' E essa foi uma coisa legal, porque por isso que a gente descreve tanto a cadeira, porque a gente está tentando fazer a Isa lembrar! E aí: 'Iza'! A cadeira! A cadeira! Quadradinha...Azul'. Daí começa a cor: 'azul, azul'. Todo mundo: 'azul, azul Royal...da cor...' E aí começa uma descrição dessa cadeira. E aí tem uma hora que a 'Cris' vira e fala - ou é a Marga, já não sei mais, que fala... Não, a 'Marga' fala: '**qual é o lance da cadeira?' E daí a 'Cris' fala: 'e porque será, que era *esta* cadeira?** [Valéria enfatiza muito fortemente o 'esta']. E aí a gente começa a pensar nisso: porque esta cadeira é tão forte, o que isso tem a ver, o que ela representa e tal. E enfim, é a parte mais forte. E a parte mais louca disso tudo é depois desse processo todo, a gente falando pros nossos pais e mães, enfim, os tios e tias, falando da cadeira e eles 'não dando a mínima' pra essa cadeira. E pra gente aquilo é assim, muito forte. E eles: 'meu, nada a ver essa cadeira e tal. **Mas porque tinha esse lance de que, ela não sentava na mesa com a gente!**

Flora - Era a última a comer... (?)

Valéria - E porque aquela cadeira era a mais desconfortável. Era a menor cadeira. Ela punha num cantinho. E assim, ela tratava a gente de um jeito... Ela chamava a gente de 'santinhas', todas as netas. Então as santinhas eram tudo assim... Então era um paparico total. E ela sentava longe da mesa, também de um lugar de onde ela podia ver todo mundo, né? Aonde ela podia... monitorar...

E aí, tem esse lance da cadeira, que ela meio que tinha... Então ela cumpria esse papel de uma certa distância, de quem cuida, de quem zela, né? Mas de quem também deixa primeiro as meninas comerem. E depois ela come, isso é um problema pra depois. E isso pra gente era forte, porque a gente queria que a vó sentasse[-se] à mesa. E ela só sentava na mesa em... festa, em momentos bem... Porque ela tinha essa função da gestora, da organizadora...

Flora - Do servir...

Valéria - Do servir, né**? Então é claro que pra gente isso é muito forte, assim... Marca nossa relação.** E engraçado que com a Isa não - que é mais nova - porque como elas moraram juntas, a relação de intimidade dela com a minha vó, é diferente do que com todas as outras.

Flora - Ela compartilhou talvez... mais proximamente.

Valéria - Muito mais proximamente... Então, por exemplo, a coisa da.... Imagina que uma hora, a gente falando do quarto, [d]a cama da vó. E todo mundo [falou]: 'nossa, a cama da vó! Nossa a cama da vó era uma coisa intocável, ninguém ia no quarto e tal... A cama da vó!'. Daí a Isa vira e fala: 'nossa, cansei de dormir na cama da vó!' E agente: 'o quêee? Como assim?' Uma coisa inconcebível pra gente... Mas enfim, elas moravam juntas, era bem diferente, né? A relação dela muito...cotidiana.

Então foi isso. Daí eu fiz esse dois recortes: o momento da cadeira, o momento do anjinho... Isso é tudo e tudo isso... entrelaçado com a descrição do quarto. Então eu tento um pouco... Ah... Sei lá o quanto tudo isso é capturável. É muita informação, é muito denso, é muita voz, é muito sentido e significado e afeto, tudo misturado...(informação verbal)[70]

3.3.4 Minhas próprias derivas sobre i-131 a partir do segundo encontro

> Vejam o que eu vou dizer: na minha vida, há momentos em que eu sou o avô dos meus netos. Outros momentos em que eu sou irmão do meu irmão. Em outros, sou professor dos meus alunos. Noutros, sou aluno dos meus professores. Cada elemento desses é um incorporal – pai, avô, aluno, professor, tudo isso são os incorporais: os acontecimentos que ocorrem conosco. Os acontecimentos *não* são modificadores da *minha* essência. A essência é a *mesma* – os acontecimentos *variam.* [...] Todos os corpos têm potência. Isso modifica a teoria do poder. O poder não é alguma coisa que uns têm – poucos têm (não é?), como se

[70]BONAFÉ, Valéria. 1a Conversa com Valéria Bonafé feita com/por Flora Holderbaum. Arquivo: [15 de jun. 2018]. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo D desta tese.

> diz – e muitos querem. Poder é aquilo que todos os corpos têm – porque a potência é a essência do corpo. A ***essência*** do corpo é a ***potência de germinar.*** A essência do corpo é a potência de produzir acontecimentos. Por isso, o corpo consegue efetuar a sua vida de uma maneira superior – a partir do instante em que ele executa mais acontecimentos. Produzir experiências é o segredo do corpo. É o segredo da vida. O segredo da vida é a experimentação. É a produção dos acontecimentos. *(Não sei se vocês entenderam aqui. Certo?) (ULPIANO, 1989)* [71]

Acredito que esta seja uma análise arbitrária e particular que eu arranjo sobre a peça, mas por outro lado, são as conexões que ocorreram em conjunção com o pensamento que tentei elaborar nesta tese e que têm direta relação com as reflexões sobre voz, que faço ao longo deste trabalho. Além disso, também tem a ver com o que o 'falar com' desperta em qualquer processo ou experiência, o que é desatado a partir do momento em que não concentramos mais a atenção unicamente num 'Ser', num 'eu' definido, mas construímos um agenciamento coletivo, cuja potência emerge justamente quando consideramos as 'relações' entre corpos e forças: as conduções, as conversões, as afecções, os desígnios, as memórias, os amores, as incorporeidades latentes nas materialidades ou as matérias sensíveis, os atravessamento singulares que são aí despertados entre forma e conteúdo. Em suma, como potencialidades são extraídas de um processo que seria, à primeira vista,'insignificante', desimportante, não-musical, mas que é um processo que carrega uma singularidade germinativa de criação de outras vocalidades.

Poderia fazer uma analogia assimétrica com as três características da *literatura menor, do livro Kafka, uma literatura menor* e dizer que Valéria articula estas operações em sua peça: "a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político e o agenciamento coletivo de enunciação." (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 39).

Interessante notar que a peça oferece um contraponto de vozes faladas, no qual grande parte do significado efetivamente se perde na simultaneidade, mas cuja carga expressiva salta como um 'relevo sonoro', devido à situação provocada no coletivo, de afetividade e memórias da avó. Talvez o procedimento principal de Valéria na peça seja extrair as afecções dessas vozes? Pode-se dizer que a compositora faz a língua entrar em *modo menor*? Pois que sua principal produção, a do significado da fala, perde centralidade e cede lugar aos afetos e suas potências de enunciação.

Assim, poder-se-ia dizer que *i-131* se constitui sobre uma operação de reconfiguração da fala enquanto som, textura, afeto, matéria musical, ao mesmo tempo em que uma minoração da língua se dá nesse processo. Como isto é feito em rede, em cadeia, em grupo, fica nítido o acontecimento de um agenciamento coletivo, que envolve primeiro: Valéria/Iodoterpia e Marie Curie, depois se torna Valéria/Maria Marques, depois é Valéria/primas então

[71] Ulpiano, Cláudio, 1989. Aula transcrita *O Corpo e o Acontecimento*. Disponível em: https://acervoclaudioulpiano.com/2016/11/10/aula-de-28031989-o-corpo-e-o-acontecimento-2/

Valéria/primas/tias. Posteriormente houve ainda um momento de escuta com a família toda, pais, tios, primos, quando a peça já havia sido finalizada.

Além disso, o componente de operação que desencadeia o imediato-político, além da minoração da língua e do agenciamento coletivo, é provocado por tais proposições e inscrições de subjetividades. A singularização acontece neste caso, no momento em que o processo criativo de Valéria é disparado. Porque ela articula a sensação de sua garganta com a avó e logo comos materiais que coletou na internação e estes, com o tipo de voz que ela descobre em si e esta, com a necessidade de conversar com as mulheres da família. Estas conversas gravadas se tornam a matéria musical de investigação dessa avó, no uso da fala. Se tornam uma polifonia de falas produzidas em torno de memórias sobre objetos, entrecruzadas com um inventário descritivo da Iodoterapia e com os materiais sonoros do conjunto instrumental e do bombo.

Uma característica marcante é a lembrança de que a avó não se deixava colocar à mesa junto das netas. Isso tudo implica a memória da percepção delas de uma figura do cuidado maternal incondicional. A delicadezado anjinho, a caixinha de música, a cadeira, o controle, a submissão ardente a um papel social matriarcal. Todas as memórias por objetos das mulheres da família sobre a avó articulam um corpo múltiplo, que é o coletivo destas mulheres... Mas não é para afirmar a família como genealogia ou descendência genética de processos de saúde herdadas pela vó; é para, ao contrário, 'desfamiliarizar' a família, indagar as memórias, recobrar as opressões, perceber a engendrada missão de propagar submissão, de baixar a cabeça, de servir e não sentar à mesa. "Desfamiliarizar um conjunto" (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p.25) Captar uma dinâmica vocal entre todas as vozes que ela fez passar na peça- por todos os jogos de conversa que propôs. É porque o pai de Valéria era filho da avó de Valéria e aí encontramos o que em si é uma perda da análise edipiana, mas antes, é um agenciamento coletivo do pai, da tia, da prima, da filha, para então, noutro agenciamento temporal em outro oposto, recebamos a notícia de que Valéria seria mãe, no exato dia de nosso primeiro encontro. E neste exato momento que escrevo estas palavras, 9 meses depois deste primeiro encontro com ela, eu não sei se Valéria está em trabalho de parto de sua 'filha do acontecimento', não menos filha do acontecimento que ela mesma 'é'; acontecimento que provocou em *i-131*, em conjunto com as mulheres, nessa rede familiar e fraterna de amigas.

Escrevi isto em 10/02/2019, fim da manhã. De noite, 21:32, a família de Valéria comunica que ela está com Catarina (que recebeu o mesmo nome da avó materna de Valéria) em seus braços.

> Não se pode dizer mais nada, nunca se disse mais nada: tornar-se digno daquilo que nos ocorre, por conseguinte, querer e capturar o acontecimento, tornar-se o filho de seus próprios acontecimentos e por aí renascer, refazer para si mesmo um nascimento, romper com seu nascimento de carne. Filho de seus acontecimentos e não mais de suas obras, pois a própria obra não é produzida senão pelo filho do acontecimento (DELEUZE, 2015, p. 152).

É este tipo de acontecimento que percebo no desencadeamento deste processo de i-131. Porque não é devido ao fato de Valéria usar a própria voz que se constitui como uma anedota do que ela passou durante o tratamento. É sobre ela inscrever-se, é sobre ela refazer para si mesma um nascimento a partir destes encontros, de tornar-se filha de suas próprias ações. Não exatamente como 'mãe' da composição ou dona da peça ou para enfatizar como a peça é um artigo de arte, um produto de arte. É sobre, justamente, encontrar na vida, nos processos vitais do cotidiano, na interlocução de sua voz com outras vozes e de várias vozes em cada voz, incluindo a sua, algo menos travado, algo menos engasgado ou menos ressentido. É sobre desatar laços e engatar outros.

Na segunda conversa, entramos neste tipo de análise sobre por que ela usou a própria voz. Parece que o que aconteceu, mais do que ela propositalmente performar a própria voz e usar a própria voz numa peça, foi que a voz ou as vozes, atravessaram ela, literalmente, concretamente. Ela foi *atravessada* por esta forças e, embora tenha desencadeado este processo, embora haja composição, planejamento e previsibilidade, há risco, indefinição, incógnita no processo inteiro. Poderia dizer de outra forma: Valéria sente vontade de enunciar o próprio processo de terapia de uma doença, uma força externa que incide sobre ela, sem aparente motivo algum. Aí entra sua própria força de vontade, de intervir neste processo. Mas estas forças são exatamente o campo de batalha: são os devires agenciados pelo sujeito, mas que, no contato com as forças externas e da interação destas forças totais *eu(s)-outro(*s), emerge uma *agonística* de si, emerge uma potência outra, que é de conduzir as próprias forças em meio ao que nos marca, nos atravessa, em meio às *fissuras* que a vida nos impõe. Extrair, desse jogo de forças, uma dinâmica própria, que constitui-se como acontecimento. Reconhecer o poder presente na relação entre os termos, as pessoas, os fatos, as fatalidade e as conduções, os sofrimentos e os prazeres: aquilo que nos acontece e o que fazemos com isto. Em algum ponto do processo, Valéria adere à própria fissura e faz disso um acontecimento, faz da fala um ato de ruído profundo, faz do fato de ter sido paciente e vítima, um ato de contra-efetuação. Não é algo simples, transformar um processo terapêutico em arte, embora toda arte seja em si, algo de terapia:

> Como o traçado silencioso da fissura incorporal na superfície não se tornaria também, seu aprofundamento na espessura de um corpo ruidoso? Como o corte de superfície não se tornaria um não-senso das profundidades? Se querer é querer o acontecimento, como não haveríamos de querer também sua plena efetuação em uma mistura incorporal e sob esta vontade trágica que preside a todas as ingestões? [lembremos que, tal como Alice no país das Maravilhas, só que na realidade, Valéria ingeriu o líquido – radioativo-, no entanto, há um metabolismo total posterior ao próprio corpo, que ela provoca no processo de composição] Se a ordem da superfície é por si mesma fendida, como não haveria ela mesma de se quebrar, *como nos impedirmos de precipitar a sua destruição, com o risco de perder todas as vantagens a ela ligadas, a organização da linguagem e a própria vida?* Como não haveríamos de chegar a este ponto em que nada mais se pode se

> pode além de soletrar e gritar, em uma espécie de profundidade esquizofrênica, mas não mais, absolutamente, falar? [...] Será possível manter a insistência da fissura incorporal evitando, ao mesmo tempo, fazê-la existir, encarná-la na profundidade do corpo? Mais precisamente, será possível ater-se à contra-efetuação de um acontecimento, simples representação plana do ator ou do dançarino, evitando ao mesmo tempo a plena efetuação que caracteriza a vítima ou verdadeiro paciente? (DELEUZE, 2015, p. 160, *inclusão e grifo meus*).

Depois de encarnar este processo de conversas e de conversão de forças com Valéria, fica nítido como é importante relatar, simplesmente relatar, o que nos atravessa, mas não exatamente por aquilo que reside de conteúdo e significado da fala, dos objetos, das pessoas, dos dizeres, mas pela força daquilo que salta das falas como ruído, como incorporalidades e fissuras, sem no entanto, sucumbir à estes. Fazer do risco de vida e do tratamento de saúde, uma composição.

O exercício de rearranjar estes elementos, estes componentes, neste texto, junto das referências bibliográficas que elenco, é a própria proposta de mistura de biografia com bibliografia, de anedota com aforismo de pensamento. É o meu próprio devir sobre nós todas. É um modo de inscrever subjetividades 'no meio'e assim, de desfazer subjetivações que, sem que percebamos, são impostas sobre nós: desde a submissão matriarcal herdada por uma força familial edipiana, até a submissão que a própria análise musical tradicional que divide a música em forma/conteúdo parece prescrever.

Dizer as próprias percepções, criar as maneiras de dizê-lo, desafiar um modo singular de contar-se, de compro e analisar, de compor(se) ou recompor-se e de desmanchar um pouco a dor aguda do que nos acontece, ou o afeto que nos atravessa ao ouvir i-131, pelo próprio fato de que ao contarmos nossas próprias histórias, temos oportunidade de desmanchar os padrões que vêm vinculados e engendrados nelas.

Nesta segunda conversa com Valéria, os assuntos correram num sentido de comopode-se produzir uma análise musical livre de modelos natimortos e de como incursionar neste modo de análise demanda escutar as condições e especificidades do corpo, dos corpos em relação, suas problemáticas, suas articulações e atravessamentos, seus embates e trombadas com outros corpos. Mas demanda também, uma necessária inventividade de escuta e de abordagem entre composição e improvisação, entre tempo longo diferido e tempo presente, entre a carga histórica dos materiais e da forma musical que são externos e positivados a *priori,* e uma atualização pessoal do processo de composição que é interna e virtual; sobre como situar-se na crítica de uma análise modelar mas ao mesmo tempo, não desistir do campo e propor uma análise inventiva; sobre como planejar um percurso e percorrê-lo enquanto se caminha. A seguir, transcrevo uma grande parte da conversa que gira em torno disto tudo que, por sinal, Valéria exercitou em *i-131*:

Flora - Talvez, a gente está lidando com um, de repente, um processo poético... Você pega a 'fala' e coloca ela lá. Você pega essas componentes das memórias afetivas...de várias vozes e...É diferente de uma estética... É quase uma ética, que atravessa o trabalho... É uma ética que atravessa o trabalho e se faz com essas poéticas... E isso eu estou tentando elaborar, mas é um processo diferente do que eu vinha fazendo, pelo que eu percebo em geral. As coisas estão muito mais separadas de... de campos assim, como: '_Ah eu tenho messes materiais, esses elementos e eu vou arranjar isso numa forma... Não! Você...você lida com processos de disrrupção, você lida com processos de provocação. Esse 'se envolver' naquilo que se está fazendo. Não... olhar a coisa de fora e pensar: '_ah o que eu vou fazer com isso?'

Valéria - É... É que pra mim isso não está tão em extremos opostos, por que... Acho que de alguma maneira, há coisas em que a espontaneidade é central - Espontaneidade como aquilo que acontece no momento presente-, mas eu acho que há outras coisas totalmente possíveis de serem elaboradas ... com outra dinâmica, com uma calma, com um tempo, e isso não quer dizer que vai diminuir a possibilidade daquilo ser... espontâneo... Mas assim, eu acho que isso pode ser que dependa um pouco dos processos individuais. Por quê? ...O meu hábito de trabalho, como eu constituí toda minha relação com criação - o jeito que eu opero, minha cognição- ele tem a ver com um... um tempo longo.

Flora - Então, eu não estava querendo contrapor, justamente...

Valéria - Sim, eu consigo ver que dá pra fazer isso. Mas é diferente... Eu vejo diferenças... É uma coisa que é...

Fora - É mais uma outra forma de se fazer, sabe?

Valéria - Exatamente! Não necessariamente projetar materiais e uma forma no tempo, na minha opinião, ou na minha vivência, não necessariamente isso vá ser uma coisa engessada ou 'não íntima' ou afastada..;

Flora - Ahaam!

Valéria - É claro, que acho que tem uma tendência geral a, quando a gente fala... de música, [de] forma em movimento. **Vai pegar o ensino tradicional de composição... Os discursos canônicos, aquela coisa que a gente conhece... Esses materiais, eles não estão em você, eles estão no mundo... E aí você só projeta aquilo e aí fica parecendo que o compositor é um... um cara que faz projetos com coisas que estão fora dele. E essa que tem sido minha preocupação.** Aí, o que acontece? Tem um outro extremo e isso eu vejo bastante pelas discussões com Rogério [Costa], que é assim: 'Não, as coisas, elas vão ser geradas em

tempo real e elas são feitas ali, e essa espontaneidade é o que garante a minha proximidade com o que está acontecendo, porque eu parto do meu instrumento, eu parto do meu gesto, eu parto do meu som.' Só que eu acho que esse esquema não é muito verdadeiro. Porque assim: você pode também como um improvisador...

Flora - Ter uma biblioteca de...

Valéria - Cara, estou cansada de ver umas improvisações 'maletas' que não dizem 'p' nenhuma! Que o cara simplesmente, o que ele desenvolveu foi uma capacidade de fazer isso em tempo real! Mas ele também põe materiais em movimento como se ele lidasse com o 'fora' e aquilo não tem nenhuma relação dele, de ele estar ali...

Flora - E de um jeito positivo, também pode rolar... talvez... Por exemplo, é nesse sentido que acho que o Henrique (Vaz) fala da cartografia de um corpo: que você acessa em tempo real essa biblioteca que você tem, quando você vai performar. Não necessariamente você está improvisando 'do nada'.

Valéria - Não, isso lógico, sem dúvida!

Flora - Né? É uma cartografia em tempo real, assim...

Valéria - Sim... Sim. Mas é que eu acho que essa relação... do 'eu' na criação, ela pode acontecer em diferentes modos de produção, seja tempo real, seja tempo diferido.

Flora - Exatamente. Eu acho que é mais em relação dessa subjetividade do que do...

Valéria - E na minha opinião, ela também está numa relação com o outro. E eu tenho pensando muito sobre isso. Por quê? Porque a minha prática em geral, ela está associada a um lugar mais de... ah, mas Weberniano assim, que você tem aquela imagem do compositor que projeta uns materiais, ele lida só com a história da música. Então você tem...o que é todo o discurso Adorniano, que eu estudei pra caramba... **Que é um pouco isso: o material, ele tem um desenvolvimento histórico! Existe uma materialidade história e ele tem um desenvolvimento! E você está hoje em 2018, diante de uma *presentificação de um processo* histórico daquele material... E aí como compositor você vê aquilo e isso inclui material e forma e você lida com isso! Como se isso fosse muito exterior à sua existência. Então tudo bem, eu entendo...** Na composição existe...e ainda é....

Flora - **É meio que um molde, né?**

Valéria - E é muito isso que eu estou querendo pensar no pós-doc, discutir no pós-doc... É meio que um molde! **Então é por isso que você avalia peças, sempre com alguns critérios**

de... 'Ah, essa peça funciona ou não.' Discute-se o que sobre uma peça? Material e forma...São sempre coisas externas. Nunca você fala "se cartografar' na composição!!!

Flora - Ao contrário desse processo que você fez, né?

Valéria - Mas eu acho que isso... isso está aí! Um monte de gente lida com isso... E é super ....é, sei lá, é super corrente.. .o quanto de si você coloca ali e 'dane-se' a história da projeção desse matéria da história...da música Europeia geralmente, né?

Flora - Aí eu lembro da questão do molde e da modulação, né? Porque....Acho que é o Simondon que fala, e o Silvio [Ferraz, na aula Imagem de Composição/2018] tem falado disso nas aulas, bastante. Que o molde, pela visão do Simondon, por exemplo, nem o molde é alguma coisa... fixa. Porque ele mesmo, quando você, por exemplo, utiliza ele, um tijolo, faz um tijolo a partir de um molde, a própria temperatura e as forças vão acabar entortando o molde, fazendo com que ele também se mexa e se mova... Então nem o molde é algo fixo... E falar de uma modulação nesse sentido. Porque o molde molda o modelo e o modelo modula o molde. Então, a gente não pensa tanto num processo que é esse molde histórico de forma e conteúdo e tal**... A gente está tentando pensar em outras formas de abordagem! Como é que ao mesmo tempo, tu és modulada nessas conversas e como é que a tua vivência está modulando a tua história de compositora, não é? É mais amplo que a voz e ao mesmo tempo...**

Valéria **- É e tem parecido um lugar que vale muito a pena... dar uma brigada, sabe? Dar uma boa debatida. Por que... Eu acho que tem uma abordagem meio... meio mofada assim, e um entendimento bem, de quem pratica a composição, eu acho que é um lugar de conforto, porque os discursos estão prontos. E de quem não pratica a composição, é também um lugar pronto pra fazer a crítica, assim. Eu acho esses discursos muito pouco... reais.**

Flora - **Sim, aí vai entrar o processo da análise, como é que se faz essa análise através dessas duas... se não quiser usar esse meio ... Que é o que talvez tu e a Lílian estejam fazendo...no artigo...**

Valéria - **Porque acho que tem muita discussão pra ser feita aí, nesse campo do... Bom, sei lá! No nosso meio eu sinto esse... esse lugar da composição como esse lugar meio... meio envelhecido, meio engessado, 'mortão'... Aonde...**

Flora - [risos] É uma morte ruim, né?

Valéria - É uma morte ruim! O lugar da objetificação total... E daí você tem, todo mundo tem aquela imagem do, aquela figura do compositor... Mas enfim, a área foi construindo isso, né?

Flora - É, se construiu, né?

Valéria - Foi assim, e esse discurso ele...

Flora - Não é à toa que é assim...

Valéria - Não, e ele interessa a muitos compositores!

Flora - Até o próprio preconceito de escrita, né?

Valéria - Lógico, ele interessa, tem muitos compositores que fazem a manutenção disso! [...] Manter esse lugar 'Pierre Boulez', né? São esses exemplos sempre... Mas interessa a uma parte dessa... galera...manter esse lugar. Que é o lugar do controle, do...

Flora - É, do molde de compositor, né?

Valéria - Do molde de compositor! Né? Tem uma política aí que... que interessa a uma galera que..

Flora - E que é interessada, justamente e não é neutra...

Valéria - E que é muito bizarra! **E eu fico pensando: tá, como é que a gente consegue criticar esse lugar, mas entender que 'há outros', e não que não há nenhum! E não, entender que tem que ser uma zona morta, entendeu?**

Flora - Exato! Não, e fazer uma análise como vocês estão fazendo!

Valéria - Tipo, eu não aceito mais isso! Não venha falar que a minha prática é morta! Não é! O meu dia-a-dia é muito vivo! Ele é... super...

Flora - **E isso vai em direta relação direta com essa análise [...] que vocês fizeram no artigo...*A conversa enquanto método*. Mas assim, vocês chegam na análise, e vocês analisam as peças, mas vocês não estão falando do conteúdos exatamente. Vocês estão falando das relações, muito da relação com o público... [...]**

Valéria - **A gente fala da nossa relação com o trabalho... A gente fala da relação como público...**

Fora: "Dos processos de escuta fragmentada... Então são coisas super importantes e vocês falam... dessa importância do próprio processo de vocês conversarem e se ouvirem, pra poder chegar nesses elementos, né?

Valéria - Uhum! É, porque a análise musical, como ela parte desses objetos 'natimortos', as análises também são 'natimortas', né? No sentido que esses processos são sempre estancados e... e meio representados. Você está sempre falando de representação, assim...

[...]

A Carole [Gubernikoff] , no texto dela, que é essa retrospectiva, ela fala assim: ela percebe que, o quanto a trajetória dela foi toda marcada, mesmo no campo na análise - especialmente no campo da análise, que é onde ela se identifica e se enxerga - como alguém sempre buscando 'anti-métodos'. Ela usa essa expressão. Ela fala: 'eu sempre procurei anti-método! Não me interessam os métodos, me interessa encontrar anti-metodos!'

Flora - Nossa! Ela deu algum exemplo?

Valéria - Ah... Não sei se tem no texto algum exemplo. Eu entendi muito rapidamente porque ela referencia isso nos cursos do Willy (Correia), como uma...

Flora:"_Que seria o quê, um anti-método? É um 'fazer fazendo', também?

Valéria - É um 'fazer fazendo'! Se eu vou falar desse caderno, aqui agora [ela aponta meu caderninho vermelho de capa dura, de anotações] eu vou ter... Quer dizer...

Flora - Ler essa letra torta! [risos] [Vejo uma página do meu caderninho totalmente rabiscada]

Valéria - E aí eu vou buscar alguma coisa que me ajude a me relacionar com esse objeto, que é vivo!

Flora - Eu acho que eu escrevo muito dessa forma! Porque, olha o método disso aqui" {Mostro a página rabiscada]...

Valéria - Sim! [risos] Exato!

Flora - [risos e gargalhadas] Não tem nem sequência!

Valéria - Então! Se você falar assim: 'analisa esse caderno!' E eu partir do método ou partir de todas as ...

Flora - Um pronto...

Valéria - Eu nem preciso analisar esse! Eu analiso qualquer caderno! Mas um anti-método tem a ver com: 'cara, primeiro eu vou olhar isso, antes de falar que é um caderno, sabe?' E de repente eu nem preciso mencionar que isso é um caderno, porque eu vou precisar muito

falar sobre a questão da geografia que tem aqui ou da troca de cores ou... Agora, o fato de ser um objeto capa dura, retangular e que serve para fazer anotações, isso é uma idiotice!

Flora - Talvez não precisa ser falado...

Valéria - Pra que eu preciso ficar falando isso? E vou falar isso de todos os cadernos do universo?

Flora - Exato! É 'rondó...é...não sei o quê....

Valéria: _Que bosta! Daí eu vou falar: 'não, mas esse tem tantos centímetros, o outro tem tantos...' E é isso a análise musical....

Flora - Que é o que fazem!

Valéria - É isso que fazem! Esse aqui tem... 'Dó', esse aqui tem 'Ré'... Esse... Cara que bosta, entendeu?

Flora - Tipo quando foram falar da tua peça lá, né?

Valéria - Uhum! Então, quando na verdade, eu não preciso falar nada disso! Eu preciso falar: "cara...que essa pessoa, 'arranca folhas!' Ou...eu preciso falar 'que esse caderno caiu', entendeu?

Flora - **E a gente está arriscando também. A gente está arriscando aí, porque a gente está arriscando num mundo codificado, né? A agente está arriscando fazer de uma outra forma. É tipo a questão de uma 'tese analítica".**

Valéria - Cara, que é isso, uma 'tese analítica'? Mas eu acho que é um mau entendimento da própria palavra análise. Eu acho a palavra análise fantástica, assim! Eu adoro a palavra composição e eu adoro a palavra análise e eu acho que a gente precisa resgatar sentidos ...frescos pra essas palavras!

Flora - É, tem um ranço nessa palavra, é melhor eu resgatar, por que...

Valéria - Mas é porque ela é entendida assim! Quando você fala em *análise*, que você pensa, já? Você pensa em *descritores*...

Flora - Analítica!

Valéria - Você pensa em *analítica,* você pensa em *ciência*, você pensa em *redução*. E se você for olhar no dicionário, é isso! O curso de análise lá na EMESP, eu abro com uma discussão sobre análise justamente, e aí eu peguei os verbetes do... peguei o verbete do Groove, pra análise

musical, e dicionários: o que é *análise* de maneira geral. E é isso: esse entendimento, ele corresponde a um conceito... envelhecido de *análise*! Por que... **Não sei se você lembra, mas quando eu fiz o meu *Vozes*[72], na Sonora, o meu *flyer* tem uma imagem...**

Flora - Eu lembro!

Valéria - **Que é uma imagem...Tem um corpo de uma mulher...[...] Daí tem um cara que quer desenhar. E existia um instrumento, que era usado no Renascimento, que é uma chapa de madeira que está ali , quadriculada... Porque você põe na frente da imagem e daí depois você vai poder transcrever. Daí era uma discussão sobre análise, que eu estou pondo naquela imagem. Que é: 'bom. esse cara está desenhando... Mas ele está desenhando?' Quer dizer, a ferramenta analítica que ele tinha era aquela, só que aquela ferramenta afasta ele do corpo da mulher..**

Flora - Um filtro...

Valéria - **Na verdade ele metrificou tudo... e não tem relação com aquela mulher. E eu acho a imagem muito forte porque também é o lugar da mulher. É um lugar pra ser visto assim: pra ser analisada e lida, de uma maneira completamente já... anti...**

Flora - De longe... Esquadrinhada...

Valéria - Totalmente esquadrinhada!

Flora - Nossa que genial, eu não tinha essa tua fala...

Valéria - E aí eu pus essa imagem por quê? Porque no *Vozes* eu ia falar do meu trabalho. E eu partia desse lugar, pra dizer que eu não ia falar desse jeito. E que a minha tese era outra coisa. E isso está na minha tese! Na minha tese eu uso essa imagem e ponho esse lugar de crítica, que foi assim: 'essa análise eu não vou fazer! Não estou interessada em fazer isso comigo, ou com minha peça! Eu estou interessada em entender, em ir lá e tocar essa mulher e ver como é que é a temperatura! Conversar com essa mulher e ver como é nossa relação!

Flora - [risos] Haha! Total!

Valéria - Tipo!!! [risos] Bater um papo! Agora, a análise, em geral, está nesse lugar da representação. Redução, representação, quantificação...descrição... E aí... Quer dizer, uma bosta

---

72.[Vozes #3] Valéria Bonafé. Transmitido ao vivo em 27 de jun de 2016. Sonora convida para mais uma edição da série Vozes na próxima segunda-feira, 27/06, às 17h30. Nesse encontro a compositora Valéria Bonafé fala sobre sua tese de doutorado recém concluída "A casa e a represa, a sorte e o corte. Ou: A composição enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]" e também sobre algumas de suas composições. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rqfGrh-MTko

mesmo, a área de análise! E aí você vai num congresso e olha os 'papers' que estão na área se análise"! É isso!

[Voltando à voz]

[...]

Flora - Ontem a gente começou falando alguma coisa [antes da reunião do Nusom, estávamos conversando] Tipo... O que é voz para ti? Qual importância disso na composição, como ela acontece? Ah... Eu queria falar com você mais sobre a questão da voz e da tua a voz e como é que isso aparece na tua peça. Qual a importância da voz nessa peça? Você falou um pouco disso, no processo, no processo de reunião dessas mulheres e tal...

Valéria - Então isso é muito... muito legal assim. Porque eu não sabia que ia ter voz nessa peça, né? Porque, não foi um processo: 'ah eu quero trabalhar com minha voz e daí vou fazer uma peça pra colocar a voz.' Não foi assim. Na verdade, foi diferente, porque...É... porque quando veio a proposta [a encomenda da composição] eu podia lidar com um conjunto instrumental que tinham me oferecido e que dentro desse conjunto tinha uma voz. Tem um clarinete, uma flauta, uma voz, era um *ensemble* e eu ia fazer uma peça para esse grupo. Então ainda que tivesse voz, era uma voz...

Flora - Genérica...

Valéria - Uma voz instrumento... E... tratada como um instrumento. Então não tinha nada a ver a minha voz ou essa outra voz que é uma voz de 'pessoas... reais'. E eu fiquei lidando com esse convite: 'ah, a possibilidade que eu tenho de sonoridade é essa aqui'. E eu comecei a elaborar a peça desse lugar. Então, na verdade, usar a minha própria voz, ou as vozes das meninas [mulheres da família], foi uma coisa que foi vindo de dentro da peça. Então não é que eu tinha um projeto assim: 'ai eu preciso usar minha voz', ou 'eu tenho um desejo de usar a voz...' Eu nunca tive esse desejo na verdade, da minha voz. Eu tinha um desejo de compor pra voz -e isso é uma coisa antiga já até, na minha lista do que fazer até os quarenta anos. Isso figurava assim, era realmente importante, eu queria trabalhar com voz. Mas não com a 'minha' voz, de jeito nenhum! Como é que eu ia pôr a minha voz numa peça? Não faz o menor sentido! Nunca fez o menor sentido! Porque...sei lá...Porque... eu não iria pro palco performar uma peça minha. Então não fazia sentido. E eu lido com isso, né? Antes disso também não trabalhava com música... tipo uma mídia fixa...Então nunca passou pela minha cabeça usar a minha voz, nesse sentido de finalização. Ainda que eu sempre use a voz em todos os processos... composicionais... muito, use bastante, mas ...não que 'vai ter' a minha voz na peça. Isso é totalmente *nonsense* pra mim. Só que aí o que aconteceu é que foi uma demanda do trabalho! Uma hora o trabalhou mostrou que eu

tinha que fazer um negócio com a minha voz, porque, como é que eu ia lidar com uma situação... super pessoal... Ia fazer o quê? Mandar outra pessoa realizar? Não ia ter nenhuma verdade nisso, entendeu?

Flora - Então, exatamente! Tinha uma colocação... Talvez a voz estivesse lá como uma colocação da tua pessoa?

Valéria - É, porque não é uma peça que nesse sentido é 'performada'... Se for entender performance como uma coisa...Porque até então, assim (n)os outros trabalhos, eu tenho uma ideia musical, [que] eu passo pra alguém...Aquela ideia musical, ainda que passe pelo corpo dessa pessoa, ela foi minha...Eu trabalho com isso, né? Tem peças com pouco mais de abertura: tem uma proposição minha e a pessoa pode ter um grau ali de abertura. Mas ainda assim tem a ver com performar no sentido do... A pessoa está falando - seja com um clarinete, uma flauta, ou com uma voz - um texto que não é dela, que eu propus, um texto. Daí nessa peça... não é isso. Porque nessa peça tinha uma coisa de...Quer dizer, eu poderia ter optado por isso. Tipo: '_Ah eu vou fazer um texto, porque tinha uma voz nesse grupo [da encomenda]. Então essa voz 'vai falar' um texto X ou vai cantar um texto X, mas isso não foi uma possibilidade, porque...por conta do conteúdo do que ia ser trabalhado na peça... O que fazia sentido era que...eu falasse! **Então, não foi uma decisão, tipo: 'ah, eu trabalho com voz, vou usar a voz, ou eu quero muito que minha voz esteja presente'. Eu não parti desse lugar de antemão, foi uma coisa da peça que impôs a necessidade de eu usar minha voz.** Então tem um outro caminho isso aí. Então não sei se eu vou ter uma outra peça usando isso...[...] Se for importante pra peça... Mas não é uma área minha de interesse pra exploração...Como a Inés...Ela trabalha com a voz.

Flora - Claro. Ou eu...

Valéria - Ou você. Você tem violino também. A Inés tem um trabalho exclusivo com voz [...] A Lílian também não trabalha exclusivamente com voz, ela já fez trabalhos com objetos e com outras coisas. Daí pega o caso da Inés: ela tem a voz,então... Antes de tudo a voz está ali. Ela vai fazer um trabalho...A voz é um pressuposto, assim. Ela sabe que vai fazer um trabalho com a voz. Talvez algum dia possa ser diferente se ela falar: 'ah...nesse trabalho acho que na verdade eu acho que vou usar um pandeiro ou um tambor...' Mas meio que a voz é o lugar de trânsito dela. É o ponto zero. E isso nunca foi pra mim, eu nunca tive a voz com um ponto zero. Então na verdade [a voz] apareceu - como talvez um dia a Inés queira trabalhar com um tambor – apareceu pra mim no trabalho. Eu não sei se eu vou fazer outros assim. Não é um lugar de pesquisa, de exploração...de...

Flora - (A voz) Apareceu até como algo do cotidiano, né?

Valéria - Sim. E no caso das meninas, da minha irmã e das minhas primas, isso foi muito mais forte ainda. Porque, no meu caso, eu elaborei um texto, eu não improvisei um texto. Porque a peça tem esses dois lugares de voz. Tem um lugar que é uma voz que eu li. [...] Tem uma voz, mas tem uma camada de literatura nisso, eu compus um texto. Palavra a palavra... tem uma métrica... Eu partiturei e depois eu fiz essa... partiturei não, eu só escrevi, mas porque eu mesma que iria ler. Mas eu sabia: onde é que vou respirar...o que eu vou fazer... E aí eu gravei esse texto. Então, ele tem uma camada de preparação. Essa voz, ela não é tão 'autêntica'. Ela é autêntica no conteúdo, porque... eu estou expressando uma coisa que eu queria expressar, mas ela tem uma camada de composição nisso, tem uma camada de cuidado. No caso das vozes das minhas primas, da minha irmã, é uma roda de conversa. Ali tem um grau total de espontaneidade... Então é outra coisa. Tem dois tipos diferentes de...

Flora - Claro. Tem um lado que é mais performado, que é o seu... e um que é mais espontâneo.

Valéria - Sim, o meu, nesse sentido, é mais performado. Exato... O delas é mais espontâneo. Agora, depois eu fui lá e cortei, né? Então também tem uma seleção.

Flora - É, mas a gente não está falando de original e de nada [assim], né?

Valéria - Não... **Mas pra mim é bem claro o dinamismo porque na parte delas, na seção da roda de conversa, as vozes são muito dinâmicas e muito expressivas**. [...] Porque vem da conversa e tem uma verdade muito grande nisso. Ninguém treinou nada ali. **Aquela coisa do ato e aquelas vozes, elas testão carregando, portanto, um afeto coletivo ali. Tem um espaço, um ambiente, que deriva dessas vozes que [você] está ouvindo. Você não vê essas pessoas. Só pelo contorno e pela combinatória dessas vozes, vai sendo desenhado um espaço afetivo.**

Isso não é o que acontece nas partes onde está a minha voz. [...] Quando estou sozinha, é um outro contexto, [que] está muito mais controlado. Então o afeto está controlado. [...] Quando leio o que tem no quarto, tento fazer de uma forma inexpressiva, porque não quero que seja nada muito dramático... E eu quero meio que ir listando como se eu estivesse só fazendo realmente um inventário de objetos de um lugar, alguma coisa um pouco mais técnica. **Então toda vez que você ouve essa voz ela é um pouco mais normalizada, assim. Não tem grandes picos expressivos. Por quê? Porque pra mim, o pico expressivo é o texto, ali**. **Então teve um texto composto e eu selecionei onde que vão ser as coisas, mas a voz não. A voz ali está muito... performada**. **Num sentido ... Está mediada. Agora, no caso dos**

momentos das rodas de conversa, da coisa mais espontânea, acho que tem um dinamismo vocal muito maior, consequentemente, muito mais dramático, né?

Flora - É eu fico pensando: engraçado que tem... Apesar, claro, de ter esse processo composicional todo que é....calculado, [que]não seria verídico no sentido...[risos], [mas] ele 'é' verídico...

Valéria - Não... Ele é!

Flora - No sentido *pahrresiástico*. Ele não seria... 'espontâneo', talvez...

Valéria - Não, ele está mais planejado.

Flora - É, mas ao mesmo tempo ele tem...**A peça toda, ela tem, por mais que tenha ...esses controles, você...parte de um lugar de interrogação, né? Ela tem um... uma incógnita assim, que percorre ela inteira...Tipo....**

Valéria - Uhum...Tem! Não fecha muito...

Flora: "_Porque...O próprio fato de você ler controladamente lá...[...] Você dentro de um quarto, de uma situação... de risco...Você estava fazendo um tratamento. Tem todo um componente ali, que... não é tão abstraído...

Valéria - Então... Mais ou menos, porque isso é ficcional. Porque eu não usei a leitura do quarto. Eu refiz no estúdio.

Flora - Tá.

Valéria - Mas eu não acho que isso seja importante. Eu fiz no estúdio por que... teve um peso. Nesse lugar eu tomei uma decisão...Que eu falei: 'Bom...

Flora - Claro, você emulou aquilo, pra...

Valéria: "'_Isso aqui pode ficar melhor!' Nesse caso, não me interessava tanto... a verdade daquele momento.

Flora - Não, é mais a questão do relato, né? Do inventário...

Valéria - Exatamente! Mas no caso da roda com as meninas, não tinha como fazer. Só que é diferente, porque no caso com a roda delas, eu já previ isso antes e eu já levei um 'mic' legal... Eu já planejei um ambiente, porque eu falava: 'meu, isso aqui vai pra música". Quando eu fiz no quarto, eu nem sabia que eu ia usar isso na música.

Flora - Então! Isso que eu estou falando... da incógnita!

Valéria - Então, nesse ugar é mais verdadeiro, porque eu fui fazendo... Só que depois eu gravei....

Flora - É! Porque essa que é a incógnita que eu falei. Porque você não estava sabendo exatamente no que ia dar e...

Valéria - Não! Não, eu não ia usar isso... Quando eu saí de lá, a peça era outra coisa. Eu não ia usar isso.

Flora - Não é um processo muito...Talvez...

Valéria - Depois foi que eu ouvi em casa...

Flora - **É esse 'dar' voz, né?... Mas num sentido... Porque aí a voz, a gente pode pensar não como só a *voz em si*, que agente usa, mas.... 'Dar voz' ou, sei lá... 'adquirir uma voz' para certas coisas... No seu caso, era adquirir uma voz para esse processo...(?)**

Valéria - **É, eu precisava narrar esse processo...(do tratamento da tireoide) Precisava falar dele.**

Flora - **É! Exatamente. É esse 'narrar-se',** que vocês falam da... *A aventurar de contar-se'* (RAGO, 2013)[73], né?

Valéria - **Se contar... Porque é isso, né? Quando... essas coisas todas, elas vêm de fora... Você tem lá uma doença, o bagulho cai na sua vida! Você está fora desse controle, né? Mas aí você tem uma...**

Flora - Essa criação de ... se enunciar...

Valéria - Você precisa se enunciar diante daquilo! Como é que eu vou me enunciar? E você tem muitas possibilidades!

Flora - Que você falam: 'é uma inscrição da subjetividades...'

Valéria - **Aham! Que é: 'como eu vou me posicionar diante desse evento, que foi completamente de fora... Mas assim, ele vai movimentar a minha vida toda. Daí eu preciso me contar. E eu preciso me contar ... pra mim! Pra outras pessoas! Tem essa narrativa, né!**

---

[73]RAGO, Margareth. 2013. A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora da Unicamp.

O processo terapêutico é isso, né? Você precisa ficar contanto aquilo lá, cara! Os traumas são isso!

Flora - **E você libera outras também?**

Valéria - Você libera outras! Isso foi uma coisa que eu escrevi pra Carole (Gubernikoff)[74] e que foi um processo bem legal assim, de percepção... Então, que é um negócio de...que eu escrevi pra Carole isso hoje, também...que foi tipo: quando você tem um grau... acho que de verdade, muito grande, que é uma narrativa franca, e... – bom, claro, dentro dos limites, dentro daquilo que é possível socialmente...As narrativas são francas dentro do que dá pra ser, mas, há possibilidade de aprofundar muito isso... Tem a ver, claro, com... intimidade, com contato, com ...frequência. Que são coisas que eu estava num ambiente privilegiado, que é o meu ambiente familiar. Então não é que eu sentei pra conversar com pessoas desconhecidas. Eu sentei pra conversar com pessoas que...[se] 'viram o olho' de um jeito, você sabe o que ela está pensando...Que têm uma...uma intimidade realmente...

Flora - Sim! É um pouco como eu estou tentando... Não, não exatamente, mas tem a ver com o que eu estou fazendo... de certa forma... [neste diário de conversas].

Valéria - Sim, tem a ver! Tem a ver!

Flora - Que é a amizade...

Valéria - Exatamente! Porque aí o que você consegue, nesse lugar... essas falas muito... muito abertas assim, muito francas... E que acho que... a Carole, por exemplo, colocou no texto dela... Acho que às vezes, no texto é mais fácil de colocar até, do que...

Flora - Na composição...

Valéria - Não, do que 'falando'. É se você vai...

Flora - Sim! É, porque é difícil, né, de elaborar... (informação verbal).[75]

[74]GUBERNIKOFF, Carole. Trajetórias. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus – 2018. Disponível em: https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5539/2039

[75]BONAFÉ, Valéria. 2a Conversa com Valéria Bonafé feita com/por Flora Holderbaum. Arquivo: [11 de set. 2018]. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo E desta tese.

3.4 Fedra e De Perto, de Lílian Campesato

Áudiode *Fedra no soundcloud:* https://soundcloud.com/l-lian-campesato/fedra

Vídeo da performance ao vivo de Fedra: https://www.youtube.com/watch?v=6-r4QydI4_Y

> Apresentado em 02/11/2014 durante o XII Encun - São Paulo Fedra é uma performance vocal (solo) que recria por meio de sons fisiológicos, sons da respiração, sons guturais, um espaço íntimo que é compartilhado. E esse espaço íntimo pretende ser rememorado a ponto de ser reconhecido pelos ouvintes como algo familiar e bastante ruidoso. Neste caso, o ruído não reside nas qualidades acústicas da voz, mas nas qualidades simbólicas. (CAMPESATO, 2015)

Áudio *De perto*: https://soundcloud.com/l-lian-campesato/deperto-campesato-48k-24bits

> Esta é uma peça dedicada ao ouvinte. Ela foi criada para uma escuta íntima, individual, quase como se os sons fossem imagens que não estão lá fora no mundo, mas dentro da cabeça de quem escuta. É portanto um concerto privé, em que o ouvinte, voyeur, protegido pela distância imposta pela gravação, observa aquilo que o performer se propõe a mostrar. Exposto, só resta ao performer tocar. A gravação binaural funciona como uma lente de aumento que revela o espaço íntimo pelo qual o músico se desloca, sua respiração, seus passos e seus erros. À medida em que esse espaço vai sendo revelado, transpõe-se a fronteira que separa o som da música: o que se escuta é ao mesmo tempo o ensaio e a performance, o erro e a música, o intencional e o acidente. Neste trabalho, essa fronteira deixa de ser relevante. O que importa é a intimidade, que se rompe apenas quando o ouvinte é despertado pelo basta clamado no rádio de Ataúlfo Alves ... "nunca mais". (CAMPESATO, 2015)

Site da artista: http://Líliancampesato.tumblr.com/

A primeira vez que assisti uma performance de Lílian Campesato foi pelo Youtube, por volta de 2013-2014, num vídeo de apresentação artística produzido pelo NuSom. Ela vocalizava sons que não eram um 'canto', uma canção, nem uma discurso, uma fala. Eram sons como aqueles que eu vinha pesquisando na Poesia Sonora e que abordei em minha dissertação de mestrado (HOLDERBAUM, 2014): pequenos ruídos da boca, guturalidades, engasgos, sons de saliva, línguas inventadas, gossolálias. Ela fazia isso com um microfone, acompanhada por outros músicos, que não me recordo o que tocavam. Ficou em minha memória o fato de que ela não cantava e não falava, mas estava numa performance sonora e se situava enquanto uma performer musical. Imediatamente pensei: é possível ocupar este espaço que quase não se vê muito por aí: não ser cantora, mas usar a voz. Não ser poeta, mas provocar a poesia sonora. Não ser exatamente compositora, mas criar com sons. Residia alí, neste lugar que ela parecia inventar, pelo simpes fato de ocupá-lo, uma brecha para um modo de viver e de me colocar, para

assumir um papel diferente, de uma artista que inventa suas sonoridades e vocalidades, que pesquisa e expõe estas invenções e pesquisas e assim, inventa seu próprio meio. Tenha-se em mente que no meu mundo musical, naquela época, ainda que não muito tempo atrás (em torno de 5 anos) eu não percebia muitas mulheres utilizando a voz desta forma livre, no meio musical, como percebi com Lílian.

Lílian se coloca como performer e pesquisadora. Nascida no Matro-Grosso do Sul, morou no Rio de Janeiro e reside em São Paulo há alguns anos. Seu trabalho explora a voz e o gesto em diálogo com recursos eletrônicos e audiovisuais. No texto que ela elaborou para o *teaser* do RUMOR – Ciclo de Arte Sonora e Música Experimental, do qual participou em 2017[76], ela coloca o seguinte enunciado sobre sua produção artística: intenciona uma 'produção e recriação de espaços sonoros, criando uma ressonância entre memória individual e social.'(CAMPESATO, 2017).

Este enunciado marcou muito minha percepção do trabalho de Lílian, tanto no tocante à voz, quando ao que ela relaciona com a voz: o espaço que ela cria sempre que faz uma performance, o limiar entre uma situação cotidiana e 'algo' de uma outra ordem, muito mais íntima, muito mais difícil de lidar, de expressar. Este 'espaço íntimo' é extremamente saliente em *Fedra* e se configura de uma forma variada em *De Perto.* Escolhi estas duas peças justamente pelo fato de que elas parecem se relacionar em termos de uma produção de singularidades sobre subjetividades. *Fedra* lida com isto de forma visceral, já em *De Perto*, há um caráter de humor e sátira com o ridículo de uma exposição pessoal, tanto do ouvinte, quanto do artista propositor dos sons, que são gravados pelo microfone de uma cabeça de boneco binaural. Este caráter das peças e o porquê delas suscitarem isso, é melhor exposto nas conversas a seguir.

A conversa com Lílian girou muito em torno dos seguintes aspectos: o que é o 'constragimento' que ela gera em *Fedra*? Qual o espaço íntimo que é produzido no trabalho, quando ela performa a peça ao vivo? Quais os problemas gerados entre a execução ao vivo - uma performance atravessada por um estado que em si não é representativo, mas provocador de uma 'verdade pessoal' extrema - e o espaço da gravação desta performance? Porque o 'rídiculo' é um ponto interessante nas peças? É possível ensaiar para este tipo de performance? Qual é o caráter de *composição* destes processos? Que dramática da voz eles irrompem?

Fica evidente que há uma problematização da própria concepção e noção de *performance e de composição musical*, em relação a um processo criado, composto. O que é pré-montado verus uma situação de espontaneidade, visceralidade, parrhesia (termo que irei abordar a seguir em relação à *Fedra*), risco pessoal em expôr-se, em chorar, em gritar, em provocar afetos, em provocar constrangimento. Esta problematização aparece como algo muito rico, neste lugar que ocupamos. Exercitamos, em um contexto um tanto delineado, papeis e operadores confundidos,

[76]Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=25&v=JYZxvA__O5I

quando executamos uma performance com um roteiro. E esta performance sofre o amadurecimento de anos de execuções espaçadas, um processo longo e profundo em se colocar à espreita da e com a voz, como acontece com *Una Mirada*..., de Inés Terra.

3.4.1 Encontros com Lílian

As conversas com Lílian aconteceram na USP, em duas ocasiões: a primeira no gramado da parte do campus entre a Reitoria e a Praça do Relógio, em 22 de maio de 2018, numa tarde ensolarada e a segunda, na sala do NuSom no CMU, em 17 de outubro de 2018. No primeiro encontro, que durou cerca de uma hora, estava um tanto frio e eu me atrasei praticamente uma hora. Neste dia eu estava entregando uma série de documentos para o SESC e tive de ir longe de minha casa, o que provocou o atraso, o qual comuniquei no fim da manhã para Lílian. Mesmo assim, sua disposição radiava confiança e abertura quando cheguei. Ela me esperava no 'bar da Carol', como dizemos, um mini café que serve lanches e refeições, colado ao CAC (Centro de Artes Cênicas). Assim que cheguei, me perguntou onde queria fazer a conversa e senti que poderíamos ir pra um lugar mais amplo e mais verde, a fim de relaxarmos e batermos um papo mais descontraído. Fomos caminhando na direção do gramado da praça do relógio e ali decidimos sentar ao sol, na grama mesmo, perto das grandes árvores que rodeavam a gente. Comecei a gravar depois que nos sentamos e Lílian ofereceu o fone de ouvido para testar o sinal do gravador.

A segunda conversa rendeu uma gravação de cerca de duas horas e estávamos no ambiente circunscrito à sala do NuSom, com as ambiências dos sons dos estudantes do Departamente de Música. Todavia, após parar de gravar, estávamos tão envolvidas nos assuntos comentados, que fomos tomar um café no Centro de Artes Cênicas para continuar nossas considerações.

Durante a primeira conversa, versamos muito sobre como eu cheguei no método de voz e assim, tudo girou em torno de como podemos, como pesquisadoras e artistas, encontrar um método que inclua as corporeidades e incorporeidades de nossa condição de mulheres. Dito de outra maneira, de que forma é possível fazer a constituição de um texto de doutorado como constituição de um corpo, um corpo de tese, que não é abstrato e genérico, mas geográfico, específico e contextual, ainda que seja não-identitário, em processo pleno de deriva, de encontros e desencontros, trombadas de corpos, questões, problemas, amigos, amores, afetos. Como esta foi a segunda experiência das conversas, depois de Inés, eu ainda estava buscando a forma mais apropriada de abordar as peças e o processo como um todo.

Sobre a segunda conversa, que foi a parte mais aproveitada para este texto, faço minhas considerações logo abaixo, depois de elencar as relações que tracei a partir do grito em Fedra.

3.4.2 Do grito, da modulação trágica da voz

> Como o traçado silencioso da fissura incorporal na superfície não se tornaria também seu aprofundamento na espessura de um corpo ruidoso? (DELEUZE, 2015, p.159-160).

Optei por inserir, neste texto, grande parte da transcrição da segunda conversa com Lílian, que é quando ela aborda mais especificamente as peças em questão. Diferentemente das outras análises, optei por fazer uso da conversa quase na íntegra, logo apóso texto que elenco abaixo, sobre *o grito* e a *modulação da voz através da Parrhesia,* extraído da análise de Foucault sobre o mito de Íon, feita em seu *O Governo de si e dos Outros* (2011). Assim, escolhi não mais cruzar trechos das conversas com meu texto e a discussão bibliográfica sobre voz - como fiz nas outras duas peças - mas fazer da conversa com Lílian uma provocação de temas que eu mesma percebi, e sobre os quaisgravitam e aderem minhas apreensões das operações vocais de *Fedra*, especialmente.

Estas apreensões, ainda que pessoais e arbitrárias, foram postas durante a conversa, e Lílian confirmou muitas associações que faço com o conceito de Parrhesia e de modulação de afetos. Comecei a segunda conversa lendo trechos do livro *O Governo de Si e dos Outros* (2011), no qual Michel Foucault aprofunda a noção de Parrhesia na Grécia antiga, como ato de fala franca que põe em risco o enunciador por aquilo que enuncia:

> A Parrheia é uma maneira de se vinvular a si mesmo no enunciado de verdade, de vincular livremente a si mesmo e na forma de um ato corajoso. A parresia é a livre coragem pela qual você se vinvula a si mesmo no ato de dizer a verdade. Ou ainda, a parresia é a ética do dizer-a-verdade, em seu ato arriscado e livre. (Foucault, [1983], 2011, p. 60).

Foucault explana sobre os contrates da noção de *performance*com a noção de *pragmática do discurso* e de retórica clássica, discussão que foi pertinente na conversa sobre *Fedra*, no tocante às diferenças de produção de *verdade* entre performar/preparar uma obra. Surge, nesta análise primorosa do autor, uma outra noção de *enunciação,* daquele sujeito que se coloca pessoalmente naquilo que diz, apesar de todos os riscos do ato de dizer o quediz: uma *dramática do discurso*, mais do que uma performatividade de um código:

> Com a parresia, vemos aparecer toda uma família de afetos de discurso, digamos, que são totalmente diferentes, que são quase o inverso, a projeção em espelho do que é chamado pragmática do discurso. Trata-se, de fato, com a parresia, de toda uma série de fatos de discurso em que não é a situação real de quem fala que vai afetar ou modificar o valor do enunciado. Na parresia, o enunciado e o ato de enunciação vão, ao mesmo tempo, afetar de uma maneira ou de outra o modo de ser do sujeito e fazer, pura e simplesmente - considerando as coisas sob a sua forma mais geral e neutra- que aquele que disse a coisa a tenha dito efetivamente e se vincula, por um ato mais ou menos explícito, ao fato de tê-la dito. Essa retroação, que faz que o acontecimento do enunciado afete o modo de ser do sujeito ou que, ao reproduzir o acontecimento do enunciado, o sujeito modifique ou afirme, em todo caso determine e precise, qual é seu modo de ser

> na medida em que fala, pois bem, é isso a meu ver, que caracteriza um outro tipo de fatos de discurso totalmente diferentes dos da pragmática. E o que poderíamos chamar, vamos dizer-, de 'dramática' do discurso é a análise desses fatos de discurso que mostra como o próprio acontecimento de enunciação pode afetar o ser do enunciador. No caso, me parece que a parresia é exatamente o que poderíamos chamar de um dos aspectos e uma das formas da dramática do discurso verdadeiro. Trata-se, na parresia, da maneira como, afirmando o verdadeiro, e no próprio ato dessa afirmação, você se constiuti como aquele que diz a verdade, que disse a verdade, que se reconhece naquele e como aquele que disse a verdade. A análise da parresia é a análise dessa dramática do discurso verdadeiro que revela o contrato do sujeito falante consigo mesmo no ato dizer-a-verdade. E creio que dessa maneira, póderíamos, fazer toda uma análise da dramática e das diferentes formas dramática do discurso verdadeiro: o profeta, o advinho, o filósofo, o cientista(FOUCAULT, 2011, p.65-66).

Além disso, Foucault analisa a noção e Parrhesia em suas significações políticas, em diferentes situações e textos, comoatravés da análise do discurso de Platão para o tirano de Siracusa – Dionísio- e tambémnos quatro textos de Eurípedes: o mito de Íon, as Fenícias, Hipólito e As Bacantes. Foucault dedica um ano inteiro de conferências à Parrhesia, em diferentes leituras, desde a Parrhesia de Platão à Parrhesia da imprecação e grito de Creusa, no mito de Íon.

Íon, além de evocar a palavra *Jon*, ou a criação do povo *Iônico* ou *Jônico* (coincidentemente ou não, nosso *modo maior* em música), teria sido"esse jovem descendente desconhecido da velha dinastia erecteia da Ática, de Atenas, descendente de Erecteu, nascido nas grutas da Acrópole, dessa raça de Erecteu em que já se misturam os deuses, a terra, os humanos..." [FOUCAULT, 2011, p. 141).

O mito de Íon é uma tragédia de Eurípedes sobre a trajetória do personagem Íone sua vontade de adquirir voz na cidade, através da fala franca. Ele quer deixar de ter a 'língua serva' ou a'boca escrava' [*stóma doulon*]. Nascido órfão e assim, sem a ascendência e o consequente direito à fala pública de cidadão Ateniense, própria dos *homens justos* que podem proferir a palavra, ele deseja a Parrhesia como um poder de fala política em Atenas, poder que era transmitido aos cidadãos pela mãe, como direito de nascença, somente sendo filho de uma ateniense. Aqui há arelação do direito à *fala dos justos*, fundante da democracia (os senhores que decidem sobre a cidade, como o nossos atuais políticos), com a filiação legítima ao terreno da 'prátria mãe'. Mas para adquirir este direito, não é através de incríveis feitos de herói que ele consegue a Parrhesia, mas através de uma série de operações pelas quais 'a verdade é dita'.

Resumidamente, o mito conta a história de como Íon foi gerado em segredo quando o Deus Apolo aborda Creusa num'prado de flores' (bem à forma mítica que transforma um possível estupro em um ato mútuo). Creusa é uma descendente de alta estirpe de Atenas, filha de Erecteu, o Governante. Apolo a seduz, gerando nela um filho. Sob ares de reprovação inaudita, a gravidez e a própria Creusa são escondidos e isolados numa ilha. E ao parir, Apolo some com a criança e faz Creusa acreditar que ela a tinha rejeitado e que a criança tinha morrido à mingua.

Assim, Creusa e a gravidez e toda a relação deus/humana é suprimida em primeira mão, e Creusa é casada com Xuto, um não-ateniense que ganhou direto de cidadão por vencimento de guerras. Creusa e Xuto não têm filhos, como a dinastia necessita - pois aparentemente, Creusa teria ficado estéril depois do parto - então os dois vão até o Oráculo de Delfos para saber se haveria tal progenitura. Mas nesta ida ao Oráculo, reside o começo da trama, pois o Oráculo é o próprio Apolo, que havia cometido tais atos com Creusa, e os dois o sabem em segredo.

É a partir da questão de Xuto, sobre se teria uma descendência, e da imprecação ressentida de Creusa sobre o que Apolo fez com o filho que lhe dera,que se dá toda a tragédia. Diferentememnte de Xuto, Creusa não pergunta se terá filhos, mas sim, o que Apolo havia feito com o filho que lhe dera ("O que fizestes com o filho que me destes?"). Apolo não pode falar a verdade e assim, tenta enganar Creusa e Xuto. E ele faz isto contando uma meia verdade à Xuto, de que o primeiro moço que eles encontrassem ao saírem do Oráculo (coincidentemente, este será Íon, filho legítimo de Creusa e Apolo), deveriam adotar como filho. Apolofaz Creusa crer que este não é seu filho e que ele lhe está sendo imposto à força, quando na verdade, o é. E é da humilhação frente à imposição aparente de um filho que não é dela - mas que na verdade é - que toda a narrativa e a modulação trágica do tema da voz e de Parrhesia, irão se dar. Foucault faz uma brilhante análise do mito neste sentido.

Foi neste sentido que, ao ler o livro citado das conferências sobre Parrhesia, obtive uma apreciação poética sobre a voz, nesse jogo de forças. Parrhesia de um enunciado não apenas própria do silogismo, da retótrica, do discurso e da lógica, mas da ética das relaçõese de afetos e que, ao meu ver, pode ser aproximada de um trabalho artístico (Lembremos que a própria tragédia é uma obra de arte, literatura analisada por Foucault).

Ao ler o seguinte trecho, lembrei-me imediatamente de *Fedra* e das conversas com Lílian, sobre a condição do corpo da mulher que grita e que não mais apresenta uma fala de razão – embora esta voz desate noções razoáveis de verdade – mas uma voz pungente de afeto que afronta o próprio Deus. Apolo, figura primordial da ideia de *Logos*, de razão e de verdade, silencia, pois não pode falar a verdade. O Deus é assim abalado pelo grito da mulher humana. E é sobre o tema trágico do canto e do oráculo de Delfos, presidido por Apolo, que Foucault traça a seguinte consideração sobre a voz da mulher, na agonística Parrhesiasta:

> Eu dizia há pouco, como vocês se lembram, que nas estruturas antigas evocadas por Dumézil o oráculo é o que os deuses dizem aos homens, é o discurso verdadeiro que os deuses endereçam aos homens por intermédio de Apolo. Quanto ao canto, à lira, é a maneira como os homens por intermédio se dirigem aos deuses, sendo Apolo o deus da lira. Aqui [no mito], como vocês veem, as coisas não são exatamente assim, e essa distribuição entre o dizer-a-verdade do deus e o canto de reconhecimento dos homens, essa distribuição não se dá. Ao contrário, é evidente que em toda a peça o canto e o oráculo estão do mesmo lado. O deus é o deus do oráculo, mas de um oráculo rezoavelmente reticente. Ele também é o deus do canto, e esse canto também é de certa maneira modulado, seu valor, seu significado são modificados: não é o canto de reconhecimento dos homens para com os deuses. Nesse canto, não são os homens que

> cantam ao deus, é o deus que canta, que canta para si mesmo, na indiferença aos homens, na indiferença às desgraças dos homens que ele próprio provocou. É o canto da desenvoltura do deus, muito mais que o canto do reconhecimento dos humanos. Logo, canto e oráculo serão agrupados juntos, e compreende-se sua vinculação, pois que o oráculo, consciente de sua própria injustiça, não ousa dizer as coisas até o fim, ele se envolve, se veste de certa forma com esse canto, com esse canto de indiferença para com a aflição dos humanos. [No] texto que eu lia há pouco para vocês**, se já não é o canto que vai vir dos homens diante desse canto-oráculo,** desse canto indiferente e desse oráculo reticente, pois o canto passou para o lado dos deuses e da indiferença, **o que vai se elevar vindo dos homens?Não é o canto, vai ser o grito: o grito contra o oráculo que se recusa a dizer a verdade, contra o canto do deus que é indiferença e arrogância, uma voz se eleva, mais uma voz. Vocês estão vendo, é sempre da voz que se trata, mas é a voz da mulher que, contra o canto alegre, vai soltar o grito da dor e da recriminação, e que, contra a a reticência do oráculo, vai proceder ao enunciado brutal e público da verdade. Contra o canto, o pranto; contra o oráculo reticente, a formulação da própria verdade, da verdade bruta**(FOUCAULT, 2011, p. 117, grifo meu).

Muito reside aí para mim, intuitivamente - ouso dizer aqui - sobre o problema deste devir-mulher, que evidencia a querela entre intelecto e sensibilidade, própria dos desígnios vertiginosos entre *logos*, intelecto, sensibilidade e voz: a *modulação trágica do tema da voz* (FOUCAULT, 2011, p. 106-121, passim), desde a Grécia Antiga. E é interessante notar que o mito acaba 'bem', pois é pela modulação do afetos e da confissão/imprecação/grito de Creusa, que mãe e filho conseguem se reconhecer - apesar da trama dos deuses e do coro - e é também pela modulação da voz que Íon consegue o direito de Parrhesiasta em Atenas.

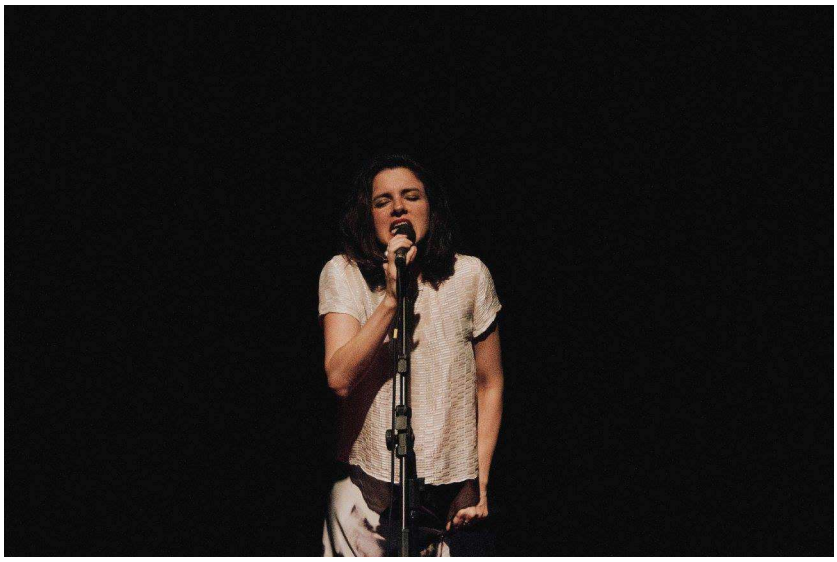

Figura 11 - Lílian performa *Fedra* durante o RUMOR. Recife, dezembro de 2017.

Todavia, é importante frisar aqui, que não crio uma aproximação de *Fedra* com a noção de Parrhesia no sentido de conteúdo semântico ou meramente, de discurso linguístico próprio da fala, retórica, como *poder de fala,* o que seria mais próprio ao *discurso* enquanto '*Poder*', o que Deleuze (1995, p. 13-14) chama de uma *palavra de ordem*. Foucault deixa claro que o que é posto

em jogo pelo parrhesiasta é, para além do conteúdo do encunciado, uma *modulação de afetos* que a voz põe em prática. Depreendo desta noção portanto e para a compreensão das obras aqui expostas, que essa voz que grita não se trata exatamente de *poder de fala* - embora também seja sobre o poder de ter a palavra - mas da condição de uma vocalidade, de uma possibilidade de voz como disparadora de narrativas, de um desafio aos códigos, de situações humanas de embate, através de um enunciado que se torna em si, ética dos corpos no jogo das paixões e afetos.

Neste sentido, importa em *Fedra* que Lílian grita, não canta, não fala, mas desperta afetividades, provoca um constrangimento, modula afetos, nela mesma e no público. Ela evoca, aproxima o público e o ouvinte de sua agonia, irrompe com o indizível e então, percebe o que é disparado a partir daí. Ela se põe em um certo risco. Tão imprevisivelmente isso acontece, que ela faz um relato de uma das performances de *Fedra*, e conta exatamente como foi difcíl lidar com a percepção do público e o que as pessoas presentes colocaram depois, numa conversa. Ela percebeu um *lugar da voz* que é completamente borrado, inconsciente, potente e perigoso.

Figura 12 Um recorte de Fedralita, de Phaedra Richter, imagem que Lílian utilizou para *Fedra*.

Outras 'associações', ou seria melhor dizer, aproximações, foram postas por Lílian na conversa, tais como a ideia de *constrangimento*, de *quebra*, de *familiar/estranho* e de *ridículo*. Sobre estas, também faço minhas próprias derivas bibliográficas e analíticas com pequenas

citações dentro da transcrição a seguir. Estas noções (de ridículo, de fissura, de quebra), são imbutidas na conversa, como se fossem pequenas janelas que remetem a universos conceituais e nocionais complexos, como interventores.

Estas percepções não são 'explicadas' ou esmiuçadas textualmente a partir de agora, apenas apontadas ou 'jogadas' de forma sugestiva, no texto. Se encontram assim, numa estrutura que não deixa de se valer de uma plano poético do texto, ao invés de uma organização estrutural mais rígida. São, em grande parte, associações com referências de Deleuze, Foucault e Ulpiano. Ao meu ver, estes autores liberaram minhas percepções sobre estas conversas, sobre as peças e este *método de voz*, na medida em que uma estética da existência e o embate agonísitico do jogo de forças às quais enfrentamos todas, ao compor/performar, se expressam diretamente neste modo de viver a pesquisa, através de encontros e oralidades trocadas. Este é o 'pensar as vozes', o pensamento ou o exercício de livre-pensar sobre as vocalidades que inventamos e que proponho neste trabalho.

3.4.3 Da segunda conversa com Lílian

> 'Toda vida é, obviamente, um processo de demolição.'[77] Poucas frases ressoam tanto em nossa cabeça como este ruído de martelo (Gilles Deleuze, p. 341).

3.4.4 Do Constrangimento

Lílian - Então! Tem essa história dessa diferença entre a performance que foi pro CD e pra você escutar na sua casa. É essa que é a performance que eu acabei fazendo algumas vezes, que foi ao vivo, tinha esse jogo. Eram lugares que eram maiores e outros mais intimistas e aí eu queria falar um pouco desse constrangimento e que ele começou a ser mais crescente à medida que o tempo ia passando...

Flora - Engraçado que seria o contrário, né?

Lílian - Que acho que talvez tenha essa coisa...[...] O constrangimento tinha a ver com esse lugar da performance do Fedra ser capturado, ser assimilado... por mim... E que(aí), essa verdade, ela deixa de existir. Porque aí você está na performance, você está...

Flora - Tentando reproduzir aquilo que foi naquele momento...?

---

[77] Nota do autor: "FITZGERALD, F. S. 'A Fissura' (The Crack Up). In: La Fêlure, trad. Fr. Gallimard, 1936, p.341."

Lílian - Tem um desafio agora, que é esse. Porque começou a ser algo como: 'ah, então você vai fazer o Fedra como você vai tocar uma peça'. Não vou dizer um Mozart, mas...

Flora - Mas ao mesmo tempo você gravou [...] tem uma preservação desse momento...

Lílian - Tem, tem a gravação mas tem o *ao vivo*. Então como é que você lida com isso? Aí, passando pra coisa do outro trabalho, que é o *De Perto,* [...] ficou esse emblema. Então cada vez que eu apresentei - nem foram assim tantas vezes, o Fedra, algumas vezes - e dependendo dos espaços, do público, do ambiente, existe um constrangimento, que não é um constrangimento apenas meu, mas um constrangimento do público.

Flora - Huhum.

Lílian - As pessoas, elas ficam... abaladas... é... acontece! Então, eu me lembro uma vez que eu fiz numa sala de aula, na verdade [...] não era uma sala de aula, mas era um espaço relativamente pequeno, iluminado, não era um lugar de performance, escuro, que você cria também...

Flora - [Você] Estava bem exposta...

Lílian - E [eu] estava falando. Chamava uma palestra que a Janete (El Haouli) me convidou pra ir lá pra *Toca* e falar sobre. [...] Era (um evento) em homenagem ao Demétrio Stratos e chamava Voz-Ruído. Aí eu fui pra lá, falei... Tinha uma turma de teatro e outras pessoas e tal. E aí num dado momento depois de falar um pouco sobre alguns trabalhos, sobre algumas ideias que tambrém tem a ver com ruído - que acho que o meu trabalho tem muito a ver, a minha tese - eu misturei um pouco as coisas, algo que não costumo muito fazer. [...] Aí eu fiz a performance. E aí as pessoas quiseram falar, depois... Aí [...] aí teve gente que começou a chorar... chorar... chorar... Gente que começou a falar coisas... Que sentia... Gente que começou a externar alguns preconceitos... Gente que começou... Tudo!...Tinha assim...

Flora - Bateu!

Lílian - Naquele momento eu percebi o quanto eu tinha atravessado uma barreira invisível que se coloca em trabalhos de performance, os quais você observa, você bate palma, você acha legal, você... consegue...

Flora - Mas não chega a entrar tanto [o público não 'entra' tanto no trabalho]...

Lílian - Você consegue analisar, friamente assim. Você consegue... Alí eu percebi que eu tinha atravessado alguma coisa. [...] Porque foi efusivo, as pessoas... Foi muito espontâneo: as pessoas começaram a falar, dar depoimentos. Coisas mil assim. Também acho que... não sei...

E aí, eu já... eu já ouvi isso de outras pessoas também... E assim, não só isso, mas eu... Eu fico extremamente exausta... Por isso que eu faço, eu tento fazer pouco [poucas vezes, a performance]. Eu fico muuito cansada, quando eu faço Fedra. Acho que eu fico exaurida. E a minha racionalidade, a minha

habilidade de [...]. Eu fico assim... Então eu me lembro de estar sentada depois - porque eu fico cansada, eu preciso - tomando uma água, e me recompondo assim, e as pessoas já falando!

Figura 13 Performance em Bilbau, 2012. Este trabalho ainda não era *Fedra*, mas já demonsta a atração de Lílian para o grito e o ruído vocal. Foto de Art Dekline.

Flora - E você ainda estava saindo do transe!

Lílian - E eu... Caramba! E eu escutando aquilo, vendo e falei: 'nossa, uau! E me vendo numa situação mais fragilizada, eu falei: 'hum...Tem uma coisa interessante aí! Tá!' E aí, enfim, é uma coisa que eu tenho que lidar e pensar pros outros trabalhos, em como fazer isso e como lidar com isso. [...] Talvez eu tenha, nos outros trabalhos que eu fiz, talvez eu tenha fugido um pouco desse lugar. Porque, como é que você faz um outro trabalho sobre isso? [...] O que está em jogo? Então ele me deixou numa certa crise, num sentido positivo de... Pois bem! Porque essa verdade é a verdade! Né? Você não, enfim... Como é que você busca isso? Então tem uma coisa... uma contradição. Tem um trabalho que você quer fazer. Essa distância, essa separação, essa não-separação 'Lílian-Performer'...

Flora - Isso é muito louco, isso que você está falando...

Lílian - Isso, essa 'não-separação', ela traz também outros problemas, que é a verdade da performance em si... E aí, reproduzi-la pode ser algo... difícil! (informação verbal).[78]

3.4.4 Da Parrhesia

> Llega un punto en la vida en que seguir defendiendo nuestra existencia implica inevitablemente hacer cuerpo con un gesto de parrhesia. Etica de la existencia, a riesgo de todo, insistir en la verdad como aquello que dice de la potencia irrestricta que hace continuar la propia vida.
>
> Um dia, quando menos pensamos e sem pensar muito, somos confrontados de subito com este forte chamado. Com sorte é um ponto de não retorno, onde ou se está à altura e se encara ou se desiste. E se se encara, o amor fati vem junto (Sebastian Wiedeman, 2019).[79]

Flora - Isso tem a ver com... uma pequena parte assim... [disso]: [mostro o livro O Governo de Si e dos Outros de Foucault]..

Lílian - Legal!!

Flora - Porque...ele [Foucault] começa a falar da Pahrresia nesse sentido da modulação das paixões e ao mesmo tempo ele contrapõe ... o enunciado performativo com a Pahrresia, no sentido de que o enunciado performativo, ele estaria dentro de uma pragmática. Não a pragmática que ele fala [pragmática de si], mas a pragmática *dos atos de fala* do Searle e do Austin - que é aquele enunciado assim: 'a seção está aberta.' Então 'o cara' utiliza o enunciado pra falar, mas ele não tem nada a ver com 'se colocar' nessa situação. É uma 'performance', dentro de um código maior, em que ele não se envolve com o enunciado, ele só... faz a seção abrir. Diferente da Pahrresia, porque a Pahrresia, ela faz o enunciador se colocar ... no enunciado, pessoalmente, corporalmente, de modo que ele até possa estar em risco. Então ela cria uma vulnerabilidade e ele assume o lugar do enunciado enquanto pessoa, assim. [...] E aí ele [Foucault] fala que seria mais uma *dramática* do que uma *pragmática.*

Lílian - Ah que legal...

Flora - Então é muito interessante você falar disso em relação à performance: como é que eu vou 'performar' uma verdade? Porque aí - e claro, eu não vou agora começar a cortar o termo 'performance'- a gente tem que ter muita consciência de que esses termos são muito... dúbios assim. Tem acepções de campos diferentes: tanto 'performance', quanto 'pragmática', quanto 'dramática'. Mas assim, nesse aspecto que ele está colocando, como é que a gente vai pensar então - e eu também estou pensando nisso- em reproduzir -aliás, não é reproduzir - em disparar... um... um ato... que evoca um tipo de Pahrresia, que

[78]CAMPESATO, Lilian. 2a Conversa com Lilian Campesato feita por/com Flora Holderbaum. Arquivo: [12 de set. 2018]. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo G desta tese.
[79]Postado pelo autor em sua página no facebook, em 22 de fevereiro de 2019, às 23:33.

evoca um 'tipo' de se colocar no máximo de sua potência... E [você] não está exatamente obedecendo um código, está *desafiando* um código. Só lembrei disso, assim...

Lílian - Sim. É exatamente essa dificuldade. Porque, como você faz isso? Por que...Quer dizer... é...

Flora - A dramática teria tudo [a ver com]... E lembra muito do ator, no sentido do ator que se coloca presente, totalmente presente, aberto ao que vai estar interagindo no momento. E ele não deixa de ter uma preparação, para isso, mas é uma preparação eterna... E é sempre um preparar-se para disparar coisas que você não controla, não é? Não é um 'preparar-se' para 'chegar lá'. Né?

Lílian - Exato. E a preparação envolve...

Flora - Uma dramática dos afetos!

Lílian - E ela envolve o cuidado de si.

Flora - É...

Lílian - Por que... é um jeito...

Flora - Ela vai estar envolvendo esse cuidado no sentido de... É uma busca...[...] De novo: é bem complicado! E aí, acho que há uma crítica, no sentido desse *cuidado de si.* Claro que Foucault vai estar fazendo uma crítica e ele vai falar do *cuidado de si* grego e o *cuidado de si* cristão: como é que o cristão vai sobrepor o grego e vai assimilar e cooptar essa noção de cuidado de si. E aí, ao invés do *cuidado de si* e do *retorno à si*, vira uma *renúncia a si*, não é? Você tem que renunciar a si mesmo. E não, na visão Grega não é bem isso. É um ...conhece-te a ti mesmo num outro sentido. [...] Mas também tem o 'desconhece-te a ti mesmo' por exemplo, do Fernando Pessoa! [risos]

Lílian - Aham!

Flora - Que um dos heterônimos [dele] fala: 'Desconhece-te a ti mesmo'. Né?

Lílian - [Risos]...Pois é porque... o quê que...

Flora - Porque é claro, a gente não está querendo conhecer tudo, não é? Mas é um 'cuidado de si' que traz a problemática do sujeito, que traz a problemática: quem é esse 'eu' que está enunciando?

Lílian - É, porque também... Eu entendo que não existe um 'eu' só, né?

Flora - Claro!

Lílian - Esse eu monolítico. São múltiplos... são...

Fora - Total!

Lílian - E não deixam de ser verdadeiros... esses múltiplos 'eus' que passam [...] por essa conformação aqui: carne e bio, espírito, né?

Flora - E é uma busca pessoal, do próprio Foucault mesmo... Ele fez três livros falando de [sobre a] *verdade.* Ele não está negando a *verdade.*

Lílian - Caro que não... Pelo contrário!'

Flora - Né? Ele está buscando justamente, os discursos de verdade, como é que eles atualizam a gente a...

Lílian - Passar por isso, né?

Lílian - Então, pra mim [..] abre pra muitas coisas. E aí tem a coisa do Mito da Fedra... Eu sei que a Tânia[Neiva] fez uma aproximação com o lamento...[80]

Fora - Ah é?

Lílian - O lamento, das [...] mulheres que lamentavam, né, que tem essa coisa do choro..

Flora - Da ladainha....?

Lílian - Ladainha e tal... Ela foi por aí e analisou, um pouco com esse, com isso... como pano de fundo. Eu acho legal... [...] Eu estou mais nesse, nessa conversa que a gente está tendo, daquilo que tem a ver com uma verdade, com um som fisiológico, com o que não separa. Quer dizer: esse vocabulário vocálico que você vai construindo... ao longo da vida! E aí, vem a pergunta: você consegue ensaiar?

Flora - [Risos]

Lílian - Você consegue... fazer um exercício, um aquecimento, pra isso?

Flora - Sim!! [concordando que aí vem a pergunta...]

Lílian - O que seria um aquecimento, um exercício, um ensaio disso? Pra mim, funciona muito mais uma concentração... um 'cuidado de si', nesse sentido. Uma concentração, uma atenção, pra que eu consiga acessar esse lugar...

Flora - Estar presente.

Lílian - Do que um... treino...

Fora - Um controle, né?

Lílian - Controle, exatamente, mais do que controle.

Flora - É muito interessante, como a gente, como você está exercitando justamente um embate entre discursos. Não é entre discursos, mas é... entre noções... de verdade, e ao mesmo

[80] NEIVA, Tânia Mello; CABRAL, Thiago. O lamento de Fedra ou o lamento de Lilian Campesato na imagem de Fedra. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.57- 97. Disponível em: http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/888

tempo aquilo que você não consegue nomear, que é do corpo. Então, não é a verdade, justamente, do discurso, é a verdade do *afeto*, eu acho, uma verdade do corpo, não sei....

Lílian - Do corpo, do afeto... do...

Flora - É esse lugar em que a gente precisa se... escutar!

Lílian - É! Exatamente! Por isso que tem uma 'escuta de si', lá, no artigo. Porque eu entendo essa história, e a gente... Até conversei com o Henrique [Rocha] aquele dia...eu falei: 'Henrique, sei que você é uma pessoa que leu bastante Deleuze... Ajuda a gente... na coisa do sujeito.' Então ele ajudou...

Fora: - Ele ajudou?

Lílian - Ajudo, ele falou umas ideias lá...falou: 'olha, acho que [...] a gente precisaria conversar mais...(informação verbal).[81]

3.4.5 Sobre cuidado de si e análise musical:

Lílian - A nossa (dela e Valéria Bonafé) ideia tinha a ver com a *escrita de si*, com investigar aquilo que é próprio. Tentar passar por outras coisas. Porque isso é se contrapor a...

Flora - Desviar, né?

Lílian - Isso é se contrapor a uma lógica...

Flora - Analítica....

Lílian - Analítica!

Flora - Do discurso musical, né?

Lílian - Do discurso. Qualquer...

Flora - Que é ... Eu achei muito legal, falei que vocês puxam [...] puxam as subjetividades, como é que eu posso analisar?

Lílian - Como é que você fala de um trabalho? Eu falo de um trabalho a partir de quê? De um fundamento de alguém? Eu não posso falar de um trabalho a partir de outras coisas?

Flora - Do que você...

Lílian - A partir da conversa?

---

[81]CAMPESATO, Lilian. 2a Conversa com Lilian Campesato feita por/com Flora Holderbaum. Arquivo: [12 de set. 2018]. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo G desta tese.

Flora - Do que você acha interessante, de repente...

Lílian - Da conversa! Aí o quanto a conversa é potente!

Flora - E vocês descobriram isso no caminho!

Lílian - Foi... Então, por isso que a gente foi...

Flora - Então não é assim... uma apropriação do discurso do Foucault...

Lílian - Não! Não, agente...

Flora - Vocês assim, passam numa tangente do Foucault!

Lílian - Quer dizer, o Foucault, ele veio, como uma percepção...

Flora - É a Lílian e a Valéria que estão analisando...

Lílian - É. É isso..

Flora - Eu sinto isso também...

Lílian - A gente está começando, [...] está dando os primeiros passos. Estamos vendo, aprendendo. Mas acho que tem muito de uma *verdade.*

Flora - É um exercício de um risco mesmo...

Lílian - É! E pode ser ingênuo, também, acho que está nesse risco, mas...

Flora - Pode, mas...

Lílian - Mas a gente preferiu... 'botar pra frente' esse troço...

Flora - Vocês estão testando um lugar novo de análise, também...

Lílian - Disso... De falar, de escrita, de pesquisa...

Flora - Na última conversa com a Valéria, a gente falou muito sobre isso na própria composição dela! Porque ela exercita esse lugar! É esse! Ela propõe processos que a princípio não tem nada a ver com uma composição, nesse lugar mais formal, e ela propõe analisar também de uma outra forma...

Lílian - Sim!

Flora - Acabei de falar com Valéria e eu ... eu estou falando com ela justamente disso: como é que eu vou *SAIR* dos materiais! Eu vou falar de outras coisas!

Lílian - Uhum.

Flora - Falar de uma pessoa que está com o coração na boca pra falar da vó dela e do processo dela que é íntimo. [...] Acho que todos estamos num embate, não é? Quem diz que não está havendo uma revisão dessas leituras todas através desses processos?

Lílian - Mas também, tem uma dificuldade que é... Fazer outros caminhos é muito difícil.

[...]

Flora - E tem uma figura [...] da composição, que é forte.

Lílian - E a vontade de falar: 'não, bom, espera aí... Por esse caminho, eu sei como faz, então vai pelo material que vai dar certo!"

Flora - Isso! É, é...

Lílian - Quer dizer, por aqui [pelas subjetivações, talvez] eu já não sei... já duvido...

Flora - Perigoso esse negócio! [risos]

Lílian – 'Já acho que pode ser meio, se lá... Já estou desconfiado'...

Flora - E a gente já está olhando [e dizendo] assim: 'mas eu quero olhar! Eu estou afim de saltar aqui, já! De pára-quedas!!' [risos]

Lílian - É, você já está num... Por que como é que você se desprende de julgamentos? É muito difícil. Eu estava escrevendo um texto com Fernando [Iazzetta] [...] Um texto expandido que a gente publicou na ANPPOM, e aí [...] analisa os discursos do Cage...[entre outros] ...

Flora - Legal...

Lílian - ...Analisa os discursos... do experimental, do experimentalismo. É um texto que é sobre isso, sobre os discursos. Chama assim: *Práticas locais, discursos universalizantes* (UFBA, 2019, no prelo).

Fora: - Olha, que legal!

Lílian - Sobre música experimental. [...] E aí agente fala sobre música experimental... Do que seria... Dos livros. Como é que os discursos vão se colocando de uma maneira...

Flora - Que legal! Vai sair esse ano?

Lílian - Vai! Vai sair agora, acho que pela UFBA. Um e-book. Mas assim: botamos lá muitas coisas, inclusive o *Rádio Diáspora,* o Rômulo e a fala deles naquela palestra.[82] A gente fala uma coisa que o GG

82Palestra realizada no Nusom em 01 de outubro de 2018. Vídeo da transmissão disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LucpZ6Xsma0

(Albuquerque)[83] fala, que eu fiquei muito impactada: 'olha, peraí! Porque o samba não pode ser experimental?

Fora - Total!

Lílian - Que dizer: ao samba, só serve essa caixa 'aqui'! Só serve isso d'aqui. Só serve a tradição ou a 'museificação' da tradição. Então estou tentando pensar nessas coisas, porque passa por isso também! Evitar esses lugares e construir... A gente está arriscando...

Flora - Eu acho assim... que a gente na Sonora e nosso contato com mulheres, a gente parece que está a todo momento tentando fazer isso aqui, na universidade. E eu vejo essa ligação. Não é à toa também que eu pensei em falar sobre o trabalho de vocês.

Lílian - É a resistência assim [...] de se colocar e falar: 'óh... Tem uma outra epistemologia rolando aqui...

Flora - Aham! E porque eu não posso também, tentar fazer uma - não vou virar uma teórica - mas porque que eu não posso propor um método meu?

Lílian - Claro! Porque ó: tem outras coisas rolando aqui![...] E disso a gente pode falar...

Flora - Eu estou vivendo essa história!

Lílian: E construir isso, mais do que... Acho que a gente precisa construir esses caminhos...

Flora - E acho que a *conversa* vem - e claro, eu estou totalmente referenciando vocês nesse sentido... eu tenho serias...Um cuidado...

Lílian: Tá... Você leu o outro (artigo dela e de Valéria) que a gente aumentou?

[...]

Flora - O artigo? Eu li o pronto... que não está lançado ainda...

Lílian - Ah esse! Então tá! Você leu acho que, as versões finais...

Flora - Mas assim, eu estou... Agora eu perdi o que eu estava falando, mas... Tem ... um exercício assim de se colocar, né?

Lílian - Tem.

Flora - Se colocar enquanto: 'sim, eu estou terminando um doutorado.' Eu tenho uma certa possibilidade de autoria, dentro desse processo. Eu reparei em coisas que só minha localidade, minha especificidade me deram.

---

83 Discussão no texto: Funk como prática experimental: entrevista com o musicólogo Carlos Palombini (2016) para o blog de Albuquerque, O volume Morto. Disponível em: http://volumemorto.com.br/funk-como-pratica-experimental-entrevista-com-o-musicologo-carlos-palombini/

Ah, eu falei (lembrei onde estava): eu estou referenciando. Acho que essa possibilidade de conversas, é nossa própria criação do que a gente não sabe onde vai dar, né? Porque aí, são pensamentos que estão sendo postos em cheque... Será que eu posso ir por aqui? Será que a academia vai aceitar?

Lílian - [risos]

Flora - E ao mesmo tempo você vê, nas bancas e nos discursos, que o pessoal está um pouco saturado do como vem se fazendo. E na última orientação eu falei pro Fernando. Isso tudo que estou tentando fazer no trabalho, dessas conversas e do método, como é que [nisso] eu estou espelhando também as reuniões do NuSom e os textos que a gente estuda. Não é à toa, eu não estou propondo 'do nada'...

Lílian - Sim, faz todo sentido. Tem uma coisa que eu acho que... [é]... Eu acho muito legal de a gente ir se percebendo. Eu até falei pra Valéria: 'a gente precisa criar outras coisas e passar por outras epistemologias [...] Porque assim: a gente vive e viveu e vive na pele, várias exclusões... Porque a gente tem esses corpos. Porque a gente vai num contexto de uma palestra e numa aula sobre composição e a gente...

Flora - É minoria...

Lílian - Ah, e a gente... vê esses embates! A gente está tentando passar por outros lugares. E por isso que eu também me interesso pela questão do feminino, que eu sei que é o maior 'cabelo'... difícil. Mas, saber como as coisas são, que passam pelo gênero, e como é que essas coisas são atribuídas, é entender onde é que o discurso do poder vai lá e 'pum'!

Flora - E marca!

Lílian: E bota sua marca! Então, eu fiquei pensando aqui, vários projetos e falei: 'Valéria, a gente tem que fazer aulas experimentais de composição, de criação.' Que é pela troca! [...] Pela troca assim: vamos fazer junto e eu vou compartilhar aqui meu processo com você...

Flora - Não é assim: 'ah faz aí um negócio aí que eu quero ver!

Lílian - Entre mulheres! Não é: 'eu vou analisar o que você está fazendo e vou dar minha opinião...

Flora - Entendi... Uhum...

Lílian - Vamos fazer junto! E como a gente está fazendo da conversa e tentando produzir um texto... Caramba! Olha a potência que isso tem! [...] Claro que a gente pode incorrer numa série de marcas de poder também, que a gente está exercendo. É a coisa da sujeição, de poder e estamos todos ali, né?

Flora - Mas a gente... Percebe? Estamos percebendo essas coisas... E a gente sabe que tem essas exclusões, essas marcas, mas em algum ponto a gente está independente em um espaço...

Lílian - Muito legal...

Flora - Que a gente pode ter uma voz...

Lílian - Uma potência...

Flora - Uma potência. Então a gente percebeu que tem essa brecha. E... tem que aproveitar! Porque eu poderia estar num ambiente muito menos favorável a que isso se desse de uma forma experimental e que fosse possível!

Lílian - Exato!

Flora - Poderia ser rechaçada pelas próprias outras...

Lílian - Outras vozes...

Flora - Outra vozes do local, né?

Lílian - Ah eu estou muito animada... com...

Flora - Tu vês como no próprio processo, a gente está fazendo *molecularização*...

Lílian - É. Olha aqui o que a gente está fazendo agora! Neste exato momento, que era... Que dizer, isso é muito mais do que uma entrevista...

Flora - Sim! Muito mais...

Lílian - O que a gente está fazendo não tem a ver com uma entrevista e não tem a ver com... como chama isso? Um parecer, uma análise, uma opinião... Como chama? Você pedir a... Esqueci o nome da palavra...

Flora - Aval, não?

Lílian - É... Você vai ter um parecer, né? Quase como um analista. Não num analista possível, nem *esquizo* nem *psico...* É um analista assim... Ah eu sou: consultor!!

Flora - Sim!!

Lílian - Consultor de... 'ah eu sou consultor, então vou consultar e te passar o bagulho.' Não! Passa a bola aí e se vira! Tem uma construção coletiva... Tem um desejo...

Flora - E rola uma confiança também, né? Que eu acho que é....

Lílian - Isso eu acho muito difícil, Flora. [...] Que é romper essas barreiras! Que é a barreira da impressão que eu tenho de você e da impressão que você tem de mim e da desconfiança que gera, essa impressão.

Flora - Aham! E começa, por exemplo, por eu estar adotando a conversa, que é uma coisa que vocês estavam fazendo... E aí até a Nati [Natália Francischini] estava falando pra mim: 'mas você não está imitando elas?' Daí eu [risos]... E eu juro que foi uma sugestão da Valéria e que eu super tentei deixar claro, que é uma coisa compartilhada que eu vou citar, eu vou referenciar, vai esta tudo ali...[risos]

Lílian - Eu não estou achando nada... Eu estou achando tudo muito legal!

Flora - Então aí é a confiança... Aí eu acho que entra, por que em geral...

Lílian - É soma!

Flora - É uma soma! É multiplicação!

Lílian - É! Porque o que acontece, é que... você precisa ter isso [a confiança]. E não é com todo mundo. Também não sou ingênua de achar que isso rebate nas pessoas...

Flora - É. Não é, claro, não é. É bem específico, né? Da nossa possibilidade atual aqui...

Lílian - Com *essas* pessoas! Porque talvez com outras pessoas, não sei... [...] Mas, o discurso, ele está tão, o discurso e o poder e a impressão, está tão impresso. Acho que a palavra 'impressa', 'inscrita', [...] Como é que você faz uma coisa assim e você não confia na pessoa?

Flora - Você não faz, né?

Lílian - Você não faz, ou você se afasta, né? Então acho que tem uma condição específica, não é com todo mundo. A gente está... Acho isso muito legal: [a gente] está rodeado por pessoas, também, que a gente pode conviver. Porque também tem esse convívio mais próximo...

Flora - Viver...a pesquisa e a criação...

Lílian - Tem uma ética, que acho super importante...

Flora - Tem esse retorno, né, de dizer? E de confessar, né, coisas...

Lílian - E a relação da apropriação, né? Ninguém se sente apropriado...

Flora - Aham!

Lílian: 'Tá querendo roubar o negócio ali, ó....'

Flora - É... Isso é uma coisa desleal, né? [...] É muito mais um roubo do Deleuze, que ele fala: 'eu quero que meus amigos me roubem!

Lílian - É. É isso, é isso! É isso...

Flora - Porque nada é meu, eu estou sendo...

Lílian - Mas, eu quero que me roubem 'nesses' contextos! Porque em outros contextos, eu tenho medo! Eu tenho medo de externar coisas porque... [...] você não tem uma comunicação...

Flora - É que eu acho que tem a troca, daí, né? [No nosso caso].

Lílian - ...não tem a troca [quando não confia]. Tem só... uma via...

Flora - Aí eu estou me propondo a falar do seu trabalho nessa via que considera esses afetos, essas trocas, esse processo todo... Que tenta se colocar de uma maneira mais sincera possível, né? E daí, o que seria o retorno? Seria: primeiro, nossa interação que vai rolar, essa troca literaria, filosófica, sei lá. E, não sei: o fato de eu escrever sobre o teu trabalho...

Lílian - Eu acho que tem uma confiança de não... Nâo tem uma desconfiança! Porque o contrário é muito problemático, quando se espera coisas em troca. 'Depois eu quero louros!' Porque existe uma confiança íntima, que eu sei que vai ser feito o que for possível...(informação verbal). [84]

3.5 Sobre 'De Perto'

> Esta é uma peça dedicada ao ouvinte. Ela foi criada para uma escuta íntima, individual, quase como se os sons fossem imagens que não estão lá fora no mundo, mas dentro da cabeça de quem escuta. É portanto um concerto privé, em que o ouvinte, voyeur, protegido pela distância imposta pela gravação, observa aquilo que o performer se propõe a mostrar. Exposto, só resta ao performer tocar. A gravação binaural funciona como uma lente de aumento que revela o espaço íntimo pelo qual o músico se desloca, sua respiração, seus passos e seus erros. À medida em que esse espaço vai sendo revelado, transpõe-se a fronteira que separa o som da música: o que se escuta é ao mesmo tempo o ensaio e a performance, o erro e a música, o intencional e o acidente. Neste trabalho, essa fronteira deixa de ser relevante. O que importa é a intimidade, que se rompe apenas quando o ouvinte é despertado pelo basta clamado no rádio de Ataúlfo Alves ... "nunca mais".
> Gravada no dia 04/07/2015 no estúdio do LAMI – USP
> Edição: Fernando Iazzetta e Lílian Campesato
>
> P.S. Escutem com fone de ouvido
>
> (CAMPESATO, 2015)[85]

Lílian - Sobre 'De perto'... É legal que se escute no fone, porque é binaural. E ele foi feito pra ser escutado numa poltrona, numa situação de um artista lá do Rio, chamado Ricardo Basbaum. E aí tem uma poltrona, que chama 'objeto escultórico'. Aí a pessoa se deita e põe o fone. E ele convidou vários artistas pra fazer peças para esse objeto. Aí [tem] o Alexandre Fenerich que era o curador dessa parte, vamos dizer, que fazia o contato com outros artistas. Ele [Ricardo] convidou o Alexandre, que convidou outros artistas e me convidou. Então acabei fazendo o 'De Perto' muito parecido com essa situação do Fedra, que era: 'vamos lá e vamos gravar'. E eu já queria trabalhar com binaural há algum tempo e [entender] o que fazer com isso... E aí tem um negócio legal do 'De Perto' – tem essa história do 'perto', tem a voz, mas tem outros objetos. E aí eu acho que 'De Perto' é um trabalho que passa por um humor. Então eu gosto, acho diferente do Fedra. Fedra passa por um...

---

[84]CAMPESATO, Lilian. *2a Conversa com Lilian Campesato* feita por/com Flora Holderbaum. Arquivo: [12 de set. 2018]. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo G desta tese.

[85] Texto disponível na plataforma tumblr: http://liliancampesato.tumblr.com/post/125718111872/httpssoundcloudcoml-lian-campesatodeperto-cam

Flora - Mais denso...

Fotos da gravação de 'de perto' com o 'dummy head' binaural

Lílian - Denso, tem uma angústia. Tem essa barreira que de alguma forma, você entra, e que às vezes a pessoa não quer. Pode até ser 'gozo'mas, quer dizer... Tem uma intimidade, eu gosto muito disso... [se referindo a De Perto]. E fazer a captação 'close mic' tem a ver com isso. O fone tem a ver com isso. E aí eu tenho horas de conversa com a Valéria e o artigo (BONAFÉ, CAMPESATO, 2019) é sobre o 'De Perto' e sobre o 'Trajetórias' [peça da Valéria]. O artigo é sobre as duas peças. Tem a parte que é o método, mas partiu 'da' conversa sobre esses trabalhos específicos. Então são esses trabalhos.

Flora - O 'deslocamento da escuta' e tal...

Lílian - Aham! Então, tem muita coisa lá que a gente conversou, mas tem esse lugar, de querer fazer uma coisa e acho que tem outro afeto que é...vai pro lado do humor. Porque aí uma brincadeira que... Brincadeira não, mas...Tem uma percepção que foi feita depois, que foi: 'bom, fiz uma performance'. Tinham vários objetos, tinha a voz, tinham coisas que foram colocadas em cima da cabeça [do boneco binaural]. Porque tem o 'dummy head', que foi feito... Não era um microfone mais abstrato, era um boneco, então tem uma...

Flora - Uma fisicalidade, né?

Lílian - É, e é uma ideia de um concerto privado, em que você põe fone e não compartilha com ninguém. É individual, num lugar público. Porque alí você está rodeado de pessoas. [...] Então tinha uma situação de um voyeur de quem estava escutando, que é: 'perái, eu tenho acesso a isso.' E aí o [tem] constrangimento, que é uma coisa que me interessou desde Fedra, de outros trabalhos também. Porque o constrangimento e o estranhamento, acho que eles são casados. Você estranha porque aquilo te constrange e te estranha. E acho isso muito potente . E aí [aparece o] ruído, [é] ruidoso. E eu gosto muito dessa relação. E relação de um estranhamento daquilo que é famíliar. Aí vou lá pro Freud também, num texto que eu escrevo isso. Que o *familiar* é aquilo que é o mais *estranho*, às vezes. Tem outras pirações aí.

Flora - Ai é que você [pensa]: 'o que está acontecendo? [risos]

Lílian - Recuperando várias coisas, o recalque. E aí eu enveredei por esse lado da psicanálise num momento lá. Porque eu gosto, me interessa e tal. Mas tem esse negócio do concerto privado, do voyeur, da figura que está alí parada. E aí, tem um sadismo, por um lado, porque por outro lado acho que não. Tem uma invasão que você não vê, você não está ali presente. Mas tem um sadismo alí, porque é uma performance gravada. Tem alguma edição mas não é muita, tem menos edição que o Fedra. Então tem uma brincadeira entre o ensaio e a performance. O erro e o que é pra ser externado. Então tem coisas que caem e que não dão certo. E eu lembro muito disso e eu deixei isso. Eu deixei esse troço.

Flora - Esses acasos, assim... (informação verbal).[86]

3.5.1 Do Humor e do Ridículo

Lílian - Eu achei muito legal, por que eu falei: **'bom, é isso! Então seria um outro passo pra acessar esse lugar, que a gente está conversando. Que tem a ver com constrangimento, com estranho, que tem a ver com verdade. Então acho que o humor, uma exposição ao rídculo, de coisas que acho que acontecem alí - eu não sei se isso é perceptível, o quanto é perceptível. Mas é uma percepção minha e aí é uma outra coisa.** Talvez a análise que eu faço do trabalho tavez seja bem diferente do que uma outra pessoa vai fazer. Então eu estou falando ali no artigo de quem fez o trabalho: é

[86] CAMPESATO, Lilian. 2a Conversa com Lilian Campesato feita por/com Flora Holderbaum. Arquivo: [12 de set. 2018]. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo G desta tese.

uma outra coisa. Pode ter algum interesse, mas também tem os seus problemas, que é: 'bom, será que as pessoas escutam isso? Talvez não. E é uma outra coisa pra gente pensar. Mas tinha esse lado do constrangimento e de expôr uma situação. E de ter um invólucro, uma intimidade alí, que você estabelecia... E aí o 'voyeur': eu estou aqui deitado, e essa situação é muito louca. É uma poltrona. O cara se deita e fica ouvindo uma pessoa fazer umas coisas e errar. E aí - que foi incidental e acidental - uma hora eu peguei... [...] Foi assim totalmente não-planejado: eu levei umas coisas, uns objetos, 'botei' o 'rec' e tinha lá o corpo, daquele boneco. E aí teve um momento que eu peguei o celular e por coincidência, falei: 'ah, vou tocar uma música aqui.' E dei um play e era um Ataúfo Alves. E aí comecei a tocar o celular assim: bota um play e sei lá! E comecei a brincar com o microfone perto. E a música que saía dessa caixinha tinha uma sonoridade totalmente diferente... essa caixinha. Que é o fim da peça. [...] Você quebra esse lugar criado, de uma escuta íntima, de uma imersão. E aí eu boto outra sonoridade, que é de um rádio. Porque é isso, é um som muito pobre e de outra catracterística, outra cor, outro material, outro... está soando de outra forma. E aí vem uma coisa que é uma letra, uma canção, de um regime de representação completamente diferente do que vinha acontecendo. Então você quebra essa situação e você quebra num momento em que o Ataúfo fala - é aquela música 'Nunca mais': 'nunca mais, nunca mais, nunca mais...Você.. [Lílian canta].' Ele falando de uma pessoa que passou ele pra trás: 'dormir na minha cama... Isso meu bem, nunca mais!' E termina com o 'nunca mais'. E tem uma coisa, uma quebra ali. Só que todas essas análises, - isso que eu estou falando, essa elaboração - elas vieram depois. Então tem um inconsciente, que de alguma forma está caminhando praquilo. [...] Talvez outra pessoa dissesse outras coisas. Porque é um grande problema, eu acho. Será que eu acessei esse lugar, da *verdade*, que no Fedra era tão explícito? Eu estou usando essa palavra [verdade] porque a gente falou disso. Nem verbalizei, nunca verbalizei dessa forma. Então estou usando aqui nossa conversa pra dar nome. Então, acho que tem um desafio. Como é que você alcança isso? (Ibidem).

3.5.2 Da performance com Inés Terra

E aí, no outro trabalho que foi com a Inés, que foi um convite....

Flora - Legal você falar disso.

Lílian - Você entendeu, né? Como é que foi o trabalho...? A gente foi trocando mensagens durante um mês...

Flora - Sem ter ensaiado nada junto...

Lílian - Sem se conhecer. Porque eu achei que o mais potente disso era essa...

Flora - Pois é, que louco isso, que vocês não se conheciam...

Lílian - Se conhecia assim: 'Oi.' Estávamos no mesmo ambiente. Mas a gente nunca tinha sentado perto, nunca tinha conversado. Eu sabia pelos outros, e pelos momentos públicos que a gente dividia, o NuSom.

Flora: E a Nati teve ideia de juntar vocês...[O evento que elas tocaram juntas teve a curadoria e organização de Natália Francischini. Aconteceu no Ibrasotope, dentro do Circuito de Improvisação Livre].

Lílian - Então, eu perguntei pra Nati e ela falou: 'então, a Inés que sugeriu você. Eu convidei a Inés'. Porque o convite veio da Inés.

Flora - Ah, eu não sabia que tinha sido assim...

Lílian - Aí ficamos trocando várias mensagens, por e-mail. Tinha áudio, tinha poesia. Era assim: Dia 1, dia tal. Dia 2. E foram muitos. 'Teve muitos'. Teve dias que a gente não trocou e teve dias que foi mais de um. E esse disparador, depois a gente deu um nome pro trabalho, porque tinha que dar um nome, de "se conhecer". E aí quando a gente estava falando disso, ela me encontrou numa dessas comemorações que teve do NuSom, no canto Madalena. E ela falou: 'você não quer participar? Vai ter uma data e tal.' E eu falei: 'Quero, quero participar, mas como é que é isso? E ela falou: 'Não sei, mas como a gente não se conhece - a gente não vai ter muito tempo - que tal a gente se conhecer lá? Ela falou 'se conhecer fazendo', algo assim. Ela sabia que eu não tinha tempo e falou: 'vamos trocar. A gente manda uma coisa pra outra e assim a gente vai... Totalmente assim. E eu achei isso muito legal. Falei: 'nossa! A gente vai se conhecer no dia!' E a gente de fato não combinou nada. De fato, mandava coisas de muitas ordens pessoais. De ordem também, assim: 'olha, o que eu sei de você é isso.' E aí rola um também um estranhamento do que o outro te vê. Isso foi muito legal e a gente combinou assim: uma faz a 'bio' da outra. Então vamos fazer assim: uma faz não sei o quê da outra. Isso foi muito legal, muito produtivo, muito potente.

Aí a gente foi lá. E aí, claro, tem aquilo que você espera, aquilo que você delineia, mapeia, tem um desejo de fazer e que você busca, e [por outro lado tem] aquilo que se conforma pela situação. Porque é muito mais do que 'um e outro'. Não dá pra apagar o lugar, o ambiente. Era dentro de um contexto de improvisação livre. Quer dizer, existiam essas forças que davam conformação a essa situação. E aí rolaram esses embates assim. Eu percebi a minha sensação. Eu conversei uma vez com a Inés, mas a gente tem que conversar mais. Eu tive a sensação de que ela começou muito rápido. E ela teve sensação que eu não começava. E aí eu falei: 'uau, porque será?' E a gente conversou um pouco e eu pensei um pouco nisso. E a gente foi conversar depois sobre por onde passa a voz pra mim e por onde passa a voz pra ela. O que cada uma carrega? Eu estou carregando esse lugar de reflexão também. Isso é uma bagagem. E ela está carregando um lugar de alguém que faz, que improvisa, que veio de um canto, que tem a sua técnica e uma habilidade bastante apuradas, e que enfim.... Querer que isso se apague, não dá. Então, como é que você improvissa sem...

Flora - Como é que uma escuta a outra, né? Sem anular o outro e tal.

Lílian - E como é que isso se... Então essa é a coisa, a gente gravou...

Flora - Legal que vocês conversaram isso...

Lílian - A gente conversou uma vez... A gente devia conversar mais, assim. Confesso que eu preciso. Estou bem sem tempo, mas esse é um projeto, é um plano. Ela quer fazer mais vezes. Não sei como isso rolaria, mas...

Flora - Legal você falar porque eu estou falando dela também [na tese].

Liian - Ah, que legal... Então, a gente pode conversar sobre isso...

Flora - Eu conversei muitas vezes com ela também.

Lílian - Mas foi muito legal pra mim, entender. E também o estranhamento de estar naquele lugar...(informação verbal).[87]

[87]CAMPESATO, Lilian. *2a Conversa com Lilian Campesato* feita por/com Flora Holderbaum. Arquivo: [12 de set. 2018]. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo G desta tese.

Epílogo: fim que é o começo -De como não concluir ou *De como deixar-se preparar* ou Sobre *como não estar preparada*

Atuei no doutorado em Música - Sonologia sob orientação do Prof. Dr. Fernando Iazzetta e junto ao grupo de pesquisa NuSom, no intuito de constituir uma prática com procedimentos vocais e ao mesmo tempo, um pensamento crítico dos discursos sobre processos vocais entre performance e composição musical.

Tenho uma produção de obras[88] que pode ser consultada: algumas para voz solo, outras junto ao violino, as quais transitam entre a performance, a improvisação, a música eletroacústica, música para tape pré-gravado e performance ao vivo, entre outras formações. Acredito que elas indicam os direcionamentos a que me proponho num possível pós-doutorado e assim, parecem indicar direcionamentos que ocupariam o lugar de uma 'in-conclusão' ou direção do presente trabalho. Assim, faço este epílogo mais como uma ponte e uma passagem para o que desejo fazer daqui em diante, para expôr as questões que permanecem abertas no meu processo de pesquisadora/compositora/performer.

Passei praticamente todo o perído do doutorado com o desejo de continuar/compor um ciclo de peças para violino, voz e movimentos corporais em cena, que comecei a trabalhar em setembro de 2015, quando da ocasião de uma apresentação no Ibrasotope[89]- espaço da cena independente de música em SP, que não existe mais naquela configuração -, uma ocasião que foi chamada de '*XX*', com peças e trabalhos somente de mulheres. A iniciativa veio a constituir-se depois com o projeto *Dissonantes*, de Natacha Maurer e Renata Roman.

O desejo incial para este trabalho de doutorado era escrever um capítulo somente sobre meu trabalho poético, mas a cartografia a que me propus com as artistas em questão demandou um maior cuidado e assim, maior tempo de escrita, o que fez-me reduzir este objetivo e tratar do meu trabalho como uma consideração final de todo o processo geográfico afetivo que tracei aqui.

Considero *Preparar um corpo/De como não estar preparada*, um projeto contínuo, que consiste em explorar a geração de gestos que são mistos, e parecem desvelar uma voz que se aloja em um 'lugar' *entre* uma coisa e outra: entre cantar e falar, entre gestos e conceitos, entre a vocalidade e a semântica, entre o espectro e a nota musical, o instrumento musical, o espaço e a cena. Penso num processo de vai-e-vem entre pesquisa e prática musical, em que se dá minha pesquisa das relações entre composição musical e performance em obras contemporâneas para

[88] Para uma audição geral do meu trabalho, acesse o soundcloud: https://soundcloud.com/flora-holderbaum, ou a playlist em meu canal do youtube:https://www.youtube.com/playlist?list=PLSEjI9QPb1XKmCsP1N1KRokEUGBWrjK88

[89]https://www.facebook.com/ibrasotope.musicaexperimental/

voz, com referência em práticas relativas ao que se conhece como teatro musical/ instrumental. Esta prática reflete justamente o modo como encaro os componentes da voz aos quais me refiro na 1ª camada da tese, em 'Plano de voz'.

Basicamente, a peça trata de relações entre ações vocais, instrumentais e o espaço, dadas num percurso no espaço. Mas ela não começou assim. Como sempre fiz, num palco e estática, minhas ações na prática musical sempre se restringiram a ficar sentada para tocar violino ou para poder cantar/tocar para um microfone fixo.

A problemática da voz que exploro neste projeto também foi proporcionada através das aulas do Prof. Silvio Ferraz de 2015, na disciplina Análise na Música Atual, sobre as possibilidades o gesto musical como uma 'máquina de gerar' outros gestos. Na oportunidade do concerto no Ibrasotope, quis relacionar violino e voz através de um processo que não fosse o de sobrepor elementos, colando-os à força, mas gerar estas relações entre um e outro.

Figura 14 De como eixar-se preparar - 8/8/2015. Ibrasotope. Foto de

Em uma das conversas com Inés Terra, abordamos o problema do que impulsionaria uma ação do corpo e qual seria a ligação desta ação com uma vocalidade 'disparada' ou impulsionada; mas também, sobre como as condições do espaço onde é feita a performance influem neste jogo. Parece-me que a questão do *impulso interno* no jogo com *as forças externas* é uma pista a ser desvendada neste trabalho, de forma mais intensa, tal como conversamos eu e Inés e no modo como ela descreve sua busca entre voz, dança e espaço:

> Flora: Esse meu trabalho acontece desde 2015, que é aquele *como preparar um corpo*. Que é esse lance, como você está sempre... Parece que eu estou sempre me preparando,

> nunca chego num lugar. E veio daquela questão do próprio violino, que eu queria fazer uma 'maquininha' baseada num gesto, em cima dele, e era o harmônico, do violino[que era a maquininha]. A Marcela Lucatelli estava comigo. Eu comecei a testar, a pôr o arco (na corda) e ficava recolocando o arco, e ela falou: 'isso que é legal. Essa preparação é legal.' Então eu comecei a ver as preparações do violino, como é que eu preparo, como é que esse corpo se coloca nesse status [da postura elaborada do violino]. E aí a voz também. Eu comecei a pensar nesse 'preparar-se', assim. Eu conecto muito com esse teu trabalho [*Una Mirada desde la Alcantarilla*, de Terra]. (HOLDERBAUM, informação verbal)

Gesto musical foi muito explorado por compositores como Luciano Berio, Gÿogy Ligeti e Georges Aperghis. O teatro musical e o teatro instrumental são nomes provindos de trabalhos que exploram estes intestícios, cujos processos se dão entre teatro, música, literatura, dança, arte sonora, como acontece em obras de György Ligeti como *Aventures e Nouvelles Aventures*[90] *(1962-1965)*, ou em *Um Temps Bis* (2014), de Georges Aperghis (2014). Esta última é uma montagem músico-teatral baseada em textos de Samuel Beckett. O termo *teatro instrumental,* por sua vez, mais ligado às obras de Mauricio Kagel, com o grupo de experimentação Kölner Ensemble, e explora as relações de cena também com instrumentistas. É possível citar ainda os trabalhos[91]de Dieter Schnebell, com a companhia Maulwerk de teatro musical e de forma totalmente diferente, artistas da voz que excederam os papeis do cantor/cantora, do compositor/performer, da improvisador/compositor, tais como Cathy Berberian, Meredith Monk, Demétrio Stratos, Diamanda Galás, Maja Ratkje.

Outro ramo igualmente extenso é notado dentro do próprio teatro, com peças cujo texto é criadoatravés de processos musicais, tais com as peças radiofônicas *Todos os que Caem* (1957*), Letra e Música* (1962), de Samuel Beckett, ou *Not I(1973).* Suas peças são geradas a partir de uma filosofia do absurdo (WEBB, 1972), cujos processos de construção de cena são formulados a partir de enunciados *non sense,* que fazem limiar com operações íntimas da composição musical, da criação de partituras polifônicas, de vozes narrativas não lineares, cujas imagens sonoras ressoam quase como um roteiro musical para montagem de uma peça teatral. Com Beckett, a direção de cena, o roteiro e a decupagem das ações, são completamente embaralhadas entre o trabalho de compositor musical, do diretor de teatro, do preparador cênico, do performer instrumental/vocal, da montagem de espetáculos, da iluminação, etc.

Sob estas infuências, desde então, a peça teve algumas versões realizadas e em todas elas, propus-me a expandir cada vez mais o movimento corporal, de forma a sair da postura de violinista parada, e da voz submetida à captação de um microfone estático. Toda uma complexidade que ainda elaboro, deveio deste desdobramento, tanto em termos de captação e difusão das versões da peça – algumas com sons eletroacústicos em tape pré-gravado – quanto

---

[90]Versões em áudio e vídeo disponíveis, respectivamente em: https://www.youtube.com/watch?v=lEHxPeDnAOc e https://www.youtube.com/watch?v=xD83jd1zIzQ

91 Vídeo com trechos de peças disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=voicNOqDjt8&feature=youtu.be e https://www.youtube.com/watch?v=IwX75pPcNVw

em termos de como registrar um contínuo de ações, sons e movimentos corporais que não são redutíveis a uma captação estéreo no modo padrão. A começar pelo fato de que a imagem destes gestos e a visualidade do corpo e do espaço são vitais, tem-se já aí um problema, não só sobre como gravar o áudio da peça, mas filmá-la, fazer um vídeo dela. Estou em contato com mais de um videoartista, no intuito de executar uma vídeo-performance da peça. A própria complexidade de tal registro, a variedade e qualidade de equipamentos necessários fez-me adiar o projeto.

Para estudar, analisar e experimentar estas poéticas, participei em 2018 do Laboratório de Interpretação e Criação Musical Contemporânea, coordenado pelo Prof. Dr. Silvio Ferraz. Esta disciplina é oferecida pelo Centro de Música para alunos da pós-graduação e da graduação. Fui estagiária PAE dentro no Laboratório no último semestre do doutorado (2018-2). Na ocasião, expus minha pesquisa sobre voz, observei e acompanhei a diversidade de trabalhos desenvolvidos durante a disciplina, e me envolvi com variadas peças junto à turma daquele semestre. Participei, acompanhei e desenvolvi atividades relacionadas à prática musical (composicional e performativa), como integrante de 3 grupos, com os seguintes trabalhos: 1) no grupo formado para execução da peça*Stop*, de Karlheinz Stockhausen. A Direção foi do pós-doutorando Sérgio Kafejian ; 2) Como Performer na peça *Pas de Cinq* de Mauricio Kagel, para 5 compositores. Direção da pós- doutoranda Ledice Fernandes e José Calixto. Grupo experimental que executou a peça: José de Mattos Neto, Tiê Campos, Alice Campos, Piero Bonavita, Flora Holderbaum, Daniela Amaral, José Calixto. **Este grupo constituiu-se e segue atuando como Ensemble Anagrama;** e 3) Como performer de voz e cena (violino, voz e corpo) na peça *Microestudos indisciplinadossobre Os Amigos*, de Gonçalo Tavares, a partir da *peça Instantânea #1*, de Rafael Fajiolli. O trabalho foi coordenado por Fábio Cintra e Yonara Dantas e tivemos orientação do Prof. Silvio Ferraz quando da montagem final da peça. Os participantes da performance foram Fábio Cintra, Felipe Fraga, Flora Holderbaum, Migue Antar e Yonara Dantas. **Esse grupo constituiu-se e segue atuando pelo nome de Coro Cênico.**

Vinculada a este Laboratório, procurei trabalhar minha própria prática compositiva e performativa, ao pensar sobre as vocalidades na relação com meu instrumento (violino), bem como na relação destes dois através do espaço, de forma a incluir o corpo e uma ação no espaço, como componentes vitais da performance musical.

4.1 Meu processo poético e de pesquisa em relação ao Laboratório de Interpretação e Criação Contemporâneas

Em termos do que desejo compor, esta forma de pensar a prática indica que, onde antes havia apenas uma violinista e uma vocalista separadas, há na verdade uma voz em um corpo com um violino no espaço, modulando um espectro de ações, movimentos, objetos em volta, transformando pequenos atos do cotidiano em cena musical. Indica que há necessidade de 'fazer passar' um ao outro destes elementos, ou intercalar ou costurar, entremear ou tramar, fazer um contínuo de intensidades entre componentes de voz, estados de corpo, condições de espaço, situações de instrumento. Foi segundo estas proposições pensadas e experimentadas até aqui, nas disciplinas teóricas e no laboratório, que delineei algumas questões:

- O que é 'provocar uma ação'?
- O que possui a capacidade de provocar uma ação?
- O que é um disparador? Um dispositivo?
- O que (pro)move um corpo por vontade? O que o ativa?
- Como conciliar os micro sons e os mínimos movimentos do músico com um gesto espacial amplo do corpo?

Anteriormente a isto, cursei a disciplina como ouvinte (sem realizar matrícula), porém de forma intensa e ativa, na criação e execução de um trabalho coletivo ligado à proposta que aqui exponho. Dos 5 integrantes, quatro de nós atuamos como instrumentistas nesta interação com o meio, mas sem tocar. O 5º músico recebia as captações do microfone e processava os sons na eletrônica, com um computador. O grupo foi chamado de O Quinteto e a peça de '[...]'[92].

[92] A apresentação das peças descritas acima aconteceu no concerto final do laboratório, realizado em 03.12.2018 no EDA- Espaço das Artes, USP. Existem alguns registros, além do programa do concerto e mapa de da apresentação, eu podem ser conferidos neste link: https://drive.google.com/drive/folders/18FbBMOAvM2elwj8sf9SZ3Wayih_epWnY?usp=sharing

Figura 15 - Ensaio geral [...]. Grupo O Quinteto. EDA-USP
Fotografia de Silvio Ferraz

'[...]' constituiu-se numa peça semiaberta, na qual cada integrante circulava pelo espaço, realizando ações que iam do simples retirar o instrumento da capa, manejar o instrumento em disposições inusitadas, até interações entre as ações de todos os participantes, em jogos de 'ressonância' dos movimentos criados.

A proposta focou em buscar fazer um 'solfejo' de tudo que poderia compor um gesto musical, do visual ao sonoro, que não fosse exatamente tocar o instrumento, mas se estendia até abaixar e levantar o corpo, caminhar, arrastar a capa do contrabaixo, espelhar os movimentos do violino ou contrapô-los. Cada músico espalhava-se pelo espaço e depositava seu instrumento no perímetro de um microfone, cuja captação era enviada a um processamento realizado por um quinto participante, fora da cena. Este último também nos influenciava através de intervenções metronômicas em diferentes andamentos, disparados aleatoriamente. O sentido do metrônomo era criar uma resistência e uma contraposição com o andar e os movimentos dos músicos, pois nossa orientação era tentar não seguir as velocidades dadas.

Esse processo envolveu uma participação e preparação corporal intensa de todos nós, que teve ajuda de uma diretora de teatro, Dra. Yonara Dantas e do Professor Dr. Silvio Ferraz. Trabalhamos diversos processos de conscientização corporal, sobre como a 'formatação' da arquitetura musical tradicional, construída historicamente, recai sobre nossos corpos. Este tipo de conformação se dá, entre outras coisas, pela *mise-en-scène* a que estamos acostumados em apresentações musicais, na constrição psíquico-motora de anos de treinamento e disciplina para

tocar um instrumento, no condicionamento muscular e nas marcas que o corpo recebe nestes períodos de intenso estudo, etc. Ou seja, percebemos o peso, muitas vezes inaudito, mas visceralmente sentido por cantores e instrumentistas de escola - seja erudita, popular ou sob quaisquer nomenclaturas de estilo - de certos modos de tocar, cantar e se comportar no palco, ligados à ênfase nas durações e na frequência (WISHART, 1996) e a um corpo domado e controlado, comportado e subserviente unicamente à produção sonora.

Pudemos realizar uma breve reflexão sobre os elementos postos em jogo no nosso processo de invenção da peça.O primeiro ponto que emergiu decorrente da ação que havíamos proposto para desenvolver essa interação gestual, foi sobre a proposição de um possível 'gesto interrompido'. Este gesto, enquanto interrupção de um fim, não acedia a tocar os instrumentos, pondo o som como um fim da música, mas intencionava ocupar o espaço e realizar uma composição com as *ações sobre os objetos* e uma *modulação entre cada ação*: o andar, as trocas de movimentos, abrir os 'cases', os manejos dos zíperes dos 'cases'.

Foi assim que, sobre o termo de 'gesto interrompido', ainda que sem sabermos exatamente contextualizar esse conceito, realizamos as preparações e concepções destas ações, fora do ato de tocar/cantar. Resolvemos então explorar todo o espectro que circunda o ato de tocar e cantar, tal como elementos ou enunciados musicais e sonoros que podem ser 'compostos'. Mas esta 'composição' propõe um *fazer* que assume as relações provocadas neste meio, não mais com o intuito de representar uma ideia musical, um motivo, um tema melódico, mas compor um jogo de forças tal qual um diagrama, forças diagramáticas, de interpenetração, interpolação, coadjuvância de gestos diversos, não sonoros mas audíveis.

Estas proposições têm direta relação com o que estudamos, quase todos do grupo, em outra disciplina do Prof. Silvio Ferraz, chamada *Imagem de Composição*, a qual cursávamos às quintas-feiras, concomitantemente ao Laboratório das segundas, no primeiro semestre de 2018. Em *Imagem de Composição*, Ferraz abordou o campo da criação musical segundo a perspectiva do livro *Lógica da Sensação* (1981), de Gilles Deleuze. O livro versa sobre as potências da obra de Francis Bacon e para isso, elenca uma série de conceitos que conectariam afetos e imagens na obra deste pintor, tais como *diagrama, modulação,*ou *dissolução de estruturas definidas de forma.* Ferraz mostrou como esta obra oferece a oportunidade de produção de um 'pensamento da sensação' e como se dariam suas implicações num plano de composição musical.

De forma concreta, Bacon, em seus quadros, usa o procedimento de dissolver o rosto da figura pintada com o fundo do quadro e conecta, por exemplo, uma mancha vermelha que não é distinguível da boca do personagem. A noção de 'figura' cede lugar para o 'figural', numa longa linha histórica da pintura e da representação do mundo, dos homens e das coisas. A noção de 'personagem', no teatro de Beckett e de Brecht, com suas derivações em 'personagem principal' e 'testemunho' é um exemplo disso. "O sentado é o [personagem] testemunho em torno do qual o

outro gira, ao desenvolver todos os graus de seu cansaço" (Deleuze, no livro O esgotado, p.74). Tudo entra em jogo neste tipo de composição, na qual emerge outro tipo de figura, entremeada aos prados e perspectivas de fundo, uma espécie de arte 'figural' que não responde mais à representação das individualidades, mas à fuga de todo tipo de organização delimitada, para transformar-se numa espécie de estrutura móvel, uma forma em contínua transformação. Como disse Silvio Ferraz em uma das aulas:

> O que é compor uma música a partir disso? Manifestação sonora de um fluxo específico de energia que tem como órgão privilegiado o ouvido, mas não só o ouvido. Pelo diagrama, pode haver o que está em volta... Qual é o diagrama que 'isto' está montando? [ele indica objetos na sala]. Diagrama é uma estrutura, estrutura cujos personagens aparecerem e desaparecem... A estrutura entra em movimento. Não mais uma estrutura de linhas duras, outra de linhas maleáveis. São outras linhas de fuga, extremamente rápidas e maleáveis, que fazem com que a estrutura mesma fuja, desapareça e reapareça de outra maneira. O pensamento de um diagrama é o que acontece *entre* as coisas. O que junta um elemento com outro é o que está *entre* um e outro. É uma modulação. [...] O que a música põe em movimento? Isso é um pouco mais complicado. Energia e corte de fluxo não é mais forma. Estou além da forma... E além da substância, do som. [FERRAZ, anotações feitas na aula, abril de 2018]

Temos aí uma série de conceitos para lidar, não como modelos a aplicar na prática musical, mas segundo uma forma de pensar a composição a partir do que a própria prática da arte nos mostrou e nos mostra. Termos como *diagrama, estrutura, gesto, imagem, composição, linha de fuga, personagens, fluxo de energia, forças, modulação*. Assim como o campo histórico da voz, apresentado anteriormente, conecta diversas disciplinas, não correspondendo exatamente ao âmbito de nenhuma delas, este quadro de conceitos podem e devem ser lidos segundo uma série de campos, não só artísticos: o *diagrama* na matemática e na filosofia de Deleuze e Guattari; a *imagem* na pintura e na noção filosófica, mas também a imagem musical possível que pode ser pensada e criada a partir destas fabulações, na composição musical; a *composição* na pintura e na música, mas também, o plano de composição no pensamento espiritual da filosofia. As *linhas de fuga* segundo Deleuze sobre a pintura de Bacon, mas também a perspectiva do ganho do espaço na composição musical, que faz fugir a nota e o tempo, para outros devires não-sonoros, mas audíveis, não-visuais, mas visíveis, incorpóreos, mas em direta relação com o que pode um corpo, suas potências de realização. O *gesto musical* segundo Berio e Ligeti, mas também a filosofia envolvida num possível 'gesto interrompido', no pensamento de Giorgio Agamben:

> Uma primeira definição – por certo insuficiente – que havia proposto era esta: o gesto não é nem um meio, nem um fim; antes, é a exibição de uma pura medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade. O exemplo do mímico é, nesse sentido, esclarecedor. O que imita o mímico? Não o gesto do braço com a finalidade de pegar um copo para beber ou com qualquer outro escopo, mas, ao contrário, a mimese perfeita seria a simples repetição desse determinado movimento tal e qual. O mímico imita o movimento, suspendendo, entretanto, sua relação com um fim. Isto é, ele expõe o gesto em sua pura medialidade e em sua pura comunicabilidade,

> independentemente de sua relação efetiva com um fim. Essa "medialidade sem fim" é, por assim dizer, a outra face da definição kantiana da beleza: "finalidade sem fim (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*)". Mas enquanto a finalidade sem fim é paralisante e, de algum modo, passiva, pois mantém a forma vazia do fim sem nenhum conteúdo determinado, **amedialidade que está em questão no gesto é ativa,porque nela o meio se mostra como tal, no próprio ato em que interrompe sua relação com um fim** (AGAMBEN, 2018, grifo meu). [93]

O gesto musical aqui é entendido enquanto medialidade, interrupção da representação, para evidenciar a pura medialidade que não tem um fim, uma finalidade sonora, ou uma representação definida de um objeto, ou uma figura, mas faz emergir uma medialidade independente de sua relação efetiva com um fim, objeto, imagem ou representação. Gesto interrompido é aquele que interrompe sua relação com um fim? Ou seria um gesto contínuo, que propõe uma continuidade, um ponto de dobra ou trama entre linhas, entre um ponto 'a' e um ponto 'b', num percurso no espaço?

A questão da hesitação do 'gesto interrompido' seria própria de gestos incompletos, sem uma finalidade a priori. Para provocar isto no Quinteto, falamos daquele jogo de falar frases pela metade, ou de gagueira. Falamos de modos de começar a criar por subtração ou repetição de gestos, ou atos ou enunciados pequenos como levantar-se, girar, apertar um pino ou abrir o zíper do case. Tentamos assim, proporcionar uma abertura em nossa percepção, para criar com essas coisas que não são o uso e técnica tradicional do violino ou da voz, mas também não seriam 'não poder tocar' ou 'tocar de forma hesitante". Não é que 'não se pode tocar' ou que se esteja 'contra' toda a construção e herança da técnica e do idiomatismo musical dos instrumentos. Trata-se, de outra maneira, de uma aceitação total das coisas do entorno da nota, do instrumento, da voz e do corpo. Trata-se de criar um 'entorno', criar com elementos 'entre', do e no entorno, de poder lidar com esses elementos do espaço: o estojo, a crina, as extensões, de forma a incluir tudo, ainda que nosso papel seja dar cortes nessas possibilidades e 'compor', roteirizar ou delimitar a improvisação.

---

[93]AGAMBEN, Giorgio. Per un'ontologia e una politica del gesto. in.: Giardino di studi filosofici. Macerata: Quodlibet, 2018. Disponível em: https://www.quodlibet.it/libro/1000000000000 [O texto original está no link ao fim, mas parece que só em italiano. Neste blog está traduzido para o português: http://flanagens.blogspot.com/2018/03/para-uma-ontologia-e-uma-politica-do.html]

4.2 Entre *5 peças para Microvocalidades*/*Haitch*/I-*U* e *Preparar um corpo*: percursos no espaço

No Seminário de Arte/Criação[94], realizado no NuSom em 2018, falo um pouco sobre meus trabalhos de composição e performance e indico o que seria a problemática atual que articulo em minha poética. Ela estaria tensionada entre um trabalho minucioso de produção de vocalidades, gravação, edição e mixagem cuidadosas destas vozes em peças eletroacústicas/mistas, um trabalho de técnica vocal estendida e a questão dos movimentos no espaço. Exemplo de vozes gravadas e trabalhadas podem ser ouvidos em *5 peças para microvocalidades ou vocalidade mínimas (2015)*[95]. Já as técnicas vocais, são uma pesquisa que venho fazendo e forma muito íntima, sobre sons guturais e sons soprados e aspirados mutifônicos, além do conhecido overtone, ou canto harmônico. Por este lado, em minhas últimas peças, exploro a voz quase absolutamente sem efeitos ou processamento digital. Deixo como exemplo destas vocalidades, *Haitch (2018)*[96] e *I-U-Overtone Studies (2019)*[97]. Pela terceira margem, busco aprimorar um processo que venho desenvolvendo na peça *Preparar um corpo* (2015-)[98], um percurso sonoro que realizo com voz e violino, no qual me movimento em diferentes espaços. Apresentei três diferentes versões dela, desde 2015.

Figura 16 Ensaio de *Como deixar-se preparar*. Foto de Lucas Bernardi

[94]Transmissão do Seminário disponível em: https://tinyurl.com/y5ackoc6
95Disponível no soundcloud: https://tinyurl.com/yyzxzjs5
96Esta peça está em processo. Pode ser ouvida através do download do seguinte arquivo: https://drive.google.com/drive/search?q=haitch
[97] Disponível no soundcloud: https://tinyurl.com/y3ovp5s5
[98] Registro da performance no Leviatã em abril de 2019: https://www.youtube.com/watch?v=Hhx03Lcvlcs&t=614s

Esta peça parece atrair a questão do espaço para ser pensada na criação. O ganho do espaço e do corpo na composição, em diálogo com a micro edição sonora, inaugura para mim a problemática do espaço e desta relação de como interagir com as coisas, com o que está 'entre' corpos e sons. Qual a relação do corpo com o espaço? Meramente tocar um instrumento e fazê-lo soar, emitindo sons num palco isolado do público, que assim pode enquadrar e selecionar melhor aquilo que ouve? O que se pode extrair daí ou aí incluir?

Minha ideia, para seguir com esta pesquisa, é valorizar o 'entre' das coisas, o contexto, o espaço, as forças que vem de fora, mas não deixar o trabalho sonoro minucioso de lado, o trabalho das forças internas, a intenção e o impulso. Não uma meta e sim uma espécie de 'como preparar-se?', mas também 'sobre como não estar pronta', pois o trabalho deste tipo de 'ator' é submerso a um tempo eternamente presente e contínuo (Aion), entre impulso e experiência. Isso indica que é preciso descobrir como se pode criar uma provocação num determinado espaço e desencadear ações num plano de composição a partir deste impulso, bem como gerenciá-las enquanto acontecem.

Neste sentido, Jerzy Grotowski, em seu Teatro Laboratório (2010), fala de *disparos de ações*. O que provocaria um corpo a desenvolver uma ação? O que provoca um objeto no corpo, que memórias afetivas ele compõe? Como é possível fazer os materiais emergirem a partir de um procedimento aberto que está conectado ao entorno e é interativo porque a ele responde e contra-efetua? Procedimento que delineia alguns movimentos que fazem disparar essas ações.

Quando, em 2018, fiz uma das apresentações da performance *Como preparar um Corpo (2015-)*, num espaço chamado Laje, em São Paulo, eu não sabia, até o dia da apresentação, como ia desenvolvê-la no espaço. Eu tinha um roteiro mínimo de ações para um percurso, no qual ia manejar o case do violino, realizar alguns vocalizes, até chegar a tirar o violino da capa e efetivamente entoar a voz junto com ele. Então, indo para lá, no dia da apresentação, depois de uma visita técnicas dias antes, lembrei da escada que lá havia. Pensei que ela poderia soar e eu poderia fazer percussões, subir e descer, movimentar-me nos degraus, descobrir formas de subir, bater nas paredes, brincar com os pés no chão liso de pedra ressoante. Além disso, encontrei um pano grande, o qual serviu de elemento que provocava vento e gesto no ar, pelo balanço que meus braços faziam com ele. Descobri que o corrimão provocava graves que ressoavam as paredes e depois da apresentação, um espectador me disse que quando eu entoava algumas notas agudas, o próprio corredor em descida da escada gerava harmônicos muito interessantes no espaço.

Abriu-se assim todo um universo novo no meu processo criativo, que vai dos micro-sons da voz e desta vocalidade explorada nos mínimos detalhes, até o espaço que meu corpo habita e o percurso/ação que posso delinear neste espaço/tempo. Entra em questão também não só sons instrumentais, vocais mas todo tipo de som que esteja na cena, 'entre' os corpos.

[...] Tem uma coisa de você 'percorrer', também, não é? Porque é isso que eu estou querendo fazer no meu solo, aquele, também, que é voz/violino/espaço, que é fazer um percurso. E talvez começar tirando o violino (da capa) e fazer coisas que não tem tanto som mesmo, ou que não tem fonação, mas chegar a fazer [elas] através destes movimentos, o que está entre uma coisa e outra. Não é tão importante o 'chegar a tocar', tanto quanto o que está no meio, assim... Não sei se você pensa algo nesse sentido nesse solo. Tipo, quanto tempo você fica em cada seção, você pensa nisso?

Inés - [...] Ah, tem a vontade, mas também tem um trabalho de pensar d'aonde vem o impulso e, eu trabalho muito nesse solo com forças que são externas. Assim, metaforicamente: quais são essas forças externas que fazem o meu corpo fazer esses movimentos? Como se alguém estivesse me puxando. Eu tento trazer essa sensação.

Flora - Então, e ao mesmo tempo você não acha que é uma ligação entre essas forças internas e as externas? Isso é bem Espinozista, no sentido de que, essa liberdade que a gente estava falando e esse desafio, é um pouco da tua vontade interna, de você dizer: 'não, eu vou fazer desse jeito', porque tem todas as tuas questões aí dentro e ao mesmo tempo, você está jogando isso com o espaço... (HOLDERBAUM; TERRA, 2019).

4.3 Considerações para o que vem

Há uma concretização histórica e ao mesmo tempo, uma atualização do *estado da arte* de todos estes processos criativos, no momento em que montamos uma peça de Kagel como *Pas de Cinq,* ou quando Aperghis faz uma montagem sobre o trabalho de Beckett, como acontece em *Un Temps Bis*, para viola e atriz. Esta é uma peça teatral/musical que utiliza algumas obras de Beckett, como *Immobile*, *Pour finir encore*, *Bing* e *Mirlitonnades*. A montagem tem ainda a inclusão de músicas de outros compositores, como a obra para viola *Toccatina* (1986), de Helmut Lachenmann.

O trabalho deste novo ator/músico/compositor, em meio a todos estes aspectos - cênicos, composicionais, corporais, instrumentais – foi dinamizado e provocado, de forma que que ligou, historicamente, pelas obras, todos estes elementos. Isto causou e causa interações de papéis, nas quais o compositor e o músico não mais vislumbravam tarefas restritas ao seu próprio campo de atuação, mas viram-se necessitados em dialogar novas formas de preparação, organização, direção, filtragem, montagem e composição. Note-se que aqui a palavra 'composição' é adotada tanto no teatro quanto na música, quando nas artes plásticas ou no cinema, nos indicando que esta outra 'composição' precisa e deve aderir ao diálogo interno entre prática e discurso de criação, relacionando os campos em questão.

Da mesma forma que este plano de operações poéticas, de corpos, disciplinas, pessoas, foi provocador do produto deste texto, acredito que os elementos que abordei neste percurso de problematização da voz – que assim não se constitui exatamente como *tese,* mas como problema gerador - refletem e difratam-se no meu próprio trabalho criativo. Por este motivo, resolvi terminar o texto falando de minha própria poética, já que elementos como *memória afetiva,disparo de ações, constrangimento, agonística, impulsos, forças, estética da existência, relação, conversa, cartografia, geografia afetiva, vozes atravessadoras, parrhesia, percursos poéticos, relação corpo/voz,* foram todos, temas vitais para discorrer sobre cada trabalho.

Tendo em conta que realizei uma 'geografia afetiva' sobre o processo de performance/composição em obras de Inés Terra, Valéria Bonafé e Lílian Campesato e que isto foi feito através de um processo cartográfico de conversas com cada uma, em diálogo com a análise das peças abordadas, retirei destas conversas reflexões sobre minha própria poética, não somente sobre a das artistas.

Devo citar também que, da mesma forma que foi essencial colocar em prática um 'falar com', um 'pesquisar com' nas nossas conversas, a convivência dentro do NuSom também foi vital para eu compreender melhor meus impulsos poéticos e meus direcionamentos na pesquisa, de forma entrelaçada. Como relatei na 2ª camada, desde a ideia de realizar registros orais, vinda de Valéria, quanto a possibilidade de conversas com artistas como fonte de pesquisa, até a escolha

das obras e artistas para analisar, se deram enquanto eu estava mergulhada neste campo de pesquisa do doutorado, veiculado ao NuSom, ao contato com os colegas, com os professores do Centro de Música, à ECA, à cidade de SP e sua cena artística e musical.

O relato, a oralidade, a vocalidade, a conversa, o seminário, a palestra: tudo que remete à estas vozes 'em relação', de um enunciador que ao mesmo tempo performa, lê, compõe, sempre para um(a) outro(a), são as as condições em que essas *vozes possíveis* se daram para que o trabalho acadêmico se tornasse menos solitário, menos 'aplicável' ao campo da arte.

Falar 'com', vocalizar 'com', foram os dispositivos vocais a que me propus neste *método de voz,* para poder analisar e 'constituir uma forma de analisar' trabalhos poéticos na música, sem inter-ferir demasiadamente a condição poética das artistas. Pois que uma intrusão e uma força sobre este tipos de trabalhos sensíveis, ao serem analisados, sempre é feita, mas meu esforço foi tornar esta relação o mais potenciaizadora possível: ouvir as artistas, trocar nossas ideias, afetarmo-nos umas às outras, relatar meu próprio processo, amá-las, extrair algo de precioso de seus estados intraduzíveis, de suas poéticas instransponíveis.

O limite entre logos e voz, desta forma e pensado nesta pragmática, foi um dos temas que alimentou o trabalho, especialmente na percepção de que um *logos* abstraído de voz, segundo Cavarero, é um sintoma da história da filosofia do pensamento. E se escrevemos uma tese de doutorado, certamente, guardamos o peso paradoxal desta intelectualidade esvaziada de corpo. Contextualizar e dar corpo às vozes que pretendia abordar, foi assim, uma intenção vital para contextualizar e revocalizar o *logos* que perpassa meu próprio pensamento.

Por outro lado, a carne e o corpo são também, na atualidade, incessantemente remetidos a uma exacerbação da matéria, a uma pseudo-primazia da radicalidade de corpo somente enquanto biologia, concretude identitária perfurada e pressionada por uma biopolítica estatal feroz, que cega as percepções sutis do pensamento e acossa as potências dos corpos. Destarte, o que tentei fazer neste texto foi justamente achar um lugar entre cada uma destas tendências: entre intelecto e sensação, entre pensamento e organicidade, entre corporal e incorpóreo, entre sujeito e coletivo, entre escrita e oralidade, entre pensar e vocalizar. Por tal motivo, constituí a conexão do título: vocalizar o logos/pensar as vozes. Fica aqui minha humilde contribuição à tentativa destas conciliações potencialidoras de outras vozes possíveis, na criação e performance atuais, bem como na linha de vida na qual propomos traçar nossas existências de pesquisadoras/artistas/companheiras/mulheres/amigas e pesquisadores/artistas/ companheiros/homens/amigos.

Bibliografia:

ARTAUD, Antonin. *A Perda de Si: cartas de Antonin Artaud.* Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

AUSLANDER, Philip. *Liveness-Performance in Mediatized Culture.* Abington, New York: Routledge, 2008.

BASTOS, *Medium, media, mediação e midiatização-a perspectiva germânica.* In: *Mediação & Mediatização,* p. 53-78. In: MATTOS, Maria ângela; JÚNIOR, Jeder Janotti; JACKS, Nilda (organizadores), Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2012, 327 p.

BAYLEY, Derek. *Improvisation, its nature and practice in music,* Ashbourne, England, Da Capo Press, 1993.

BARTHES, Rolland. *O Grão da Voz: entrevistas,* 1961-1980. Tradução Mario Laranjeira; revisão Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____*O Grão da Voz*. In: _____. *Lo Obvio e lo Obtuso - Imagenes, Gestos,* Vozes. Barcelona: Paidós, 1986, pp. 262-271.

_____ *The Grain of the Voice*. *In:* _____. *Image, Music, Text.* New York: Hill and Wang, 1977, p. 180-187.

_____ *Novos ensaios críticos-o grau zero da escrita*. São Paulo: Cultrix, 1972.

BERBERIAN, Cathy. [1966] *The New Vocality in Contemporary Music,* In: KARANTONIS, Pamela; PLACANICA, Francesca; et AL (Org.). *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, trad. ing. Francesca Placanica. Farnham: Ashgate, 2014.

BONAFÉ, Valéria. *A Casa e a Represa, Sorte e o Corte ou: A Composição Musical enquanto Imaginação de Formas, Sonoridades, Tempos [e Espaços*]. Tese de Doutorado, Departamento de Música, Escola de comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

_____ Vídeo no youtube: [Vozes #3]. Produzido pela Sonora – Música e Feminismos. Transmitido ao vivo em 27 de jun de 2016. Disponível em: *https://www.youtube.com/watch?v=rqfGrh-MTko*

_____*Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001*). Dissertação (Mestrado), Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. *1a Conversa com Valéria Bonafé* feita com/por Flora Holderbaum. Arquivo: [15 de jun. 2018]. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo D desta tese.

_____. *2a Conversa com Valéria Bonafé* feita com/por Flora Holderbaum. Arquivo: [11 de set. 2018]. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo E desta tese.

BONAFÉ, Valéria; CAMPESATO, Lílian. *A escuta em Deslocamento: Uma conversa sobre criação Musical.* Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X.

BONAFÉ, Valéria; CAMPESATO, Lílian. La conversación como método para la emergencia de la escucha de sí. El oído pensante 7 (1): 47-70, 2019. Disponível em: http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante

BULABNOVA, Tatiana. (Trad. Roberto Leiser Baronas; Fernando Tonelli.) *Voz, sentido e diálogo em Bakhtin*. Bakhtiniana, São Paulo, 6 (1), Ago-Dez. 2011.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.

CAESAR, Rodolfo. Círculos Ceifados. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

CAMPESATO, Lílian. *Fedra.* Revista *Vórtex (Dossiê Músicas feitas por mulheres para ressoar em todos os corpos – Org.: BONAFÉ, Valéria*), Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.265-269.

_____*Arte Sonora: uma metamorfose das musas.* (Mestrado), Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____ *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música.* Tese de Doutorado. Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. Vídeo no Youtube. *Teaser: Lílian Campesato.*
Produzido por RUMOR - Ciclo de Arte Sonora e Música Experimental. Publicado em 9 de dez de 2017.

_____*1a Conversa com Lilian Campesato* feita por/com Flora Holderbaum. Arquivo: [22 de abr. 2018]. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo F desta tese.

_____*2a Conversa com Lilian Campesato* feita por/com Flora Holderbaum. Arquivo: [12 de set. 2018]. São Paulo, 2018. A conversa encontra-se transcrita no Anexo G desta tese.

CARDONA, Luz María Sánchez. *The Technological Epiphanies of Samuel Beckett: Machines of Inscription and Audiovisual Manipulation.* São Paulo: Anais do congresso Sonologia - out of phase, 2016.

CAVARERO, A. *For More The One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Tranlated and with an Introduction by Paul E. Kottman. California: Stanford University Pres, 2005.

CAVARERO: *Vozes Plurais. Filosofia da Expressão Vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COSTA, R. L. M. - *A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze*. Revista Per Musi, Belo Horizonte (MG), n.26, 2012. P. 60-66.

DALMONTE, Rossana; *BERIO, Luciano. Entrevista sobre a música*. Civilização Brasileira.

DERRIDA, J. *A Voz e o Fenômeno- Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1967] 1994.*

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O que é Filosofia?* Editora 34, 1992.

_____.*Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2,* vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, (Coleção TRANS), 1995, 128 p.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. _ São Paulo: Editora 34, 2012.

_____ Kafka. *Por uma literatura menor.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____*Lógica do Sentido.* Perspectiva. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____ *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: aux éditions de la différence, 1981. Tradução por Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe, sem revisão.

_____*Conversações.* São Paulo: Editora 34, 1992.

_____; PARNET, Claire. *Diálogos;* tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

_____*Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi. Rio De Janeiro: Graal, 2006.

_____*Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DOLLAR, Mladen. Trad. Clóvis Salgado Gontijo de Oliveira. *O Objeto voz.* Prometeus- Viva -Vox, Sergipe, ano 5, n. 10, 2012.

El HAOULI, J. *Demetrio Stratos-em busca da voz-música*. Londrina: Haouli, 2002.

EMMERSON, Simon. *Living Electronic Music. Hampshire:* Ashgate, 2007.

_____ 'Where next? New music, new musicology. EMS : Electroacoustic Music Studies Network – De Montfort/Leicester, 2007.Disponível em:http://www.ems-network.org/spip.php?article293

_____(Ed.) *Music, Electronic Media and Culture.* Aldershot • Burlington USA • Singapore • Sydney: Ashgate, 2000.

EMMERSON, Simon; LANDY, Leigh Landy. *The analysis of electroacoustic music, the differing needs of its genres and categories.* Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference Meaning and Meaningfulness in Electroacoustic Music, Stockholm, June 2012. Endereço eletrônico:http://www.ems-network.org/

FERRAZ, Silvio, *Livro das Sonoridades [notas dispersas sobre composição] – um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FERRAZ, Silvio; TEIXEIRA, William*. Técnica estendida e escrita polifônica em Luciano Berio: Sequenza XIV*, In: MENEZES, Flo (Org.). Luciano Berio: legado e atualidade. São Paulo: Editora da Unesp digital, 2015, pp. 121-140.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo:Edições Loyola 2014.

_____*A Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____ *O Governo de Si e dos Outros.* São Paulo: Martins Fontes: 2010.

_____*A Coragem da Verdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fonte, 2011.

_____*História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber.* Rio de Janeiro/São Paulo Paz e Terra, 2018.

_____*História da Sexualidade, 3: O Cuidado de Si.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____*Microfísica do Poder.*Org. e trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____*Theatrum Philosoficum*. In: _____ Nietzche, Freud et Marx Theatrum Philosoficum. [Paris: Foucault, 1975] São Paulo: Princípio, 1997.

_____*Arqueologia do Saber*; tradução de Luiz Felipe Baeta Neves,7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *The archaeology of knowledge*, New York:The United States by Pantheon Books, 1972.

_____. *A Ordem do Discurso. Aula Inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de setembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996 [1971].

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. *Micropolítica-Cartografias do Desejo.* Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio; Pollastrelli,Carla; Molinari, Renata. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2010.

GUMBRECHT, H. Ulrich. *Produção de Presença- O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto- Ed. PUC-Rio, 2010.

HOLDERBAUM, Flora Ferreira. A Voz-Música na Intermídia Som-Palavra Performance. Mestrado em Música. Programa de Pós-Graduação em Música- Teoria, Estética e Criação, Universidade Federal do Paraná, 2014.

_____An archeology of presence in voice studies and the Concert for Voice (Moods IIIb) by Maja Ratkje. Sonologia 2016 - Out of Phase, Proceedings of the International Conference on Sound Studies São Paulo, November 2A2-25, 2016 First Published in November 2017 by NuSom - Research Centre on Sonology [University of São Paulo] São Paulo, Brazil. In: Sonologia 2016-Out of Phase (http://www2.eca.usp.br/sonologia/call-for-papers/), São Paulo: Open Journal Systems, p. 152-163, 2017.

HIGGINS, Dick. *A Taxonomy of Sound Poetry*, 1980. Intermedia.

_____ *Intermedia.* (1981), in Leonardo, the Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology, 2001, Vo 34, no 1. Project : Musa-Intersenses-Intermedia: A Theoretical Perspective. Disponível em:*http://www.ubu.com/ubu/higgins_horizons.html*

_____*Horizons, the poetics and Theory of the Intermedia*. Ubu Editions, 2007. Originaly published by Roof Books, 1998. Disponível em:*http://www.ubu.com/ubu/higgins_horizons.html*

KAHN, Douglas. *Noise, Water and Meet*: A History of Sound in the Arts. Cambridge: MIT Press, 2001.

_____; WHITEHEAD, Gregory. *Wireless Imaginations: Sound, Radio and the Avant-Garde.* Cambridge: MIT Press, 1992.

KARANTONIS, Pamela; PLACANICA, Francesca; et AL (Org.). *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality;* trad. ing. Francesca Placanica. Farnham: Ashgate, 2014.

KLEIN, Julieanne*, Live and Interactive Electronic Vocal Compositions: Trends and Techniques for the Art of Performance.* Versão revisada e publicada em e-Contact! Online Journal for Electroacoustic Practices. In: Tese de Doutorado. Montréal: McGill University, January 2007*.Disponível em:http://econtact.ca/10_4/klein_livevoice.html.*

LABELLE, Brandon. Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsburry, 2014.

LOMBARD, Matthew; DITTON, Theresa. At the Heart of It All: *The Concept of Presence.* Journal of Computer-Mediated Communication, 3: 0. doi:10.1111/j.1083-6101.1997.tb00072.x, 2006 [1997]. Disponível em:http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1083-6101.1997.tb00072.x/abstract

LIGETI;György; FOURCASSIÉ, Catherine, ALBÈRA, Philipe et MICHEL, Pierre. *Refléxions sur le Théátre Musical – à Propos d'Artikulation, Aventures e Nouvelles Aventures,* in: *Gyorgy Ligeti-L'Atelier du compositeur*, Genève: Éditions Contrechamps, 2013.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAcCAFFERY, Steve. *Voice in Extremis*. In: BERNSTEIN, Charles. Close Listening- Poetry and the Performed Word. New York: Oxford University Press, 1998, p. 162-177.

MACLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutemberg*. São Paulo: Nacional; USP, 1972.

_____. *Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)*. São Paulo: Cultrix-Pensamento, 2011.

MACHADO, Roberto. Ciência e Saber. A trajetória da Arqueologia de Foucault. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

MENEZES, Philadelpho (org.) *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX*, São Paulo: EDUC, 1992.

_____. *A crise do passado*: modernidade, vanguarda, metamodernidade. São Paulo: Experimento, 1994, 256 p.

MENEZES, Flo. *Luciano Berio et la Phonologie. une approche jakobsonienne de son oeuvre.* Frankfurt am Main; Berlin;Bern; New York; Paris;Wien; Lang, 1993.

MORRIS, Adelaide (*edit).Sound States-Inovattive Poetics and Acoustical Technologies.* Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1997.

NANCY, Jean-Luc. *The Birth of Presence*. Trad. de Brian Holmes *et ai.* Stanford, 1993.
_____ *The Technique of the Present*. Lecture given in January 1997 at the Nouveau Musée during the exposition of On Kawara's works, Whole and Parts, [1964] 1995.http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/nancy.html

NEUMARK, Norie; LEEUWEN, Theo Van; GIBSON, Ross (Edit.) *Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*. London, Massachusetts: The MIT Press, 2010.

NIETZSCHE. Friedrich Wilhelm. A Gaia Ciência; tradução Paulo Cézar de Souza, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, [1882, 1887] 2012.

ONG; Walter, *Oralidade e Escrita- a Tecnologização da Palavra.* Routledge: NY, London, 2002.

OSMOND-SMITH, David. *From words to Music*, in: *Berio*. Oxford: New York: Oxford University Press, 1992.

PASSETI, Edson. *Ética dos amigos: invenções libertárias da vida*. São Paulo: Imaginário; CAPES, 2003.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos./Fernando Pessoa*; edição, apresentação, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Noca Fronteira, 2012.

PÁL- PELBART, Peter. Debate 2 "*Cátedra Michel Foucault e a Filosofia do Presente".*14 de maio 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q93MC2O0mwo&t=6387s. Acesso: 13 de janeiro de 2017.

PUIG, Daniel. Metálogo – Epistemologias. Revista *linda.*15/05/2018 EDIÇÃO#2, ANO 5. Disponível em: http://linda.nmelindo.com/2018/05/metalogo-epistemologia/

PENHA, Gustavo; FERRAZ, Silvio. *Cathy Berberian, Grock e as ideias de polifonia de ações, fragmentação textual, solfejo afetivo e humor em Sequenza III, para voz feminina, de Luciano Berio*. Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p.1-25.

RAJEWSKY, Irina. O. *Intermedialidade, intertextualidade e remediação. Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade.* Trad. Thaïs F. N.; REIS, Eliana Lourenço de Lima (Org.) Intermidialidade e Estudos Inter-artes. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte. No prelo.

RATKJE, Maja Solveig Kjelstrup. *Concert for Voice (moods iii),* Site oficial, 2007. Disponível em:http://ratkje.no/2007/11/concerto-for-voice-moods-iiib/

RAGO, Margareth. 2013. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade.* Campinas: Editora da Unicamp.

ROLNIK. Suely. Cartografia Sentimental. Transformações Contemporâneas do Desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFGRS, 2011.

RUSSOLO. *Os Ruídos da Língua*. In: MENEZES, Philadelpho (org.) Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX: São Paulo: EDUC, 1992, pp. 23-29.

SCHNEBEL, Dieter. *Schnebel: composer avec la théâtralitê du fait musical, in: Gestes, instruments, notations…dans la création musicale des XXe et XXIsiècles.*Cette entrée a été publiée dans Billets le 25 octobre 2017 par Nicolas Donin. Disponível no endereço eletrônico: **https://geste.hypotheses.org/462**

STOIANOVA, Ivanka. Luciano Berio Chemins en musique. Paris: LaRevue Musicale, Éditions Richard Masse, 1985.]

TERRA, Inés. *2ª Conversa de Inés Terra*feita por/com Flora Holderbaum**.** Arquivos: [26 de abr. 2018]. Proposta por a Flora Holderbaum. São Paulo, 2018. Sem transcrição.

TERRA, Inés. *3ª Conversa com Inés Terra - Cantina da FAU* feita com/por Flora Holderbaum. Arquivos: [02 de mai. 2018 A]; [02. Mai. 2018 C]; [02 de mai. 2018 D]; [02 de mai. 2018 B].São Paulo, 2018. [A conversa encontra-se transcrita no Anexo B desta tese].

TERRA, Inés. *4ª Conversa com Inés Terra* feita com/por Flora Holderbaum. Arquivo: [08 de mar. 2019]. São Paulo, 2018. [A conversa encontra-se transcrita no Anexo C desta tese].

TULLIO, Eduardo Fraga. *O Idiomatismo nas Composições para Percussão de Luiz D'Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzetta: Análise, Edição e Performance de Obras Selecionadas*. Anais da ANPPOM, XV Congresso, 2005, pp. 296-303.

ULPIANO, Cláudio. Vídeo online- *Aula de Claudio Ulpiano - Pensamento e liberdade em Espinoza.*Aula dada no outono de 1988, no Planetário da Gávea, no Rio de Janeiro. Disponível na plataforma *vímeo*: https://vimeo.com/10348233

_____Aula transcrita *O Corpo e o Acontecimento,* 1989. Disponível em: https://acervoclaudioulpiano.com/2016/11/10/aula-de-28031989-o-corpo-e-o-acontecimento-2/

YOUNG, Miriama. *Singing the Body Electric. The Human Voice and Sound Technology.* Surrey: Ashgate Publishing, 2015.

WEBB. Eugene. *As peças de Samuel Becket*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

WISHART, Trevor. *On Sonic Arts*. Amsterdan: OPA, 1996.

WIEDEMANN, Sebastian. (Sebastian Wiedemann)." Llega un punto en la vida en que seguir defendiendo nuestra existencia implica inevitablemente hacer cuerpo con un gesto de parrhesia. Etica de la existencia, a riesgo de todo, insistir en la verdad como aquello que dice de la potencia irrestricta que hace continuar la propia vida. Um dia, quando menos pensamos e sem pensar muito, somos confrontados de súbito com este forte chamado. Com sorte é um ponto de não retorno, onde ou se está à altura e se encara ou se desiste. E se se encara, o amor fati vem junto". 22/02/2019, às 23:33. Post do Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/wiedemann.sebastian. Acesso em: 23/02/2019.

WISHART, Trevor. *Trevor Wishart: Chemistry Of Sound.* [s. d.]. Publicado na plataforma eletrônica Digicult | Digital Art, Design and Culture. Entrevista concedida a Matteo Milani.

VAZ, Henrique Maia Lins. *Cartografias de um corpo – existência e resistência em pauta.*284 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8423. Acessado em 21 de dezembro de 2017.

VOLOSHINOV, V.N. *La palabra em La vida y La palabra em La poesia*, 1926.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia. SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____*Introdução à Poesia Oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Márcia Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____*Performance, Recepção e Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suley Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

Transcrições das conversas:

Anexo A 243

Primeira Conversa com Inés Terra - [18 de abr. 2018 C] 243

Primeira Conversa com Inés Terra - [18 de abr. 2018 D] 253

1ª Conversa com Inés Terra [18 de abr. 2018 A] 259

Primeira Conversa com Inés Terra [18 de abr. 2018 B] 265

ANEXO B 268

Terceira Conversa com Inés Terra - [02. Mai. 2018 C] 268

Segunda Conversa com Inés Terra – [02 de mai. 2018 C] 269

Segunda Conversa com Inés Terra - [02 de mai. 2018 D] 272

Segunda Conversa com Inés Terra - [02 de mai. 2018 - B] 273

ANEXO C 274

4ª Conversa com Inés Terra - [08 de mar. 2019] 274

ANEXO D 279

Primeira conversa com Valéria - [25 de jun. 2018] 279

ANEXO E 291

Segunda conversa com Valéria Bonafé - [11 de set. 2018] 291

ANEXO F 307

Primeira Conversa com Lilian Campesato - [22 de mai. 2018] 307

ANEXO G 319

Segunda Conversa com Lilian Campesato - [17 de out. 2018] 319

Sobre 'De Perto' 329

Anexo A

Primeira Conversa com Inés Terra - [18 de abr. 2018 C]

Obs.: Optei por começar o anexo das transcrições com a parte 'C' da primeira conversa com Inés, pelo fato de que ela fala de seu percurso profissional nesta parte. Assim, este trecho ganhou aqui um caráter introdutório, embora não tenha sido efetivamente o começo da conversa.

Flora - Tu queres falar um pouco do teu percurso da... na voz, assim? [...] Acho que era um pouco isso assim. Na verdade a primeira pergunta era assim: encontrar o tópico na conversa, sobre o que tu gostarias de falar, entendeu? Ou: você quer falar dos primórdios? Pra ser bem 'primordialista'? Ou preferes falar de uma coisa que está te mexendo agora? Pra não ser um tópico meu, entendeu?

[silêncio]

Inés - Nem um nem outro! Quero falar outra coisa! Acho que tem um momento na minha vida musical, que é o momento que eu começo a dançar, e exercitar meu corpo de alguma maneira, tentar entender meu corpo, com todas as dificuldades e [inaudível] que isso traz. A partir daí eu começo a 'ver' a voz de outro jeito. Escutar a voz de outro jeito... E me permitir outras coisas...

Flora - E tu já cantavas há tempo? Já mexia com a voz há tempo? Desde pequena?

Inés - É, desde os 5 anos. Mas sempre trabalhei com canção...

Flora - E tu fez conservatório, né, lá...?

Inés - Fiz conservatório [de composição Manuel De Falla], mas não terminei e fiz uma escola de música contemporânea em Buenos Aires, com performance...

Flora - Ah é?

Inés - Mas também não terminei. E antes de vir pro Brasil, eu fazia um curso de composição contemporânea. Só que era com um professor do conservatório que chama Ricardo Capellano. Era um curso de extensão do Conservatório Manuel De Falla. Um curso de composição a partir da prática. Tinha uma prática individual e tinha uma prática grupal. Ele tinha um curso de extensão, que era sábado... E o curso consistia em você se fechar numa sala com um monte de músicos e improvisar a partir de diretrizes que ela trazia. Podia ser um poema, uma frase, ou uma ideia musical...

Flora - Uhum

Inés - E você... começava improvisando e logo você ia lapidando aquilo que tinha surgido.

Flora - Que legal, é um processo que eu faço bastante também.

Inés - E me apaixonei por isso aí. Eu pensei: 'nossa...

Flora - E ele usava gravação também?

Inés - ...isso que eu quero!' A gente gravava , a gente conversava. [A] Cada tanto ele vinha e entrava na sala e falava alguma coisa... E com ele a gente também tinha reuniões individuais semanais. Então eu o encontrava uma vez por semana e ele falava: 'Qual que é?' [Inés imita uma voz com tom de velho]. Ele falava assim! [Risos]

Flora - E aí você chegava: 'ai, eu estou experimentando isso', não sei o quê...?

Inés - É, eu: 'ai, eu não estou me sentindo à vontade.' Ou, 'eu estou fazendo esses solos'... Ah, essa abordagem.. Sei lá, qualquer coisa era válida. Era meio psicanalítico. E isso (o curso) eram...3 anos... Eu fiz um ano e aí surgiu a possibilidade de vir estudar na Unicamp. Só que era outro universo, eu ia estudar canção popular na Unicamp.

Flora - Tipo, você pensou em ir, como que foi isso?

Inés - Ah eu vi que tinha um programa na embaixada. Um programa que ele... praticamente traz pessoas da Latino América e da África. Não sei se existe ainda...

Flora - Mmm. E aí você veio...

Inés - Aí eu vim. Só que abandonar esse curso foi muito difícil pra mim...

Flora - E aqui é totalmente 'popular', né?

Inés - Só que ao mesmo tempo eu tinha cantado canção a minha vida inteira. Sendo que pro teste, pra entrar nesse curso, o teste com o Ricardo em Buenos Aires, eu cantei uma música... Ou seja, a canção estava muito... enraizada. Só que ao mesmo tempo eu senti que não era o que eu queria... Mas eu vim e fiz um curso de quatro anos de música popular.

Flora - Fez a graduação na Unicamp?

Inés - É. E aí abandonei esse lado...

Flora - Então tu é formada em canto na Unicamp...

Inés - É. E aí abandonei esse lado (da criação)...

Flora: Por um tempo assim...

Inés - Por um tempo...

Flora - E tu cantavas Tom Jobim e tal... popular, jazz, chegou a fazer?

Inés - Eu cantava jazz e música latinoamericana. Mas quase não cantava música popular brasileira.

Flora - Tá.

Inés - Então pra mim foi muito aprendizado, isso. Fora que é um dos cursos mais estruturados com a Regina Machado. E...[inaudível] Mas eu abandonei esse lado mais experimental, mais composicional meu... instrumental.

Flora - Que você toca? Piano, violão?

Inés - Piano e violão. Mas quando eu falo instrumental, estou falando da voz.

Flora - Mas é claro. O instrumental da voz, também...

Inés - Porque... Era o único que eu tinha... naquele curso...

Flora - ...é um instrumento.

Inés - E aí... Aí quando eu vim pra São Paulo eu... comecei a perceber que... talvez fosse o momento de voltar pra isso. E ao mesmo tempo eu comecei a fazer – na Unicamp eu já fazia aula de dança... Eu estava sem - foi em 2014- eu estava sem emprego, foi o ano da Copa, ano de eleição... [...] só que depois o golpe... E aí eu fazia todas as aulas que tivesse de graça em São Paulo. E aí eu participei de uma ocupação da Funarte, que a Andreia Yonashiru dava aula... E foi muito legal! [...] E aí fui me aproximando das artes...E aí formam surgindo outras vontades...

Flora - Que dança que é, no caso?

Inés - Andreia mistura coisas da dança moderna com contemporânea. Tem uma coisa Martha Graham... da forma[...] Tem uma coisa mais coreográfica mas também, espaço pra criação e... [...] Atualmente estou fazendo aula de Sei Tai Ho, que é uma técnica Japonesa. [...] Tudo isso me ajudou a voltar, entendeu? Aí eu trabalhei no vocacional, mas a gente trabalha em equipes de muitas linguagens... Da literatura, da dança, do teatro... Então tudo isso me fez voltar um pouco. No fim, me afastar da perspectiva musical, pra mim, foi maravilhoso...

Flora - Claro... E no caso essa coisa da dança ser, cria já um trabalho que envolva bem os dois (voz e dança) assim? Acho que eu só te vi performar, talvez não tantos gestos nítidos assim, mais gestualidades...

Inés - Eu fiz uma residência no Centro de Referência da Dança, junto à Marina Mateus, amiga bailarina, performer. E a gente ficou um ano e meio, mais ou menos, pesquisando e trocando procedimentos da dança contemporânea e da voz. E aí a gente deu algumas oficinas e no final a gente fez um encerramento que foi uma intervenção no saguão lá do CRD. E aí a gente convidou os interessados pra participar.

Flora - Tem registro, isso?

Inés - Tem fotos e tem um vídeo que eu não sei onde está.

Flora - Está contando como foi... [risos] Narrativa...

Inés - Isso foi um grande erro. Essa experiência foi muito boa e eu não tenho...

Flora - Como vocês trocavam experiência? Laboratório, assim?

Inés - No começo era bem dividido...Tanto que antes de a gente entrar na residência a gente fazia na minha casa, que era uma sala minúscula. Mas a gente...sei lá, um dia uma trazia uma proposta...teríamos em dois tempos: proposta mais de corpo ou mais de voz. Só que aos poucos isso foi perdendo sentido. E as duas traziam propostas que envolviam as duas coisas... O processo poético...

Flora - Entendi... Porque às vezes 'você' quer purificar um lado... Pra poder juntar com outro...sei lá...

Inés - Não, na verdade foi mais pela formação das duas. Por eu não me sentir tão segura de trazer propostas das duas coisas, de exploração... E ela não se sentir... Mas aos poucos a gente foi percebendo que, qualquer procedimento de um outro servia pro outro...e que eram a mesma coisa.

Flora - Olha aí!

Inés - E agora o... Aquele solo da *Mirada* ... eu estou trabalhando o corpo dele, ele virou uma dança.

Flora - Ai que demais...

Inés - E eu vou gravar ele com [inaudível] Então esse vai ser como que meu primeiro trabalho solo com dança.

Flora - Podia falar dele na real... Você gostaria que eu falasse de algum em específico?

Inés - Agora?

Flora - É, até ano que vem... eu vou [fazer]. Bom, digamos que eu vou estar finalizando ela [a tese] até novembro, eu acho....

Inés - Si! Ah esse trabalho tem dois anos, mas ele mudou muito...

Flora - Que eu acho que eu queria pegar essa 'pega' essa interlocução, né? Assim, voz-corpo, voz-instrumento, voz... não-sei-o-quê? [Risos]

Inés - É. Isso, dança é só isso (esse trabalho)...

[Proponho irmos noutro lugar, por causa do barulho no lugar... Para frente da ECA...]

Inés - Eu ia falar é que agora eu estou [inaudível] sobre... na minha prática eu vou... sei lá... ensaiar em casa. Mesmo que seja só a peça da Valéria[1], eu tenho todo um trabalho com o corpo, antes de começar...

Flora - Eu tinha aberto aqui... Não sei se tu querias falar mais aquela outra parte. Do quê que tu quer falar mesmo, né? O quê que tu gostarias de puxar, como, de interessante, o que tu estás pensando assim...Talvez seja até do que eu tenho te falado ou das próprias indagações assim, do teu trabalho com a voz....O que está rodando teu trabalho agora...

Inés - Eu agora estou muito focada nas coisas que eu estou escrevendo assim [inaudível]

Flora - E tu estás lendo ou ouvindo mais as entrevistas, tentando escrever?

Inés - Estou lendo tudo picotado, assim... Mas agora, [risos] já passou a faze de 'ler' antes da qualificação, sabe? Agora estou pegando tudo que eu escrevi... esses elementos entre milhões de aspas...

Flora - Será que todo mundo escreve assim?

[1] Inés se referia à peça "Trajetórias" de Valéria Bonafé, que ela interpretou em 2017 junto com um grupo instrumental no Museu Tomie Ohtake.

Inés – **Ah, acho que o que mais está me interessando é essa ideia da voz como modo de quebrar com... com o que se espera de um corpo...**

Flora - Uhum...

Inés - E aí eu... Tem uma das notas sobre a voz da Meredith, que é "O corpo da voz, a voz de um corpo" e eu associei à última faixa do disco. É meio que uma colagem que eu faço. Eu pego uma nota dela e associo a uma faixa do disco e a partir daí desdobro em milhões de coisas.

Flora - E é o que tu pretendias desde o início, né?

Inés - Si! No final, banquei... Não sei se vou bancar na qualificação! [risos]

Flora - Vai vai... Ah teu projeto foi bem avaliado, tanto que foi...[aprovado para bolsa, eu me referia]

Inés - É. Eu o melhorei muito... No começo eu sabia o que ele era, mas não sabia como escrevê-lo.

Flora - Sim...

Inés - E aí, nessa nota, eu trago... Ah, menciono como que é inevitável, quando a gente fala de corpo, falar de diferença sexual... Porque o que a gente... primeiro vê...

Flora - Eu percebi. Que é uma coisa que eu quase não abordo. E o Stênio me deu um toque essa vez... Pra eu ler o *Saber Gay*, do Foucault, que é um livro dele que ele faz uma paródia do *Gaia Ciência*, *Gaya, Gaya*...né...do Nietzsche. E aí, porque eu perguntei pra ele dessas relações da voz na pragmática. Aí ele falou: 'ah vai ler o saber Gay'. [risos] Só um parêntesis...

Inés - Então, eu li o manifesto contra sexual, que é uma outra coisa que não tem nada a ver com, aparentemente, com música. Mas, pra mim tem tudo a ver, porque a voz é mais um elemento do jeito que a gente aprende, do jeito que a gente desenvolve, atrelado à diferença sexual. É... aí eu falo bastante disso... do manifesto.

Flora - Da Paul... (Beatriz Preciado)?

Inés - E como... Ah e aí encontrei uma pesquisa que você deve conhecer, da Jacobs.

Flora - Jacobs? [Depois descobri que era da Daiane Dordete Jacobs, conhecida professora do curso de teatro na UDESC e que trabalha com voz].

Inés - É. Que fala sobre... Lembrei de você porque [chama]*... Possíveis Cartografias para um Corpo Vocal Queer (2015).*

Flora - Nossa, tenho que olhar...Você que me falou no e-mail, dela, não né?

Inés - Acho que está no artigo[2]...

Flora - Tá. É que você falou que Meredith fala e alguém falava de...

Inés - Ah não, isso foi o Zumthor, acho...

[2] TERRA, artigo não publicado. *Encontro de Vozes: a performance da voz em contextos experimentais.* Se trata de um artigo sobre voz a partir de entrevistas com diversas artistas atuais que Inés conhece, eu entre elas.

Flora - Ah, engraçado, 'possível arqueologia' é um termo que eu gosto...

Inés - Não, possível 'cartografia'.

Flora - Ah possível **cartografia...**Também... Porque é uma possibilidade, no fim das contas... Não é uma coisa que você está afirmando que vai ser: 'É o método que eu inventei.' Não, é uma possibilidade de olhar, assim...

Inés - Sim. E... E aí ela traz - ela é do teatro- o que ela traz é essa... desestruturação de vocalidades, essa proposta de vocalidades, a partir da teoria *queer*. Como que, na voz, você problematiza e traz outros corpos, que não... sabe... os perversos, sabes?

Flora - Descaracteriza ...o gênero... Só masculino e feminino...?

Inés - Não, quebra com aquilo... Sabe... No teatro. E eu... E essa é uma tese de doutorado dela. E aí eu pego isso na música.

Flora - Ah eu vou olhar...

Inés - Acho que isso está me interessando muito assim...

Flora - Você chegou a ver o livro da Janete (El Haouli)? Ela fala bastante disso, mas numa perspectiva histórica, né? Os Castrati... E aí ela entra n'uns caras que teorizam um pouco sobre isso, eu acho que... falando do trabalho do [Demetrio] Stratos, né? E ele também tinha uma voz super... que você ouve e às vezes parece uma voz feminina, né?

Inés - Então, pra mim é: não tem que ser nem uma voz castrada nem uma voz... engendrada a partir da diferença sexual...

Flora - Tem que ser uma coisa não-classificada, assim?

Inés - Não. Porque 'castrada', entendeu? É como que....

Flora - Entendi. Não... total! Engraçado que a voz feminina é castrada, né? Ela só aparece num Castrati...

Inés - Interessante isso...

Flora - Antes disso as mulheres eram proibidas né, eu acho? [De cantar na ópera].

Inés - Si! Então... E aí... Ah... eu falo um pouco disse também.

Flora - É umas das referências bem legais que tu estás colocando aí...

Inés – É. Nesse eu assumi mesmo que ia ser aquilo. Aí... Essa música chama (última música do disco da Meredith) Calabouço... Eu entrei nessa de... falar que o calabouço não é nem o acompanhamento [...], nem o próprio corpo, mas o que se espera dele. Mas a própria diferença sexual... Como a classificação vocal...

Flora - Talvez a diferença passe pelo gênero... Em quebrar com essa lógica...
[silêncio, a conversa procura uma direção]

Inés - Sim... Mas, não sei, pessoalmente, quando você tem que escrever, né... Tem sido bem difícil, assim. O que tem me salvado é esse ensaio[vídeo-dança]... Que estou ensaiando pra gravar esse vídeo. Então quando não consigo escrever, vou ensaiar. E isso me...

Flora - Até alimenta mais...

Inés - Transforma a escrita, alimenta, é muito bom.

Flora - Que é o que eu tenho tentado agora... falar um pouco de mim, porque, essa complicação toda da arqueologia, dos grandes discursos...

Inés - Mas como são esses 'grandes discursos'?

Flora- É porque... eu percebi, até através até da própria Cavarero... [Pausa pra comprar um docinho de uma moça que chega oferecendo] Porque, ao mesmo tempo que eu li, na matéria da Lilian, o Foucault... [pago o beijinho e pegamos cada uma, um docinho]... Porque assim: eu estava lendo a Arqueologia do Saber, do Foucault. Primeira vez que eu realmente li... Não li tudo, mas peguei bem aquela parte dos [enunciados e do arquivo]
.
Inés - Genealogia do saber?

Flora - Não, *Arqueologia do Saber*, mesmo... Mas, os termos são usados um pouco como sinônimos... Mas Arqueologia tem a ver com... desbastar...

Inés - O que significa 'desbastar'? Eu gostei dessa ideia...

Flora - É... fazer assim... 'Lapidar', quase... é ... O escultor, ele desbasta... Mas é no sentido... 'Esculpir' talvez seja num sentido mais drástico.

Inés - Eu uso esculpir...

Flora - "Desgastar". Desgastar assim, sabe? Passar, lixar... E ela pega, por exemplo, a sexualidade, né? E ele tenta perceber, não a constituição do 'ser sexualidade' ou... Não é assim, o que é 'a' sexualidade, mas olhar nas práticas, nos usos, nos objetos, nos manuais, nas coisas pornô, o que está tentando aquele...aquele campo, né?

Inés - Si.

Flora - Então, é como se ele observasse que tipo de... Como que um termo, ele se auto afirma, através dos autores, através das pessoas.... Como é que a história, como é que a gramática, por exemplo, ela se funda, através duma confirmação entre conceitos entre vários autores, em que um precede o outro e um [autor] lê o outro e vai falar sobre isso... É uma linha que emenda os discursos, né? Aí ele traz vários termos, fala do 'discursivo' e do 'não-discursivo'. Então, de repente, as práticas mesmas, são as coisas não-discursivas, e os discursos são a minha fala, tanto os códigos de conduta, a carta constitucional enfim, os grandes livros, mas não só os grandes livros. São também essas coisas que estão um pouco abaixo da...do olhar... da análise histórica. Acho que ele tenta falar da arqueologia assim.

Inés - Meredith tenta falar em 'níveis de experiência'...

Flora - Tem a ver um pouco com níveis, de que você...um palimpsesto, né? Que você vê as camadas que estão por baixo daquela noção. Não é bem o que 'se vê'. Ele fala muito disso... Que você tem que tornar o 'não-visível', exposto. Então, aquilo que está por baixo, mas não é, no

sentido do objeto histórico arqueológico, que é o mais.... Não "vou pegar o objeto de 1800, vou olhar e saber da história'... Pelo contrário, você tem que olhar ele naquele período...se não, você vai ter uma impressão pessoal dele e não historiográfica....

[...]

E ai agora...eu passei... Então... eu estava nessa fase...

Inés - **Mas aí o que você pretende... com essa Arqueologia... Me explica mais**...

Flora - Então, ó calma... Eu ia falar uma coisa e não falei...

Inés - Eu seria uma ótima banca pra você, porque eu não entendo nada...[risos]

Flora - **Eu estava falando dessa coisa da arqueologia por quê? Porque eu percebi, através da Cavarero também, que se você for tentar fazer uma história da filosofia da voz ou do conceito de voz, do que é a voz, até há [uma história], mas é uma voz totalmente desvocalizada, é um *logos* desvocalizado. Quer dizer, a teoria do conhecimento, ela entende a voz como significado da fala, não como qualquer outra coisa. E eu falo justamente dessas outras diversas instâncias da voz.**

Inés - Da unicidade e da relacionalidade...

Flora - É e eu estou pensando mesmo, como fala o Deleuze: ela é o instrumental, ela é o signo, ela é o gesto, ela é o canto, ela é tudo... o corpo. Eu posso falar e você prestar atenção só no som, ou só nos signos das palavras que eu estou falando, ou... Não sei, tem muitas camadas ali... Ou no meu gesto, ou na minha cara. Na enunciação ou no ato de fala. Você quer me dar, então eu pego e desperto uma ação. Está conectado com a voz.

Inés - Sim. Legal, eu entendi.

Flora - Acho que é isso, né, a Cavarero ajuda a confirmar...

Inés - Mas aí você fala das obras lá, do Berio, do Ligeti, a partir desta perspectiva. É isso, não?

Flora - Ela comenta, por exemplo... E tento falar... Vai dar, tudo isso, um pouco no *contexto*, na análise, né? Como que eu falo da voz a partir dessas diversas instâncias, que não são só a voz enquanto significado, ou a voz enquanto som mesmo, né? Como que eu 'tiro' a voz das dualidades *oralidade/escrita, sifnificado/som*? Porque, o que talvez essa arqueologia me mostrou, é que ela (a voz) ronda sempre umas dualidades... E parece que a voz enquanto corpo, ela é um pouco renegada, ao longo da história, ou o 'corpo enquanto voz, não sei... E aí, no repertório contemporâneo isso explode... E aí vem toda uma reafirmação do corpo. Mas vai em outro oposto, às vezes, também. A voz abstrata, a 'voz de carne transcendental' do Derridá, e a voz depois, totalmente corporal, animalesca. Porque aí, ainda eu vejo uma certa polarização, assim, muita teoria e muito materialismo. Então o materialismo histórico, as materialidades... A própria questão da *presença*, (o Gumbrecht) tentando desmistificar a metafísica o tempo inteiro. Mas eu acho que ele está meio...rodando por fora. Ele não entra nessas questões, na realidade. **Então a arqueologia pra voz, possível, talvez fosse isso: ver essas contradições nos discursos da voz. Então, você pega os grandes discursos e vê que eles se afirmam sobre positivações que eles mesmos determinaram ou que eles seguem uma linha que deixa fora um montão de coisas...**

Inés - Uma das dificuldades que eu tenho tido... é, que desde que eu entrei no mestrado, eu achei que o que eu tinha de fazer, era aprender a categorizar, sabe? [risos] Porque é um pouco o que a ciência espera. Só que, na voz, isso é muito...

Flora - Como definir?

Inés - Quando você fala isso de um trabalho de alguém e você fica categorizando, é muito fácil você eliminar qualquer tipo de *dizer* daquele trabalho... Então qual é o objetivo de você analisar um trabalho se você vai destruí-lo?

Flora - Exatamente!

Inés - E eu estou tipo, com essa principal dificuldade...Por isso que ,por exemplo, no "O corpo da voz, a voz do corpo/ Danger', eu peguei esse ponto...

Flora - Ensaio?

Inés - Esse ponto do... Ah... da voz como corpo e da diferenciação, porque achei que faria muito mais sentido, porque ela [Monk] experimenta muito esse tipo de vocalidade, naquela música. E eu falo das técnicas. Um pouco é, justamente essa experiência do corpo, sabe? De você escutar e pensar: 'nossa, como eu penso esse corpo, sabe?'

Flora - A experiência... Sim! Isso tem tudo a ver com as perguntas que eu coloquei depois. Tu queres terminar isso que estás falando?

Inés - Não, não.

Flora - Que é assim, ó: O que está na sua cabeça agora...que você já falou... Aí eu ponho assim: 'como falar da voz? Como pesquisar a voz? O que é isso que se chama de voz, para você? Como você falaria da sua própria voz? Porque assim, eu me lembro do MaCFarry, é um dos caras que tem num livro que tem aqui [na biblioteca da ECA], *Listening In,* chama - tem vários artigos assim, sobre voz na performance-. E ele tenta falar assim: 'como falar da voz, essa eterna amante do ouvido e da boca, no eterno loop de enunciação/audição, que é feito de... buraco, laringe, dente, não sei o quê, paixão, desejo?' A gente acha que falar 'a voz', já define...mas o que é isso? Isso é um conceito! A voz não está localizada em nenhum ponto! Você fala um pouco disso... Os lugares....

Inés - Eu falei isso no artigo... Não existe um sistema visível que você manipula. Você não consegue localizar 'onde' está a voz. Você, no máximo, pode criar percepções de ressonância e... respiração, de micro movimentos do corpo, de acústica do lugar...

Flora - Então a gente já está abstraindo, num trabalho, quando fala... 'a voz' não sei o quê...

Inés - É então, o Zumthor fala isso, né, que a voz... Cara, o Zumthor, ele ...

Flora - Precisaria de uma antropologia, uma sociologia... de uma...

Inés - ... é o Zumthor, mas cada vez que a gente volta pro Zumthor...ele...é maravilhoso...

Flora - Ele se revela, né?

Inés - Tipo, ele fala: 'a voz é o símbolo por excelência...Tudo que é vocalizado é...é o símbolo...

Flora - Ele cria uma...

Inés - Não sei qual é a frase exata, mas...

Flora - Eu acho que é isso mesmo...

Inés - E aí... Agora eu sei por que eu escolhi o trampo da Meredith, sabe?

Flora - Por quê?

Inés - Porque, ela é da época do Cage e tal, dessa... toda essa a valorização da materialidade do som, do acaso, da performance também, do Fluxus... Sabe?

Flora - Aham!

Inés - Mas, ela assume no próprio trabalho, uma voz que é de histórias e de experiências do corpo.

Flora - Biográficas também...?

Inés - É e... de experiências do corpo. Ela não separa e ao mesmo tempo, pra ela a voz sem palavras, ela carrega tudo. E ela fala: 'tudo bem!'.

Flora - Como é louco isso, eu estava pensando, da voz que não fala e diz!

Inés - Porque sei lá, os seus trabalhos, quando você pesquisa, sem ser um disco, né? Eu analiso o primeiro disco. Aí então ela tinha feito poucas performances... [...] Mas posteriormente os trabalhos, são sobre o quê? Um filho, o holocausto, ou... as mudanças físicas da vida da mulher...

Flora - Acontecimentos, mesmo...

Inés: E tudo isso... sem palavras! E ela vai pro mundo, apresentando performance [...] que não fala, não usa palavra... É isso que me pega talvez...

Flora - Vocalidades, talvez, né?

Inés - Que não é uma universalização...

Flora - Ela não fala, mas ela diz, né?

Inés - Apesar de que ela fala: 'não, a voz transcende culturas e tal...' E aí eu pego o texto dela e falo: 'talvez a voz não transcenda culturas, mas ela teça, faça, crie um tecido entre elas, e mostre a potência vocal em cada uma delas... Sabe, porque 'transcender culturas' é algo muito estranho.... [risos] Mas eu vou falar dela...

Flora - É porque, está na constituição... Vou botar uma breve colocação assim: mesmo quem é surdo, vai ser atravessado pelo 'não ter voz', física. Mas de alguma forma ele tem um órgão ali que, [justamente] por não estar funcionando, vai estar relacionado com um monte de restrições, assim... Mesmo a não-voz, ela exerce.

Inés - É, então, tem o livro do... Oliver Sacks, que chama *Vendo Vozes*. Fala sobre a pessoa surda-muda, sobre como no século XVII, os surdos-mudos eram considerados como pessoas com deficiências mentais. E como... preparavam elas pra conseguir falar, às vezes passavam dois anos

e meio preparando as pessoas pra conseguir falar, ao invés de tentarem entender qual era a linguagem dessas pessoas!!!

Flora - Claro! Nossa...

Inés - E aí ei fico pensando que... essas pessoas também escutam... Elas não tem uma escuta coclear...

Flora - Porque elas não têm uma escuta pressuposta, né? Tipo, eu tenho que ouvir tal coisa, senão não ouço, não me abro pra ouvir, o que eu não for o que eu espero assim...

Inés - Eu tenho tido tantos problemas no ouvido com infecções e coisa. Que eu sei que eu perdi a audição e tal... E ao mesmo tempo eu penso: 'nossa, o que eu vou fazer quando ficar surda? Porque...o destino é meio esse... ficar surda...

Flora - Sério?

Inés - Eu acho, se eu continuar assim eu vou ficar surda... Ao mesmo tempo eu penso: 'a minha escuta coclear não é a única coisa que eu tenho...'

Primeira Conversa com Inés Terra - [18 de abr. 2018 D]

[...]

Flora - Engraçado, você tem essa coisa pontuda assim, mas é muito legal... Na medida do possível ela é interessante. Ela aparece até na sua performance. É uma certa insistência, naquilo que você quer fazer...Tipo: 'eu estou fazendo isso agora', saca? 'Me ouça!' Eu sinto isso!

Inés - Uma vez eu [estava] conversando com a Valéria, que tem uma coisa de... dos homens, brancos, que tipo são os caras que determinam o que é arte e o que não...no mundo... Querendo a gente ou não. E de como algumas pessoas falam que o próprio trabalho tem um puta de um conceito, mas não explicam ele, mas falam e tal... **Eu fiquei pensando o quê que me faz ter vontade de gritar, sabe? Gritar é uma coisa...**

Flora - Muito prazerosa...

Inés - ...que eu tenho curtido muito fazer. E aí indagando e pensando eu percebi que quando eu era criança, se eu gritasse, o meu pai batia em mim. [...] Ah... E todas as camadas, como isso aparece em todas as áreas...Talvez eu esteja muito com essa vontade, de gritar e de... Às vezes pode ser raso e não dizer nada, mas eu também acredito que o momento da performance é muito potente enquanto troca. Eu não acho que estou ali, sozinha, só torturando gente, sabe? [risos] Eu acho que eu também escuto, sabe?

Flora – [risos] **Claro! O Zumthor fala isso, né, da performance...**

Inés - **É, de fato a performance, ela... acontece a partir do momento que você é consciente de ser percebido. Então agora, a gente está fazendo performance.**

Flora - Sim, sim, sim, sim! Eu estou atuando segundo nossos conhecimentos... mútuos, ou não e... É o nosso espaço...

Inés - Isso tem muito amor!

Flora - Ah eu queria chegar nisso!

Inés - Mesmo que tenha hoje!

Flora - Isso é lindo!

Inés - Porque eu não teria tanto amor pra falar o que eu faço se não estivesse conversando com você...

Flora - Afeto! O que move o corpo, não é?

Inés - É...sei lá...

Flora - Nossa eu vim super pensando nisso. Eu pensei: 'caraca... ela mora longe, ela viria depois...' E nessa primeira conversa que tivemos, você: 'vamos lá! Vamos encontrar essa semana!' Achei bom, porque eu esperaria um pouquinho, mas aí já me força... Já vou encontrar o Fernando [Iazzetta] e dizer: 'já fiz um primeiro encontro!'[...]

Inés - É que tem uma troca, não acho que eu esteja te fazendo um favor.

Flora - Não! Mas justamente! Porque te interessa!

Inés - Você me propôs um encontro e eu topei...

Flora - Eu propus uma conversa... não uma entrevista, né? E isso que eu acho legal, que eu já falei várias vezes... Mas assim, eu acho que... ajuda muito se for assim. Porque eu não queria, justamente, que essa desproporcionalidade de eu fazer pro meu trabalho agora, tornasse o meu interesse muito definidor assim da... condutor da situação. Queria que fosse uma troca, porque a conversa é o que está entre nós duas. Mas se eu parto do pressuposto que eu vou fazer uma entrevista, já não é uma conversa... Pode até virar, mas fica um pouco... Eu queria essa horizontalidade, assim...

Inés - Quando eu marquei a 'entrevista', com a Meredith, eu nunca falei que era uma 'entrevista'.

Flora - Ah... Era uma conversa também...

Inés - Eu falei que eu queria 'have a talk'. Nunca falei que era uma entrevista. E sei lá, acho que isso fez... criou um interesse.

Flora - A Valéria falou pra ti do lance que ela está fazendo com a Lilian? Que tem a ver isso...?

Inés - Ah que elas escreveram um artigo...

Flora - Eu reuni com ela esses dias pra ela me ajudar a pensar e tal... E aí ficamos pensando nessa questão sobre como gravar, e como tornar horizontal essa parada. Eu estava com medo se rolasse muito essa verticalidade, do fato de eu estar falando na minha pesquisa... Mas como você já fez algo comigo (o artigo) e parece que tem um pouco mais uma troca... [...] E tem uma vantagem que vocês são minhas amigas. E isso acho importante [de] eu assumir... Sabe? É uma parcialidade, que conta...

[...]

Flora - Posso ler o meu resumo (da tese)?

[Resumo da tese na altura de abril de 2018:]

Modulações da voz: noções, práticas e vocalidades possíveis na atualidade da criação e da performance vocal

Resumo Esta tese trata de problematizar as noções de *voz e vocalidade* no cruzamento dos âmbitos da performance, da composição musical e dos estudos da voz. Para tal, apresento um levantamento dos modos de vocalização e tipos de vocalidades em algumas composições escolhidas, discuto algumas noções de voz em textos referenciais sobre o tema e pretendo realizar uma problematização da voz não só enquanto objeto, mas enquanto método de uma pragmática de si através de modulações vocais, deflagrando *possibilidades de outras vocalidade*s. Analiso algumas obras para voz, criadas entre 1980 e 2018. Enquanto objeto de pesquisa, a voz é pulverizada em diferentes campos como a filosofia, a fenomenologia, a linguística, os estudos de enunciação, a sociolinguística, a expressão vocal, o canto, a antropologia, a história, os estudos de oralidade e auralidade, a sonologia. Não é possível estudá-la sem antes depreender destes campos algumas noções do que historicamente se tomou por voz e daquilo que se pode fazer com ela, suas técnicas e modos de vocalização e verbalização, suas práticas discursivas, seus modos de veridicção e práticas de si... (HOLDERBUAM, 2018).

[Interrompo a leitura e explico o termo 'formas de veridicção.']

Inés - Sabe eu vou te contar uma coisa. Eu lembrei de uma coisa escutando a sua voz. Acho que pode ser interessante. A primeira vez que eu te escutei falar, foi no seminário da Vânia (Storolli, em outubro de 2014, no Seminário Vozes Performáticas) aqui (no CMU)... Eu não te conhecia...

Flora - Sim! Eu lembro que você estava lá...

Inés - E eu lembro que eu não escutei nada do que você falou...

Flora - Você ouviu o tom de voz...

Inés - E eu fiquei escutando sua voz...

Flora - O grão da voz... Que legal... E foi bom? [risos] Fico feliz! [risos]

Inés - [risos] É... Lembro disso...[risos]

Flora - Quem sabe eu podia fazer um texto totalmente *non sense* assim, mas proposto a ser falado...

Inés - Então, tem três faixas do disco [na análise de Inés do disco e Meredith em sua dissertação], que são "Visions", Visões, que ela propôs para os performers fazerem monólogos sobre sonhos que eles tiveram.

Flora - E é isso que eu estou chamando...

Inés - E aí falando... Elas são totalmente...

Flora - *Non sense,* né?

Inés - Mas é muito legal escutar as nuances das vozes... bem Poesia Sonora...

Flora - E é isso que estou tentando chamar de *modulação*, sabe? Que é o que passa pela voz... E eu comecei a perceber: quase todos os textos que pego do Foucault são conferências faladas, transcritas... Tem um monte de aula que a gente está vendo...[em textos da pós-graduação]

Inés - E dá pra sentir isso nos textos, e por isso é tão gostoso...

Flora - Dá!! E é por isso que eu estou querendo fazer o diário vocal... E eu já transcrevi várias partes dele, vendo que a minha escrita muda totalmente. Ela sai dessa 'coisa' densa...de repente, que aqui ainda está assim um pouco... Até eu falo : 'não é possível estudar a voz....' Talvez seja[risos]'... Além destas noções aqui. Eu vou continuar aqui [a ler o texto do resumo]. Eu falo de uma coisa que eu coloquei na resposta lá [no artigo de Inés], que foi um pouco, uma das coisas que a gente chegou nas orientações [com Fernando Iazzetta], desse lugar 'entre' da voz. **Pra nós, está em jogo muito essa coisa: a gente não está falando da voz só enquanto sonora ou musical, nem só enquanto fala, significado. E ela também não é só o papel que tem o instrumento musical, por exemplo, porque ela tem outros componentes junto. Então ela está endereçada à significação, mas ela não é só isso, ela está endereçada ao som, mas ela não é só isso. O que é esse lugar, né? Aí eu ponho isso aqui** [continuo lendo o resumo]:

> A voz é lugar entre uma coisa e outra, pois ela está atada à ideia da semântica, mas na música ela tem um lugar de potência que não é o lugar de um instrumento musical, idealmente arquitetado para o que é "tocar notas" e também não ocupa apenas o lugar do significado, lugar semântico das palavras sobre as coisas. Como falar desse lugar da voz que se encontra no meio entre sentido, som, língua, fala, música, gesto? A partir desta interrogação, abordo e enfatizo nas obras a interação entre combinações destas qualidades: significado-som, som-significado-gesto-nota, modos de comportamento-fala-som, ruído-som-nota, conceito-som-fala, fala-espaço-gesto-som.

Flora - [...] Tipo, estou tentando falar que não são pólos. São continuidades assim... E aí algumas peças trabalham diferentes tipos de elementos. Ainda preciso elaborar melhor essa... [e continuo lendo:]

> Além da análise do corpus de textos e peças musicais, elaborei uma metodologia de criação e análise dos registros das conversas com os criadores e criadoras e de minha própria voz gravada em meus estudos diários, o que chamei de *audiário.* Através deste método, em anotações sonoras sobre a pesquisa, comentários, notas vocais, conversações, deu-se um processo de experimentação com a voz, um diário vocal de pesquisa. Essa prática de documentação possibilitou um processo de análise musical que não se deu previamente sobre as peças em forma de prognóstico, mas demandou uma escuta ativa da voz gravada e uma recepção da modulação sonora da minha voz e dos compositores aqui e agora, entre pensamento, fala, escuta, conversa, discussão e escrita. Essa conjugação enlaçada entre os loops de enunciação-audição produziu assim outro corpus de material que está linkado em momentos espalhados no texto. Considero o *diário vocal* um ponto de cartografia da voz- pois é a ele que é endereçado o desvio metodológico entre prática e teoria, a fim analisar a problemática vocal na criação atual ao mesmo tempo em que 'se faz' o que se pesquisa: pensar os limites do logos vocal atual é escutar/performar o grão radical da voz ... e vice-versa. (HOLDERBAUM, 2018)

Flora - **Pensar o logos vocal é pensar radicalidades do logos. Mas [...] é do logos 'vocal', como a Cavarero coloca. Não é o logos abstrato do conhecimento. É um conhecimento da voz também. Através da voz.**

Inés - **É. É um conhecimento a partir da voz. No artigo eu falo um pouco isso. Que a voz seja expandida, antes dela ser canto. [...] Mas ela já é expandida porque ela está o tempo inteiro se inventando, criando...**

Flora - Existe essa elasticidade, assim...

Inés - Achei bom...

Flora - Mas tá grande, tem que diminuir. E eu meio que estou estruturando essas camadas. A introdução eu falaria um pouco dessas estruturas... Noções, Criações, Pragmática... Eu ponho assim: Noções de Voz, Criações de Voz e Metodologia de Voz. Daí eu estou nessa parte da metodologia, [em] que eu vou criar as camadas. Primeira camada acho que 'noções de voz', que é a parte mais teórica. Segunda camada acho que eu vou falar das obras lá dos grandões... E a terceira, o diário.

Inés - Está ótimo! É... legal, porque no primeiro você contextualiza... dá uma instrumentalidade pras pessoas te lerem... Aí depois, você fala sobre o concreto que são as obras.

Flora - Ou pode inverter a sequencia também... Pra quê que isso serve né?

Inés - Pode... E depois, as experiências...

Flora - É... A experiência mesmo! Em direção à experiência. O teu tem a ver com isso, não?

Inés - Então, é parecido com o meu sabia?

Flora - É, não é?

Inés - **O meu é assim: Introdução é: quem é Meredith, o que me interessa dela? Notas sobre a voz, o que são e porque estou pegando elas como enunciado, subtítulo da minha dissertação. E depois apresento o disco dela.** Essa é a Introdução. Aí o capítulo 1, são as notas dela, associadas a uma faixa [de áudio]. Então os subtítulos do capítulo um são escritos por ela, só que eu que... escrevo... E o capítulo 2, o título é "**A voz como prática", que é o curso que eu fiz com ela, o título. Só que eu pensei nesse título, também pra continuar com essa ideia de que ela dá os enunciados, para eu colocar a minha prática.**

Flora - **Mas claro!! Porque é a tua prática!**

Inés - **É e porque no curso que eu fiz com ela, a voz é como uma prática...**

Flora - **É e como falar da voz como prática se não falar da tua prática, não é? Talvez, né?**

Inés - É então... Não, e aí... **Eu apresento essas três peças [ela apresenta três peças da Meredith, na dissertação] e depois no final eu vou relacionar tudo isso. As outras duas,** tem uma que eu tenho uma ideia, que é - **tem um pouco a ver com o trabalho da Valéria,** na real - que é de você... **trazer memórias... É...** ***Una Mirada desde la Alcantarilla*** **também tem essa questão da memória**, eu tenho muito isso presente... **De lugares onde eu morei, eu morei em muitos lugares diferentes. Eu tiro fotos. E não só de fotos mas de... pensar materiais físicos...** Tipo cimento, sei lá, que me trazem...que em cada lugar onde eu morei... Por

exemplo, no lugar onde eu nasci, eu lembro muito, quando eu era criança, tinha uma porta de vidro... Pequenos vidros assim, janelinhas... E eu quebrei uma delas e eu olhava por uma delas...

Flora - Isso daí é uma memória...

Inés - Então, essa é uma...

Flora - E como você faz pra pensar nessa vocalidade?

Inés - E aí... Tá! Então esse é o processo. E na verdade isso não é pra vocalidade... Só é por que eu vou pegar um processo.

Flora - A sensação...

Inés - Não, não...

Flora - Desculpa...

Inés - Nesse disco a Meredith usa muitas bases, texturas para a voz improvisar em cima. Então eu vou pegar essas materialidades, materiais, como bases pra eu criar em cima. Então vai ter diferentes momentos. Não necessariamente o som do vidro vai ser o som do vidro. Vou pesquisar sons que me remetam àquilo. E aí eu vou criar uma base a partir disso e improvisar em cima.

Flora - E pode pensar nessa questão de um acompanhamento, quase?

Inés - É um acompanhamento! É. É, porque é bem pensado no procedimento da Meredith.

Flora - ó que a do *Alcantarilla* não tem...?

Inés - Não...

Flora - É a própria voz... Eu acho muito interessante essa questão de figura e fundo, no sentido... Eu pintava né, eu sou formada em artes visuais. E eu adorava o [Gustav] Klimt. [...] E aquela coisa do símbolo estar sempre junto com a figura humana. Então os fundos são sempre abstração, é um promontório, um monte de figura louca assim, arabescos, coisas que não são figuras humanas... e são abstraídas, assim. E a figura humana: 'pá'! E eu sempre ficava: 'mas porque será, né, que tem que ter essa oposição em 'fundo e figura humana/retrato, junto com abstração?'.

Inés - Que legal isso... Tem algum texto sobre isso?

Flora - Deve ter... Isso até hoje eu não respondi... Mas às vezes eu fico... Você estava falando e eu estava pensando: quando eu estruturo também, meus tapes [eletroacústicos], pra fazer voz junto e violino, ainda tem essa relação [de figura e fundo].

[Fim do áudio]

1ª Conversa com Inés Terra [18 de abr. 2018 A]

(O áudio A, transcrito abaixo, foi a primeira parte da conversa deste dia 18 de abril, mas acredito que o começo do C encadeie uma certa cronologia, da história da relação de Inés com a voz).

Flora - E engraçado cara, porque eu estava lendo, eu li o teu artigo de Inés, um pouco correndo mas eu li...E daí... a minha primeira resposta (que eu te dei à tua primeira pergunta) eu ....eu achei super assim..... formal...(risos)

Inés - Formal?

Flora - Eu tento ser poética, mas ao mesmo tempo fica assim pernóstica um pouco, sabe?

Inés - Entendi . Você sentiu que sua resposta...

Flora - Não foi uma resposta pessoal.

Inés - Ah...então...Comparado com as outras? Eu não julguei isso...

Flora - Comparado com as outras...

Inés - Até porque acho que para cada um isso funciona de um jeito... Por exemplo, eu acho que na sua pesquisa... que as suas coisas tão muito juntas, na sua pesquisa sabe... [...]

Flora: Mas é isso, eu fico perguntando qual é o... o... 'junto' porque, ao mesmo tempo eu sou um pouco prolixa nos conceitos também, daquela coisa da arqueologia. Por que... até essa conversa pode me ajudar inclusive a... a pensar. Porque eu acho essa parte, essa parte... eu estava um (pouco), pô! (pensei): 'Vou tentar falar com as meninas... tentar falar do (meu) trabalho só pra elas me ajudarem a elaborar essa metodologia, que é pensar essa modulação que passa pela conversa. A voz, na sua experiência [né?]...

Inés - É que é muito diferente de você falar da experiência, do que você falar... como isto se mistura... É muito diferente de você falar do... Na real é... foi uma pegadinha...no sentido de**:** como que a gente volta, que **é uma das minhas perguntas na vida acadêmica, como que a gente passa da escrita pra performance?**

Flora - Ou o contrário...

Inés - Por mais de que a escrita é... tem um grau de performatividade, blablabla....mas... é solitária sabe e é muito diferente...Tipo, as perguntas (para seu artigo, que eu respondi) eram cabeçudas mas eu queria respostas (risos) mais performáticas...

Fora: "_E eu dei umas cabeçudas, um pouco...

Inés - ' No.' Você que ficou falando...

Flora - Não... eu que estou me analisando também... (Risos) Mas eu acho que sim, em relação às outras... acaba.... que acho... só a primeira, só a primeira...

[...]

Inés - Mas o que fosse achou... É interessante as coisas

Flora - Claro, eu achei que foi super interessante esse diálogo que você propôs entre as conversas, entre as perguntas e respostas. E como você... Uma coisa que adorei mesmo, foi que você quase não cita autores e conceitos, você faz a sua própria teorização assim... E... isso é muito rico, porque você acaba discutindo...

Inés - Porque a ideia é que... que você descubra as citações...

Flora - Exatamente!

[...]

Flora - Então... [...] Quando você falou ... que o meu trabalho está 'junto', eu vejo que está junto, mas ele está junto muito em mim, assim. Às vezes, se eu for falar dele como eu falo da arqueologia, parece que já não é mais muito, exatamente... não é o meu trabalho. Acho que eu estava tentando buscar... as relações assim, de noções de voz, que eu estava percebendo que... Aquela coisa meio Foucault: como que isso interfere, essas noções de voz - eu sinto que pode, a gente pode fazer - interferem no dia a dia, na tua noção do que podes fazer com a voz. E tu comentas sobre isso também, né? Os modos não usuais... E eu achei engraçado aquela resposta [de uma das artistas que Inés entrevistou pro artigo][...]. Uma delas que acho que é a que tem formação lírica...

Inés - É a Lígia (Liberatori)....

Flora - Ela fala que pra ela, ela nunca pensou nisso, nessas relações com ousar assim, da voz, né? Eu achei bem curioso...

Inés - Qual é a pergunta? A pergunta é: 'de que maneira a voz quebra com convenções sociais?' Uma pergunta muito aberta, sabe... E aí, chegaram muitas respostas diferenças. E uma delas era dessa performer que também trabalha com improvisação, técnica estendida, pá... E ela fala que ela nunca pensou nisso... A Lígia Liberatori é uma artista argentina que mora em Berlim.

Flora - [risos]

Inés - E eu achei genial isso, porque tem tudo: tem desde eu que chego assim, super militante do negócio...Você que dá uma...

Flora - Conceitua tudo!

Inés - Você que dá uma contextualizada...[eu nas minhas respostas pro artigo, sou explicativa, ela quer dizer]. A Lígia que fala: 'Não, não sei!

Flora - Mas ela dá uns exemplos também, né? No fim...

Inés - É. [...] É muito louco, porque em alguns contextos, essa pergunta seria risível, mas é muito importante isso... Porque grande parte, nem sabe o por quê que faz o que faz...

Flora - Uma das perguntas que eu estava pensando era: qual é a importância de pensar nessas coisas, sabe? **Qual importância de perceber que esses componentes da voz que a gente mal percebe que usa e que às vezes podem ser tão ricos**...? E são do dia-a-dia... E da mesma forma que eu estou tentando fazer na conversa. Acho que é um pouco isso: captar dessa interação que vai se dar meio que na hora...e eu não sei bem como fazer isso, mas contar que isso ajuda na

pesquisa de alguma forma... É um processo vivo... Não é pedir pra você cantar ou pra você vocalizar... é pedir pra você falar sobre... Mas não é só conceitual, não é só significado.

Inés - Não, é da experiência... o que você faz. É... eu acho que muda, transforma totalmente a prática, pensar nisso... Por que... é você que está produzindo um negócio e como você faz isso, sabe? Isso tem um monte de conexões, sei lá...

Flora - É e isso dificulta também, porque você pode fazer qualquer coisa, em tese, assim... Você pode usar uma tosse, um... Eu estou muito pirando agora em fazer um negócio com o espaço... Que eu lide com as várias... Mas violino e voz, que tem essa relação, né? E no perímetro de um corpo, assim, usando o [espaço] que eu possa explorar... Que só violino e voz já têm uma possibilidade, assim... E ontem eu vi uma peça muito legal que a Michele Abondano publicou, é uma compositora, compõe tudo que é tipo de coisa - mas não era dela, era de uma outra mulher, era pra violino só - e ela fazia umas coisas... ela fazia um pizzicato, mas daí um movimento depois do pizzicato de abaixar assim, até o chão... Depois ela voltava e fazia um monte de coisas 'estendidas' [técnicas estendidas] também, com o instrumento. Mas tem uma... um ponto meio cego que eu não sei bem como é, que é essa relação com o instrumento... Que eu acabo falando mais da voz... assim eu não...

Inés - Mas seria legal porque é um diferencial seu...

Flora - Pois é...

Inés - Acho que deveria ter, sei lá, 5 páginas disso.

Flora - Talvez quando eu falasse, se eu falar de um trabalho meu, de repente...

Inés - É, vale a pena, porque é algo diferente. Tipo, o que é diferente no seu trabalho, sabe? Sempre é diferente... mas... acho que o violino, essa relação, traz outras coisas...

Inés - É então, você falou agora eu lembrei da apresentação de vocês lá (dela e Lilian no Ibrasotope) do contraste de vocês duas, que foi muito massa.... [sorrindo] De tu e da Lilian...

Inés - Contraste por quê?

Fabiana: [Fabi chegou e atravessou essa parte conversa espontaneamente.] A gente estava falando disso hoje, eu e a Lilian [Fabiana havia entrevistado Lilian pra sua própria pesquisa].

Flora - Olha que legal...

Inés - Contraste por quê? Porque eu não vi, não sei agora...

Flora - Eu te falo...[sorrindo]

Fabiana - A gente achava que a Lilian tinha uma carga dramática muito forte...

Flora - Talvez não tanto... variações técnicas, assim... E tu tinhas muita proliferação de elementos, e está conseguindo explorar uma forma muito rica e umas coisas polifônicas muito bonitas.....

Fabiana - Eu acho que não foi bem um contraste...

Flora - É... Eu senti que sua voz estava sempre um pouco a mais... um pouco mais alta, mas no final estava super junto. Mas isso não me incomodou. Talvez um pouco assim, pudesse... Mas

acho que isso faz parte desse contraste, porque ela tinha uma intensidade também, era amplitude mas não era de... Não era de amplitude, era [intensidade] de gesto...

Inés - É, era mais gesto... Mas isso da intensidade do aparelho mesmo, a gente ficou... com dificuldade, com medo de...P orque ela estava com um *condenser*...E eu estava com um dinâmico. E *condenser*, você fica aqui (perto) e sai tudo... E aí no começo eu não estava me escutando. E talvez por eu não estar me escutando, depois fiquei muito preocupada em ficar próxima... Só nos gritos que eu me afastei...

Flora - Eu também tento pensar nisso... No início eu fazia várias performances muito colada assim [no microfone].

Inés - Porque é uma relação, né?

Fabiana - É interessante pensar enquanto esse aparato técnico interfere na performance...

Flora - Pois é...

Inés - Total.

Flora - Você sente assim, vontade de fazer mais acústico, às vezes?

Inés - Não, cada vez menos, na real.

Flora - Cada vez mais com o microfone?

Inés - Sei lá, eu não uso nenhum efeito sem ser amplificação. Amplificação pra mim é um efeito na real, entendeu? Porque, coisas que seriam imperceptíveis, elas viram sons, às vezes, polifônicos...

Flora - Sim às vezes a própria... e você está fazendo... frgfrgfrgfrgfrfgrf g...Começam a ficar dois sons e o do sopro é só um... né?

Inés - Então pra mim, o microfone é meu efeito...

Flora - Legal... Isso é importante porque às vezes a gente julga que a tecnologia só está sendo usada quando estiver com um pedal, um sintetizador... Você já está com o filtro do... do 'mic', né? E, pra mim que toco, às vezes, junto (violino e voz), eu estou tentando pensar num acústico, por que eu sinto um pouco essa limitação do espaço com o violino, quando eu ponho o microfone. Porque eu não tenho esses [mics] de botar assim (de lapela, põe no cavalete). Daí eu fico sempre escondida por ele, e não posso fazer nada...

Inés - É uma limitação de movimentação...

Flora - Eu estou tentando aí agora, fazer essa peça acústica aí, vamos ver...

Inés - Se usar um...

Flora - É rolaria, rolaria... Um *condenser* assim em cima...

Inés - Mas então, estava pensando nisso do microfone, que uma vez ano passado, fui chamada pra tocar num coletivo digital e num evento de tecnologia. Aí eu falei: 'ah, mas tudo bem eu vou. E o cara de lá falou: '_ah mas, tem que ser com tecnologia e tal.' E eu fiquei pensando nessa

reação que parece que pra ter tecnologia você tem que ter uma mesa cheia de botões, e você estar digitando códigos e apertando *enter*. E... se você parar pra pensar no som, a diferença é muito mínima, com qualquer instrumento, quando você trabalha com técnicas estendidas... O que eu quero dizer é que, sonoramente, a diferença é muito menor do que visualmente. Então no fundo, quando eles querem isso, eles querem visualmente...

Flora - Total!

Inés - E aí eu fiquei pensando que eu quero fazer uma performance pra eles...

Flora - Uma mesa...

Inés - Uma mesa e monte de botão...

Flora - E não usa nada! [risos]

Inés – [risos] Porque o que eles querem é visual... porque sonoramente tipo...

Flora - Por exemplo no negócio da guitarra que a Nati [Natália Francischini] fez (Guitarrístico) nossa, tinha um monte de coisa [técnicas estendidas, preparações] e cada um usava de uma forma diferente, assim... Foi legal que teve um cara que usou um monte de objetos e um monte de pedais e tal. Aí foi o cara lá de Minas (Gerais)...Mathias Khoole, e usou um... caiu no chão uma lata de cerveja e ele pegou e usou aquilo de slide. Mas o que foi legal foi o gesto dele... Ele começou a entrar com a lata num gesto. Aí cada um fez de um jeito assim nessa noite...foi a única vez que eu vi tanta guitarra e não foi cansativo. [risos] E ela me influenciou nisso [A Natália]. Eu contei pra ela, porque...ela começou a olhar os pares[quem toca guitarra preparada como ela]... É até então pra mim não tinha caído a ficha que, fazer esse trabalho sobre voz na atualidade e não citar e não falar com vocês, com quem está fazendo isso e que está no meu cotidiano... E nesse sentido é uma...Tipo, você (aponto para Fabiana) tem que vir de Floripa pra entrevistar tanta gente que você está pesquisando [aqui em SP}... Eu estou morando aqui...Eu estou convivendo com vocês, estou sabendo. Eu já venho fazendo essa vocalização com vocês, de modular as ideias, com a Valéria, com a Lilian, direto. E aí eu pensei: 'pô, falta só eu registrar e documentar isso, porque é um processo que está acontecendo, assim...

Fabiana - Você já pensou em manter um diário?

Flora - Eu estou tentando fazer[estou gravando]; não é todo dia, mas **de vez em quando eu gravo, eu sozinha, algumas reflexões...**E aí eu estou lendo...**Eu acho que o diário [de voz], ele se divide em duas coisas, talvez eu deva explicar isso pras pessoas.** Eu acho que ele é composto tanto do meu diário vocal, que eu às vezes, leio os textos em voz alta e vou anotand. Nem sempre eu gravo a leitura do texto, gravo anotações. Mas eu ler em voz alta e eu ouvir certas coisas me faz pensar diferente no texto... É isso e é também, a conversa com as pessoas, em voz.. pesquisa em voz... Ou não... **Mas então o diário vocal seria um pouco, esse diário compartilhado de conversas também, não só a minha sendo voz gravada**. Mas eu estou buscando isso, na verdade. Eu conversei com Fernando na última reunião, falei todas essas tensões...

Inés - E o que ele falou?

Flora - Ele gostou bastante da ideia. Falou que, claro, pro último ano, tem um risco aí, mas sei lá... teriam outros riscos se eu não estivesse definindo de alguma forma, assim. Ele achou que trouxe pra uma concretude e trouxe a pesquisa pro local também, que eu estou habitando. Ou, mesmo que eu vá falar de outras pessoas de outros lugares, o tempo que eu estou falando é do agora,

assim. Ele ficou meio dividido por enquanto, entre... uma parte que ele até acha que eu possa tirar, que é essa parte mais 'arqueológica'...

Inés - Me fala mais dessa parte?

Flora - Já te falo, já falo... Me lembra, agora... E a segunda seria mais a parte dentro dos trabalhos, que acho que isso é o primeiro capítulo.

Inés - Mas de que trabalhos?

Flora: De vocês... Na verdade, não. Desculpa! Seria assim: falar do Berio, do Ligeti, da Maja Ratkje. Pegar essas peças mais graúdas. E o último, que seria... O primeiro teriamrelação com que? As noções de voz... Os usos da voz. O segundo com os compositores, compositoras, e por último, a pragmática, né? A parte que tem a ver com exercitar a voz em si, buscar novas emergências de vozes. E aí, isso teria no segundo também, mas aí (no terceiro) eu tento localizar através do trabalho da Lilian, seu, meu. Eventualmente, ele até sugeriu botar uma coisa minha.

Inés - Ele sugeriu?

Flora - Ele sugeriu!

Inés - Mas você sempre quis! Não foi ele que sugeriu!

Flora: [risos] Não, é... Mas essa vez foi [ele]. Achei legal!

Inés - [risos]

Flora - E daí ... eu não arranjo assim: ah vou falar do Ligeti e agora como o Ligeti, tem aquela compositora que eu conheci.' Não! Eu dou um espaço pras duas coisas, de uma forma que não dá comparação. Eu tento fazer um ponto de chegada com o trabalho de vocês.

Inés - Mas é que não tem comparação, porque um é compositor e o outro é tipo...

Flora - Mas a Maja é compositora/performer também...

Inés - É, então, a Maja sim, é a única. Mas é muito diferente quando você...

Flora - O Trevor Wishart também é. É. Mas acho que eu não estou... Eu tenho que explorar isso, entendeu? Acho... Porque... **Eu até pensei em falar de um trabalho da Valéria [Bonafé]!** Ela seria a que mais se destacaria ali, mas eu acharia tão importante porque ela está muito dentro do... meu processo também - que é essa última peça dela, que é só 'fala'... Fala! Fala. E é um processo muito de ...reconstituição do passado! Cara! A coisa da vó, das primas, das tias dela... Ela gravou todo mundo! Ela fez um processo foda de resgate assim, que é meio psicanalítico, sabe? Muito íntimo... Que tem a ver com essa coisa que ela fez a Iodoterapia...

Inés - Ela ficou 3 dias, 3 dias?

Flora - Três (3) dias, isolada...

Inés - Isolada... com Iodo? Uma sala de Iodoterapia?

Primeira Conversa com Inés Terra [18 de abr. 2018 B]

Inés - A tireoide tinha que absorver isso?

Flora - Ela ficou duas semanas sem comer sal... E aí ela... Porque aí a tireóide tinha que ficar sem nada de sal, pra absorver o iodo radioativo e ele passar por tudo e tirar qualquer vestígio [do câncer] da tireóide dela.

Inés - E aí ela ficou com o gravador?

Flora - Com o gravador, ela pediu [pra internar com gravador] e escrevendo ... num caderno...mAí começou a escrever a peça...

Fabiana - Sem contato nenhum assim?

Flora - Sem contanto nenhum, totalmente isolada.

Inés - E depois quando ela votou pra casa dela, ela também teve que ficar isolada.

Flora - Uns dias, longe, é...

Inés - Porque estava carregada...

Flora - É, ela estava radioativa. Aí depois começou uma pesquisa sobre a Marie Curie... Radiação... A peça tem muito a ver com radiação, assim. Ela falou que ia fazer uma peça radioativa...[risos] Eu falei com ela antes dela fazer, assim...

Inés - Sim, eu lembro...

Flora - Então, um processo super pessoal. Ela foi (dar uma palestra) no EMA (Encontros de Música Atual). Ela mostrou os exames dela. Ela jogou um monte de papel lá pra galera... E aí no final ela até, ela e Lilian ficaram incomodadas que ninguém perguntou dos materiais (dos exames).

Inés - É ficaram fazendo aquelas perguntas de sempre: 'ah... qual foi sua relação com o intérprete?'

Flora - E ela queria justamente falar disso (outro). Eu achei muito rica essa peça. E aí eu penso assim: como que eu vou incluir ela se eu estou falando só de performers?

Inés - Tira o Berio e coloca a Valéria! [risos]

Flora - Eu acho que dá falar dos dois... É porque eu acho que... pô, prum doutorado...

Inés - O Berio não precisa ser falado...entendeu? [risos] Ele não precisa de você... [risos]

Flora - Não, mas eu preciso dele, talvez pra explicar algumas coisas. Eu gosto das coisas dele... Eu gosto daquela *A-Ronne*. Eu gosto de... Uma que me marcou no início, foi Omaggio a Joyce. E falar da Kathy também...Você não gosta?

Inés - Ah, acho que quem era foda aí, era a Cathy.

Flora - mmmmm

Inés - Não, de verdade [risos]... Parece que eu estou com a bandeira o tempo inteiro! Mas cara, ela é sensacional... E se não fosse a exploração dela e a disposição dela, não sei se ele teria tido essas ideias geniais. Estou falando do trabalho vocal, tá? Ele tem outros trabalhos que são muito bons... Mas como compositor de peças vocais, eu acho que *a Cathy* é ótima.

Flora - [risos] É então, mas tudo está indicando que eu vou cada vez mais focar, nessa parte local, vocal, prática, porque todo resto talvez funcionasse melhor se eu encarnasse... como você está fazendo...Você leu Zumthor, Barthes...[Mas] Você não fala 'ah, a performance segundo Zumthor'. Talvez você tenha uma nota lá no meio...

Inés - É. Tem umas notas lá. Pra quem quiser 'Jerusar...'

Flora - Porque já falaram tanto! Todo mundo fala! Mas tem umas coisas que eu gosto. Por exemplo, aquela citação do Deleuze[3]...

Inés - É, eu gostei! Tanto, que eu coloquei ela no artigo!

Flora - Eu acho ela perfeita, assim... Eu coloco na minha dissertação. Eu tirei um pedação da minha dissertação pra falar lá (no artigo).

Inés - E aí o que eu aproveitei pra fazer, como você e a Wânia têm esses perfis mais acadêmicos, eu coloquei as pesquisas de vocês...

Flora - Legal...

Inés - De onde que ela fala isso e tal...

Flora - É porque eu referencio também... É aí, por exemplo, uma coisa que eu tinha anotada lá, pra falar...

Inés - Falta uma conclusão, né, nesse artigo?

Flora - Mas essa coisa de ***cantar a voz*** **que o Stratos falava é que eu acho massa. Porque eu fico pensando nisso em relação a essa pragmática. Porque é assim: seria uma escrita de si? É uma voz de si? Sabe? Porque ainda tem esse conceito, de 'escrita de si', mas ainda não é isso! Porque é uma ascese no sentido de uma procura, de outras possibilidades**, que a gente fica se investigando, como [...] essa ascese que o Foucault fala: trabalhar a si mesmo [...], solidão, desenvolver-se, evoluir e tal... Que é uma coisa muito da civilização ocidental. O iluminismo é iluminar-se, tem toda relação... O esclarecimento do Kant... Ele [Foucault] faz essa

[3] A voz na música nunca deixou de ser um eixo privilegiado, jogando ao mesmo tempo com a linguagem e com o som (...). É somente relacionada ao timbre que ela desvela uma tessitura que a torna heterogênea a si mesma e lhe dá uma potência de variação contínua: assim não é mais acompanhada (pelo instrumento), é realmente "maquinada", pertence a uma máquina musical que coloca em prolongamento, ou superposição em um mesmo plano sonoro, partes faladas, cantadas, sonoplastizadas, instrumentais e eventualmente eletrônicas. [...] alcançar essa língua neutra, secreta, sem constantes, toda em discurso indireto, onde o sintetizador e o instrumento falam tanto quanto a voz, e a voz toca tanto quanto o instrumento. Não se pensará que a música não sabe mais cantar, em um mundo que deveio mecânico ou atômico, mas, antes, que um imenso coeficiente de variação afeta e arrebata todas as partes fáticas, a-fáticas, linguísticas, poéticas, instrumentais, musicais, de um mesmo agenciamento sonoro- "um simples uivo percorrendo todos os graus (Thomas Mann). Deleuze, Guattari, 1995, Mil Platôs - Postulados de Linguística, p. 42-43).

genealogia, né? Eu ainda tenho que ler mais isso, inclusive, porque... Mas acho que essa 'pragmática de si' na voz, ela tem muito a ver com esse 'cantar a si mesmo' [Do Demétrio Stratos] ou... Ela, a voz, se 'auto' cantar, né?

Fabiana - Tu já leu a *Retórica* do Aristóteles?

Flora - Eu preciso ler! [risos] Esse imaginário...

Fabiana - Tem a Retórica e a dramática, acho...

Flora - É... Eu preciso ler até pra contrapor porque eu sei que eles são duros, né? A voz é perigosa...
_Que você ia falar? [pergunto para Inés]

Inés - Não... Do quê?

Flora - **Da voz que canta a si mesma... Da pragmática...**

Inés - No artigo tem essa diferenciação, né? **A Lilian fala que o que ela faz não é cantar. A Lígia fala que pra ela o trabalho com técnicas estendidas**, é uma forma... de canto.

Flora - É que quando eu falo 'cantar', estou me referindo ao **Demétrio Stratos, que fala de um 'cantar a própria voz', né? Mas talvez possa ser outra expressão: 'como vocalizar-se?'** Eu penso... **Como vocalizar as próprias vozes (?)** assim... Acho que a oficina que eu faço passa muito por isso, assim. Você foi um dia naquela, né? Não sei se você pegou a parte prática...

[Fim do áudio]

ANEXO B

Terceira Conversa com Inés Terra - [02. Mai. 2018 C]

Inés - O que te interessa da voz?

Flora - Acho que essa coisa de ... proporcionar outras ...outras vozes, ou...escutar suas próprias vozes de outra forma. Acho que é isso. E aí ver que para os outros isso faz uma diferença... de descoberta, ou até de acontecimento.

Inés - Porque eu vejo que sua pesquisa está bastante fundamentada no Foucault e quase todas (leituras) são conferências. Então, eu acho que você podia pensar numa espécie de apresentação, mesmo que não seja dentro da tese, mas, no dia da defesa, sei lá, uma...

Flora - Uma conferência?

Inés - Como uma conferência, só que, com as ferramentas que você tem... Que não são aquelas do Foucault. Você tem outras ferramentas, que são mais Cageanas talvez, mais da poesia sonora...

Flora - Tipo aquela conferência do Cage, né?

Inés - Seria incrível você... Sabe, aquela coisa clássica de defesa que você lê um texto pra banca. Mas você fazer uma conferência não só pra banca, mas pras pessoas que estão lá (na defesa). Mas misturando, o que está no texto com o que você não consegue jamais colocar no texto.

Flora - Parece a Ursonata...

Inés - É, talvez...

Flora - Eu viajei... Eu fiz uma vez a Ursonata assim, que eu falava meio que dando um discurso, mas sem significado...

Inés - Mas misturando... O que está no texto com o que você não consegue jamais colocar no texto...

Flora - Isso sempre foi um sonho meu, sabia? De fazer essa performance...

Inés - Mas faz! Faz... E isso vai aliviar também...

[...]

Inés - Adendo da tese podia ser essa partitura...[...] Você pode pegar pedaços das conversas.

[...]

Segunda Conversa com Inés Terra – [02 de mai. 2018 C]

Flora - A gente tá querendo... 'sistematizar' uma prática, mas fazer a própria prática modelar a forma dessa sistematização.

Inés - Quem sabe eu passo o vídeo que eu vou fazer agora... Eu vou gravar domingo.

Flora - Nós somos muito pragmáticas, na verdade. Toda essa galera... Você vai fazer um vídeo domingo?

Inés - É. Que é um desdobramento do meu solo. Que é aquela dança que falei...

Flora - Ai muito legal.

Inés - Quem sabe talvez eu possa fazer, na defesa, passar o vídeo sem áudio, que (ele) é uma criação em si, não é um registro da performance. E...e... fazer uns sons ao vivo.

Flora - Olha, interessante! Tu estás querendo brincar com esses meios, de repente?

Inés - É talvez... Sei lá, estou pensando agora... Mas acho legal pensar nessas coisas, porque se não, vira tudo...

Flora - É! Porque são coisas que não são difíceis de fazer, precisa só um pouco de preparação, e ficam legais, né? Dá um deslocamento, assim. A gente está nessa do deslocamento eu acho, né? (Você) Desloca... Você não está fazendo um trabalho... num formato... acadêmico... Como é que é? "Fundamentado".

Inés – 'Fundamentado' (risos)... 'Sua fundamentação teórica é uma merda!'...(Inés bate na mesa, em tom irônico).

Flora - Você não é fundamentada na Meredith (Monk) [risos].

Inés - Não. Isso é um K-box pra falar da...

[silêncio]

Flora - E acho que quanto mais dados 'você' trouxer daí, mais rica fica a pesquisa. Porque você está... você tá... coletando isso de uma outra forma. Né? É que nem fazer o relato de uma experiência: tudo importa, assim...

[silêncio da gente com barulho da lanchonete]

Inés - **Então voltando à sua... pesquisa. Eu fico pensando: porque trazer as vozes, porque trazer essa conversa, tipo, a materialidade mesmo, sem ser no texto? De algum modo, porque você sente que... o texto, ele é insuficiente, pro que você pesquisa.**

Flora - **A modulação da voz audível...**

Inés - E aí eu penso: talvez, faz esses exercícios dos hiperlinks - duas páginas, duas páginas, só! E ao mesmo tempo, sobre aquelas duas páginas, cria sua conferência.

Flora - Ahhh, sim!

Inés - E aí a gente vê o que acontece em cada um desses lugares.

Flora - [risos] Eu podia fazer uma orientação com Fernando falando disso...[risos]

Inés - Porque acho que tipo, a gente consegue saber só experimentando [...]

Flora – Tá, vou fazer. Você acabou de me orientar! [risos] Era isso que eu queria! Eu falei; 'Não, vou falar com elas, vou perguntar o que elas acham e elas vão falar de um jeito que vão me dar 'altas' ideias...'[risos].

Inés - Faz as duas coisas, e aí...é... E aí, se quiser ou não me enviar, ou pra ninguém, não envia, mas coloca a câmera e faz sua conferência pra câmera... E aí faça um texto de duas páginas com os hiperlinks. E aí vê o quê que isso acrescenta. Talvez você veja que os hiperlinks são chatos. Sei lá...

Flora - É eu tenho até uma intuição de que isso passa acontecer, por que... Primeiro eu não estou cuidando tanto da materialidade deles [me referindo aos áudios das conversas], muito, mais... Tem barulho....Talvez isso aqui [esta gravação no refeitório com ruído no celular] e outras coisa né?

Inés - Talvez isso aqui seja interessante pra você criar sua conferência...

Flora - É. E ele é importante enquanto significado também. Porque por ele passam essas coisas que você está me falando, e é uma forma de capta tudo, não perder, né? Que nem uma coisa de... E de trocar também... Porque a intenção é sempre mandar pras pessoas e ver o material que isso gera, né? E daí, talvez assim, o que fica dele e que eu passo pro trabalho [pra tese escrita] e que eu faço e possa pensar talvez depois, é o mais importante. Não tanto o som em si né? Como sonoridade, né?

Inés - Não, porque, acho que tem um problema...

Flora - Só falar uma coisinha... Mas importa, importa... Primeiro, por exemplo [me referindo à nossa primeira conversa], eu estava com a voz muito nervosa e eu ouvi isso[na nossa primeira gravação] e aí isso me fez rever a postura de falar contigo, pensando em fazer mais escuta. E aí reparei que no segundo eu estava bem mais calma, a voz assim...

Inés - Ah entendo, também tenho...

Flora - Isso é da modulação da voz mesmo, né? Ao vivo.

Inés - Mas tem a ver com o estado de espírito...

Flora - É o dia... A ansiedade do começo...

Inés - Que você ia falar? 'Tem um problema?'

Inés - Tem a ver com isso. Acho que tem um problema, quando a gente está testando metodologias, que é que a gente confunde... o processo com o resultado, sabe?

Flora - Mas será que não mistura mesmo? Porque a gente está criando resultados, por um processo que a gente está... anotando um percurso.

Inés - Mas ao mesmo tempo, por que você quer a gravação de qualidade agora, sabe?

Flora - É então, eu não vejo tanta necessidade.

Inés - Não, talvez seja, mas...

Flora - Talvez depois eu possa me arrepender...

Inés - Não, não sei!

Flora - Talvez esse ruído todo faça parte, né?

Inés - Eu acho que isso aqui é um processo...[risos]

Flora - É ... é... É legal, agora que a gente estava vindo, eu pensei, as pessoas passando conversando, na nossa conversa aconteceu muito isso... E essa coisa do deslocamento que a gente faz, né?

[...]

Flora - Então cara! Eu sinto muito uma potência dessas coisas, assim. E como vocês são minhas amigas e amigos, é uma coisa muito forte, assim, é uma coisa que eu não tenho como não fazer assim, agora, pra botar isso 'no chão' assim, das coisas que falo da voz... Então: 'Pom!' Poderia falar só do meu trabalho, podia falar só da Maja, do Berio. Mas, é... aí a Nati (Nahnati Francischini) me influenciou nisso: ela estava, em 2018, pegando só guitarristas [guitarra preparada] daqui (SP)pra fazer a pesquisa dela de IC. E aí eu pensei: 'eu sou conhecida de todas as pessoas que eu sei aqui em volta que lidam com voz, que moram aqui ou são daqui (SP)... e (é) sorte isso!' Tipo a Fabi (Fabiana Severo) vem lá de *Floripa* pra fazer entrevistas aqui com o pessoal da cena experimental. E aí tem vocês, uns quatro ou cinco que conheço e que moram aqui e pensei: 'cara!... Como que eu não vou fazer isso?' Sabe? Foi um pouco isso assim. Porque um dos critérios, quando me perguntaram lá da escolha das peças...[na qualificação] era a escolha das artistas...e a conexão com a bibliografia...

[Fim do áudio]

Segunda Conversa com Inés Terra - [02 de mai. 2018 D]

Flora - ...Porque um dos critérios que a gente - na banca me perguntaram e eu já tinha pensando nisso- era assim: compositores vivos que eu pudesse entrar em contato, com eles, elas. E... Uma das coisas que agora passa um pouco é essa relação da voz com práticas e tecnologias, mas na verdade isso permanece de outra forma. É: 'usos da voz', né? Não necessariamente uma tecnologia de hoje, mas uma tecnologia é uma forma de usar... E tinha algumas [alguns critérios de escolha das peças e compositor e (a)s]... Mas uma deles era esse, era [escolher] pessoas que eu tivessem algum contato na minha realidade, pessoas que eu pudesse entrar em contato agora. A maioria deles está viva: a Tatiana Catanzaro, a Maja [Ratkje], o Trevor Wishart... Todos eles estão: o [Georges] Aperghis...

E aí, até o Stenio estava me questionando porque que eu ia pegar a Valéria [pra analisar uma peça dela] e eu falei assim: 'ah, mas eu não quero pegar só performers, eu quero pegar compositores.' Daí ele ficou me questionando de como era o projeto antes e aí [depois de eu relembrar e explicar como era] ele falou: 'ah, mas então você veio das compositoras pras performers, não o contrário!' Eu já estava falando só de peças fechadas, digamos assim, de compositores e compositoras. E aí agora que estou abrindo pras pessoas que estão mais perto de mim, que têm a ver com performance e improvisação... Que de vocês todos, a Valéria e a Tatiana se destacam um pouco, assim, elas são um pouco outra coisa...

Inés - Com certeza. Não, é outra coisa...

Flora - Mas, acho que esse potencial criativo, e aí eu vou falar de 'obra' mesmo, não obra autônoma, mas... Acho que é o potencial criativo da voz, tanto pra improvisar quanto pra fazer peças... E também o potencial terapêutico.

Inés - Por exemplo, aquele solo meu... A improvisação é um elemento importante nele, mas ele não é nada improvisado!

Flora - Então, o da Acantarilla? Total! Eu vou falar dessa peça, talvez... Talvez a que você quiser que eu fale. O que você achar mais legal.

Inés - E é bem diferente de quando eu vou improvisar, é outra coisa...

Flora - Eu sinto ali, totalmente!

Inés - Mas é outro tipo de composição... **É a composição a partir da prática!**

Flora - É. Que é aquilo que agente estava conversando na aula do Silvio [Ferraz]...

Inés - É.

Flora - Então isso eu estava pensando muito em relação ao cara que eu conheci em Recife, que ele tem uma dissertação que chama 'A cartografia de um corpo'.[4]

[...]

[4] VAZ, Henrique Maia Lins. Cartografias de um corpo – existência e resistência em pauta. 2014. 284 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8423. Acessado em 21 de dezembro de 2017.

Flora - Ele, na dissertação, ele fala justamente o que a gente está falando. **Na verdade, não é uma questão só de improvisar, ou de notar a música. A gente tem toda uma biblioteca de gestos, a gente traça uma coreografia em tempo real! A gente faz isso, então não é improvisação. O que você faz é muito isso: você cartografa alguns gestos, algumas sonoridades, vocalidades, e você põe em ação, elas...** E vai um pouco do momento também, de como você executa, o quê que chama cada coisa...**Você tem um roteiro, né?**

Inés - No solo. É.

Flora - É improvisação também...[?]

Inés - Mais ou menos... Na improvisação eu tenho mais um pensamento composicional, com certeza.

Flora - É que assim: você, nós, a gente pode não necessariamente seguir um percurso de: anotar a ideia, dar para o interprete – isso tem a ver com a precariedade daqui, ou da própria situação mesmo, compositor/interprete, né? Tu não vais fazer e dar pra ele interpretar e depois apresentar pro público. Não. Tu compões, tu interpretas, tu faz, tu fazes tudo! Então, tem outro jogo aí. Não precisa ser essa sequência. Tu podes até anotar isso depois.

Inés - Está anotada.

Flora - Mas... Uma partitura, uma vídeo partitura. **Mas são outras formas**... E aí eu vi essa dissertação dele e fiz: Arrhhhhh!

Segunda Conversa com Inés Terra - [02 de mai. 2018 - B]

Flora - Eu tento estimular esse processo meio 'falho' que às vezes tem na voz de cada um. Porque quando você propõe para alguém performar a voz, muitos dizem: 'ah, mas eu não sei cantar...'[Risos] Né? 'Ah, eu não tenho voz', a pessoa fala. E isso é bem... isso é o processo, e é uma parte do trabalho que eu queria falar, que é totalmente terapêutica. E a pragmática de si também tem a ver com essa coisa do... Estava lendo o Foucault ontem de novo, no Governo de Si e dos Outros, ele está falando do que seria essa pragmática: é toda construção social do Estado, que passa pela conselheiro do Príncipe, como que o Príncipe vai se formar um homem para governar os outros; passa por essa formação do Estado, dos 'ministros'.

Inés - Você me mandou o texto dos enunciados?

Flora - Nenhum!

Inés - É fundamental pra eu melhorar o texto [da qualificação]...

Flora - Desculpa, vou mandar!

Inés - Isso está gravado!

ANEXO C

4ª Conversa com Inés Terra - [08 de mar. 2019]

Inés - Na verdade isso (esta textura-efeito) foi algo que eu descobri improvisando mesmo, que é um som aspirado, só que eu ataco ele no agudo. Então ficam duas camadas. É como se fosse um *fry* aspirado tenso, com duas camadas...O *fry* e junto com ele, umas tentativas de fonação...

Flora - Aqueles grãozinhos assim...

Inés - É, muito agudo, umas tentativas de fonação, né

Flora: - Que aí você pressiona a glote, é isso? [...]

Inés - Na verdade eu consigo explicá-lo mais, a partir de que todo som aspirado é muito menos controlado - porque a gente não está acostumado a fonar aspirando - e ao mesmo tempo, ele é muito mais relacionado à teoria do caos. Na fonoaudiologia atualmente é 'o lance', [a relação da] a teoria do caos com a voz, com fenômenos vocais.

Flora - O *fry* pra mim é mais fácil sugando.

Inés - Então, é um *fry*, mas é um *fry* tenso, porque eu não relaxo, mas ataco ele no agudo. E aí, muitas vezes não sai. Então tem duas coisas ao mesmo tempo. [...] É como uma mistura. Eu entendo que é uma mistura do *fry* com o movimento do palato mole, que tem a ver com nasalidade e não-nasalidade e tentativa de fonação aspirada. Mas ainda não é uma coisa que... E nem tenho intenção sabe, de ensinar especificamente o que eu faço.

Flora - Quando você fala sobre essas coisas, você não fala disso assim?

Inés - Eu falo mais: 'ah, vamos trabalhar com sons mais aspirados, onde você pode chegar com sons aspirados?

Flora - É então, na tese eu coloquei que não queria usar uma linguagem assim tão técnica, porque isso vai um pouco contra o que eu estava colocando, de proporcionar outras vozes de uma forma... mais aberta.

Inés - É que pra mim o mais interessante, justamente, é que cada pessoa encontre um repertório de sons a partir de abordagens similares, por exemplo: sons aspirados, ou sons do trato vocal - cada pessoa tem um trato vocal específico - ou por exemplo, sons guturais. Cada um acha os seus caminhos.

Flora – É. Eu, por exemplo, comecei exercitar essa coisa do *fry* e do som gutural também, que tem a ver com isso que você falou, essa mistura dupla, entre som soprado com tentativa de fonação [demonstro vocalizando], que eu explorei um pouco na minha última peça e eu não tenho ainda muito claro quais os nomes da fisiologia vocal [e do vocabulário IPA]. Até hoje eu não tenho exatamente esse mapa na minha cabeça. Eu cheguei nisso na minha exploração...

Inés - Eu tenho uns textos que falam bastante sobre técnica.

Flora - Ah, se puder...

[...]

Inés - Mas pra mim é mais - na abordagem como professora, mas sinceramente - as sensações que eu tenho desde que eu estudo dança, elas são mais importantes do que saber exatamente que musculatura intrínseca da laringe eu estou mexendo. Porque ela é importante mas, como eu acesso ela, a partir de outras sensações, sabe? Por exemplo: não forçar o pescoço, ou tentar focar no cinturão abdominal ou estar com os pés bem apoiados no chão e ter consciência das minhas articulações... Enfim, então, é meio isso...

Flora - Você ia falar que você descobriu uma coisa: [...] Aí eu descobri uma coisa na apresentação do CRD, que foi o seguinte: - que foi a primeira vez e única que eu fiz com a luz – [...] que eu pensei que, como nos ensaios eu estava chegando muito cansada nessa hora (do efeito), não estava rolando sempre... Aí eu tinha que combinar algo com a luz e falei pra Maria (Basulto): 'Maria, faz o blackout, esse degradê indo pro Blackout, só quando eu chegar nesse solo'. E aí o interessante é que eu chego nesse lugar do microfone - que é o lugar onde eu 'comecei' [o canto], de algum modo, porque eu comecei sempre no microfone, depois eu estudei mais acústico. Aí no final eu chego no microfone e penso: 'bom, voltei ao *meu lugar*. Só que eu estou muito cansada, então eu incorporo um pouco disso da respiração e fico respirando lá. E aí eu não chego, não chego... não chego... e quando chego, a Maria faz o blackout. Então tem essa coisa aflitiva de eu estar procurando o lugar onde eu já cheguei, que é essa sonoridade...[textura 'efeito' que comentávamos].

Flora - Mas aí apaga tudo [a luz do palco apaga]...

Inés - É... E como seria se eu não chegasse por, sei lá, durante 10 minutos, sabe? Não sei. Rolou depois de 10 minutos... Aí eu estou jogando também com os limites, né?

Flora - É, tem uma gravação que você faz mais tempo, essa mistura. E tem uma outra que você faz bem pouquinho.

Inés - É, as primeiras, que são só voz, ela[a textura] fica mais tempo.

Flora - Ah, então tem esse fator físico!

Inés - Porque dura menos, são 8 minutos e porque eu não estou... não fiz uma performance que envolve um monte de movimento e depois eu cheguei lá, sabe? Tem um cansaço...

Flora - Essa coisa do corpo, né? Como o corpo se afeta e como é que ele responde, né?

Inés - Mas tudo bem, também. Porque eu tive um momento em que [pensei]: 'nossa esse último som é muito importante, tem que acontecer'. Mas aí depois pensei: 'não, peraí, isso aí não está coerente com o que estou procurando...' Que é, às vezes, é isso...

Flora - Tem uma coisa de você 'percorrer', também, não é? Porque é isso que eu estou querendo fazer no meu solo, aquele, também, que é voz/violino/espaço, que é fazer um percurso. E talvez começar tirando o violino (da capa) e fazer coisas que não tem tanto som mesmo, ou que não tem fonação, mas chegar a fazer [elas] através destes movimentos, o que está entre uma coisa e outra. Não é tão importante o 'chegar a tocar', tanto quanto o que está no meio, assim... Não sei se você pensa algo nesse sentido nesse solo. Tipo, quanto tempo você fica em cada seção, você pensa nisso?

Inés - É então, o objetivo era que durasse meia hora. Durou vinte (minutos) e foi a vez que durou mais. Mas agora, por exemplo, talvez eu apresente num lugar que eu só posso fazer 15 minutos. Então talvez vá voltar a fazer uma versão curta. Interessa-me essa questão da resistência, também porque eu estou trabalhando com dança e tem um interesse nisso, mas também porque tem outros tempos que são do corpo e... que a gente não está acostumado muito ao trabalhar com a música, né? Que os outros tempos, você pode ficar um tempão numa postura e isso pode fazer sentido pra você, ou aquilo traz uma materialidade e uma sensação que é importante para sua performance. Você pode achar que você não está se mexendo, mas tem um movimento ali... Então, é algo que eu estou aprendendo com a dança e que é novo. E que é difícil. Às vezes, por estar muito com a ligação do... som, você pensa: 'nossa, isso que estou fazendo não é o solo inicial.' E não é mesmo, mas eu gosto de chamar do mesmo jeito, porque foi assim que começou. E pra mim é um percurso de muito tempo.

Flora - 'Não seria', como assim? Seria...

Inés - Ah porque o primeiro solo que eu gravei, os ensaios...

Flora - Ah, é outro trabalho já... [?]

Inés - ...é outro trabalho!

Flora - Mas decorre daquele!

Inés - Mas é ele!

Flora - É ele. E isso você pediu até pra eu falar [neste texto da tese]! Colocar todos [os registros, na tese] e colocar que eles são um desdobramento. E é legal essa questão, porque ela tem relação com esse limite, esse 'entre' performance e composição, né? Você estica o processo de uma peça, de um solo, durante meses, anos, às vezes.

Inés - Sim, por enquanto são anos! Desde 2016!

Flora - Olha só! Eu também, esse meu é desde 2015, que é *aquele Como preparar um corpo.* Que é esse lance, como você está sempre... Parece que eu estou sempre me preparando, nunca chego num lugar. E veio daquela questão do próprio violino, que eu queria fazer uma 'maquininha' baseada num gesto, em cima dele, e era o harmônico, do violino. A Marcela Lucatelli estava comigo. Eu comecei a testar, a pôr o arco (na corda) e ficava recolocando o arco, e ela falou: 'isso que é legal. Essa preparação é legal.' Então eu comecei a ver as preparações do violino, como é que eu preparo, como é que esse corpo se coloca nesse status [da postura elaborada do violino]. E aí a voz também. Eu comecei a pensar nesse 'preparar-se', assim. Eu conecto muito com esse teu trabalho.

Inés - Uhum. É eu sinto que não é tanto um trabalho de preparação, mas um trabalho que vai se transformando, que eu permito que ele se transforme e que ele passe, de algum modo, por várias linguagens. No sentido de que, no começo, eu estava mais preocupada em quais vocalidade, os vocemas que eu ia utilizar. Depois eu estava mais preocupada em como isso reverberava no corpo e que movimentação poderia mudar. Depois disso, eu estava preocupada numa linguagem audiovisual, que foi só para o vídeo, isso não foi [para] a performance, foi: 'como criar um vídeo a partir disso, que é uma outra linguagem'. E agora eu estou trabalhando de novo na performance, assim. Então... É, acho que de algum modo tudo é preparação...

Flora - Claro, mas tem esse estágio em que você já chegou e que você desenvolve também...

Inés - Mas é, mas o desenvolvimento é: 'como que uma mesma ideia pode passar por várias linguagens?' Do que eu entendia como uma solo vocal, depois como um solo de dança de algum modo, [depois] como um vídeo-dança...

Flora - Isso eu me interrogo muito. Eu estou bem no começo do processo com esse trabalho. Eu fico num lugar muito: 'cara, o que eu vou fazer? Porque... qual o sentido de eu me abaixar e levantar com uma certa vocalidade? Por quê?... O que me leva a fazer isso, pra não ser algo simplesmente colado? Como você pensa isso? É no processo de criar?

Inés - É uma ótima pergunta. Na verdade, por um lado acho que tem a ver com um repertório que eu descobri em aulas de dança – repertórios do meu corpo, coisas que meu corpo fazia-, e por outro lado tem esse lugar da ressonância, no meu solo, que tem um **percurso de ressonância**. Por exemplo: eu começo no chão e tem uma vibração que é aqui (cabeça/chão) e aqui, e eu sinto muito uma coisa que 'vem' da terra. 'Vem' da terra.

Flora - Eu senti uma coisa muito forte nisso, do título, né?

Inés - _ depois tem a ver com a poesia, tem a ver com a ressonância dessas vozes... Está tudo associado. Mas ainda tem momento em que eu entro em crise, principalmente conversando com amigas da dança. Porque tem gente hoje que não se mexe por nada. Que... tudo tem que ter um sentido. Porque você está, [...] às vezes quando a gente se reconhece numa linguagem, entra num universo, a gente acaba absorvendo... jeitos daquele universo...

Flora - Hábitos...

Inés - Hábitos. Então como é que é, quando você descobre seu corpo numa linguagem tão específica, [você pode] passar disso? Porque [eu] ainda estou nesse lugar. Eu sei que meu corpo se encontra em algum lugar 'do quê' é a dança contemporânea - que é um monte de coisa ao mesmo tempo. Como que eu passo isso [...] e volto pra esse corpo antes de eu fazer aulas, só que agora com a experiência de descoberta do meu repertório, entendeu? Ah, que é uma coisa que também acontece na música. Como você passa...?

Flora - Um estilo, talvez?

Inés - [...] Como que você passa, depois que você estuda um monte de coisa? Mas o que você tinha a dizer com tudo isso?

Flora - Um pouco talvez, como tu falas da Meredith pra voltar também e falar das tuas questões...

Inés - É... Por que... Eu tinha pensado muito... Agora estou mais animada com a pesquisa. [...] Eu fico pensando muito em relação à pesquisa, duas coisas. Uma é: as notas dela [notas que a própria Meredith escreveu para o disco], como algo que cria uma ponte entre ambas (Inés e Meredith) – porque, como eu entendo as notas dela? Estou viajando na minha, eu não estou entendendo as notas dela a partir dela! E por outro lado, qual é a diferença de eu escutar esse disco e uma pessoa que conviveu com ela a vida inteira, ou que está lá na Norte América? É outra. Eu nasci na Argentina, eu moro no Brasil.

Flora - Sim, a tua especificidade...

Inés - As minhas referências vão ser outras, a minha escuta vai ser... essa, essa escuta localizada.

Flora - É e também tem um componente de uma artista/pesquisadora que é importante, porque é a pesquisadora com a artista que está olhando o trabalho. Alguém que pesquisa... violão, talvez vai escutar totalmente diferente...

Inés - Total...

[Fim da primeira parte da conversa e Inés ensaia para eu ouvir e ver. Ao retomarmos o diálogo depois de passar Una Mirada desde La Alcantarilla uma vez para mim, voltamos naturalmente à conversa, pelas minhas percepções do ensaio. Após mostrar pra Inés a gravação deste encontro, ela observou algo muito importante: que ela só conseguiu responder a pergunta sobre como articular voz e corpo depois de passar uma vez o solo].

Inés - [...] Durante o solo eu penso mais como uma luta comigo mesma...

Flora - Eu percebi! Até aquela hora que você estava batendo no chão [com as costas, ela caía repentinamente, causando um impacto sonoro], eu pensei: 'será que ela está inventando agora?' Por que tem isso: eu sinto às vezes, quando vou me movimentar: 'ah, onde é que meu corpo está me dizendo que está tenso', né? 'Onde é que eu preciso...?' Aí você sente vontade de fazer uns movimentos, não sei... Eu não estou trabalhando tanto com isso, mas...

Inés - [...] Ah, tem a vontade, mas também tem um trabalho de pensar d'aonde vem o impulso e, eu trabalho muito nesse solo com forças que são externas. Assim, metaforicamente: quais são essas forças externas que fazem o meu corpo fazer esses movimentos? Como se alguém estivesse me puxando. Eu tento trazer essa sensação.

Flora - Então, e ao mesmo tempo você não acha que é uma ligação entre essas forças internas e as externas? Isso é bem Espinozista, no sentido de que, essa liberdade que a gente estava falando e esse desafio, é um pouco da tua vontade interna, de você dizer: 'não, eu vou fazer desse jeito', porque tem todas as tuas questões aí dentro e ao mesmo tempo, você está jogando isso com o espaço...

Inés - É e aqui, por exemplo, esse chão, essa sala é maravilhosa mas, esse chão, ele é muito duro pra dança... E aí tem coisas que eu vou fazer que eu bato nas costas, mas num chão um pouco mais mole eu bateria mais. É que aqui eu posso bater a cabeça, sabe?

Flora - Pode machucar...

Inés - E aí eu acabo caindo assim [ela mostra, com as costas]. E a ideia é cair mesmo. Mas enfim, aí... tem essa questão da adaptação.. Cada espaço é um espaço...

Flora - Mas é justamente essa política que está em jogo, não é? Você está falando que ativa as suas forças, através de forças que entram também, não é?

Inés - Sim...

ANEXO D

Primeira conversa com Valéria - [25 de jun. 2018]

Flora - Valéria, eu estava pensando em como abordar. A gente está aqui um tanto pra falar sobre a tua peça, I-131

Valéria - I-131... É o início da peça... [Valéria começa a falar o que está na pela com a voz dela: 'i-131 é um isótopo ...']

Flora - É o início da peça. Ela envolve uma relação com a memória... (?) Ela envolve uma relação de autobiografia (?). Ela envolve, digamos assim, esse negócio de *family secrets*, essa coisa da intimidade familiar (?). Ela envolve uma busca, talvez, por uma cura...um processo de cura que você estava passando? Enfim... E pra mim envolve muito uma possibilidade de extrair vozes que estavam apagadas... ou que estavam de alguma forma, não ditas ou veladas. Descobrir que vozes estavam circulando ali e que de alguma forma tinham a ver com sua voz e a sua garganta, né?

Valéria - Aham!

Flora - Então... é o meu relato pessoal!

[Risos das duas]

Flora - Não sei... o que você acha?

Valéria – É, esse trabalho é bem denso assim, na real. E ele é denso tanto na descrição do processo de feitura dele... Ele é complexo, ele tem muitas camadas e acho que ele aponta pra muitos lugares. Então tem uma simultaneidade grande de coisas aí. Então eu também não sei muito por onde começar. [É...] Essa coisa das vozes é bem importante. Na verdade eu comecei só com a minha voz... A peça... Bom, como sempre, aliás, a peça foi se fazendo, assim, não tinha um plano inicial nem nada. Ela foi acontecendo e... várias coisas não entraram na peça, ficaram pra trás, ela foi se modificando. E de início só tinha eu nessa jogada e... de início eu nem tinha certeza que seu eu ia usar minha voz, pra falar a verdade. Eu comecei a gravar coisas, mas eu não sabia muito bem o que eu ia fazer com isso ainda.

Fora - Você começou no processo da... Iodoterapia[5]?

Valéria - Sim.

Flora - Eu acho que eu lembro no dia que você me falou, pelo *whatsapp*: 'ah, comecei uma peça'...Você estava lendo as coisas da Marie Curie.

Valéria - Ah isso foi quando eu saí da Iodoterapia. Por que... o que aconteceu é que eu ia fazer essa Iodoterapia aí, e a única coisa que eu tinha decidido é que eu ia fazer uma residência artística lá, na Iodoterapia. Isso eu tinha certeza. Só que eu não sabia muito o que eu ia fazer lá. Então, um pouco antes de ir, eu tinha que definir minimamente os materiais, inclusive. Porque, 'bom, eu vou ter lá algumas horas de isolamento', eu queria fazer alguma coisa criativa, eu queria ver o que saía, eu estava interessada assim nessa, nesse isolamento. 'Como é que vai ser?' E eu

[5] Iodoterapia é um tipo de tratamento clínico onde se administra por via oral o iodo radioativo (iodo 131). Este tratamento só pode ser administrado por uma equipe especializada que consiste em um médico nuclear e paramédicos treinados. Fonte: Google.

queria registrar alguma coisa e eu pensei '...meu, vou juntar isso com a nova peça que estou fazendo agora'. (Por) Que eu tinha uma encomenda, tinha que fazer uma peça. E vou usar não sei bem o quê. E na hora de definir os materiais, eu pensei: 'bom... eu vou levar um caderno? Um caderno com pauta, um caderno sem pauta? Eu vou levar a lapiseira, eu vou levar borracha?'... Eu queria levar um monte de coisas. Só que assim: não pode! Tudo que você leva na Iodoterapia, você... joga fora, ou você leva protegido. Protegido significa plastificado. E você manuseia com luvas. Então tinha toda essa coisa e eu falei: 'vai ser (o) maior trampo, porque... como é que eu vou fazer? (O) Que eu vou fazer?' (Então) Falei: 'ah, eu vou levar meu gravador'. E aí, botei dentro de um *zip lock* [...]. Testei, vi que o som ficava bom. Falei: 'ah beleza, eu levo o gravador e fico gravando as ideias, é muito melhor, eu não preciso anotar, eu fico gravando, gravando, gravando... Depois quando eu sair de lá eu lido com esse material.' Mas eu pensava que eu ia relatar coisas, eu não achei que eu ia lidar com esse material do ponto de vista... sonoro, exatamente.

Flora - E tem uma parada do relato bem forte, é engraçado, eu estava percebendo, uma 'descrição', você descreve muito... a parede, o tamanho da parede...

Valéria - É exatamente isso que eu faço.

Flora - Aham. Que é uma parte do teu processo de criação bem forte, eu noto, assim. Em geral, né? Você mapeia muitas coisas à vezes, antes de começar...

Valéria - Sim, pode ser... Porque lá, o que aconteceu... Quando eu estava lá. Ah, daí tinha um computador lá. Aí eu cheguei... beleza! (O) Que eu vou fazer? Tipo, não tenho nada pra falar nesse gravador também, entendeu? No fim era um clima 'mega' ruim, tipo, eu estava animada, mas também: 'tá! Estou aqui, falando o que?' Tinha toda uma... uma sensação física ruim, eu tive um inchaço nas parótidas assim... Não era tão legal assim. E eu falei: 'ah, vou começar navegando um pouco, fazendo uma pesquisa sobre...sobre isso aqui que está acontecendo.

Flora - Legal essa coisa da incógnita do processo de criação. Porque parece que o compositor, a compositora é aquela pessoa que sabe... Tudo já na cabeça e vai lá e coloca no papel [risos].

Valéria - Ah imagina! Pra mim nunca... nunca. [risos] Inclusive até o fim da peça eu não sei...

Flora - Aham...

Valéria - Mas aí eu comecei digitando 'radiação". É, deixa eu entender o que está acontecendo aqui. Aí comecei a estudar o que estava acontecendo, o que era aquele processo e tal. E não demorou muito pra eu chegar no nome da Marie Curie. E cara... fiquei fissurada(!) nessa mulher.... na história dela, e eu comecei a assistir vários documentários lá. E comecei a assistir os documentários e comecei a ler a biografia dela e fiquei encantada. E aí comecei a registrar isso tudo, quem ela era e então eu falei: 'meu eu vou ter que fazer uma peça dessa mulher, é isso! Essa mulher é incrível!' E eu fiquei muito na pira da história dessa mulher. Isso foi uma camada muito forte, eu fiquei horas (!) com a Marie Curie.

Em algum momento, sei lá, aquela noite eu dormi, não sei, não sei se foi depois... Mas em algum momento eu comecei também a olhar aquele espaço, uma hora que eu estava cansada e comecei a olhar aquele quarto e pensar assim: 'pô, ninguém vai saber como é esse quarto, né, e cara, esses materiais dizem tanto sobre esse lugar.' Se você pensar, a cor das paredes, o tipo de acabamento... As coisas que tinham ali eram um pouco bizarras, as instruções. Eu pensei: 'nossa, acho que eu preciso...'

Flora - Descrever...

Valéria - '... descrever esse lugar!' Acho que isso vai me fazer falta depois no processo. E aí eu fiz um 'puta' inventário (!)... daquele lugar. Eu tentei registrar, com palavras, tudo que eu estava vendo. E esse registro, ele é... um... como se você tivesse dando um giro da esquerda pra direita dentro do quarto. Então eu fui, realmente, eu fiz isso, meio que eu *performei* essa descrição. E achei que era importante descrever às vezes o material: plástico, madeira... A cor eu descrevo muito. Quando passava por um aviso eu lia o texto desse aviso. Fui falando o que tinha ali. Então eu fiz um inventário...

Fora - O que você não podia usar...

Valéria - É... O tamanho daquele lugar. E isso foi outra coisa que eu também fiz lá dentro. Então, enfim, vários materiais foram gerados lá dentro. E não fazia ia menor ideia do que eu ia fazer com isso.

Flora - Uhum. [É...] Só um parêntesis: eu me lembro quando você me disse - a gente estava em contato, né, um pouco, durante esse processo- e aí você me falou: 'ah, eu já comecei a peça'. Aí eu também estava num processo de começar, ou querendo começar. A gente estava trocando (ideias sobre compor) e aí você perguntou: 'você começou?'. E eu falei: 'ainda não. Só estou maquinando.' E eu (perguntei): 'e você?' Você respondeu: 'já'. 'E o que você fez? (Perguntei)'. 'Ah eu fiquei lendo sobre a Marie Curie', você respondeu. Aí eu (pensei): 'nossa que legal, ela considera isso já que começou a peça...Tipo...

Valéria - Ah sim!

Flora - Eu fico, parece que eu fico excluindo... essas... Não admito que isso já faz parte do processo. E às vezes eu atraso o processo porque eu acho que... ah, só vai começar quando eu efetivamente gravar e for editar o som ou for escrever assim... Então isso pra mim significou bastante, assim...

Valéria - Ah... Entendi. É, por exemplo, agora eu estou fazendo uma peça nova... e não tem nenhum, sei lá, não tem nenhum som ainda, mas eu comecei ela indo pra Dinamarca, eu já comecei. Eu estou nela, porque todo dia eu acordo pensando nela e eu durmo pensando nela...

Flora - Isso é muito legal. É super estimulante! Porque inclui coisas...

Valéria - Os materiais que eu estou lendo, estudando pesquisando... Porque eu estou, tudo eu estou espelhando nela, entendeu? Porque aí você começa a ver o mundo pensando já nesse negócio.

Flora - Sim.

Valéria - Bom daí eu saí com esse material de lá. Falei: 'bom...(Não vou) Fazer nada com esse negócio'. Fui pra casa, continuei com o tratamento em casa, porque ainda ficava uma semana isolada em casa e... E fui destrinchando essa pesquisa da Marie Curie. Eu fiquei muito tempo. Só que, uma hora... [grande pausa, ela pensa...] me deu um negócio... Me deu um negócio que foi assim: [...]

Flora - Não é sobre a Marie... [?]

Valéria - Não. É que é o seguinte: a Marie Curie, ela... Cara... ela ganhou dois prêmios Nobel. Os livros todos... E eu comecei, eu comprei vários livros pra entregar no dia seguinte, com taxa de emergência e tal. E é toda aquela lógica de valorização da mulher pela lógica masculina. Então ela é uma grande mulher porque ela, ela foi a primeira mulher a ganhar o prêmio Nobel. E

porque ela foi ÚNICA que ganhou DOIS em duas áreas diferentes, um de química e um de física. E porque é toda uma história de superação. E aquilo, com as coisas que eu estava pensando sobre feminismo, sobre mulher, quer dizer, essa narrativa... Eu comecei a dizer: 'meu, não!' Cara, não me interessa contar a história - com todo o respeito à Marie Curie, eu continuo achando ela 'mega foda'- mas assim, não me interessa contar a história de uma mulher pela grande narrativa masculina! Não tem nada a ver! Não tem nada a ver! Eu não tenho nada a ver com ela! Não vai rolar juntar essas coisas...

Flora - Uhum! E ao mesmo tempo tem uma parada de sacrifício alí, muito grande... Ela morreu de...

Valéria - Ela morreu porque ela andava com as pedrinhas no bolso...

Flora - Sim.

Valéria - [E...] Enfim, a vida dela é incrível, ela é realmente fantástica, mas assim... Ela não é realmente fantástica pelo...

Flora - Pela ótica... que fizeram em cima dela...

Valéria – É! Ela é fantástica porque ela realmente foi um... um ser humano incrível assim, muito inteligente e tal. Mas essa narrativa toda, não! Como que você vai fazer uma peça sobre isso, meu? A mulher na grande narrativa... masculina, do 'gênio'. E eu abortei isso muito rapidamente. Assim, falei: 'não, muito legal, mas esse livros estão *de lado* e eu não vou mais lidar com isso. Então vou fazer sobre outra coisa.

Fora - Tá.

Valéria - Bom, daí tem uma... Então.. .Assim, isso da peça, não foi pra frente, por exemplo, rodo esse material foi jogado fora. [pausa] Existiu um terceiro... Então tem uma linha que é... toda a descrição do quarto, tudo aquilo que eu chamei de inventário, que tem a ver com o meu processo lá dentro. Tinha toda essa linha, essa segunda linha, sobre a história Marie Curi, que foi jogada fora. E tem essa terceira linha, que é o que falta comentar, que acabou ficando na peça junto, que tem a ver com a minha vó.

Fora - Uhum!

Valéria - Então lá, já na Iodoterapia, tem um outro lance que foi muito importante, foi essa presença muito grande da minha avó Maria. Inclusive essa coisa do 'Marie/Maria', eu fiquei com isso muito na cabeça e eu fiquei pensando... E aliás acho que foi muito isso que me ajudou a sacar que não tinha nada a ver falar da Marie Curi, porque a história da Maria Marques... era outra!

Flora - Da sua vó...

Valéria - É!... E num era isso, não é uma história da, de superação e de prêmio Nobel e de... Não! É uma história de uma mulher, minha vó! E ficou, foi se tornando incompatível e eu fui falando: 'meu, não tem nada a ver essa Marie Curie, tipo... tem a ver a minha vó!'. E ... lá no hospital, eu não tinha gerado nenhum material sobre isso. A única coisa... É que assim... Desde o início da detecção do câncer e tal, tinha uma coisa muito forte da minha vó, porque ela teve esse mesmo câncer, tem uma coisa genética, o meu pai teve também... É a mãe do meu pai. E... e eu fiquei com isso... E na real assim, os meus avós são muito presentes na minha vida, sempre foram, eu estou sempre pensando nisso, tem uma força que eu tiro daí, em vários momentos... E... pá, essa vó ficou forte! Ficou forte nesse processo todo... Eu sou uma pessoa super...

Flora - Uma coisa né, da memória, do resgate...

Valéria - Total... Porque assim, eu sinto... Eu sou uma pessoa muito descrente de coisas metafísicas... E... Eu não tenho nenhuma identificação assim, religiosa... E cara, essas coisas foram difíceis, entendeu? Não tinha muito ao que... não tinha muito ao que recorrer... Mas sei lá, mas a presença da minha vó, e que não é uma presença espiritual, ela estava lá, sei lá...

Flora - Esse elo, né, talvez de ver: d'aonde veio?

Valéria - Não, exatamente! É uma presença de memória, é uma força, alguém que está em mim na verdade, essa presença é a que está em mim, é minha avó em mim. E isso foi muito importante, de apoio, de confiar. Falei: 'meu, essa mulher... essa mulher passou várias coisas'. 'Essa mulher' é minha avó, saca?

Flora - Ela teve quantos filhos?

Valéria - Minha avó, ela teve cinco filhos. Meu pai, dois tios e duas tias. Então, três homens e duas mulheres. [E...] E aí, enfim, pra resumir a história, quando eu saí de lá, e continuei esse processo ainda de isolamento em casa, 'joguei fora' a Marie Curie e comece a trabalhar... [Eu disse]: 'não... Vai ser, é isso: minha vó e eu. E é isso!' E aí comecei a pensar: 'como que eu vou gerar isso? O que eu vou fazer? Eu preciso então da história da minha vó! Eu preciso dessas memórias'. E aí... não demorou muito pra eu falar: 'eu não tenho como fazer isso sozinha. Não é nem: 'eu não tenho', é 'eu não quero' fazer isso sozinha. Porque eu queria, eu queria conversar! Eu queria compartilhar! 'Tava' muito forte, eu estava... nossa, eu estava engasgada! Literalmente, inclusive. É... eu estava muito sozinha... Muito sozinha!

Flora - E tantas mulheres na família, também, né?

Valéria - Exato! A minha família é muito matriarcal... Essa presença da minha avó, não é só pra mim, ela é uma presença na família. E as mulheres na minha família tem um papel, assim... super importante de organização, da família.

Flora - Aham, de sustentação...

Valéria - De sustentação, de...

Flora - É e isso aparece nas falas delas na peça...

Valéria - De... afeto, de amor, de apoio, de...de tudo assim. E quando eu falo de mulheres eu estou falando também, de mim, das minhas primas. É a mesma geração... Das tias... dessa minha avó...[É..] E sei lá, eu falei: 'não, eu preciso fazer isso junto!' E aí comecei a propor!

Flora - [risos] Desafio!

Valéria - Então na verdade, a minha primeira proposta foi pras minhas primas! Porque somos muito amigas. E falei: 'meninas, estou com uma ideia aqui. Eu queria falar um pouco sobre a vó.' [Isso foi] No grupo de 'zap' assim: 'vocês me ajudam?' E todas, assim: falou na minha vó, você mobiliza a família inteira. E é uma família grande! Sei lá, você está falando de 25 pessoas, 30 pessoas. Mobiliza todo mundo! É uma figura muito forte. Que teve uma, uma vida... pesada assim! Também de sustentação da família. Meu vô era um cara complicado.

Flora - Viveu qual idade, ela?

Valéria - A minha vó... viveu até, deixa eu ver... De 1921, a até 2008, acho que [foi quando] ela morreu [...] Faz 10 anos. [...] Mas... [Valéria comenta na hora] 'óh... minha irmã me ligando! É isso... Tem essa presença, o tempo todo.' Daí eu falei: 'gente, vamos? E as primas já: 'meu, bora!' Animaram muito! [E disseram]: 'e o que você vai fazer? Como é que vai ser? O que é?

Flora - Imantou ali...

Valéria - Total! E daí eu falei: 'ah, sabe o que estou pensando?' Porque como eu tinha feito o inventário - e eu estava muito com as piras da materialidade na cabeça, o quanto você...

Flora - Dos objetos, né?

Valéria - Dos objetos! Não, materiais mesmo, o quanto você consegue puxar de coisas...

Fora - Da vida dela...

Valéria - Sim, mas é uma questão quase teórico-conceitual né, o quanto essa xícara comunica coisas? Pensar a história dos objetos, o uso dos objetos, o quanto eles carregam de... de... **As forças que convergem... num**... num... **objeto.** E por isso que essa coisa (de escrever) no hospital tinha ficado de... escrever! **E eu falei: 'cara, eu vou nessa linha! E eu vou tentar recuperar essa memória da minha vó pelos objetos.'** Porque eu também não queria que ficasse uma coisa muito...

Flora - 'Perguntar', assim, né?

Valéria - É, e muitos dos eventos... Eu queria alguma coisa meio de jogo também nessa história.

Flora - Nada de significado muito preciso, né? 'Ai, o quê que a vó significou pra você?' [Risos].

Valéria - É, e que daí ia vir aquele um monte de coisa óbvia... Aquelas coisas que já estão prontas...

Flora - 'Ai eu amo muito ela...'

Valéria – 'Ai, muito legal, a vó era tão querida'. Não! Já sei isso, mas eu queria provocar a gente pensar nessa mulher de outra maneira.

Flora - Uma **memória afetiva,** né?

Valéria - E eu pensei... Isso! Eu falei: **'cara, a gente podia pensar nos objetos da minha vó**. **E aí eu mandei um áudio pra cada uma individualmente, pedindo que relacionasse três objetos significativos, na sua memória, com relação à avó Maria**. E aí, enfim, comecei a receber isso, elas foram mandando. Algumas estranharam um pouco, perguntaram melhor. Outras já 'sacaram', já foram mandando. **E cada uma me mandou três objetos**. Num segundo momento, eu fui além e falei: **'tá, agora... eu queria que você me dissesse por quê. Então me conta algo desse objeto, busca uma memória, porque que ele é importante?' E os objetos que vieram, são exatamente os objetos que estão na peça. Então tem: a *bacia de metal*, o *anjinho*, os *mantecais.*** Por objeto era essa categoria ampla de, enfim, né... **Então tem o jardim...**

Flora - A *cadeira...*

Valéria - **A *cadeira*!**

Valéria - E aí, esses objetos foram chegando e aí bom... Alguns eram muito legais, alguns chegavam e eu falava: 'caraca! Esse objeto! Nossa!' E [pra] outros, eu falava: 'meu, nada a ver... O que tem a ver esse objeto que essa menina está falando? Não tem nada a ver, não me lembro disso!' E aí, foram mandando, em seguida, as memórias a partir desses objetos. E foi muito intenso e foi muito forte! Por que... essas memórias, começavam a ser realmente muito individuais.

Então... Por exemplo, uma prima minha... a **Marga, estudou jornalismo**, ela é super ligada em assuntos políticos e tal, e vê na minha vó uma referência pra tudo isso pra o que ela é, porque a minha vó era realmente uma pessoa super militante e tal. **Ela falou: 'o jornal'**. Porque na memória dela, ela lembra da vó lendo o jornal. Essa memória não tem nada a ver pra mim, entendeu? Mas pra ela tinha. Quer dizer, pra mim tem um pouco, mas, pra ela era muito forte. Então pra cada uma... **A minha irmã falou 'sabonete de lavanda'**... 'Mas que sabonete de lavanda?' Mas a minha irmã mexe com velas e sabonetes e óleos essenciais e... Isso que foi legal: cada objeto trouxe uma carga pessoal delas.

Flora - Pessoal, delas, né?

Valéria - Porque não existe uma 'vó Maria'**. Existe uma relação entre pessoas com essa mulher. Então, a peça não é sobre minha vó. Esse é o ponto. A peça é sobre nós, é sobre um conjunto de mulheres... e esse conjunto foi imantado por essa mulher.** Então, é totalmente diferente do projeto que eu tive com a Marie Curie, saca? Da Marie Curie eu ia contar uma história óbvia, uma narrativa. Eu não tenho nada a ver com essa mulher.

Flora - É uma personagem que não está próxima de você...

Valéria - É uma narrativa pronta! E eu não queria fazer isso com a minha vó. Aliás, nem ia ter como fazer isso com a minha vó. **Então agente construiu um conjunto assim... heterogêneo... afetivo... a partir dos objetos. E foi um processo muito forte, assim, pra todas! Ele moveu...**

Flora - E ainda está acontecendo...

Valéria - Ele ainda está acontecendo, esse processo está aberto ainda. Então a gente já está fazendo quase um ano desse processo, ele ainda está... vivo! (Estávamos em junho de 2018)[...].

Aí, eram só as primas, teve um detalhe, porque eram só as primas... E aí um dia lá numa festinha de família, eu estava falando com uma de minhas tias, porque são duas filhas mulheres da minha avó, e falei: 'ah, eu estou fazendo uma coisa... assim assado... Estou fazendo uma peça que tem a ver um pouco com minhas memórias da vó. E eu falei: 'nossa, 'Gé'- que é a minha tia-nossa `Gé', seria tão legal a gente pensar numa biografia da vó de repente, não sei'. Porque essa minha tia gosta muito de escrever e tal. Mas eu só falei, assim. Falei: 'estou fazendo uma coisa com as meninas, com as primas'. E naquela noite ela me mandou um e-mail, com uma biografia que ela escreveu da minha vó, de pouquíssimas linhas... absurdamente impactante! Que é o que ela mesma lê, no meio da peça, num dos canais... tem uma hora bem no centro da peça, que é um centro muito denso mesmo... Num dos canais... não lembro mais se é esquerda ou direita...

Flora - É sobre a cadeira?

Valéria - Não. Você está com essa cadeira, hein?

Flora - [risos] É que fiquei com ela na cabeça... É que tem um: 'a cadeira![em tom firme]'.

Valéria - Não, no centro da peça - é forte mesmo esse lugar. É. Não, no centro da peça tem uma que tem uma relação estéreo: um dos canais é a Gé, lendo essa biografia que ela tinha feito... E no

outro canal, é a minha outra tia, que é a tia Lolô, que... depois... Enfim, ela não mora em São Paulo, ela mora em Itupeva. Tem todo um lance, que eu peguei o carro e fui até lá, levei minha irmã comigo pra gente fazer uma conversa com a tia Lolô, que durou duas horas, sei lá, talvez mais. E o que eu recortei da fala dela, foi uma descrição física que ela fez da minha vó. Então no centro da peça tem um canal, uma biografia, na voz da tia Gé, e no outro canal, tem uma descrição física, feita pela tia Lolô... São as duas irmãs, de alguma maneira... Então é um momento pra mim muito intenso.

Fora - É um miolo.

Valéria - É um miolo. **São as duas irmãs, fazendo de modo complementar, uma descrição física e história, assim, da vó Maria.** Então, os objetos, eles ficaram restritos a essa memória *geracional* das primas. Isso é bem importante. Porque, isso foi todo um processo depois discutido na minha família: o quanto esses objetos também, são geracionais. O quanto eles são de uma mulher num determinado período da vida. Porque, depois, num exercício coletivo na família, os objetos dos tios ou do meu pai ou das tias, são outros. Porque tem a ver com uma mulher mãe, e não com uma mulher vó. Então, é outra mulher. Porque daí eles vão lembrar-se da infância, dos objetos, e aí eles narrando os objetos deles, não tem nada a ver com a gente. E tudo isso aconteceu depois da peça, porque no fim, todo mundo queria falar o que lembrava... Então tem uma coisa geracional assim dos objetos... é uma 'vó'.

Então a gente ouve na peça esses objetos e o desenvolvimento deles. Então, o início da peça, são os objetos ditos, literalmente. Então tem uma apresentação desse conjunto de objetos no início da peça, dito por todas as vozes de todas as primas. A minha voz não está presente. E aí eu fundi todas elas. Isso não foi dito junto, eu gravei separado. Depois eu fiz ume esforço de fundir essas vozes, numa expectativa meio poética de que na fusão as vozes das meninas tem uma voz dessa mulher, que a gente não lembra mais. Depois entra um desenvolvimento desses objetos. Então tem o pequeno texto que a gente fez juntas sobre cada um desses objetos. No centro da peça tem essa biografia e essa descrição física com as tias... que está em cima de um trecho da nossa roda de conversa, as primas, que é sobre o anjinho.

Flora - E rolou esse encontro, né?

Valéria - **E no final tem a cadeira.**

Flora - Ah, tá, por isso que ficou pra mim, talvez... A cadeira...

Valéria - **É... A parte final. É muito impactante mesmo, essa parte final. E tem uma musicalidade naquela parte final, de uma roda de conversa...**

Flora - De um tom da voz também, que fica marcado.

Valéria - De todas falando ao mesmo tempo, empolgadíssimas... E aqui tem uma energia!

Flora - Ansiosas, né?

Valéria - Aquilo não foi composto, aquilo foi... foi aquilo...

Flora – Aconteceu.

Valéria - Né, o que eu fiz foi um recorte... Assim, tem algumas coisas ali, uns detalhes, mas aquilo aconteceu! E aconteceu numa roda de conversa então, pra talvez fechar um pouco

a descrição desse processo... que foi uma roda de conversa, que... Bom... Depois que cada uma tinha mandado os objetos, estava todo mundo muito assim, todas muito excitadas com tudo isso, muito legal...Tinha curiosidade: 'pô, eu quero saber o que a outra falou'... Só eu sabia todos os objetos.

Flora - Claro. Tinha que compartilhar...

Valéria - Tinha que compartilhar. Por que, assim... A peça não era mais a parte importante. Importante foi tudo que ela mobilizou assim e... foi muito legal. Então... Falei: 'gente, vocês topam fazer um encontro?' (Disseram:) 'Lógico, vamos fazer!' Então eu marquei um encontro na casa que minha vó morou, que hoje é o escritório do meu pai. E a gente foi lá, a gente fez uma roda, literalmente... eu botei o gravador no meio e falei: 'tá, agora a gente compartilha'. E estavam todas assim: 'meu!!! Que legal!! [Valéria fala em tom bem empolgado, como que imitando elas]. E aí eu fiz uma proposta que era assim: eu falava o objeto - e todo mundo primeiro experimentava essa sensação e a gente tentava recuperar - antes de a pessoa que falou já sair dizendo por que ela pensou. Então, a gente primeiro fez uma coisa de experimentar e ver como cada uma achava. Então isso é legal na gravação, porque eu viro e falo lá: 'os *mantecais'.* Aí tem gente que fala: 'm*antecais*?' Aí a outra: 'nossa, os *mantecais*!!' [tudo em tom bem exclamativo], e aí: 'brrabrarra [Valéria enrola de propósito as palavras, simulando o desenrolar da conversa] e aí começa uma conversa. Então, alguns objetos que eram mais individuais mesmo, não rolava tanto uma aceitação. Tipo: 'ai meu, nada a ver esses *mantecais*'. Aí a outra: 'não, tudo a ver, como assim?' Aí, enfim... Mas o exercício que eu propunha também era, independente dessa experimentação coletiva dos objetos, era tipo: 'tá, qual é que era dos *mantecais,* por exemplo, porquê que você pensou?' Né, então, por exemplo, a Isa, que tinha pensado nos *mantecais* e ela: 'pô, tem tudo a ver com a tradição espanhola da vó, de origem, ela aprendeu isso com a mãe... com a vó'. E daí, desdobrava uma conversa sobre mulheres, mulher na cozinha, poxa a importância do cuidado com os filhos, a alimentação – tem várias conversas sobre cada um dos objetos.

E aí, enfim, é muito longa essa roda, eu sabia que se eu fosse usar, ia ser muito pouco. **Depois eu levei esse material pra casa, mas logo que acabou a roda eu já sabia que tinham alguns pontos ali que... que eram principais, e foram os que eu usei, que foram dois: o primeiro foi o do anjinho, que foi um ponto muito dramático da conversa. Porque de todos os objetos que a gente lembrou, o único que ainda existe é esse**. E a minha prima, Cris, quando ela falou do anjinho pra mim, ela falou: 'Val, eu tenho!' Eu falei: 'Cris, você leva na roda?' E ela falou: 'eu vou levar'. Só que assim, a comoção é porque tem uma história ainda. Foi super especial... A Cris tem - é minha prima mais velha - ela tem dois filhos, um deles já é super grande, o Luiz Henrique. Quando o Luiz Henrique era pequeno, ele derrubou o anjinho. Que é um anjinho de louça, uma caixinha de música.

Flora - Me lembro que tem essa questão, que quebrou o anjinho.

Valéria - Ele quebrou. Então assim, eu não sei quanto tempo faz isso, mas hoje ele já tem, sei há uns 12 anos, e... Ele era pequeno, faz... sei lá, [faz] 8 anos. E a parte pra mim mais sensível foi que a Cris não jogou fora, ela guardou todos os caquinhos num saquinho.

Flora - Nossa... Entendi...

Valéria – [Valéria respira fundo] E assim, quando ela me falou isso eu falei: 'meu, você leva?' Ela falou: 'levo.' E ela levou. Então, na hora, além de ser um objeto muito delicado, e tem muito a ver com essa coisa toda do feminino, é uma caixinha de música, aquela coisa toda, né: mulheres ganham caixinhas de música, e a coisa religiosa da minha vó, é importante, um anjinho, tal. E o jeito que a Cris descreveu o objeto, ela fala em encantamento. É isso que está no áudio: 'eu tinha uma sensação de *encantamento* [Valéria pronuncia a palavra num tom decidido, não tão delicado

quanto quando dizemos algo encantador]'. Aquilo foi muito forte! Então, [era] uma criança olhando um anjinho, ela tinha essa memória. E aí, nessa roda de conversa, ela fala: '_eu trouxe o objeto!' E aí todo mundo arrepia nessa hora e ela pega o saquinho e ela tira aquele monte de [cacos]... né... Tá quebrado, o anjinho... E aí todo mundo: 'nossa, mas... mas será que ainda toca?[voz em tom bem tenso]'. E ela: 'não sei!' E a gente dá corda e ele toca!

Flora - Aiiii... Meu Deus...

Valéria - Então foi muito dramático tudo isso... E toca "Noite Feliz"...

Flora - Olha!!

Valéria - Foi super assim, bonito, e aí ela conta essa história, ela conta que ela guardou. E uma das minhas primas, a Isa, ela tem - o pai dela é japonês, ela tem uma relação também com a cultura japonesa. E daí ela fala na hora... Por que a Cris fala: 'eu vou colar.' E ela fala: 'ah, sabia que tem uma coisa: quando a gente cola um objeto que quebrou, na cultura japonesa eles fazem questão de deixar a fissura! **Você não preenche a fissura**...'

Flora - Mmm... É história...

Valéria - Porque aquilo é história! É então assim, foi uma parte da conversa que foi tão bonito e tinha tanto a ver. E todo mundo ali trazendo um pouco. Porque é isso: você não remonta essa mulher! Mas você tem todas essas fissuras, essas marcas que atravessam a gente. **Então esse ponto eu usei no centro da peça, está por trás daquele momento que está a tia 'Gé' num canal e a tia 'Lolô' no outro, fazendo... Então é aquilo encima dessa memória de fissuras...**

Flora - E ainda a memória física dela...

Valéria - Exato. É, (na qual) que minha tia começa a falar: '_um metro e sessenta de altura. A pele clara. Maçãzinha do rosto bem coradinha.' Eu decorei essa peça de tanto que eu ouvi esse negócio.

E... o ponto culminante assim - mas que eu sabia que era o ponto culminante, porque isso é uma coisa que já apareceu em outras conversas ao longo da nossa vida, em vários momentos - é, enfim: *A cadeira!* Foi o objeto mais falado. Então, foi coincidente; entre as várias coisas que elas me mandaram, muitas apontaram a cadeira; não foi 100% mas, praticamente todas na lista tríplice de objetos, tinham a *cadeira*. Obviamente eu deixei para o fim. Então eu também organizei a ordem dos objetos que eu apresentava nessa conversa. Ela estava fora do meu controle, mas eu organizei uma *proposta* de assuntos. E eu fiz questão de deixar a cadeira pro final, porque assim a gente já estava assim... mergulhada naquilo até a cabeça.

E aí, o último objeto: '*A cadeiraaaaa*!' [Em tom de suspense] E eu falo bem assim, no áudio eu falei assim, que é uma coisa de tipo, esse momento: "_ A cadeiraaaa...' Aí começa: '_Gente, a cadeira, a cadeira!'. E todo mundo começa: 'a cadeira.' E aí começa. A Isa, que é a mais nova, que teve uma relação muito diferente com a minha vó, porque ela morou com a minha vó... Isso é uma coisa legal também, de perceber um pouco essas diferenças. A Isa não lembrava da cadeira! E a Isa: 'que cadeira?' E essa foi uma coisa legal, porque por isso que a gente descreve tanto a cadeira, porque a gente está tentando fazer a Isa lembrar! E aí: 'Isa! A cadeira! A cadeira! Quadradinha... Azul'. Daí começa a cor: 'azul, azul'. Todo mundo: 'azul, azul Royal...da cor...' E aí começa uma descrição dessa cadeira. E aí tem uma hora que a Cris vira e fala... Ou é a Marga, já não sei mais... que fala... Não, a Marga fala: 'qual é o lance da cadeira?' E daí a Cris fala: 'e porque será, que era **esta** cadeira? [Valéria enfatiza muito fortemente o 'esta'] E aí a gente começa a pensar nisso: porque esta cadeira é tão forte, o que que isso tem a ver, o que que ela representa e tal. E enfim, é a parte mais forte. E a parte mais louca disso tudo é depois desse

processo todo, a gente falando pros nossos pais e mães, enfim, os tios e tias, falando da cadeira e eles não dando a mínima pra essa cadeira. E pra gente aquilo é assim, muito forte. E eles: 'meu, nada a ver essa cadeira e tal. **Mas porque tinha esse lance de que, ela não sentava na mesa com a gente!**

Flora - Era a última a comer...(?)

Valéria - E porque aquela cadeira era a mais desconfortável. Era a menor cadeira. Ela punha num cantinho. E assim, ela tratava a gente de um jeito... Ela chamava a gente de 'santinhas', todas as netas. Então as santinhas eram tudo assim... então era um paparico total. E ela sentava longe da mesa, também de um lugar de onde ela podia ver todo mundo, né? Aonde ela podia... monitorar...

E aí, tem esse lance da cadeira, que ela meio que tinha... Então ela cumpria esse papel de uma certa distância, de quem cuida, de quem zela, né? Mas de quem também deixa primeiro as meninas comerem. E depois ela come, isso é um problema pra depois. E isso pra gente era forte, porque a gente queria que a vó sentasse na mesa. E ela só sentava-se à mesa em... festa, em momentos bem... Porque ela tinha essa função da gestora, da organizadora...

Flora - Do servir...

Valéria - Do servir, né? Então é claro que pra gente isso é muito forte, assim... Marca nossa relação. E engraçado que com a Isa não, que é mais nova, porque como elas moraram juntas, a relação de intimidade dela com a minha vó é diferente do que com todas as outras.

Flora - Ela compartilhou talvez mais proximamente.

Valéria - Muito mais proximamente... Então, por exemplo, a coisa da... Imagina que uma hora a gente falando do quarto, a cama da vó. E todo mundo: 'nossa a cama da vó! Nossa a cama da vó era uma coisa intocável, ninguém ia no quarto e tal... A cama da vó'. Daí a Isa vira e fala: 'nossa, cansei de dormir na cama da vó...' E agente: 'o quê? Como assim?' Uma coisa inconcebível pra gente... Mas enfim, elas moravam juntas, era bem diferente, né? A relação dela muito... cotidiana.

Então foi isso. Daí eu fiz esses dois recortes: o momento da cadeira, o momento do anjinho... Isso é tudo e tudo isso... entrelaçado com a descrição do quarto. Então eu tento um pouco... Ah... Sei lá o quanto tudo isso é capturável. É muita informação, é muito denso, é muita voz, é muito sentido e significado e afeto, tudo misturado...

Mas é isso. Tem um relato, assim, no meu projeto, na minha imaginação, tem um relato de alguém que está num quarto pensando em objetos, e ao mesmo tempo esse alguém está pensando numa pessoa que está atravessando essa descrição. Porque eu alterno mesmo, tem hora que é a descrição do quarto, tem hora que é a coisa da minha avó... Então [...] E minha avó está vindo nisso, nessa esteira... Essa coisa também está muito na qualidade do áudio da minha voz...

Flora - Sim ela começa bem fechada assim... [a voz]

Valéria - É. Então **tem uma introdução, a peça, antes de entrar os *mantecais*, tem uma pequena introdução...**

Flora - E 'abre', as vozes abrem, né?

Valéria - E essa introdução tem a ver com, você vai ouvindo um plástico, assim. Porque era isso, tudo estava plastificado, e isso era muito forte pra mim. Eu não podia encostar nas coisas, tinha uma coisa que me separava. Essa experiência de ficar radioativa, você não toca nas coisas. Eu só tocava nas coisas plastificadas ou com uma luva. Tinha uma perda do contato. E eu queria que a peça começasse com isso, que é um processo que eu fiz depois no estúdio, que é um microfone

todo plastificado... E enquanto eu vou falando - tem uma performance nisso - enquanto eu vou falando, eu vou arrancando o plástico do microfone. Então tem duas coisas, a voz começa meio filtrada, porque aquilo que a gente está ouvindo, é uma filtragem, porque está plastificado, o microfone. Então é um processo natural, é tirar o plástico...

Flora - Tirar a pele...

Valéria - Tirar a pele, exatamente! Então, eu começo, está tipo 'rádio'[sussurrando], tem uma voz assim: 'rádio...' Porque tem um plástico ali. E aí enquanto eu vou falando eu vou tirando. Eu tive que fazer várias vezes isso, porque foi um processo que você batia no microfone, ficava ruim e tal.

Flora - Claro, deve ser difícil...

Valéria - Performei várias vezes com um microfone bem duro. Ele não podia assim ser muito... sensível. O Paulo Assim me ajudou muito nesse processo todo no estúdio. Eu não teria conseguido fazer sozinha, porque eu estava... bem tensa... com toda a coisa de falar os textos... Eu estudei pra caramba...

Flora - Foi uma primeira peça eletroacústica, também?

Valéria - Sim! Sim. E... eu tinha toda a parte de cuidar daquele conteúdo, da fala, do ritmo, eu estudei muito o texto. E ele me ajudou demais pra ficar confortável com... 'não, fica tranquila, eu estou gravando [falando por Paulo]'. Ele monitorou tudo, ele me ajudou a escolher esses 'mics' assim... A gente fez muitos testes. Então a gente usou um 'mic' bem 'podrera', pra falar a real, pra fazer esse início. Depois a gente mixou com outras coisas... Que a gente pegou com outros 'mics' também. Mas o início da peça é isso... Eu vou desplastificando... Então eu vou abrindo, até que tem essa abertura total dos *mantecais*, que são todas as vozes. Inclusive a imagem estéreo está bem aberta. E conforme os objetos vão sendo ditos, tem um processo de passar do estéreo, as vozes bem separadas, pras vozes todas fundidas.

E aí tem uma outra coisa, de qualidade de som também, que quando eu estou narrando as coisas do quarto, eu usei não só um microfone pra captação da voz, comum – aliás eu não usei só um em nenhum lugar, a gente usou um conjunto de uns 5 ou 6 microfones, tem um cuidado bem grande com o timbre de voz. Eu tinha uma expectativa muito grande. Foi tudo bem cuidadoso tudo isso, não era tipo só: 'grava a voz aí.' Eu queria realmente uma timbragem, a gente trabalhou muito nisso.

Mas uma das coisas que tem nessa voz da descrição do quarto é um microfone de contato na minha garganta. Então, todo esse texto eu gravei com alguns microfones externos, normal e com um microfone posicionado em cima da cicatriz. Pra mim era simbólico, eu queria muito isso! Eu queria uma voz oca. Uma glândula que eu não tenho mais. Eu queria esse buraco. E aí eu fiz vários testes em casa antes. Vi que funcionava, testei o 'mic' de contato (pra ver) como é que ficava legal. Levei pro estúdio, e a gente pôs isso no estúdio. E depois eu mixei, portanto, um pouco da minha voz de garganta, que é uma voz completamente 'entubada', e que tem um timbre muito bonito, só que claro, o texto não é compreensível. Então eu mixei um pouco desse microfone com um pouco do microfone comum, pra poder ter a inteligibilidade do texto. Mas o timbre dessa voz é uma voz bem entubada porque eu queria uma coisa que tivesse a ver com... com esse procedimento.

[Fim do primeiro encontro]

ANEXO E

Segunda conversa com Valéria Bonafé - [11 de set. 2018]

[Começamos a conversa com Valéria contanto como tinha ficado emocionada com a fala da Carole Gubernikoff na ANPPOM, e depois também, lendo o texto dela... Até a conversa se encaminhar efetivamente, li para Valéria as supostas perguntas que elaborei...]

Flora - Tópicos a encontrar...

Valéria - Na conversa...

Flora - Eu fui fazendo uma vez que eu fui encontrar com a Inés...

Valéria - Ah legal você fez um roteiro.

Flora - Na conversa (risos). Ou não, né. Começar falando de como começou sua própria história com a voz... Mas pra você acho que não existe essa pergunta, pra você dessa forma , talvez...

Valéria - Uai, todo mundo tem uma história com a voz.

Flora - É acho que sim, né, existe... como "não existe", né?

Ambas: [Risos...]

Valéria - Depende um pouco do seu recorte, assim. Que isso é um negócio que você vai ter que pensar um pouco né, se você for somar meu trabalho, porque todo resto do pessoal trabalha 'com' a voz né, num sentido...

Flora - É, mas você trabalhou com a voz...

Valéria - Eu trabalhei a voz... Artisticamente eu comecei isso agora...

Flora - Você 'performou' o quarto lá, do...

Valéria - Uhum.

Flora - Você fala isso na entrevista né, que você leu o relato de uma forma... e até você performou lá, com gravador né...plastificou... Bom, deixa eu ler alguns e aí a gente dispara alguns deles ou não. Se quiser me interromper...

[Então eu leio as supostas 'questões guias' que elaborei para toda(o)s...]

Flora - Como começou a sua história com a voz?

_O que você gostaria de conversar sobre a voz nesse momento?

_O que te interessa na voz?

_Como falar de sua própria voz?

_O que você faz com a voz que vocês faz na sua pesquisa?

_Trabalhar com a voz é exercer uma experiência de si?

_Como vocalizar-se?

_O que seria uma vocalidade?

Valéria - Ah... vamos tentar conversar tendo isso de centro... Que acho que é isso que você está precisando...

Flora - Ontem a gente começou falando alguma coisa [antes da reunião do Nusom, estávamos conversando] Tipo... O que é voz para ti? Qual importância disso na composição, como ela acontece? Ah... Eu queria falar com você mais sobre a questão da voz e da tua a voz e como é que isso aparece na tua peça. Qual a importância da voz nessa peça (i-131)? Você falou um pouco disso, no processo, no processo de reunião dessas mulheres e tal...

Valéria - Então isso é muito... muito legal assim. Porque eu não sabia que ia ter voz nessa peça, né? Porque, não foi um processo: 'ah, eu quero trabalhar com minha voz e daí vou fazer uma peça pra colocar a voz.' Não foi assim. Na verdade, foi diferente, por que... É... Porque quando veio a proposta [a encomenda da composição] eu podia lidar com um conjunto instrumental que tinham me oferecido e que dentro desse conjunto tinha uma voz. Tem um clarinete, uma flauta, uma voz, era um *ensemble* e eu ia fazer uma peça para esse grupo. Então ainda que tivesse voz, era uma voz...

Flora - Genérica...

Valéria - ...uma voz instrumento... E... tratada como um instrumento. Então não tinha nada a ver a minha voz ou essa outra voz que é uma voz de 'pessoas... reais'. E eu fiquei lidando com esse convite: 'ah, a possibilidade que eu tenho de sonoridade é essa aqui'. E eu comecei a elaborar a peça desse lugar. Então, na verdade, usar a minha própria voz, ou as vozes das meninas [mulheres da família]. Foi uma coisa que foi vindo de dentro da peça. Então não é que eu tinha um projeto assim: 'ai eu preciso usar minha voz', ou 'eu tenho um desejo de usar a voz'. Eu nunca tive esse desejo na verdade, da minha voz. Eu tinha um desejo de compor pra voz. E isso é uma coisa antiga já até, na minha lista do que fazer até os quarenta anos. Isso figurava assim, era realmente importante, eu queria trabalhar com voz. Mas não com a 'minha' voz, de jeito nenhum! Como é que eu ia pôr a minha voz numa peça, não faz o menor sentido! Nunca fez o menor sentido! Porque... sei lá...Porque... eu não iria pro palco performar uma peça minha. Então não fazia sentido. E eu lido com isso, né? Antes disso também não trabalhava com música, tipo uma mídia fixa... Então nunca passou pela minha cabeça usar a minha voz, nesse sentido de finalização. Ainda que eu sempre use a voz em todos os processos... composicionais... muito, use bastante, mas... não que vai ter a minha voz na peça. Isso é totalmente *nonsense* pra mim. Só que aí o que aconteceu é que foi uma demanda do trabalho! Uma hora o trabalhou mostrou que eu tinha que fazer um negócio com a minha voz, porque, como é que eu ia lidar com uma situação... super pessoal(?)... Ia fazer o quê, mandar outra pessoa realizar? Não ia ter nenhuma verdade nisso, entendeu?

Flora - Então, exatamente! Tinha uma colocação... Talvez a voz estivesse lá como uma colocação da tua pessoa...?

Valéria - É, porque não é uma peça que nesse sentido é 'performada'... Se for entender performance como uma coisa... Porque até então, assim (n)os outros trabalhos, eu tenho uma ideia musical, eu passo pra alguém... Aquela ideia musical, ainda que passe pelo corpo dessa pessoa, ela foi minha... Eu trabalho com isso, né? Tem peças com pouco mais de abertura: tem

uma proposição minha e a pessoa pode ter um grau ali de abertura. Mas ainda assim tem a ver com 'performar' no sentido do... A pessoa está falando, seja com um clarinete, uma flauta, ou com uma voz, um texto que não é dela, que eu propus um texto. Daí nessa peça... não é isso. Porque nessa peça tinha uma coisa de... Quer dizer, eu poderia ter optado por isso. Tipo: 'ah eu vou fazer um texto'. Porque tinha uma voz nesse grupo. Então essa voz 'vai falar' um texto X ou vai cantar um texto X, mas isso não foi uma possibilidade, porque... Por conta do conteúdo do que ia ser trabalhado na peça, o que fazia sentido era que... eu falasse! Então, não foi uma decisão, tipo: 'ah eu trabalho com voz, vou usar a voz, ou eu quero muito que minha voz esteja presente'. Eu não parti desse lugar de antemão, foi uma coisa da peça que impôs a necessidade de eu usar minha voz. Então tem um outro caminho isso aí. Então não sei se eu vou ter uma outra peça usando isso....[...] Se for importante pra peça. Mas não é uma área minha de interesse pra exploração, como a Inés... Ela trabalha com a voz.

Flora - Claro. Ou eu...

Valéria - Ou você. Você tem o violino também. A Inés tem um trabalho exclusivo com voz [...] A Lilian também não trabalha exclusivamente com voz, ela já fez trabalhos com objetos e com outras coisas. Daí pega o caso da Inés, ela tem a voz então... Antes de tudo a voz está ali. Ela vai fazer um trabalho... A Voz é um pressuposto, assim. Ela sabe que vai fazer um trabalho que for com a voz. Talvez algum dia ela possa ser diferente se ela falar: 'ah, nesse trabalho acho que na verdade eu acho que vou usar um pandeiro ou um tambor...' Mas meio que a voz é o lugar de trânsito dela. É o ponto zero. E isso nunca foi pra mim, eu nunca tive a voz com um ponto zero. Então na verdade apareceu, como talvez um dia a Inés queria trabalhar com um tambor, apareceu pra mim no trabalho. Eu não sei se eu vou fazer outros assim. Não é um lugar de pesquisa, de exploração... de...

Flora - (A voz) Apareceu até como algo do cotidiano, né?

Valéria - Sim. E no caso das meninas, da minha irmã e das minhas primas, isso foi muito mais forte ainda. Porque, no meu caso, eu elaborei um texto, eu não improvisei um texto. Porque a peça tem esses dois lugares de voz. Tem um lugar que é uma voz que eu li. [...] Tem uma voz, mas tem uma camada de literatura nisso, eu compus um texto. Palavra a palavra... tem uma métrica... Eu partiturei - e depois eu fiz essa - partiturei não, eu só escrevi, mas porque eu mesma que ia ler, mas eu sabia, onde é que vou respirar... o que que eu vou fazer... E aí eu gravei esse texto. Então... ele tem uma camada de preparação, essa voz ela não é tão 'autêntica'. Ela é autêntica no conteúdo, porque... eu estou expressando uma coisa que eu queria expressar, mas ela tem uma camada de composição nisso, tem uma camada de cuidado. No caso das vozes das minhas primas, da minha irmã, é uma roda de conversa, ali tem um grau total de espontaneidade... então é outra coisa. Tem dois tipos diferentes de...

Flora - Claro. Tem um lado que é mais performado, que é o seu... e um que é mais espontâneo.

Valéria - Sim o meu nesse sentido é mais performado. Exato... O delas é mais espontâneo. Agora, depois eu fui lá e cortei, né? Então também tem uma seleção.

Flora - É, mas a gente não está falando de original e de nada, né?

Valéria - Não... Mas pra mim é bem claro o dinamismo porque na parte delas, na seção da roda de conversa, as vozes são muito dinâmicas e muito expressivas. [...] Porque vem da conversa e tem uma verdade muito grande nisso. Ninguém treinou nada ali. Aquela coisa do ato e aquelas vozes, elas estão carregando, portanto, um afeto coletivo ali. Tem um espaço, um

ambiente, que deriva dessas vozes que [você] está ouvindo. Você não vê essas pessoas. Só pelo contorno e pela combinatória dessas vozes, vai sendo desenhado um espaço afetivo.

Isso não é o que acontece nas partes onde está a minha voz. [...] Quando estou sozinha, é um outro contexto, [que] está muito mais controlado. Então o afeto está controlado. [...] Quando leio o que tem no quarto, tento fazer de uma forma inexpressiva, porque não quero que seja nada muito dramático... E eu quero meio que ir listando como e eu estivesse só fazendo realmente um inventário de objetos de um lugar, alguma coisa um pouco mais técnica. Então toda vez que você ouve essa voz ela é um pouco mais normalizada assim. Não tem grandes picos expressivos. Por quê? Porque pra mim o pico expressivo é o texto ali. Então teve um texto composto e eu selecionei onde que vão ser as coisas, mas a voz, não. A voz ali está muito... performada. Num sentido... Está mediada. Agora, no caso dos momentos das rodas de conversa, da coisa mais espontânea, acho que tem um dinamismo vocal muito maior, consequentemente, muito mais dramático, né?

Flora - É eu fico pensando: engraçado que tem... Apesar, claro, de ter esse processo composicional todo que é... calculado, não seria verídico no sentido...[risos]. Ele é verídico...

Valéria – Não, ele é!

Flora - ...no sentido parrhesiástico... Ele não seria 'espontâneo', talvez...

Valéria - Não, ele está mais planejado.

Flora - É, mas ao mesmo tempo ele tem... A peça toda, ela tem... Por mais que tenha... esses controles, você... parte de um lugar de interrogação, né? Ela tem um... uma incógnita assim, que percorre ela inteira...Tipo...

Valéria - Uhum...Tem! Não fecha muito...

Flora - Por que.... próprio fato de você ler controladamente lá...[...] Você dentro de um quarto, de uma situação... de risco...Você estava fazendo um tratamento. Tem todo um componente ali, que... não é tão abstraído...

Valéria - Então... Mais ou menos, porque isso é ficcional. Porque eu não usei a leitura do quarto. Eu refiz no estúdio.

Flora - Tá.

Valéria - Mas eu não acho que isso seja importante. Eu fiz no estúdio por que... teve um peso. Nesse lugar eu tomei uma decisão...Q ue eu falei: 'bom...

Flora - Claro, você emulou aquilo, pra...

Valéria - 'Isso aqui pode ficar melhor!' Nesse caso, não me interessava tanto... a verdade daquele momento.

Flora - Não, é mais a questão do relato, né? Do inventário...

Valéria - Exatamente! Mas no caso da roda com as meninas, não tinha como fazer. Só que é diferente, porque no caso com a roda delas, eu já previ isso antes e eu já levei um 'mic' legal... Eu já planejei um ambiente, porque eu falava: 'meu, isso aqui vai pra música'. Quando eu fiz no quarto, eu nem sabia que eu ia usar isso na música.

Flora - Então, isso que eu estou falando da incógnita!

Valéria - Então, nesse ugar é mais verdadeiro, porque eu fui fazendo... Só que depois eu gravei...

Flora - É! Porque essa que é a incógnita que eu falei. Porque você não estava sabendo exatamente o que ia dar e...

Valéria - Não! Não, eu não ia usar isso... Quando eu saí de lá, a peça era outra coisa. Eu não ia usar isso.

Flora - Não é um processo muito...Talvez...

Valéria - Depois foi que eu ouvi em casa...

Flora - É esse 'dar' voz, né?... Mais num sentido... Porque aí a voz a gente pode pensar não como, só a voz em si, que agente usa, mas.... 'Dar voz' ou, sei lá... 'adquirir uma voz' para certas coisas... No seu caso, era adquirir uma voz para esse processo... [?]

Valéria - É, eu precisava narrar esse processo... (do tratamento da tireoide) Precisava falar dele.

Flora - É! Exatamente. É esse 'narrar-se', que vocês falam da... Como narrar. 'A aventurar de contar-se', né?[6]

Valéria - Se contar... Porque é isso, né? Quando... Essas coisas todas, elas vêm de fora... Você tem lá uma doença, o bagulho cai na sua vida! Você está fora desse controle, né? Mas aí você tem uma...

Flora - Essa criação de... se enunciar...

Valéria - Você precisa se enunciar diante daquilo! Como é que eu vou me enunciar? E você tem muitas possibilidades!

Flora - Que você falam: 'é uma inscrição da subjetividade...

Valéria - Aham! Que é: 'como eu vou me posicionar diante desse evento, que foi completamente de fora... Mas assim, ele vai movimentar a minha vida toda. Daí eu preciso me contar. E eu preciso me contar... pra mim! Pra outras pessoas! Tem essa narrativa, né! O processo terapêutico é isso, né? Você precisa ficar contanto aquilo lá, cara! Os traumas são isso!

Flora - E você libera outras também? Porque as tuas primas, as tias... são liberadas pra contar...

Valéria - Você libera outras! Isso foi uma coisa que eu escrevi pra Carole (Gubernikoff) e que foi um processo bem legal assim, de percepção... Então, que é um negócio de... que eu escrevi pra Carol isso hoje, também... que foi tipo: quando você tem um grau... acho que de verdade, muito grande, que é uma narrativa franca - e bom, claro, dentro dos limites, dentro daquilo que é possível socialmente; as narrativas são francas dentro do que dá pra ser mas-, há possibilidade de aprofundar muito isso... Tem a ver, claro, com... intimidade, com contato, com... frequência.

[6] Rago, Margareth. 2013. A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora da Unicamp.

Que são coisas que eu estava num ambiente privilegiado, que é o meu ambiente familiar. Então não é que eu sentei pra conversar com pessoas desconhecidas. Eu sentei pra conversar com pessoas que... viram o olho de um jeito e você sabe o que ela está pensando... Que têm uma, uma intimidade realmente...

Flora - Sim! É um pouco como eu estou tentando... Não, não exatamente, mas tem a ver com o que eu estou fazendo... de certa forma...

Valéria - Sim, tem a ver! Tem a ver!

Flora - Que é a amizade...

Valéria - Exatamente! Porque aí o que você consegue nesse lugar... Essas falas muito... muito abertas assim, muito francas... E que acho que... a Carol, por exemplo, colocou no texto dela... Acho que às vezes, no texto é mais fácil de colocar até, do que...

Flora - Na composição...

Valéria - Não, do que 'falando'. É se você vai... Por exemplo...

Flora - Sim! É, porque é difícil, né, de elaborar...

Valéria - É, não acho à toa, que aí a pessoa vai ler o texto dela e ela começa a chorar... (Como aconteceu com Carol) Porque tem muita coisa em jogo. E quando ela escreveu, não necessariamente ela estava chorando. Por exemplo, quando eu fui falar no Sonologia (2016), que eu fui falar da minha peça, e eu estava fazendo uma fala muito franca, eu fiz alguns ensaios. Teve um ensaio que eu fiz com Rogério, que foi um pouco já, tipo: 'beleza! Eu estou lá, vou fingir que eu estou lá, e vou fazer a fala!'

Flora - O que você sentiu...?

Valéria - Eu... senti e falei... 'não, eu preciso me preparar mais, porque eu vou chorar!' E aí... Por quê? Porque é diferente, no contato vivo com as pessoas é muito mais difícil. O texto é mais tranquilo, né? Você entrega a informação. Então acho que, por exemplo, a Carol acho passou por isso... Ela produziu um texto, mandou, mas na hora de você fazer ao vivo, com outros seres humanos na sua frente...

Flora - Ela foi pega pelo afeto!

Valéria - Ela foi pega pelo afeto! E aí, o que eu falei pra ela no e-mail era assim: 'cara! É impressionante como esse nível de... de...de franqueza, de verdade, eu lendo o texto, fiquei muito emocionada!' Por quê? Porque o que se estabelece numa relação como essa, é uma empatia muito grande - você tem um grau de empatia gigante- porque você vê a pessoa numa situação de exposição, você se projeta no lugar dela, e você abre vários flancos, né? E acho que aí que entra o papo 'alteridade/subjetividade', né? Subjetivação! Porque é na fala do outro que você se pensa! Então... certamente, esse processo... de me contar, de me narrar, a hora que eu entreguei isso pra um grupo de pessoas que têm uma relação de amor comigo altíssima, e que eu tenho também... O grau de empatia e de 'meu, vamos participar disso e vamos transformar isso aqui numa narrativa coletiva', foi muito grande! E acho que isso tem tudo a ver com *voz* e tem tudo a ver com *escuta* e com *presença*. Porque, esse campo do 'afeto ao vivo', ele é outra história, né?

Flora - É louco isso, porque essa coisa do afeto é um dos componentes bem... que eu estou tentando mostrar... e... E como que ele move... Porque a gente está falando toda hora que... é uma

dramática, que é a performance, mas é algo que você se coloca dentro do enunciado e você faz o enunciado...Você se volta pra si mesmo através do que você diz, também...

Valéria - Totalmente! Você se reconhece naquilo, né?

Flora - Talvez, a gente está lidando com um, de repente, um processo poético... que é, como se fosse um... é quase uma... No meu caso, é quase uma dramaturgia da voz e do corpo assim... Porque eu estou fazendo essa 'ação com afetos', estou me colocando nesse enunciado. Pensando na Pahrresia nesse sentido. Será que não é uma outra forma, talvez, que a gente está buscando... de enunciar... Porque não é mais um... Você... Pô! Você pega a 'fala' e coloca ela lá. Você pega essas componentes das memórias afetivas... de várias vozes e... É diferente de uma estética... É quase uma ética, que atravessa o trabalho... É uma ética que atravessa o trabalho e se faz com essas poéticas... E isso eu estou tentando elaborar, mas é um processo diferente do que eu vinha fazendo, pelo que eu percebo em geral. As coisas estão muito mais separadas de... de campos assim, como: 'ah eu tenho esses materiais, esse elementos e eu vou arranjar isso numa forma.' Não! Você... você lida com processos de disrrupção, você lida com processos de provocação. Esse 'se envolver' naquilo que se está fazendo. Não olhar a coisa de fora e pensar: 'ah o que eu vou fazer com isso?'

Valéria - É... É que pra mim isso não está tão em extremos opostos, por que... Acho que de alguma maneira, há coisas em que a espontaneidade é central - espontaneidade como aquilo que acontece no momento presente-, mas eu acho que há outras coisas totalmente possíveis de serem elaboradas... com outra dinâmica, com uma calma, com um tempo, e isso não quer dizer que vai diminuir a possibilidade daquilo ser... espontâneo... Mas assim... Eu acho que isso pode ser que dependa um pouco dos processos individuais. Por quê?... O meu hábito de trabalho, como eu constituí toda minha relação com criação - o jeito que eu opero, minha cognição - ele tem a ver com um...um tempo longo.

Flora - Então, eu não estava querendo contrapor, justamente...

Valéria - Sim, eu consigo ver que dá pra fazer isso. Mas é diferente... Eu vejo diferenças... É uma coisa que é...

Fora - É mais uma outra forma de se fazer, sabe?

Valéria - Exatamente! Não necessariamente projetar materiais e uma forma no tempo, na minha opinião, ou na minha vivência, não necessariamente isso vá ser uma coisa engessada ou 'não íntima' ou afastada...

Flora - Ahaam!

Valéria - É claro, que acho que tem uma tendência geral a, quando a gente fala... de música... forma em movimento... Vai pegar o ensino tradicional de composição... Os discursos canônicos, aquela coisa que a gente conhece... Esses materiais, eles não estão em você, eles estão no mundo... E aí você só projeta aquilo e aí fica parecendo que o compositor é um... um cara que faz projetos com coisas que estão fora dele. E essa que tem sido minha preocupação. Aí, o que acontece? Tem um outro extremo e isso eu vejo bastante pelas discussões com Rogério, que é assim: 'não, as coisas, elas vão ser geradas em tempo real e elas são feitas ali, e essa espontaneidade é o que garante a minha proximidade com o que está acontecendo, porque eu parto do meu instrumento, eu parto do meu gesto, eu parto do meu som.' Só que eu acho que esse esquema não é muito verdadeiro. Porque assim: você pode também como um improvisador...

Flora - Ter uma biblioteca de...

Valéria - Cara, estou cansada de ver umas improvisações maletas que não dizem 'p' nenhuma! Que o cara simplesmente, o que ele desenvolveu foi uma capacidade de fazer isso em tempo real! Mas ele também põe materiais em movimento como se ele lidasse com o 'fora' e aquilo não tem nenhuma relação dele, de ele estar ali...

Flora - E de um jeito positivo, também pode rolar... talvez... Por exemplo, é nesse sentido que acho que o Henrique (Vaz) fala da cartografia de um corpo: que você acessa em tempo real essa biblioteca que você tem, quando você vai performar. Não necessariamente você está improvisando 'do nada'.

Valéria - Não, isso lógico, sem dúvida!

Flora - Né? É uma cartografia em tempo real, assim...

Valéria - Sim... Sim. Mas é que eu acho que essa relação... do 'eu' na criação, ela pode acontecer em diferentes modos de produção, seja tempo real, seja tempo diferido.

Flora - Exatamente. Eu acho que é mais em relação dessa subjetividade do que do...

Valéria - E na minha opinião, ela também está numa relação com o outro. E eu tenho pensando muito sobre isso. Por quê? Porque a minha prática em geral, ela está associada a um lugar mais de... ah, mais Weberniano assim, que você tem aquela imagem do compositor que projeta uns materiais... Ele lida só com a história da música. Então você tem: o que é todo o discurso Adorniano? Que eu estudei pra caramba... Que é um pouco isso: o material, ele tem um desenvolvimento histórico! Existe uma materialidade história e ele tem um desenvolvimento! E você está hoje em 2018, diante de uma *presentificação de um processo* histórico daquele material... E aí como compositor você vê aquilo e isso inclui material e forma e você **lida** com isso! Como se isso fosse muito exterior à sua existência. Então tudo bem, eu entendo... Na composição existe... e ainda é....

Flora - É meio que um molde, né?

Valéria - E é muito isso que eu estou querendo pensar no pós-doc, discutir no pós-doc... É meio que um molde! Então é por isso que você avalia peças, sempre com alguns critérios de: 'ah, essa peça funciona ou não.' Discute-se o quê sobre uma peça? Material e forma. São sempre coisas externas. Nunca você fala 'se cartografar' na composição!!!

Flora - Ao contrário desse processo que você fez, né?

Valéria - Mas eu acho que isso... isso está aí! Um monte de gente lida com isso... E é super... é, sei lá, é super corrente... o quanto de si você coloca ali e 'dane-se' a história da projeção desse matéria da história... da música Europeia geralmente, né?

Flora - Aí eu lembro da questão do molde e da modulação, né? Por que... Acho que é o Simondon que fala, e o Silvio [Ferraz, na aula Imagem de Composição/2018] tem falado disso nas aulas, bastante... Que o molde, pela visão do Simondon, por exemplo, nem o molde é alguma coisa... fixa. Porque ele mesmo, quando você, por exemplo, utiliza ele, um tijolo, faz um tijolo a partir de um molde, a própria temperatura e as forças vão acabar entornando o molde, fazendo com que ele também se mexa e se mova... Então nem o molde é algo fixo... E falar de uma modulação nesse sentido. Porque o molde molda o modelo e o modelo modula o molde. Então, a gente não pensa tanto num processo que é esse molde histórico de forma e conteúdo e tal... A gente está tentando pensar em outras formas de abordagem! Como é que ao mesmo tempo, tu és

modulada nessas conversas e como é que a tua vivência está modulando a tua história de compositora, não é? É mais amplo que a voz e ao mesmo tempo...

Valéria: É e tem parecido um lugar que vale muito a pena... dar uma brigada, sabe? Dar uma boa debatida. Por que... Eu acho que tem uma abordagem meio... meio mofada assim, e um entendimento bem... De quem pratica a composição, eu acho que é um lugar de conforto, porque os discursos estão prontos. E de quem não pratica a composição, é também um lugar pronto pra fazer a crítica, assim. Eu acho esses discursos muito pouco... reais.

Flora - Sim, aí vai entrar o processo da análise, como é que se faz essa análise através dessas duas... se não quiser usar esse meio... Que é o que talvez tu e a Lilian estejam fazendo... no artigo...

Valéria - Porque acho que tem muita discussão pra ser feita aí, nesse campo do... Bom, sei lá! No nosso meio eu sinto esse... esse lugar da composição como esse lugar meio... meio envelhecido, meio engessado, 'mortão'... Aonde...

Flora - [risos] É uma morte ruim, né?

Valéria - É uma morte ruim! O lugar da objetificação total... E daí você tem, todo mundo tem aquela imagem do, aquela figura do compositor... Mas enfim, a área foi construindo isso, né?

Flora - É, se construiu, né?

Valéria - Foi assim e esse discurso ele...

Flora - Não é à toa que é assim...

Valéria - Não, e ele interessa a muitos compositores!

Flora - Até o próprio preconceito de escrita, né?

Valéria - Lógico, ele interessa, tem muitos compositores que fazem a manutenção disso! [...] Manter esse lugar 'Pierre Boulez', né? São esses exemplos sempre... Mas interessa a uma parte dessa... galera... manter esse lugar. Que é o lugar do controle, do...

Flora - É, do molde de compositor, né?

Valéria - Do molde de compositor! Tem uma política aí que... que interessa a uma galera que...

Flora - E que é interessada, justamente e não é neutra...

Valéria - E que é muito bizarra! E eu fico pensando: tá, como é que a gente consegue criticar esse lugar, mas entender que 'há outros', e não que não há nenhum! E não, entender que tem que ser uma zona morta, entendeu?

Flora - Exato! Não, e fazer uma análise como vocês estão fazendo!

Valéria - Tipo, eu não aceito mais isso! Não venha falar que a minha prática é morta! Não é! O meu dia-a-dia é muito vivo! Ele é... super...

Flora - E isso vai em direta relação direta com essa análise [...] que vocês fizeram no artigo... A conversa enquanto método. Mas assim, vocês chegam na análise, e vocês analisam as

peças, mas vocês não estão falando do conteúdos exatamente. Vocês estão falando das relações, muito da relação com o público [...].

Valéria - A gente fala da nossa relação com o trabalho... A gente fala da relação como público...

Flora - Dos processos de escuta fragmentada... Então são coisas super importantes e vocês falam... dessa importância do próprio processo de vocês conversarem e se ouvirem, pra poder chegar nesses elementos, né?

Valéria - Uhum! É, porque a análise musical, como ela parte desses objetos 'natimortos', as análises também são 'natimortas', né? No sentido que esses processos são sempre estancados e... e meio representados. Você está sempre falando de representação, assim...
[...] A Carole, no texto dela, que é essa retrospectiva, ela fala assim: ela percebe que, o quanto a trajetória dela foi toda marcada, mesmo no campo na análise - especialmente no campo da análise, que é onde ela se identifica e se enxerga - como alguém sempre buscando 'anti-métodos'. Ela usa essa expressão. Ela fala: 'eu sempre procurei anti-método! Não me interessam os métodos, me interessa encontrar anti-metodos!'

Flora - Nossa! Ela deu algum exemplo?

Valéria - Ah... Não sei se tem no texto algum exemplo. Eu entendi muito rapidamente porque ela referencia isso nos cursos do Willy (Correia), como uma...

Flora - Que seria o quê, um anti-método? É um 'fazer fazendo', também?

Valéria - É um 'fazer fazendo'! Se eu vou falar desse caderno, aqui agora [ela aponta meu caderninho vermelho de capa dura, de anotações] eu vou ter... Quer dizer...

Flora - Ler essa letra torta! [risos] [Vejo uma página do meu caderninho totalmente rabiscada].

Valéria - E aí eu vou buscar alguma coisa que me ajude a me relacionar com esse objeto, que é vivo!

Flora - Eu acho que eu escrevo muito dessa forma! Porque, olha o método disso aqui! [Mostro a página rabiscada]...

Valéria - Sim! [risos] Exato!

Flora - [risos e gargalhadas] Não tem nem sequência!

Valéria - Então! Se você falar assim: 'analisa esse caderno! E eu partir do método ou partir de todas as...

Flora - Um pronto...

Valéria - Eu nem preciso analisar esse! Eu analiso qualquer caderno! Mas um anti-método tem a ver com: 'cara, primeiro eu vou olhar isso, antes de falar que é um caderno, sabe?' E de repente eu nem preciso mencionar que isso é um caderno, porque eu vou precisar muito falar sobre a questão da geografia que tem aqui ou da troca de cores ou... Agora, o fato de ser um objeto capa dura, retangular e que serve para fazer anotações, isso é uma idiotice!

Flora - Talvez não precise ser falado...

Valéria - Pra que eu preciso ficar falando isso? E vou falar isso de todos os cadernos do universo?

Flora - Exato! É 'rondó... é... não sei o quê...

Valéria - Que bosta! Daí eu vou falar: 'não, mas esse tem tantos centímetros, o outro tem tantos...' E é isso a análise musical...

Flora - Que é o que fazem!

Valéria - É isso que fazem! Esse aqui tem... 'Dó', esse aqui tem 'Ré'... Esse...' Cara que bosta, entendeu? Então, quando na verdade, eu não preciso falar nada disso! Eu preciso falar... Cara... que essa pessoa, 'arranca folhas!' Ou... eu preciso falar 'que esse caderno caiu', entendeu?

Flora - E a gente está arriscando também. A gente está arriscando aí, porque a gente está arriscando num mundo codificado, né? A agente está arriscando fazer de uma outra forma. É tipo a questão de uma 'tese analítica'.

Valéria - Cara, que é isso, uma 'tese analítica'? Mas eu acho que é um mau entendimento da própria palavra análise. Eu acho a palavra análise fantástica, assim! Eu adoro a palavra composição e eu adoro a palavra análise e eu acho que a gente precisa resgatar sentidos... frescos pra essas palavras!

Flora - É, tem um ranço nessa palavra, é melhor eu resgatar, por que...

Valéria - Mas é porque ela é entendida assim! Quando você fala em *análise*, que você pensa, já? Você pensa em *descritores*..

.

Flora - Analítica!

Valéria - Você pensa em *analítica,* você pensa em *ciência*, você pensa em *redução*. E se você for olhar no dicionário, é isso! O curso de análise lá na EMESP, eu abro com uma discussão sobre análise justamente, e aí eu peguei os verbetes do... peguei o verbete do Dicionário Grove de Música, pra análise musical, e dicionários: o que é *análise* de maneira geral. E é isso: esse entendimento esse corresponde a um conceito... envelhecido de *análise*! Por que... Não sei se você lembra, mas quando eu fiz o meu *Vozes*[7], na Sonora, o meu flyer tem uma imagem...

BONAFÉ, Valéria. Vídeo no youtube: [Vozes #3]. Produzido pela Sonora – Música e Feminismos. Transmitido ao vivo em 27 de jun de 2016. Disponível em: *https://www.youtube.com/watch?v=rqfGrh-MTko*

Figura 1 Cartaz para o #Vozes de Valéria Bonafé. Produção: Sonora - Músicas e Feminismos

Flora - Eu lembro!

Valéria - Que é uma imagem... Tem um corpo de uma mulher... [...] Daí tem um cara que quer desenhar. E existia um instrumento, que era usado no Renascimento, que é uma chapa de madeira que está ali, quadriculada... Porque você põe na frente da imagem e daí depois você vai poder transcrever. Daí era uma discussão sobre análise, que eu estou pondo naquela imagem. Que é: 'bom esse cara está desenhando... Mas ele está desenhando?' Quer dizer, a ferramenta analítica que ele tinha era aquela, só que aquela ferramenta afasta ele do corpo da mulher...

Flora - Um filtro...

Valéria - Na verdade ele metrificou tudo... e não tem relação com aquela mulher. E eu acho a imagem muito forte porque também é o lugar da mulher. É um lugar pra ser visto assim: pra ser analisada e lida, de uma maneira completamente já... anti...

Flora - De longe... Esquadrinhada...

Valéria - Totalmente esquadrinhada!

Flora - Nossa que genial, eu não tinha essa tua fala...

Valéria - E aí eu pus essa imagem por quê? Porque no *Vozes* eu ia falar do meu trabalho. E eu partia desse lugar, pra dizer que eu não ia falar desse jeito. E que a minha tese era outra coisa. E isso está na minha tese! Na minha tese eu uso essa imagem e ponho esse lugar de crítica, que foi assim: 'essa análise eu não vou fazer. Não estou interessada em fazer isso comigo, ou com minha peça! Eu estou interessada em entender, em ir lá e tocar essa mulher e ver como é que é a temperatura! Conversar com essa mulher e ver como é nossa relação!'

Flora - [risos] Haha! Total!

Valéria - Tipo!!! [risos] Bater um papo! Agora, a análise, em geral, está nesse lugar da representação. Redução, representação, quantificação... descrição... E aí, quer dizer, uma bosta mesmo, a área de análise! E aí você vai num congresso e olha os 'papers' que estão na área se análise! É isso!

Flora - Exatamente! Vira na verdade, uma intrusão da pesquisa tecnológica, quase, no ramo da... da análise musical...

Valéria - Tecnológica ruim... É... É um absurdo! É como você falar do 'paradigma da sonoridade' mas estabelecer uma ferramenta computacional pra descrever a sonoridade numericamente...

Flora - Componente de variabilidade ou coeficiente de ou índice de aleatoriedade...

Valéria - Mano, esses caras tão loucos! É então você tem que quantificar! É mais ou menos aleatório assim... Por isso que eu me encantei com os textos do Rodolfo [Caesar].

Flora - O Silvio também 'malha' um monte essa questão do 'som' [em si], né?

Valéria - Cara! Porque, como é que você vai falar de sonoridade sem falar de afeto?!

Flora - É... e...

Valéria - Como é que você vai falar de sonoridade sem falar de contexto, de espaço!

Flora - E o que foi feito com a *nota*, eles fazem com a *sonoridade*!

Valéria - Exatamente! Mas é isso!

Flora - Tipo assim, você pega, ele (o Silvio) dá um exemplo bem básico, tipo: um aborígene... A sonoridade sozinha, não é nada pra ele!

Valéria - Mas é exatamente isso! Não! O cara tira do contexto! E tanto faz, se tirar o contexto do aborígene, ou do Cage, entendeu? É a mesma bizarrice que você vai cometer! Você pega lá as sonoridades do Debussy, e agora você põe na sua calculadora quantificadora pra ver qual é o grau de sei lá o quê!

Flora - É! Nossa! Não... E uma coisa é você falar que: 'bom, a partir do século XX tem uma transformação dos sons, tem um componente de sonoridade que é o que se destaca, isso é real! O trabalho dos timbres, textura. Só que aí...

Valéria - Só que os caras, como não mudaram a mentalidade, eles não o que fazer diante disso...

Flora - Eles ficam conseguindo usar isso, ainda de uma forma parametrizada ao extremo, né?

Valéria - Isso! Então eu brinco isso, lá no texto do Sonologia (2016), [...] que dizer: a troca do paradigma da nota pelo paradigma do som, [...] não é acabar com a Monarquia, é só a troca do monarca! [...] Falo isso no artigo do Sonologia que foi publicado [no Interference Journal].

Porque a introdução é contextual, [ela] é tipo três parágrafos. Porque eu vou falar da minha peça, de um jeito aqui especifico... Então eu vou ficar falando da morte de coisas que me interessam, porque é uma peça lá, que é A *Menina que virou Chuva*. Mas antes eu digo, olha: 'aqui eu vou tratar de sonoridades, eu vou descrever as sonoridades da peça e comentar como ela foi feita, mas não me interessa ficar analisando de um jeito velho isso daqui. E eu ponho esse debate lá.

Flora - Você fala do risco, né?

Valéria - Do risco?

Flora - Do 'experimental como risco'? [...] 'The Danger...

Valéria - Ahh sim, sim! É o *desconhecido*!

Flora - *O desconhecido como risco*, né?

Valéria - O desconhecido como risco! O risco do desconhecido!

Flora - Engraçado porque a gente estava falando de *parrhesia* e a *parrhesia* envolve sempre um risco daquele que fala.

Valéria - Mas lógico! Mas lógico!

Flora - E aí você está falando de um processo de composição que envolve um risco, né?

Valéria - Uhum! É e o risco não tem necessariamente a ver com aleatoriedade, percebe?

Flora - Não!

Valéria - Por exemplo: essa peça, especificamente, ela está toda anotada! O risco não é aí... O risco tem a ver...

Flora - Como é que você pensa no risco nela?

Valéria - Então, na verdade, é 'o perigo desconhecido', que está no artigo. É: *The Danger of the unknown.*

Flora - O 'não sabido'.

Valéria - Uhum... Porque eu fui buscar nessa noção de 'experiência', do [Walter] Benjamin, que tem essa relação com você entrar numa viagem assim, entrar num percurso, num laboratório.

Flora - Que é um pouco isso que você faz sempre, né?

Valéria - Exatamente assim. Você não sabe exatamente o quê que vai ser, só que nesse processo você vai descobrindo a coisa... Foi isso que aconteceu na peça. Só que você tem que se expor a esse lugar!

Flora - Talvez a voz tenha mais te atravessado do que você a ela, né?

Valéria - Mas foi isso! Total!!!! Mas é isso, total! [risos] Eu não tinha menor ideia que eu ia usar a voz! É muito isso!

Flora - *[gargalhadas]*

Valéria - Agora, é claro que acho que há trabalhos aonde eu posso perceber que eu me expus mais a esse risco e outros menos! Óbvio, tipo, não vou falar: 'ai, a minha poética é atravessada pela noção de risco.' É mentira! Acho que posso falar isso num trabalho ou no outro. Esse do i-131 foi total!

Flora - É, mas é que depende do risco, entendeu?

Valéria - Depende do risco! Mas eu consigo reconhecer que tem trabalho que eu... precisei responder mais a... Porque tudo tem...

Flora - Preparação...[?]

Valéria - Porque tudo tem a ver com contexto, também... Aonde você se insere, com que você está lidando. Hoje eu consigo me sentir bem no lugar que eu estou. Demorou muito tempo! E o risco tem a ver com isso, o quanto você consegue bancar do risco, entendeu?

Flora - E o risco, ele depende de grau também. Tem vários graus de risco. Por exemplo, na noção de Parrehsia, o Stênio estava falando que: 'não, mas tem que ter risco de morte na Parrhesia.' Aí eu estava lendo que não é bem isso. É que você se coloca em movimento, e você não sabe bem onde vai dar isso. É isso!

Valéria - Totalmente isso!

Flora - Justamente, você fala alguma coisa que confronta alguém que tem poder e você não está numa situação privilegiada. E você mesmo assim, arrisca falar isso. Isso gera uma ação em cima daquele que recebe e por conta disso também, provavelmente uma ação em cima de você.

Valéria - Você vai ter que lidar com isso! E sabe que pra mim...

Flora - E pode ser o risco de uma confissão, pode ser um risco de morte mesmo, ou não, pode ser só o risco de você... desagradar o outro e perder um amigo... Tem muitos riscos!

Valéria - Tem muitos riscos... Por isso tem um balaço aí, né? Que é isso que a gente estava falando. Bom, também, o nível de verdade é uma coisa... Peraí também, né?

Flora - É! Cada coisa vai ser um... E você estava falando da peça né, que aí no caso do risco dela, tinha a ver, *A menina que virou chuva*, com esse desconhecido, d'aonde você ia chegar...?

Valéria - Claro, porque a peça lida com a morte! Aí você resolve que você vai ficar trabalhando...

Flora - Claro! É o inconcebível.

Valéria - E eu escolhi... E é muito louco, porque nessa peça, ela não é uma peça que representa coisas, ela é uma peça só com sonoridades instrumentais... Mas eu fiquei nesse processo, acho que foram uns três meses de peça, todo dia, dentro da morte! Porque pra mim é isso, não tem a ver com. Claro eu estava decidindo lá se é colcheia, semicolcheia, mas isso é besteira. Quer dizer, você está imerso num processo afetivo, lidando com aquilo! Podia ser que outras coisas tivessem acontecido nesse processo composicional. É muito diferente de você partir de um processo conhecido... que é: vou fazer uma peça que é um caderno retangular. Cara,

eu posso variar muito isso. Sem dúvida, existe um grau de abertura enorme, eu posso fazer muitas músicas diferentes, que são um caderno retangular e não estou tirando o valor de um trabalho criativo com isso![...] Mas de repente eu não sei! Eu escolho fazer uma peça sobre um assunto, que não é exatamente, não tem material e forma a priori. E eu vou fazer uma peça sobre a morte. Sei lá, como é que eu começo, como eu vou fazer, quando vai terminar, quais são os momentos, não sei. Você está ali, lidando com aquele troço.

Flora - Justamente o legal, é quando você deixar vir a incógnita, né? Acho que é... Aí, votando um pouco né, como o silêncio ou que a voz se projeta, tem muito a ver com você aceitar esse desconhecido... Não sei que eu vou falar exatamente, mas eu tenho algo comigo... que é... não sei, de alguma forma vai ser modulado naquela situação.

Valéria - É. É que tudo isso é muito difícil, né? Tem os discursos belos e tem que conseguir pôr as coisas me prática na vida real, assim. Então... Que nem lá, essa história toda de desconhecido, do Benjamim a ideia de experiência... Que é esse papo muito...

Flora - Abstraído?

Valéria - Não, é que no dito popular é aquela coisa: ah, não importa onde você chega, o que importa o processo, tá... Só que assim, é foda, entendeu? Tem isso assim, o prazer do risco do desconhecido é a experiência. Porque se você vivencia uma experiência... Então aí vou ter uma experiência criativa de três meses. Ah, a princípio, foda-se onde que isso vai chegar exatamente. Existe um prazer desse percurso. Mas, cara, não é bem assim, né? Você lida com projeções... E com, sei lá, e com se colocar no mundo real.

Flora - E eu fico pensando: 'nossa, mas que louco, porque é uma modulação que rolou assim... Porque eu afinei com essa pessoa e do nada a gente está combinando pra ela vir aqui na minha casa! E eu confio tanto nesse sentimento, sabe? Que tem algo ali.

Valéria - É isso é muito, isso é muito legal, né? Pensar um pouco como que... como que essas coisas se configuram, né? Como é que essas forças, elas... atuam...

Flora - Tipo, você sabia que tinha a ver com a sua avó... Mas não é só porque sua avó *teve [o mesmo câncer que Valéria teve].*

Valéria - Não! Sei lá se tem uma... São os arrebatamentos!

Flora - Quem sabe se a relação é direta?

Valéria - Parece que às vezes tem forças que atravessam, né? E atravessam as relações. A gente estava falando disso um pouco ontem, da Sonora, dessas conexões. Tem conexões potentes e tem conexões não potentes, assim!

Flora - Tem, exatamente!

Valéria - É muito... E às vezes essas conexões potentes, elas são encontros recentes, como eu estava tentando observar ontem da fala da Tide, que é um encontro recente de uma pessoa com sonora. Só que assim... Teve uma intensidade ali que foi... fantástica. Alguma coisa se conectou com outra e...

Flora - Parece que a gente já conhece ela assim... Eu me sinto super em casa...

Valéria - Aham! Então como é que essas coisas acontecem? Sei lá!

ANEXO F

Primeira Conversa com Lilian Campesato - [22 de mai. 2018]

[22 de maio, 25min:13s]

Flora - Então, acho que isso tudo veio, e isso eu vou tentar colocar no texto também, de uma conversa com a Valéria, [que] eu falei: 'Val, eu queria muito achar uma outra direção depois da minha qualificação', que estava na questão da arqueologia da voz, e eu ainda tentando fazer questionamentos sobre esses grandes discursos sobre a voz - passando lá pelo Derridá, por Barthes, pela Cavarero - me apropriando um pouco também dos argumentos dela pra criticar algumas coisas dos estudos da voz e dessas generalizações de uma voz abstraída de corpos, ao longo de uma possível filosofia da voz que nem existiria, e que ela estaria tentando resgatar. E eu me toquei que ao mesmo tempo eu não deixava de estar toda hora falando de Derrida, de Barthes, etc. E isso também foi uma crítica que até o Fernando me fez, sobre ficar num campo ainda muito alheio ao e som e à música...

Lilian - Mais teórico, né?

Flora - Mais teórico, e qual é a conexão com a minha realidade? E aí eu falei pra ela (Valéria): [Pô]... eu queria - não qual é a saída - mas eu queria achar uma direção... pro meu trabalho ganhar um corpo. Porque desse jeito que está, qual é o sentido de falar desses discursos todos? Mas pra onde vai isso? E aí de repente eu chego e analiso a peça do Wishart ou da Maja Ratkje até, que até tem um pouco mais de proximidade. Aí ela falou: 'porque que você não... não faz assim... áudios... e você coloca no meio da tese de alguma forma e tal...?' E ela comentando das conversas de vocês também, o tempo inteiro. Aí eu: 'pin! Nossa!... Total!' Aí eu comecei assim: porque [que] eu não faço um diário vocal então? **Eu estou querendo fazer da voz não só meu objeto, mas talvez o meu método. Então como seria uma *voz-método*?** Aí eu diretamente relacionei com esse trabalho que vocês estão fazendo com a conversa, porque aí a voz como método, quem sabe ela vai ter que estar modulada, em som... em presença...em... Lembrei também que no trabalho, nas milhas leituras sobre o Foucault, ficou muito marcada essa questão da modulação. E na mesma época eu estava lendo uma história da *Parrhesia,* que seria uma 'figura' [faço o sinal de aspas com as mãos] da voz, na Grécia antiga, e ele (Foucault) vai analisar o mito de Íon - e a *Parrhesia* é a coragem de verdade e tem a ver com a modulação da voz nas relações afetivas - quer dizer, quando os Deuses não dão mais conta, e são os humanos que estão no embate [utilizo a palavra 'pega'], é a fala verdadeira, no sentido de dizer aquilo que passa pelo afeto, que vai deslanchar o mito, que vai fazer as coisas acontecerem. Então a voz modula as situações de uma forma muito concreta. Então assim... (existem) muitas amarrações pessoais e coisas que me aconteceram nesse momento também. Eu fui dar na *Pahrresia* porque o Henrique Vaz, lá de Recife, me mandou um trabalho dele chamado *Cynosarges-Parrhesia*.[8] E aí eu fui buscar... o significado: 'parrhesia', o que é isso? Aí fui ver que o Foucault tinha tudo a ver. Então estou tentando te contar mais ou menos onde eu cheguei nessa questão da conversa. Porque eu vi que assim, o que eu poderia fazer que tivesse um sentido pra mim era... E aí eu me toquei: meu campo, desde que eu vim de Floripa, é São Paulo, é um campo de pesquisa que está envolvendo um monte de coisas na minha vida, que mudou totalmente a minha apreensão das coisas. E as

[8] Disponível no Bandcamp: https://seminalrecords.bandcamp.com/album/cynosarges-parrhesia

pessoas como você, a Inés, o Stênio, a Marcela, são pessoas muito próximas que tocam muito meu trabalho. E aí eu pensei: eu estou com a faca e o queijo na mão, assim... Estou num momento de escrever... E aí eu falei: vou propor pro Fernando, eu quero falar com essas pessoas. Não no sentido de 'entrevistas', mas de ver assim, o que é que nós – e aí pode ter uma assimetria, mas eu espero que isso seja remediado de alguma forma em relação ao interesse, porque eu vou a fazer a tese. Mas e alguma forma, por exemplo, a Inés, estava escrevendo a qualificação dela (enquanto conversamos) e ela achou que estava sendo muito útil pra ela também. Aí foi isso... Aí pensei: vou conversar, vou orientar, vou ser orientada também. Eu vejo que vocês têm muito a me dar, espero que eu possa também...

Lilian - É, porque assim, acho que tem isso que você tá falando, tem a ver com a conversa, com a ideia de conversa, porque quando você conversa, a conversa tem algumas características de efetivação, né? E uma delas é você ter interesse em alguma coisa: o que a pessoa te disse, ou até, não só o que ela te disse, mas o que está velado na fala, as próprias contingências, por que... tem várias intensidades que atravessam uma conversa. A gente está tendo uma conversa agora, num lugar aberto, embaixo de uma árvore, que tem... que é um dia ensolarado... Está um pouco frio, tem pessoas passando de bicicleta. Acho que essas intensidades, elas atravessam qualquer conversa. Então seria muito diferente, por exemplo, a gente estar num outro ambiente, um ambiente fechado. Por isso que eu te perguntei: onde é que você quer? Porque também tem a ver com como é que você está pensando esse espaço. E aí você disse: olha, pode ser que pra quem... -e você já deve ter tido experiências de tentar conversar com as pessoas, você estava falando um pouco disso antes-, tem algumas pessoas que ficam preocupadas se é uma entrevista ou como ela tem que se preparar, que tipo de discurso ela vai ter... Mas eu acho que tem uma outra coisa que, pra conversa ser conversa e não ser uma entrevista, ou até um diálogo. Eu vejo o diálogo como uma maneira diferente né... Porque o diálogo, de uma certa forma ele implica num sujeito que pergunta, enuncia alguma coisa e num outro sujeito que responde. E a conversa ela é atravessada, ela tem sobreposições, ela tem interferências, ruídos. E me interessa muito em... Porque que eu também fui chegar na ideia da conversa, tem a ver com o trabalho com a Valéria, mas tem a ver com os ruídos... De me interessar... porque... tem muita coisa em que a fala, que está no campo da oralidade, ela vai buscar uma... Ah... ela vai ser uma porta muito grande pro inconsciente, né? E isso me interessa muito, mais do que os discursos. Você estava falando...

Flora - É a voz né?

É, a voz, porque a voz ela tem... Ela tem um lugar, ela tem um corpo, ela tem... ela tem... como eu fiz agora (referindo a um gesto rugoso na voz com gesto da cabeça).

Flora - Hesitação...

Lilian - Uma 'tremosidade', e ela tem hesitações... ela tem... muitas marcas. Aí eu fico perguntando: porque que minha voz é do jeito que ela é? Porque que eu me coloco assim? Porque quando eu falo... Porque eu comecei a perceber que a gente tem alguns cacoetes, alguns recursos, de se colocar no mundo. Acho que é um lugar muito potente, de investigação, de acesso a... a uma diversidade de coisas que estão muito além de uma estruturação... do pensamento. Então, de uma certa forma, também é operar por uma.... é... por uma descolonização...

Flora - Um desconhecido...

Lilian - E descolonização também, por que...

Flora - Uma tangente assim, né?

Lilian - Inclusive tudo isso vai até, quer dizer, coisas e conceitos que são super... que estão na ordem do dia. Que é por exemplo: *lugar de fala*. O que quer dizer *lugar de fala*? Os atravessamentos. Quem... Enfim... Tem um debate recente no campo, por exemplo, paulistano, no campo brasileiro, de como o feminismo, ele tem uma entrada muito forte nesse debate. Acho que o feminismo vai inaugurar coisas que depois o movimento LGBT e o movimento negro inclusive, vão continuar ou vão colocar suas particularidades. Mas é um lugar muito potente, porque também tem a ver com a *subjetivação*. Com acessar... Então, eu gosto muito. E aí fico pensando, que tem algumas características, que a conversa não...Você estava falando: olha, eu espero que você tenha algum interesse, que tenha alguma troca...

Flora: *[risos...]*

Lilian - Por que... se não, acho que não é conversa. Senão viram outras relações moduladas por fala. Por falas, né? Então você tem uma... sei lá, pode virar uma entrevista, pode virar uma... ou uma orientação, como você disse: um sujeito que escuta, elabora... Ou, ou até uma escuta mais psicanalítica: te observa um pouco à distância e extrai... Ah, uma série de relações, de...soluções pra determinadas coisas. Acho que isso é uma outra, não sei se é um outro tipo de conversa ou é um modo de... Aí, enfim, não sei se é o caso de...

Flora - Talvez atravesse isso, né? [...] Você estava falando... Eu pensei muito na questão do enunciado... no lugar de fala nesse sentido, de tudo que o enunciado carrega, que é no caso: o que aconteceu hoje de manhã comigo, o que está chegando na/através da conversa no momento. É... como eu estou me sentindo hoje, como que você....As condições que me fizeram chegar até aqui... Eu acredito bastante nessa reação inconsciente da voz e estou tentando perceber - e daí talvez venham as possíveis trocas que construam a conversa e que não fique: 'ah, vou trazer as questões pra você, Lilian, beleza?' Mas que seja essa construção conjunta... [...] Estou tentando confiar nesse processo...

[...]

Flora - Estou tentando – e aí é um passo até arriscado, mas eu gosto - confiar nesse processo. Por exemplo, com a Inés, trocamos muitas coisas... Ela me deu dicas sobre como fazer com o texto e eu também troquei referências com ela, porque ela estava indo pra qualificação. Espero que isso aconteça...

Lilian: Não, olha, acho sim, certamente. Eu estava ouvindo seu áudio e... como a gente está pensando nisso agora e eu estou pensando no projeto... A história toda do Foucault me interessa...

Flora: É? E você que me introduziu, digamos assim, ele. Mesmo! [Me referia à disciplina que fiz com Lilian, quando ela fez pós-doutorado, início do meu doutorado, em 2015]. Eu tinha lido muito pouco ele antes.

Lilian - Engraçado né. Então é... É uma pessoa super... Acho que, potente pra discutir essa relações, né? Tem uma atualidade muito forte no pensamento dele. Mas, eu... estou tentando pensar num projeto que tem tudo a ver com Foucault no sentido em que a gente está experimentando uma coisa e depois a gente está indo atrás das referências. Isso não é muito simples.

[Interrupção pra mudarmos de lugar no gramado, pois tinha uma dupla próxima e o gravador pegava a outra conversa]

Lilian - É um desafio Flora, porque, a gente está... A gente também precisa desconstruir uma série de reações já autonomizadas que a gente tem, com a pesquisa, com os objetos, com os métodos... Então quando a gente começou a se propor, não sabia muito bem o que fazer... Na verdade foi um convite assim: 'vamos escrever um texto pra um congresso...'

Flora - A Valéria me contou mais ou menos como foi. Uma falando sobre o trabalho da outra, né?

Lilian - E a gente foi descobrindo uma série de coisas no decorrer. A gente pensou: 'Opa!! Em algum momento teve uma virada de percepção de que a *conversa* era muito potente, e de que ela era... uma fonte de pesquisa, de que ela... era um lugar pra gente pensar um pouco sobre... experimentar... E a gente foi ficando empolgada com essas relações e tal...

Flora - Ela falou que vocês ficaram umas 8 horas [riso] na primeira...

Lilian - Foi! [risos] A gente gravou, tem umas 7 horas de áudio e tal. [...] São muitas horas. A gente se encontra todas as quintas feiras... A gente chega, se encontra aqui 14:00 horas e sai daqui 20:30, 21:00 horas da noite. E as pessoas ficavam curiosas: 'o quê que elas tão fazendo?' O Rogério[Costa]: 'não, mas... vocês estavam terminando o artigo? Esse artigo tem o quê, mil páginas?'

Flora*: [Risos]*

Lilian - E a gente nem terminou! Enfim, tem outras dinâmicas assim, o processo inclusive de se sentir assim não muito... eficiente... Às vezes é muito 'deprê,' assim. Mas assim... a gente fica trabalhando o tempo todo.... Acho que é porque o que a gente tá fazendo... é novo pras duas, então a gente precisa se descobrir nesse novo método, nesse novo olhar...

Flora - Enquanto faz...

Lilian - Enquanto faz. E não é uma coisa muito simples porque, desconstruir também implica em você... ter outras soluções. E aí ter paciência, acho tem a ver com o tempo, ter uma calma pra perceber as relações. E muitas vezes essa calma, no mundo que a gente vive, não dá.

Flora - Então, não é o mundo da produtividade da Capes... Embora a gente esteja conectando com ele...

Lilian - É, a gente está vivendo nesse mundo. Que é um mundo produtivista. Então, ah.... tem que publicar não sei quantos *papers...* De uma certa forma isso é um lugar que nos é cobrado e a gente vai, quando for, sei lá, quando você disputar atrás de um trabalho você vai ser...

Flora - Cobrada né...

Lilian - É... vai ser um critério de escolha pra você conseguir um emprego ou não. Tem coisas que acessam uma ordem prática das coisas. Não dá pra gente ignorar. Mas a gente sabe que não é uma coisa muito simples, pra poder ter, inclusive, respeito com esse processo. E não incorrer em umas simplificações assim... e...

Flora - Eu pensei muito nisso, também...

Lilian - Talvez deixar um pouco mais simples ou menor o recorte, pra fazer bem feito, uma coisa, mais do que... tentar abraçar o mundo, que no momento, não vai dar.

Flora - Claro...

Lilian - Pelo menos pra gente. A gente tá dando uns passos e tal. Por exemplo, a gente percebeu, e acho que tem a ver com a conversa, vou citar esse fato porque acho que tem a ver: que a gente tá escrevendo um artigo, que é uma ampliação ou desenvolvimento de um artigo que a gente fez pro Fazendo Gênero-Mundo de Mulheres, e a gente está se encontrando a muito tempo. Na verdade a gente começou este processo já tem um ano... Já tem um ano e é semanalmente, são muitas horas. Parece um pouco essa história: 'ah, mas vocês vão escrever mil páginas?' A gente começou a perceber que o que a gente estava fazendo era muito mais do que um artigo. E a conversa era tão potente... A gente disse: bom, a gente tem que agora fazer algumas decisões, que é: o artigo é isso, vai ser isso, vai ser um recorte, uma coisa pequena e vamos fazer. E uma outra coisa, que é um projeto muito maior, de uma envergadura maior, de muito mais tempo...de ter outros sujeitos envolvidos... um pouco o que você está tentando fazer. Então, talvez eu te diria, até por uma questão de tempo, de repente um recorte de alguma coisa, pode te acalmar no sentido de fazer algo que você acredita, mas ao mesmo tempo não fica numa frustração de ...puxa....Porque aí você pode continuar esse projeto depois e ....fazer um pós-doc, sei lá... Não sei o que você está pensando... Mas é um pouco sobre isso... sobre interesse... Eu tenho um interesse direto porque eu estou trabalhando com isso. Estou aprendendo quando você estava dizendo lá sobre o Foucault, das relações de poder, vocês estava falando de como que a voz é modulada por uma série de coisas, né... pelas pessoas... pelas relações de poder... E... a fala lá... do *metálogo*... achei legal essa ideia...

Flora - É, isso atravessou bem [na época eu enviei um áudio provocador da conversa que comentava sobre o conceito de *Metálogo* de Bateson]. Não é algo que eu estou entrando muito... mas foi bem a coisa de pegar o momento que aconteceu e tentar... Eu acho que não vou referenciar o Bateson... nem nada... é uma coisa do projeto do (Daniel) Puig[9], mas achei que conveio muito porque tem tudo a ver com essa conversa...

Lilian - É, e o *meta*, né...Você está falando de uma coisa.. que você tá fazendo...

Flora - O *meta*... Isso de que a própria forma da conversa importa para o conteúdo da conversa...

Lilian - **Isso me interessa muito Flora, por que... Até, assim, tem um pouco a ver com essa história do ruído que... me instiga há muito tempo...Tem a ver com um inconsciente e pensar um pouco nessa potência. E isso se aproxima um pouco - não sei dizer como que é essa ligação, mas eu tenho uma intuição, e intuição não é uma palavra à toa, eu gosto dessa palavra - de que... isso tem a ver um pouco com como eu penso meus trabalhos, como é que eu acabo fazendo, como é que se passa por isso. Então, de alguma forma tem... me interessa, bastante... Então não só pelos trabalhos das minhas experimentações, mas como eu penso a voz e como é que eu coloco... como é que depois eu vou pensar o que eu fiz. De repente faz e aí...o [que] que é isso, né?**

Flora - Isso tem tudo a ver com talvez o objetivo... da...Você fala do recorte, né? Se antes eu estava escrevendo, acho que eram seis peças assim, pra "analisar", do Aperguis, Catanzaro, Maja, Nono... Wishart, mais de uma peça de cada um, dava 6 [peças]. Aí, quando eu me toquei que eu queria falar sobre o trabalho de vocês, eu pensei assim: tá, mas... então eu vou ter que conversar com eles... porque, qual é o sentido de eu ir por meu quarto analisar a peça ou a improvisação deles? Porque aí que eu acho que vai ser... A produção que vai germinar, que eu não sei bem ainda qual é, é eu concatenar essas conversas com o trabalho de vocês. Então talvez

[9] PUIG, Daniel. **Metálogo – Epistemologias**. Revista *linda.* 15/05/2018 - #2, ANO 5, Disponível em: http://linda.nmelindo.com/2018/05/metalogo-epistemologia/

o recorte seja: eu estava pensando, tanto na literatura, quanto nesses trabalhos "grandes", em como que a voz passa a ser explorada na criação, revelando daí justamente os silenciamentos que ocorreram historicamente - tipo, se você lida com o ruído, por exemplo, não que signifique isso mas - o quanto que isso revela aquilo que estava preso e que estas *formas de veridicção* ou estes exercícios de poder, anteriormente estavam abafando. É um pouco intuitivo isso também e eu não o sei o quanto que...é "aplicar Foucault" isso...que seria tipo uma...

Lilian - Ãmh... acho que... na 'chave' no Foucault... Um pouco nessa...

Flora - Acho que sim, acho que sim...

Lílian - Por que... nessa...E u estava pensando muito nisso, não só nessa história do ruído que você acabou de falar. Das relações de poder, dos abafamentos, silenciamentos. Fiquei pensando no trabalho da Mery Thompson, que tava falando justamente sobre as ameaças...

Flora - Que interessante!

Lilian - É incrível assim sobre, o feminino...

Flora - Da escuta como trabalho, feminizado...

Lilian - É... uma "boa feminilidade"...uma "má feminilidade", uma *femininity*, não sei bem como traduzir isso. É um pouco colocar a mulher nesse lugar... do controle, de ser controlada. Os exemplos que ela dá são muito legais assim... E pensar um pouco nesse, nesse cotidiano das vozes femininas e de como a mulher ocupa numa casa...

Flora - E como ela trabalha... na escuta, né?

Lilian - Pois é, trabalha...

Flora - E de como o desenvolvimento dos outros depende desse trabalho dela, de escutar [os outros], de cuidar...

Lilian - Impressionante né?

Flora - E que não é remunerado, né?

Lilian - Não. Não é remunerado, não é reconhecido.

Flora - Não é reconhecido...

Lilian e Flora - *[risos...]*

Flora - É silenciado total, né... E como isso altera a cadeia de produção de uma forma totalmente... cortada.

Lilian - Então... Isso me interessa muito. Pensar não só as reflexões sobre isso, mas acho que tem a ver com, de alguma forma, Flora... eu entendo que...as escolhas que a gente faz...
Eu fiz um exercício uma vez, que foi muito positivo pra mim. [Éée]... Fiz um exercício de pensar os meus trabalhos acadêmicos e artísticos, as minhas escolhas...por quê que eu fiz?

Flora – Ah é?

Lilian - É. Eu fiquei pensando nisso e pensei, poxa: o quê que tem da minha biografia de vida, das minhas trombadas, porque eu não (as) vejo como um percurso ou trajetória que você já tenha...

Flora - Ahã!...Uma trombada né...eu também, cara!

Lilian - É tão atravessada, eu sempre penso assim... O Rodolfo Caesar me falava isso... Pra mim acho que tem mais a ver...parece uma queda livre...você vai caindo e vai trombando com as coisas... E você vai pra lá, vai pra cá... Sei lá, as pessoas aparecem na sua vida, os objetos, as coisas, as... As dificuldades, né? Os amores...

Flora - Sim!! Uma filha... *[risos]*

Lilian - É... É tudo! Então eu comecei a pensar assim, que... Acho que um bom recorte passa também por uma biografia...

Flora - Exato!

Lilian - E é você pensar: porque eu fiz essas escolhas, porque que eu estudo isso? Porque que o ruído, ou porque que investigar os limites da música pra mim... [é...] Por que eu fiz isso? Porque que é tão... De alguma forma, desde quando eu fiz o mestrado sobre arte sonora, é uma tentativa de encontrar um outro espaço pra além de uma demarcação... muito restrita, muito ..[é...]...cheia de regras e de relações de poder...

Flora - Claro!

Lilian – [...] que é a música, por exemplo, né, o universo da composição musical, da tradição da música, ou dos discursos sobre essa tradição. Então comecei a pensar e falar: puxa, [é...] tem algo aí num silenciamento que tem a ver com uma experiência pessoal também. De ser mulher nesse lugar... De... encontrar, por exemplo, de não ter uma formação muito tradicional...[é...]...de ter que criar ou inventar espaços pra existir, que estão longe de uma coisa que, puxa (!)... eu não me encaixo (!) em alguns lugares...Você fala: bom, vou ter que inventar... E aí você... entende que essas escolhas são escolhas políticas, são lutas políticas... que não dá pra ignorar, não dá pra dizer, que isso tudo... (não dá para) começar a escrever a partir de uma pseudo-neutralidade... a minha (neutralidade) em relação com os objetos. Não!... Eu 'tô' neles...

Flora - Isso tudo importa nessa construção toda, né?

Lilian - E acho que nesse caso específico, da voz, isso é muito mais direto, por que... é como você se coloca no mundo.

Flora - E daí... é como você vive [é...] as contingências que entram na nossa vida o tempo inteiro...

Lilian - Exato.

Flora - O fato de ser mãe e, por exemplo, estar tentando construir essa carreira depois do pós-doc e de repente você ouve a palestra da Mery e a gente praticamente pensa: está na flor da pele o que ela está falando! Não é que assim: 'ah... agora... esta teoria é muito interessante.' Não! Você chega em casa e está na sua cara, aquilo.

Lilian - Não tá distanciado, né. Você não está distante daquelas discussões.

Flora - Você, como mulher e nós, como mulheres e eu estava pensando, marcando uns exames: as afetividades, como que o mundo está todo feito [...] pra um corpo masculino e...

Lilian – Totalmente.

Flora - E como até... biologicamente, a gente sai em desvantagem em certas coisas [susurrando] Parece que está tudo um pouco mais escondido e mais difícil de ver. Tem que escutar muito o próprio corpo pra saber... tomar as decisões certas. Às vezes a gente quer experimentar e quer dizer: 'Não, eu vou fazer!' Aí seu corpo diz...

Lilian - (risos)...

Flora - 'ô moça... fica ligada aí!' (risos). Eu sinto... tenho sentido bastante assim.

Lilian - É, mas, faz todo sentido...

Flora - Tentando falar que talvez esse inconsciente que você estava falando, ele aflora justamente de uma forma muito visceral pra gente. A gente talvez esteja tentando resgatar isso e colocar, fazer disso um *lugar de fala*, talvez?

Lilian - Pois é... porque eu não sei, assim...É uma situação delicada. Eu também não quero me arriscar nisso, tá? Mas, se existe algo que é masculino ou feminino - tem a ver com uma construção lá, como a Simone de Beauvoir diz né, que 'a gente se torna mulher' e tal - mas isso é muito forte. E a gente tá lidando com, com os silenciamentos, com as opressões, com as restrições. Tem um corpo restringido, um corpo que foi dominado...

Flora - Historicamente...

Lilian - Um lugar que foi dominado. E que ainda é dominado, né Flora? A gente tá tentando... Então, me parece que, ignorar esse fato, é operar por uma lógica... por uma lógica universal, que é... masculina... Não é masculina, é patriarcal. É uma lógica universal, então eu estou distante do objeto, então o que eu vou escolher tem a ver com algo que já disseram que é importante. Mas quem te disse que é importante? Porque que isso é importante pra ser dito agora? [...] [porque] Tá na crista da onda?... E digo: não, peraí!

Tem um lado que é muito importante: a gente dar consistência... é um pouco a conversa que a gente estava tendo alí, embaixo da árvore. Dar consistência pra um tipo de escolha e pensamento. Você falou, olha... Eu percebi que você estava contando, que você estava num debate mais teórico e estabelecendo relações - o que é muito legal e tal - mas você falou: 'eu estou precisando de um corpo, de dar corpo a esse debate.'

Flora – Exatamente. É disso que eu estou falando. Se você dá um corpo, ele não é qualquer corpo. Não é um corpo genérico, não é um espectro... que se apossa de qualquer corpo e isso tem um neutralidade, não! É um corpo que tem uma série de coisas.

Flora - Que você vai mostrando os contornos...

Lilian - Que tem uma série de marcas... De lugares. E que não é também... eu não estou querendo dar uma estagnação pra um lugar...

Flora - Não, não, um corpo ele é totalmente... renovável...

Lilian - Móvel, moldável, re-nascível, vamos dizer... A gente e nasce e morre o tempo todo.

Fora -Sim parece que leva alguns...

Lilian - O tempo todo né, parece que...

Flora - ...meses pra mudar as células de todo o corpo...

Lilian - ... não, e... desde as coisas biológicas...

Flora - É fluxo total, né...

Lilian - Fluxo.

Flora - Comer, fazer xixi.

Lilian - Pois é... menstruar...

Flora - Menstruar, os ciclos de ovulação...

Lilian - Então eu acho muito legal assim, me interesso muito por essa história. Acho que está me ajudando a pensar um pouco... É muito legal você falar com outra pessoa porque... [é...] Acho que você falar, de uma certa forma, na presença de alguém, que é um falar em voz alta, aí você: opa!.. Percebe... coisas que você disse...e você tem pequenos *insights...*Opa! Acho que é isso... Ou intuições, pra usar essa palavra de novo, [e pensa:] acho que é por aí...

Pode ser que, muito provavelmente, o que eu estou imaginando tem alguma identificação com o que você está imaginando, mas a gente tá em pontos.

Flora - Mas é a-simétrico...

Lilian - [...] A gente está em lugares diferentes... É totalmente assimétrico.

Flora - Com certeza... com certeza...

Lilian - Aquela história do Deleuze, que fala que é a-paralelo...

Flora - Devir...

Lilian - É a-paralelo...

Flora - Exatamente, pensei nisso agora...

Lilian - É a-parelelo, você tem...

Flora - Da flor e do beija-flor... Eles são completamente diferentes, mas eles criaram uma conexão...

Lilian - A vespa e a orquídea, né?

Flora - A vespa e a orquídea, é...

Lilian - Então acho que tem a ver com, com... com esses lugares...Tem algo 'entre'...

Flora - Um intervalo alí...

Lilian - ...que está fora. Que está fora de mim e de você e que se dá. E acho que a conversa tem a ver com isso. Mas tem a ver também com como eu... Você estava falando de uma coisa que me interessou lá no seu áudio, que é... Ai deixa eu ver, até anotei, porque achei legal e queria que você falasse um pouco sobre isso.

Flora - Sim...

Lilian - Aqui... *[Lilian folheia o caderno de anotações].* [...] A questão era, deixa eu ver... 'as técnicas – e você estava falando do Foucault - as técnicas pelas quais se usa para conduzir a fala dos outros'. Eu acho isso um negócio, também, que tem tudo a ver com o que a gente está falando, que são essas relações de poder, de atravessamento, de corte, de... exercício do poder.

Flora - São as *formas de veridicção* talvez, né?

Lilian - É que você conduz a fala do outro. E é o tempo todo, né? Um jogo de manipulação que você percebe que é difícil de ter uma liberdade. E acho que talvez uma boa conversa é uma conversa em que isso tá, pelo menos...

Flora - Aberto...

Lilian - Aberto. Não que ela vá ser o tempo todo livre. Porque as pessoas são pessoas!

Flora - É, e entre o pensamento e a fala você já tem um... um crivo né?

Lilian - Muitas mediações... né? [risos...]

Flora - Aham... *[risos]...* Que é justamente acho, o que Foucault está tentando colocar na *Ordem do Discurso*: é aquilo que está entre o pensamento e o que 'se pode falar', né?

Lilian - Sim.

Flora - Não sei se você quer...

Lilian - Não, é que eu achei legal essa história aí. Acho que tinha ver com o que a gente estava falando. E também eu penso assim, no sentido de assumir esses lugares, Flora. Tem uma relação aí de, de escolha... De, olha, assumir. E... é... De ver como isso é importante.

Flora - Tornar visíveis, talvez... esses...

Lilian - Tornar visível, deixar, trazer à tona, sei lá...

Flora - A ideia do dispositivo, quem sabe, pelo que eu entendi, eu não li muito sobre isso. Mas parece que ele tá falando, até no *Arqueologia* o tempo inteiro, né, de tornar à superfície, essas camadas que estão embutidas no discurso. E aí, o que eu estava lendo, que eu tirei um pouco dessa questão que eu mandei no áudio, acho que está mais no *Governo de Si e dos outros*...

Lilian - Tá. [Lilian murmura e faz um gesto sorrindo baixinho Algo como: 'Ra!... governo de si e dos outros!!' Parece que ela ficou alegremente surpresa com a referência...]

Flora - [...] que é que ele tá falando justamente da história dessa formação, do sujeito mesmo. Como que (o sujeito) se forma... E aí ele vai lá atrás, na Grécia... [...] E no começo desse livro ele está falando do método dele e parece que ele está resgatando o que ele fez

em todas as análises, que é: em vez de falar de uma história do conhecimento, falar de uma história... dessa construção do saber que é mediado pelos modos de uso e as tecnologias de si. Então, como que você pode se comportar, por exemplo, num determinado espaço: na biblioteca. Você chega e já abaixa o tom, já existe uma formatação. Tem tudo a ver com os espaços e as épocas, obviamente. E aí ele está comentando, pelo olhar dele, que não se pode falar numa história do sujeito, mas em formas de subjetivação que se dão através dessas técnicas de uso da fala, das coisas, dos objetos, do corpo, e como que (é importante) tornar consciente algumas formatações dessas técnicas que já vêm prontas, que são essas formas de veridicção, que dizer... ou seja, o que se postula num discurso de verdade... Quer dizer: em tal tom, posso falar com você, ele é admitido...Eu não posso gritar com você. Ou talvez eu vá me conter muito pra chorar e falar de uma coisa intima com você.

Lilian - **É uma ética, né...**

Flora - **Isso faz parte dessa formação do sujeito como alguém que sabe até onde vai, até onde ele pode... Em que espaço ele pode se colocar ou não. Aonde é valido colocar aquelas coisas ou não. Aí ele comenta que, e pelo menos eu entendi isso, que quando se faz essa análise e se revelam essas formas de veridicção, se revelam também... potenciais virtualidades da constituição do sujeito. Então, são potências que aparecem e que já não estariam tão imersas nessas formas... 'formatadas'**...

Lilian - Sim, já cooptadas... Moduladas...

Flora - **E que isso faz parte - isso é uma pragmática de si. Né? Talvez esteja aí a pragmática de si, que é conhecer-se, cuidar-se, o cuidado de si. E eu estava totalmente pensando num cuidado, numa pragmática da voz. Estava tentando todo o tempo pensar na voz, porque ele (Foucault) usa todos os termos que remetem à voz, mas ele está falando de discurso... Aí eu... nesse sentido que eu tenho medo de aplicar demais. Mas aí eu penso também: 'cara... tem tudo a ver!**

Lilian - Ah... vai testando.

Flora - Porque aí, pensa nas oficinas[de Poesia Sonora, que eu dei algumas vezes]. Eu estava pensando: 'como ficou forte essa questão que as pessoas me mostravam como elas tinham se trabalhado através de experimentar com a voz, coisas que elas não se permitiam. Ou até o fato de poder pensar na voz fora da fala ou do canto, revelava situações... Como uma amiga que estava num processo muito forte de estar em casa por causa da criação da filha, e na oficina, o tema da vocalidade que ela criou foi 'a casa', que na verdade era entre com (v) antes: (V)entre, que era, segundo ela, que ela não conseguia sair de casa! E também foi o grito que ela deu quando ela teve a filha, que foi: 'Saaai', foi isso que ela gritou e na performance [que ela fez na oficina] ela gritava 'sai!' pela porta da sala. E aí ela começou a desdobrar um monte de coisa que era da emancipação dela depois que ela teve a filha. Então eu vi: 'caramba, como isso é potente!' Eu tenho até medo, porque eu não sou psicóloga, não tenho uma formação terapêutica mas, eu acho que essa pragmática tem tudo a ver com uma terapêutica, né?

Lilian - Tem, tem.

Flora - E não é o que eu vou entrar muito...

Lilian – Sim, sim, mas está tangenciando isso aí...

Flora - ...mas, acho que, se eu for falar da criação, parece que é muito nítido, que as pessoas que eu estou falando dos trabalhos, estão lidando com esse exercício de si...

Lilian - Não, é que as pessoas estão se colocando...

Flora - O que eu queria ressalvar, que o Stênio me contestou, é que eu falo de uma forma, que pra ele soou que estou falando de positivação como se fosse algo positivo. E não. Estou falando das positivações... Como aquele sujeito que se analisa a sua própria voz, enquanto uma voz positivada, vai a partir daí, criar novas formas de potências... Mas não é que... Eu sei que a positivação...

Lilian - Sim... Não, não me incomodei com essa parte, não. Pra mim está tudo bem... [risos]

Flora - [risos] Legal...

Lilian - Mas outra coisa que eu acho legal, Flora, pensar um pouco: o que você estava falando, tem muita potência... Não só da terapêutica, mas essa ideia do cuidado de si... é algo.... Acho que, cada dia que passa, isso num âmbito pessoal mesmo, é fundamental...

ANEXO G

Segunda Conversa com Lilian Campesato - [17 de out. 2018]

Tópicos na conversa:

***Fedra/ De perto* / Performance/gravação / Parrhesia/ Cuidado de si / Escuta de Si / Verdade / Performance /Dramática /Análise musical / Constrangimento/ Quebra / O ridículo/ Ensaio-Composição / Familiar-Estranho / Concerto com Inés**

Lilian - Então! Tem essa história dessa diferença entre a performance que foi pro CD e pra você escutar na sua casa. É essa que é a performance que eu acabei fazendo algumas vezes, que foi ao vivo, tinha esse jogo. Eram lugares que eram maiores e outros mais intimistas e aí eu queria falar um pouco desse constrangimento e que ele começou a ser mais crescente à medida que o tempo ia passando...

Flora - Engraçado que seria o contrário, né?

Lilian - Que acho que talvez tenha essa coisa... [...] O constrangimento tinha a ver com esse lugar da performance do Fedra ser capturado, ser assimilado... por mim... E que (aí), essa verdade, ela deixa de existir. Porque aí você está na performance, você está...

Flora - Tentando reproduzir aquilo que foi naquele momento... [?]

Lilian - Tem um desafio agora, que é esse. Porque começou a ser algo como: 'ah, então você vai fazer o Fedra como você vai tocar uma peça, não vou dizer um Mozart, mas...

Flora - Mas ao mesmo tempo você gravou [...] tem uma preservação desse momento...

Lilian - Tem, tem a gravação mas tem o *ao vivo*. Então como é que você lida com isso? Aí, passando pra coisa do outro trabalho, que é o *De Perto,* [...] ficou esse emblema. Então cada vez que eu apresentei - nem foram assim tantas vezes, o Fedra, algumas vezes - e dependendo dos espaços, do público, do ambiente, existe um constrangimento, que não é um constrangimento apenas meu, mas um constrangimento do público.

Flora - Huhum.

Lilian - As pessoas, elas ficam... abaladas... é... acontece! Então, eu me lembro uma vez que eu fiz numa sala de aula, na verdade [...] não era uma sala de aula, mas era um espaço relativamente pequeno, iluminado, não era um lugar de performance, escuro, que você cria também... né?

Flora - [Você] Estava bem exposta...

Lilian - E [eu] estava falando. Chamava uma palestra que a Janete (El Haouli) me convidou pra ir lá pra *Toca* e falar sobre. [...] Era (um evento) em homenagem ao Demétrio Stratos e chamava Voz-Ruído. Aí eu fui pra lá, falei... Tinha uma turma de teatro e outras pessoas e tal. E aí num dado momento depois de falar um pouco sobre alguns trabalhos, sobre algumas ideias que também tem a ver com ruído - que acho que o meu trabalho tem muito a ver, a minha tese - eu

misturei um pouco as coisas, algo que não costumo muito fazer. [...] Aí eu fiz a performance. E aí as pessoas quiseram falar, depois... Aí [...] aí teve gente que começou a chorar... chorar... chorar... Gente que começou a falar coisas... Que sentia... Gente que começou a externar alguns preconceitos... Gente que começou... Tudo!...Tinha assim...

Flora - Bateu!

Lilian - Naquele momento eu percebi o quanto eu tinha atravessado uma barreira invisível que se coloca em trabalhos de performance, os quais você observa, você bate palma, você acha legal, você... consegue...

Flora - Mas não chega a entrar tanto [o público não 'entra' tanto no trabalho]...

Lilian - Você consegue analisar, friamente assim. Você consegue... Alí eu percebi que eu tinha atravessado alguma coisa. [...] Porque foi efusivo, as pessoas... Foi muito espontâneo: as pessoas começaram a falar, dar depoimentos. Coisas mil assim. Também acho que... não sei...
E aí, eu já... eu já ouvi isso de outras pessoas também... E assim, não só isso, mas eu... Eu fico extremamente exausta... Por isso que eu faço, eu tento fazer pouco [poucas vezes, a performance]. Eu fico muuito cansada, quando eu faço Fedra. Acho que eu fico exaurida. E a minha racionalidade, a minha habilidade de[...]. Eu fico assim... Então eu me lembro de estar sentada depois - porque eu fico cansada, eu preciso - tomando uma água, e me recompondo assim, e as pessoas já falando!

Flora - E você ainda estava saindo do transe!

Lilian - E eu... Caramba! E eu escutando aqui, vendo e falei: 'nossa, uau!... E me vendo numa situação mais fragilizada, eu falei: ' hum... Tem uma coisa interessante aí! Tá!' E aí, enfim, é uma coisa que eu tenho que lidar e pensar pros outros trabalhos, em como fazer isso e como lidar com isso. [...] Talvez eu tenha, nos outros trabalhos que eu fiz, talvez eu tenha fugido um pouco desse lugar. Porque, como é que você faz um outro trabalho sobre isso? [...] O que está em jogo? Então ele me deixou numa certa crise, num sentido positivo de... Pois bem! Porque essa verdade é a verdade! Né? Você não, enfim... Como é que você busca isso? Então tem uma coisa... uma contradição. Tem um trabalho que você quer fazer. Essa distância, essa separação, essa não-separação 'Lilian-Performer'...

Flora - Isso é muito louco, isso que você está falando...

Lilian - Isso, essa 'não-separação', ela traz também outros problemas, que é a verdade da performance em si... E aí, reproduzi-la pode ser algo... difícil!

Flora - Isso tem a ver com... uma pequena parte assim... [disso]: [mostro o livro *O Governo de Si e dos Outros* de Foucault]...

Lilian - Legal!!

Flora - Por que... ele [Foucault] começa a falar da *Parrhesia* nesse sentido da modulação das paixões e ao mesmo tempo ele contrapõe... o enunciado performativo com a *Parrhesia*, no sentido de que o enunciado performativo, ele estaria dentro de uma pragmática. Não a pragmática que ele fala [pragmática de si], mas a pragmática *dos atos de fala* do Searle e do Austin - que é aquele enunciado assim: 'a seção está aberta.' Então 'o cara' utiliza o enunciado pra falar, mas ele não tem nada a ver com 'se colocar' nessa situação. É uma 'performance', dentro de um código maior, em que ele não se envolve com o enunciado, ele só... faz a seção abrir. Diferente da *Parrhesia*, porque a *Parrhesia*, ela faz o enunciador se colocar... no enunciado,

pessoalmente, corporalmente, de modo que ele até possa estar em risco. Então ele cria uma vulnerabilidade e ele assume o lugar do enunciado enquanto pessoa, assim. [...] E aí ele [Foucault] fala que seria mais uma dramática do que uma pragmática.

Lilian - Ah que legal...

Flora - Então é muito interessante você falar disso em relação à performance: como é que eu vou 'performar' uma verdade? Porque aí - e claro, eu não vou agora começar a cortar o termo 'performance'- a gente tem que ter muita consciência de que esses termos são muito... dúbios, assim. Tem acepções de campos diferentes: tanto 'performance', quanto 'pragmática', quanto 'dramática'. Mas assim, nesse aspecto que ele está colocando, como é que a gente vai pensar então - e eu também estou pensando nisso - em reproduzir - aliás, não é reproduzir - em disparar... um... um ato... que evoca um tipo de *Parrhesia*, que evoca um 'tipo' de se colocar no máximo de sua potência... E [você] não está exatamente obedecendo um código, está *desafiando* um código. Só lembrei disso, assim...

Lilian - Sim. É exatamente essa dificuldade. Porque, como você faz isso? Por que... Quer dizer... é...

Flora - A dramática teria tudo [a ver com]... E lembra muito do ator, no sentido do ator que se coloca presente, totalmente presente, aberto ao que vai estar interagindo no momento. E ele não deixa de ter uma preparação, para isso, mas é uma preparação eterna... E é sempre um preparar-se para disparar coisas que você não controla, não é? Não é um 'prepara-se' para 'chegar lá'. Né?

Lilian - Exato. E a preparação envolve...

Flora - Uma dramática dos afetos!

Lilian - E ela envolve o cuidado de si.

Flora - É...

Lilian - Por que... é um jeito...

Flora - Ela vai envolver esse cuidado no sentido de... É uma busca... [...] De novo: é bem complicado! E aí, acho que há uma crítica, no sentido desse *cuidado de si.* Claro que Foucault vai fazer uma crítica e ele vai falar do *cuidado de si* grego e o *cuidado de si* cristão: como é que o cristão vai sobrepor o grego e vai assimilar e cooptar ele. E aí, ao invés do *cuidado de si* e do *retorno à si*, vira uma *renúncia a si*, não é? Você tem que renunciar a si mesmo. E não, na visão Grega não é bem isso. É um... conhece-te a ti mesmo num outro sentido. [...] Mas também tem o 'desconhece-te a ti mesmo' por exemplo, do Fernando Pessoa! [risos]

Lilian - Aham!

Flora - Que um dos heterônimos [dele] fala: '_Desconhece-te a ti mesmo'. Né?

Lilian - *[Risos]...* Pois é por que... o quê que...

Flora - Porque é claro, a gente não está querendo conhecer tudo, não é? Mas é um 'cuidado de si' que traz a problemática do sujeito, que traz a problemática: quem é esse 'eu' que está enunciando?

Lilian - É, porque também... Eu entendo que não existe um 'eu' só, né?

Flora - Claro!

Lilian - Esse eu monolítico. São múltiplos... são...

Fora - Total!

Lilian - E não deixam de ser verdadeiros... esses múltiplos 'eus' que passam [...] por essa conformação aqui: carne e *bio,* espírito, né?

Flora - E é uma busca pessoal, do próprio Foucault mesmo... Ele fez três livros falando de [sobre a] *verdade.* Ele não está negando a *verdade.*

Lilian - Claro que não... Pelo contrário!

Flora - Né? Ele está buscando justamente, os discursos de verdade, como é que eles atualizam a gente a...

Lilian - Passar por isso, né?

Lilian - Então, pra mim [...]abre pra muitas coisas. E aí tem a coisa do Mito da Fedra... Eu sei que a Tânia [Neiva] fez uma aproximação com o lamento...[10]

Flora - Ah é?

Lilian - O lamento, das [...] mulheres que lamentavam, né, que tem essa coisa do choro...

Flora - Da ladainha?

Lilian - Ladainha e tal... Ela foi por aí e analisou, um pouco com esse, com isso... como pano de fundo. Eu acho legal... Eu não pensei por aí... Não é um lugar que eu estou... Mas eu penso também nessa conversa que a gente está tendo, daquilo que tem a ver com uma verdade, com um som fisiológico, com o que não separa. Quer dizer: esse vocabulário vocálico que você vai construindo... ao longo da vida! E aí, vem a pergunta: você consegue ensaiar?

Flora - *[Risos]*

Lilian - Você consegue... fazer um exercício, um aquecimento, pra isso?

Flora - Sim!! [concordando que 'aí vem a pergunta...']

Lilian - O que seria um aquecimento, um exercício, um ensaio disso? Pra mim, funciona muito mais uma concentração... um 'cuidado de si', nesse sentido. Uma concentração, uma atenção, pra que eu consiga acessar esse lugar...

Flora - Estar presente.

Lilian - Do que um... treino...

Fora - Um controle, né?

[10] NEIVA, Tânia Mello; CABRAL, Thiago. O lamento de Fedra ou o lamento de Lilian Campesato na imagem de Fedra. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.57- 97. Disponível em: http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/888

Lilian - Controle, exatamente, mais do que controle.

Flora - É muito interessante, como a gente, como você está exercitando justamente um embate entre discursos. Não é entre discursos, mas é... entre noções... de verdade, e ao mesmo tempo aquilo que você não consegue nomear, que é do corpo. Então, não é a verdade, justamente, do discurso, é a verdade do *afeto*, eu acho, uma verdade do corpo, não sei....

Lilian - Do corpo, do afeto... do...

Flora - É esse lugar em que a gente precisa se... escutar!

Lilian - É! Exatamente! Por isso que tem uma 'escuta de si', lá, no artigo. Porque eu entendo essa história, e a gente... Até conversei com o Henrique [Rocha] aquele dia... eu falei: 'Henrique, sei que você é uma pessoa que leu bastante Deleuze... Ajuda a gente... na coisa do sujeito.' Então ele ajudou...

Fora: - Ele ajudou?

Lilian - Ajudo, ele falou umas ideias lá... falou: 'olha, acho que [...] a gente precisaria conversar mais...

Sobre cuidado de si e análise musical:

Lilian - A nossa (dela e Valéria Bonafé) ideia tinha a ver com a *escrita de si*, com investigar aquilo que é próprio. Tentar passar por outras coisas. Porque isso é se contrapor a...

Flora - Desviar, né?

Lilian - Isso é se contrapor a uma lógica...

Flora - Analítica...

Lilian - Analítica!

Flora - Do discurso musical, né?

Lilian - Do discurso. Qualquer...

Flora - Que é... Eu achei muito legal, falei que vocês puxam [...] puxam as subjetividades, como é que eu posso analisar?

Lilian - Como é que você fala de um trabalho? Eu falo de um trabalho a partir de quê? De um fundamento de alguém? Eu não posso falar de um trabalho a partir de outras coisas?
Flora - Do que você...

Lilian - A partir da conversa?

Flora - Do que você acha interessante, de repente...

Lilian - Da conversa! Aí o quanto a conversa é potente!

Flora - E vocês descobriram isso no caminho!

Lilian - Foi... Então, por isso que a gente foi...

Flora - Então não é assim... uma apropriação do discurso do Foucault...

Lilian - Não! Não, a gente...

Flora - Vocês assim, passam numa tangente do Foucault!

Lilian - Quer dizer, o Foucault, ele veio, como uma percepção...

Flora - É a Lilian e a Valéria que estão analisando...

Lilian - É. É isso...

Flora - Eu sinto isso também...

Lilian - A gente está começando, [...] está dando os primeiros passos. Estamos vendo, aprendendo. Mas acho que tem muito de uma *verdade.*

Flora - É um exercício de um risco mesmo...

Lilian - É! E pode ser ingênuo, também, acho que está nesse risco, mas...

Flora - Pode, mas...

Lilian - Mas a gente preferiu... 'botar pra frente' esse troço...

Flora - Vocês estão testando um lugar novo de análise, também...

Lilian - Disso... De falar, de escrita, de pesquisa...

Flora - Na última conversa com a Valéria, a gente falou muito sobre isso na própria composição dela! Porque ela exercita esse lugar! É esse! Ela propõe processos que a princípio não tem nada a ver com uma composição, nesse lugar mais formal, e ela propõe analisar também de uma outra forma totalmente fora dos modelos!

Lilian - Sim!

Flora - Acabei de falar com Valéria e eu... eu estou falando com ela justamente disso: como é que eu vou *SAIR* dos materiais! Eu vou falar de outras coisas!

Lilian - Uhum.

Flora - Falar de uma pessoa que está com o coração na boca pra falar da vó dela e do processo dela que é íntimo. [...] Acho que todos estamos num embate, não é? Quem diz que não está havendo uma revisão dessas leituras todas através desses processos?

Lilian - Mas também, tem uma dificuldade que é... Fazer outros caminhos é muito difícil.

[...]

Flora - E tem uma figura [...] da composição, que é forte.

Lilian - E a vontade de falar: 'não, bom, espera aí... Por esse caminho, eu sei como faz, então vai pelo material que vai dar certo!'

Flora - Isso! É, é...

Lilian - Quer dizer, por aqui [pelas subjetivações, talvez] eu já não sei... já duvido...

Flora - Perigoso esse negócio! *[risos]*

Lilian - Já acho que pode ser meio, se lá... Já estou desconfiado'...

Flora - E a gente já está olhando [e dizendo] assim: 'mas eu quero olhar! Eu estou afim de saltar aqui, já! De para quedas!!' [risos]

Lilian - É, você já está num... Por que como é que você se desprende de julgamentos? É muito difícil. Eu estava escrevendo um texto com Fernando [Iazzetta] [...] Um texto expandido que a gente publicou na ANPPOM, e aí [...] analisa os discursos do Cage... [entre outros]...

Flora - Legal...

Lilian - [...] Analisa os discursos... do experimental, do experimentalismo. É um texto que é sobre isso, sobre os discursos. Chama assim: *Práticas locais, discursos universalizantes* (UFBA, 2019).[11]

Fora: - Olha, que legal!

Lilian - Sobre música experimental. [...] E aí agente fala sobre música experimental... Do que seria... Dos livros. Como é que os discursos vão se colocando de uma maneira...

Flora - Que legal! Vai sair esse ano?

Lilian - Vai! Vai sair agora, acho que pela UFBA. Um e-book. Mas assim: botamos lá muitas coisas, inclusive o *Rádio Diáspora,* o Rômulo e a fala deles naquela palestra.[12] A gente fala uma coisa que o GG (Albuquerque)[13] fala, que eu fiquei muito impactada: 'olha, peraí! Porque que o samba não pode ser experimental?

Flora - Total!

Lilian - Que dizer: ao samba, só serve essa caixa aqui! Só serve isso daqui. Só serve a tradição ou a 'museificação' da tradição. Então estou tentando pensar nessas coisas, porque passa por isso também! Evitar esses lugares e construir... A gente está arriscando...

---

[11] Desobediência sonora : selos de música experimental e suas Os artigos presentes no livro foram escritos durante a organização do I Encontro de Selos de Música Experimental (ESME), ocorrido em outubro de 2018 em Salvador, Bahia. ISBN: 978-85-232-1824-9 tecnologias de sustentabilidade / Cristiano Figueiró (org.).- Salvador: EDUFBA, 2019. 314 p.; pdf.

[12]Palestra realizada no Nusom em 01 de outubro de 2018. Vídeo da transmissão disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LucpZ6Xsma0

[13] Discussão no texto: *Funk como prática experimental: entrevista com o musicólogo Carlos Palombini (2016)* para o blog de Albuquerque*, O volume Morto*. Disponível em: **http://volumemorto.com.br/funk-como-pratica-experimental-entrevista-com-o-musicologo-carlos-palombini/**

Flora - Eu acho assim... que a gente na Sonora e nosso contato com mulheres, a gente parece que está a todo momento tentando fazer isso aqui, na universidade. E eu vejo essa ligação. Não é à toa também que eu pensei em falar sobre o trabalho de vocês.

Lilian - É a resistência assim [...] de se colocar e falar: 'óh... Tem uma outra epistemologia rolando aqui...

Flora - Aham! E porque eu não posso também, tentar fazer uma - não vou virar uma teórica - mas porque que eu não posso propor um método meu?

Lilian - Claro! Porque ó: tem outras coisas rolando aqui! [...] E disso a gente pode falar...

Flora - Eu estou vivendo essa história!

Lilian - E construir isso, mais do que... Acho que a gente precisa construir esses caminhos...

Flora - E acho que a *conversa* vem - e claro, eu estou totalmente referenciando vocês nesse sentido... eu tenho seria...um cuidado...

Lilian - Tá... Você leu o outro (artigo dela e de Valéria) que a gente aumentou?

[...]

Flora - O artigo? Eu li o pronto... que não está lançado ainda...

Lilian - Ah esse! Então tá! Você leu acho que, as versões finais...

Flora - Mas assim, eu estou... Agora eu perdi o que eu estava falando, mas... Tem ... um exercício assim de se colocar, né?

Lilian - Tem.

Flora - Se colocar enquanto: 'Sim, eu estou terminando um doutorado.' Eu tenho uma certa possibilidade de autoria, dentro desse processo. Eu reparei em coisas que só minha localidade, minha especificidade me deram.

Ah, eu falei (lembrei onde estava): eu estou referenciando. Acho que essa possibilidade de conversas, é nossa própria criação do que a gente não sabe onde vai dar, né? Porque aí, são pensamentos que estão sendo postos em cheque... Será que eu posso ir por aqui? Será que a academia vai aceitar?

Lilian - [risos]

Flora - E ao mesmo tempo você vê, nas bancas e nos discursos, que o pessoal está um pouco saturado do como vem se fazendo. E na última orientação eu falei pro Fernando. Isso tudo que estou tentando fazer no trabalho, dessas conversas e do método, como é que [nisso] eu estou espelhando também as reuniões do NuSom e os textos que a gente estuda. Não é à toa, eu não estou propondo 'do nada'...

Lilian - Sim, faz todo sentido. Tem uma coisa que eu acho que... [é]... Eu acho muito legal de a gente ir se percebendo. Eu até falei pra Valéria: 'a gente precisa criar outras coisas e passar por outras epistemologias [...] Porque assim: a gente vive e viveu e vive na pele, várias exclusões...

Porque a gente tem esses corpos. Porque a gente vai num contexto de uma palestra e numa aula sobre composição e a gente...

Flora - É minoria...

Lilian - Ah, e a gente... vê esses embates! A gente está tentando passar por outros lugares. E por isso que eu também me interesso pela questão do feminino, que eu sei que é o maior 'cabelo'... difícil. Mas, saber como as coisas são, que passam pelo gênero, e como é que essas coisas são atribuídas, é entender onde é que o discurso do poder vai lá e 'pum'!

Flora - E marca!

Lilian - E bota sua marca! Então, eu fiquei pensando aqui, vários projetos e falei: 'Valéria, a gente tem que fazer aulas experimentais de composição, de criação. Que é pela troca! [...] Pela troca assim: vamos fazer junto e eu vou compartilhar aqui meu processo com você...

Flora - Não é assim: 'ah faz aí um negócio aí que eu quero ver!'

Lilian - Entre mulheres! Não é: 'eu vou analisar o que você está fazendo e vou dar minha opinião...

Flora - Entendi... Uhum...

Lilian - Vamos fazer junto! E como a gente está fazendo da conversa e tentando produzir um texto... Caramba! Olha a potência que isso tem! [...] Claro que a gente pode incorrer numa série de marcas de poder também, que a gente está exercendo. É a coisa da sujeição, de poder e estamos todos ali, né?

Flora - Mas a gente... Percebe? Estamos percebendo essas coisas... E a gente sabe que tem essas exclusões, essas marcas, mas em algum ponto a gente está independente em um espaço...

Lilian - Muito legal...

Flora - Que a gente pode ter uma voz...

Lilian - Uma potência...

Flora - Uma potência. Então a gente percebeu que tem essa brecha. E... tem que aproveitar! Porque eu poderia estar num ambiente muito menos favorável a que isso se desse de uma forma experimental e que fosse possível!

Lilian - Exato!

Flora - Poderia ser rechaçada pelas próprias outras... amigas... que estivem...

Lilian - Ou outras vozes...

Flora - Outras vozes do local, né?

Lilian - Ah eu estou muito animada... com...

Flora - Tu vês como no próprio processo, a gente está fazendo *molecularização*...

Lilian - É. Olha aqui o que a gente está fazendo agora! Neste exato momento, que era... Quer dizer, isso é muito mais do que uma entrevista...

Flora - Sim! Muito mais...

Lilian - O que a gente está fazendo não tem a ver com uma entrevista e não tem a ver com... como chama isso? Um parecer, uma análise, uma opinião... Como chama? Você pedir a .... Esqueci o nome da palavra...

Flora - 'Aval', não?

Lilian - É... Você vai ter um parecer, né? Quase como um analista. Não num analista possível, nem *esquizo* nem *psico...* É um analista assim... Ah, eu sou: consultor!!

Flora - Sim!!

Lilian - Consultor de... 'ah eu sou consultor, então vou consultar e te passar o bagulho.' Não! Passa a bola aí e se vira! Tem uma construção coletiva... Tem um desejo...

Flora - E rola uma confiança também, né? Que eu acho que é...

Lilian - Isso eu acho muito difícil, Flora. [...] Que é romper essas barreiras! Que é a barreira da impressão que eu tenho de 'você' e da impressão que 'você' tem de 'mim' e da desconfiança que gera, essa impressão.

[...]

Flora - Então aí é a confiança... Aí eu acho que entra, por que em geral...

Lilian - É soma!

Flora - É uma soma! É multiplicação!

Lilian - É! Porque o que acontece, é que... você precisar ter isso [a confiança]. E não é com todo mundo. Também não sou ingênua de achar que isso rebate nas pessoas...

Flora - É. Não é, claro, não é. É bem específico, né? Da nossa possibilidade atual aqui...

Lilian - Com *essas* pessoas! Porque talvez com outras pessoas, não sei... [...] Mas, o discurso, ele está tão, o discurso e o poder e a impressão, está tão impresso. Acho que a palavra 'impressa', 'inscrita', [...] Como é que você faz uma coisa assim e você não confia na pessoa?

Flora - Você não faz, né?

Lilian - Você não faz, ou você se afasta, né? Então acho que tem uma condição específica, não é com todo mundo. A gente está... Acho isso muito legal: [a gente] está rodeado por pessoas, também, que a gente pode conviver. Porque também tem esse convívio mais próximo...

Flora - Viver... a pesquisa e a criação...

Lilian - Tem uma ética, que acho super importante...

Flora - Tem esse retorno, né, de dizer? E de confessar, né, coisas...

Lilian - E a relação da apropriação, né? Ninguém se sente apropriado...

Flora - Aham!

Lilian - Tá querendo roubar o negócio ali, ó...

Flora - É... Isso é uma coisa desleal, né? [...] É muito mais um roubo do Deleuze, que ele fala: 'eu quero que meus amigos me roubem!

Lilian - É. É isso, é isso! É isso...

Flora - Porque nada é meu, eu estou sendo...

Lilian - Mas, eu quero que me roubem 'nesses' contextos! Porque em outros contextos, eu tenho medo! Eu tenho medo de externar coisas por que... [...] você não tem uma comunicação...

Flora - É que eu acho que tem a troca, daí, né? [No nosso caso].

Lilian - Não tem a troca [quando não confia]. Tem só... uma via...

Flora - Aí eu estou me propondo a falar do seu trabalho nessa via que considera esses afetos, essas trocas, esse processo todo... Que tenta se colocar de uma maneira mais sincera possível, né? E daí, o que seria o retorno? Seria: primeiro, nossa interação que vai rolar, essa troca literária, filosófica, sei lá. E, não sei: o fato de eu escrever sobre o teu trabalho...

Lilian - Eu acho que tem uma confiança de não... Não tem uma desconfiança! Porque o contrário e muito problemático, quando se espera coisas em troca. 'Depois eu quero louros!' Porque existe uma confiança intima, que eu sei que vai ser feito o que for possível...

Voltando pras peças...

Sobre 'De Perto'

Lilian - Sobre 'De perto'... É legal que se escute no fone, porque é binaural. E ele foi feito pra ser escutado numa poltrona, numa situação de um artista lá do Rio, chama Ricardo Basbaum. E aí tem uma poltrona, que chama 'objeto escultórico'. Aí a pessoa se deita e põe o fone. E ele convidou vários artistas pra fazer peças para esse objeto. Aí [tem] o Alexandre Fenerich que era o curador dessa parte, vamos dizer, que fazia o contato com outros artistas. Ele [Ricardo] convidou o Alexandre, que convidou outros artistas e me convidou. Então acabei fazendo o 'De Perto' muito parecido com essa situação do Fedra, que era: 'vamos lá e vamos gravar'. E eu já queria trabalhar com binaural há algum tempo e [entender] o que fazer com isso... E aí tem um negócio legal do 'De Perto' – tem essa história do 'perto', tem a voz, mas tem outros objetos. E aí eu acho que 'De Perto' é um trabalho que passa por um humor. Então eu gosto, acho diferente do Fedra. Fedra passa por um...

Flora - Mais denso...

Lilian - Denso, tem uma angústia. Tem essa barreira que de alguma forma, você entra, e que às vezes a pessoa não quer. Pode até ser 'gozo' mas, quer dizer...Tem uma intimidade, eu gosto muito disso... [se referindo a De Perto]. E fazer a captação 'close mic' tem a ver com isso. O fone tem a ver com isso. E aí eu tenho horas de conversa com a Valéria e o artigo é sobre o 'De Perto' e sobre o 'Trajetórias' [peça da Valéria]. O artigo é sobre as duas peças. Tem a parte que é o método, mas partiu 'da' conversa sobre esses trabalhos específicos. Então são esses trabalhos.

Flora - O 'deslocamento da escuta' e tal...

Lilian - Aham! Então, tem muita coisa lá que a gente conversou, mas tem esse lugar, de querer fazer uma coisa e acho que tem outro afeto que é... vai pro lado do humor. Porque aí é uma brincadeira que... Brincadeira não mas... Tem uma percepção que foi feita depois, que foi: 'bom, fiz uma performance. Tinham vários objetos, tinha a voz, tinham coisas que foram colocadas em cima da cabeça [do boneco binaural]. Porque tem o 'dummy head', que foi feito... Não era um microfone mais abstrato, era um boneco, então tem uma...

Flora - Uma fisicalidade, né?

Lilian - É, e é uma ideia de um concerto privado, em que você põe fone e não compartilha com ninguém. É individual, num lugar público. Porque alí você está rodeado de pessoas. [...] Então tinha uma situação de um voyeur de quem estava escutando, que é: 'peraí, eu tenho acesso a isso.' E aí o constrangimento, que é uma coisa que me interessou desde Fedra, de outros trabalhos também. Porque o constrangimento e o estranhamento, acho que eles são casados. Você estranha porque aquilo te constrange e te estranha. E acho isso muito potente. E aí [aparece o] ruído, [é] ruidoso. E eu gosto muito dessa relação. E relação de um estranhamento daquilo que é famíliar. Aí vou lá pro Freud também, num texto que eu escrevo isso. Que o familiar é aquilo que é o mais estranho, às vezes. Tem outras pirações aí.

Flora – Aí é que você [pensa]: 'o que está acontecendo?' [risos]

Lilian - Recuperando várias coisas, o recalque. E aí eu enveredei por esse lado da psicanálise num momento lá. Porque eu gosto, me interessa e tal. Mas tem esse negócio do concerto privado, do voyeur, da figura que está alí parada. E aí, tem um sadismo, por um lado, porque por outro lado acho que não. Tem uma invasão que você não vê, você não está ali presente. Mas tem um sadismo alí, porque é uma performance gravada. Tem alguma edição mas não é muita, tem menos edição que o Fedra. Então tem uma brincadeira entre o ensaio e a performance. O erro e o que é pra ser externado. Então tem coisas que caem e que não dão certo. E eu lembro muito disso e eu deixei isso. Eu deixei esse troço.

Flora - Esses acasos, assim...

Lilian - Eu achei muito legal, por que eu falei: **'bom, é isso! Então seria um outro passo pra acessar esse lugar, que a gente está conversando. Que tem a ver com constrangimento, com estranho, que tem a ver com verdade. Então acho que o humor, uma exposição ao rídiculo, de coisas que acho que acontecem alí - eu não sei se isso é perceptível, o quanto é perceptível. Mas é uma percepção minha e aí é uma outra coisa.** Talvez a análise que eu faço do trabalho talvez seja bem diferente do que uma outra pessoa vai fazer. Então eu estou falando ali no artigo de quem fez o trabalho: é uma outra coisa. Pode ter algum interesse, mas também tem os seus problemas, que é: 'bom, será que as pessoas escutam isso? Talvez não. E é uma outra coisa pra gente pensar. Mas tinha esse lado do constrangimento e de expôr uma situação. E de ter um invólucro, uma intimidade alí, que você estabelecia... E aí o 'voyeur': eu estou aqui deitado, e essa situação é muito louca. É uma poltrona. O cara se deita e fica ouvindo uma pessoa fazer umas coisas e errar. E aí - que foi incidental e acidental - uma hora eu peguei... [...] Foi assim

totalmente não-planejado: eu levei umas coisas, uns objetos, 'botei' o 'rec' e tinha lá o corpo, daquele boneco. E aí teve um momento que eu peguei o celular e por coincidência, falei: 'ah, vou tocar uma música aqui.' E dei um play e era um Ataúfo Alves. E aí comecei a tocar o celular assim: bota um play e sei lá! E comecei a brincar com o microfone perto. E a música que saía dessa caixinha tinha uma sonoridade totalmente diferente... essa caixinha. Que é o fim da peça. [...] Você quebra esse lugar criado, de uma escuta íntima, de uma imersão. E aí eu boto outra sonoridade, que é de um rádio. Porque é isso, é um som muito pobre e de outra catracterística, outra cor, outro material, outro... está soando de outra forma. E aí vem uma coisa que é uma letra, uma canção, de um regime de representação completamente diferente do que vinha acontecendo. Então você quebra essa situação e você quebra num momento em que o Ataúfo fala - é aquela música 'Nunca mais': 'nunca mais, nunca mais, nunca mais... Você... [Lilian canta].' Ele falando de uma pessoa que passou ele pra trás: 'dormir na minha cama... Isso meu bem, nunca mais!' E termina com o 'nunca mais'. E tem uma coisa, uma quebra ali. Só que todas essas análises, - isso que eu estou falando, essa elaboração - elas vieram depois. Então tem um inconsciente, que de alguma forma está caminhando praquilo. [...] Talvez outra pessoa dissesse outras coisas. Porque é um grande problema, eu acho. Será que eu acessei esse lugar, da *verdade*, que no Fedra era tão explícito? Eu estou usando essa palavra [verdade] porque a gente falou disso. Nem verbalizei, nunca verbalizei dessa forma. Então estou usando aqui nossa conversa pra dar nome. Então, acho que tem um desafio. Como é que você alcança isso?
E aí, no outro trabalho que foi com a Inés, que foi um convite....

Flora - Legal você falar disso.

Lilian - Você entendeu, né? Como é que foi o trabalho...? A gente foi trocando mensagens durante um mês...

Flora - Sem ter ensaiado nada junto...

Lilian - Sem se conhecer. Porque eu achei que o mais potente disso era essa...

Flora - Pois é, que louco isso, que vocês não se conheciam...

Lilian - Se conhecia assim: 'oi.' Estávamos no mesmo ambiente. Mas a gente nunca tinha sentado perto, nunca tinha conversado. Eu sabia pelos outros, e pelos momentos públicos que a gente dividia, o NuSom.

Flora - E a Nati teve ideia de juntar vocês... [O evento que elas tocaram juntas teve a curadoria e organização de Natália Francischini. Aconteceu no Ibrasotope, dentro do Circuito de Improvisação Livre].

Lilian - Então, eu perguntei pra Nati e ela falou: 'então, a Inés que sugeriu você. Eu convidei a Inés'. Porque o convite veio da Inés.

Flora - Ah, eu não sabia que tinha sido assim...

Lilian - Aí ficamos trocando várias mensagens, por e-mail. Tinha áudio, tinha poesia. Era assim: Dia 1, dia tal. Dia 2. E forma muitos. 'Teve muitos'. Teve dias que a gente não trocou e teve dias que foi mais de um. E esse disparador, depois a gente deu um nome pro trabalho - porque tinha que dar um nome - de "se conhecer". E aí quando a gente estava falando disso, ela me encontrou numa dessas comemorações que teve do NuSom, no canto Madalena. E ela falou: 'você não quer participar? Vai ter uma data e tal.' E eu falei: 'quero, quero participar, mas como é que é isso? E ela falou: 'não sei, mas como a gente não se conhece - a gente não vai ter muito tempo - que tal a gente se conhecer lá? Ela falou 'se conhecer fazendo', algo assim. Ela sabia que eu não tinha

tempo e falou: 'vamos trocar. A gente manda uma coisa pra outra e assim a gente vai...' Totalmente assim. E eu achei isso muito legal. Falei: 'nossa! A gente vai se conhecer no dia!' E a gente de fato não combinou nada. De fato, mandava coisas de muitas ordens pessoais. De ordem também, assim: 'olha, o que eu sei de você é isso.' E aí rola um também um estranhamento do que o outro te vê. Isso foi muito legal e a gente combinou assim: uma faz a bio da outra. Então vamos fazer assim: uma faz não sei o que da outra. Isso foi muito legal, muito produtivo, muito potente.

Aí a gente foi lá. E aí, claro, tem aquilo que você espera, aquilo que você delineia, mapeia, tem um desejo de fazer e que você busca, e [por outro lado tem] aquilo que se conforma pela situação. Porque é muito mais do que 'um e outro'. Não dá pra apagar o lugar, o ambiente. Era dentro de um contexto de improvisação livre. Quer dizer, existiam essas forças que davam conformação a essa situação. E aí rolaram esses embates assim. Eu percebi a minha sensação. Eu conversei uma vez com a Inés, mas a gente tem que conversa mais. Eu tive a sensação de que ela começou muito rápido. E ela teve sensação que eu não começava. E aí eu falei: 'uau, por que será?' E agente conversou um pouco e eu pensei um pouco nisso. E a gente foi conversar depois sobre por onde passa a voz pra mim e por onde passa a voz pra ela. O que cada uma carrega? Eu estou carregando esse lugar de reflexão também. Isso é uma bagagem. E ela está carregando um lugar de alguém que faz, que improvisa, que veio de um canto, que tem a sua técnica e uma habilidade bastante apurada, e que enfim.... Querer que isso se apague, não dá. Então, como é que você improvisa sem...

Flora - Como é que uma escuta a outra, né? Sem anular o outro e tal.

Lilian - E como é que isso se... Então essa é a coisa, a gente gravou...

Flora - Legal que vocês conversaram isso...

Lilian - A gente conversou uma vez... A gente devia conversar mais, assim. Confesso que eu preciso. Estou bem sem tempo, mas esse é um projeto, é um plano. Ela quer fazer mais vezes. Não sei como isso rolaria, mas...

Flora - Legal você falar porque eu estou falando dela também *[na tese].*

Liian - Ah, que legal... Então, a gente pode conversar sobre isso...

Flora - Eu conversei muitas vezes com ela também.

Lilian - Mas foi muito legal pra mim, entender. E também o estranhamento de estar naquele lugar...

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Inês Teixeira Brandão, portadora do RG. 60858765, concordo em participar das conversas propostas pela doutoranda Flora Ferreira Holderbaum, portadora do número USP 9257611, orientanda do Prof. Dr. Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta, na linha de Sonologia do Departamento de Música da Universidade de São Paulo. Isto será feito a termo de proporcionar registros gravados para posterior transcrição e discussão em sua Tese de Doutorado, nomeada *Pensar as Vozes, Vocalizar o Logos: Das Possibilidades de Emergência de Outras Vocalidades*. Os áudios e/ou vídeos gravados serão disponibilizados para mim durante o processo e também serão editados e carregados em plataforma virtual, após a defesa da tese, em um repositório de materiais gerado na pesquisa. As transcrições serão disponibilizadas em anexo na tese. Compreendo que tenho liberdade de retirar o meu consentimento em qualquer fase do processo, sem penalização alguma, bem como solicitar à pesquisadora que retire da rede materiais, imagens e/ou áudios referentes a mim. A qualquer momento, posso buscar maiores esclarecimentos, inclusive relativos à metodologia do trabalho. Declaro compreender que as informações obtidas serão usadas exclusivamente para fins científicos, de acordo com a ética na pesquisa, e que essa participação não inclui nenhum tipo de remuneração.

São Paulo, 1 de Abril de 2018

Nome e Assinatura do(a) participante:

Inês Teixeira

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Valéria Muelas Bonafé, portadora do RG. 33016340-1, concordo em participar das conversas propostas pela doutoranda Flora Ferreira Holderbaum, portadora do número USP 9257611, orientanda do Prof. Dr. Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta, na linha de Sonologia do Departamento de Música da Universidade de São Paulo. Isto será feito a termo de proporcionar registros gravados para posterior transcrição e discussão em sua Tese de Doutorado, nomeada *Pensar as Vozes, Vocalizar o Logos: Das Possibilidades de Emergência de Outras Vocalidades*. Os áudios e/ou vídeos gravados serão disponibilizados para mim durante o processo e também serão editados e carregados em plataforma virtual, após a defesa da tese, em um repositório de materiais gerado na pesquisa. As transcrições serão disponibilizadas em anexo na tese. Compreendo que tenho liberdade de retirar o meu consentimento em qualquer fase do processo, sem penalização alguma, bem como solicitar à pesquisadora que retire da rede materiais, imagens e/ou áudios referentes a mim. A qualquer momento, posso buscar maiores esclarecimentos, inclusive relativos à metodologia do trabalho. Declaro compreender que as informações obtidas serão usadas exclusivamente para fins científicos, de acordo com a ética na pesquisa, e que essa participação não inclui nenhum tipo de remuneração.

São Paulo, 25 de junho de 2019

Nome e Assinatura do(a) participante:

Valéria Bonafé

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Lilian Campesato Custódio da Silva, portadora do RG. 00111911 9, concordo em participar das conversas propostas pela doutoranda Flora Ferreira Holderbaum, portadora do número USP 9257611, orientanda do Prof. Dr. Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta, na linha de Sonologia do Departamento de Música da Universidade de São Paulo. Isto será feito a termo de proporcionar registros gravados para posterior transcrição e discussão em sua Tese de Doutorado, nomeada *Pensar as Vozes, Vocalizar o Logos: Das Possibilidades de Emergência de Outras Vocalidades*. Os áudios e/ou vídeos gravados serão disponibilizados para mim durante o processo e também serão editados e carregados em plataforma virtual, após a defesa da tese, em um repositório de materiais gerado na pesquisa. As transcrições serão disponibilizadas em anexo na tese. Compreendo que tenho liberdade de retirar o meu consentimento em qualquer fase do processo, sem penalização alguma, bem como solicitar à pesquisadora que retire da rede materiais, imagens e/ou áudios referentes a mim. A qualquer momento, posso buscar maiores esclarecimentos, inclusive relativos à metodologia do trabalho. Declaro compreender que as informações obtidas serão usadas exclusivamente para fins científicos, de acordo com a ética na pesquisa, e que essa participação não inclui nenhum tipo de remuneração.

São Paulo, 22 de maio de 2018.

Nome e Assinatura do(a) participante:

Lilian Campesato Custódio da Silva

_____