

Resumo: Esta pesquisa trata de processos de corpo, escrita e escuta mobilizados pelos trabalhos *Anganga* (Cadu Tenório e Juçara Marçal) e *Niños Heroes* (Negro Léo) e atravessados por encontros artísticos-afetivos com outros trabalhos e artistas. Apostando numa implicação radical e singular do corpo que escreve, pensando esse corpo e esses trabalhos como acontecimentos que se movimentam no endereçamento ao outro, propõe-se um processo de escavação de si e de suas ruínas, desde uma percepção de um eu e de um outro fragmentados. Parte-se, assim, de conversas com artistas, amigos, críticos e teóricos para desenvolver escrituras de cartas, a fim de pôr em movimento um pensamento enlinhado no qual a escuta e a ausculta de si, do mundo e do outro se imbricam. Percebendo um cenário de fim de mundo, busca-se situar a fala numa encruzilhada, escrever com frequências mortas e auscultar frequências inauditas como posicionamento ético, poético e político diante dos campos minados do nosso contexto histórico-social. Quais afetos atravessam as escutas destes sons? Como falar de movimento sem ignorar as fronteiras e os limites impostos a certos corpos? Que conhecimento pode ser produzido pelas memórias que deveriam ser esquecidas ou guardadas em segredo? Que cantos podem atravessar os escombros? Como entrar em contato com o que ressoa mas não se escuta? Conseguimos estar juntos sem produzir apagamentos? São questões que atravessam essa dissertação como proposta de reviramento dos lugares da obra e da crítica de arte, pensando crítica como invenção artística e invenção artística como invenção de si e fabulação de mundo.

PALAVRAS CHAVES: sonoridade, subjetividade, corporeidade

Rio de Janeiro, setembro de 2015

Quando começamos a escrever,

não escrevemos ou não começamos.

Escrever não combina com começos.

Maurice Blanchot

Tania,

Hoje fui estudar pensando em como escrever aquela introdução da qual falamos em orientação. Comecei – mais por vontade que por ter a ver – pelo *Recordar, Repetir, Elaborar*, de Freud, e segui ao outro texto recomendado por você, *Além do Princípio do Prazer*, também dele. Quando a teoria Freudiana ficou muito densa, mas a curiosidade ainda não tinha cessado, tomei o livro *Guimarães Rosa e a Psicanálise – Ensaios sobre Imagem e Escrita*.

Comecei pelo final, sendo leal ao meu desejo antigo de escrever sobre o conto *A Terceira Margem do Rio* – desejo quase saciado pelo seu texto. Quando penso em escrever, penso em jogar no mundo algo que me parece urgente. Antes de pensar a escrita como uma expressão de si, busco concebê-la como um lugar de lealdade às inquietações e ao que o mundo me apresenta, ao como se apresenta - esse lugar, do porquê escrever, é sempre perigoso e gaguejante.

Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro. É só deste modo que somos determinados a escrever. Suprir a ignorância é transferir a escrita para depois ou, antes, torná-la impossível. (DELEUZE, 1988, p. 18)

Acontece que gostei do conto e resolvi ir ao começo do livro. Na introdução, pistas e mais pistas do que eu precisaria fazer aqui, mas eu ainda não sabia. Pensava em *para quem* seria honesto escrever. Pensei em escrever à professora da disciplina de metodologia, com quem tenho travado constantes combates acerca da *verdade*, na tentativa de construir algo comum apesar de nossas distintas percepções. Mas, após lido o último texto, voltei para o

primeiro e cheguei aqui:

Pensei no quanto era precária a minha situação, errante, deslocada e errando numa cidade do passado, carregando minha criança... E era assim mesmo, me sabendo precária, e só assim, que eu poderia me prestar a ir com o menino para lá... não sei bem para onde, no caminho errante de sua análise. (RIVERA, 2005, p. 38)

Nessa frase, eu já sabia que, como intuído no início, você seria a interlocutora precisa para esta carta. Errar e tentar derivar em outras formas de escrita, pra mim, é isso: o único possível, reconhecer-se precária. Abdicar de um lugar onisciente e imparcial e se reconhecer implicada no processo da pesquisa e da escrita. Não basta, aqui, dizer-se implicado. Trata-se, no seu texto como na escrita, de engajamento. Na linha do que exploramos em sala de aula ao longo do primeiro semestre de 2016, *engajamento* como a possibilidade de fazer do seu corpo e do seu pensamento espaço para uma questão que está fora de si.

É você a interlocutora precisa, inclusive, para que eu não caia na armadilha de fazer um texto de convencimento – que busque convencer o outro e legitimar academicamente um trabalho ensaístico. Como discutimos: não seria isso. É preciso, sim, que eu escreva, mas para refletir e tornar consistente a proposta. Para avançar e esmiuçar para nós – que já somos muitas –, tanto quanto possível, qual o rigor proposto em uma pesquisa que se quer afetiva e que tem como dispositivo a escritura de cartas.

É do afeto que parte esta pesquisa. Como *rigor*, faço uma apropriação do que Suely Rolnik chama de uma posição ética, estética e política. Ética, por buscar a escuta rigorosa das diferenças que nos soam e pela afirmação de suas aberturas, não se tratando de uma metodologia definida por regras para se chegar à verdade. Estética, por afirmar a inauguração de novas questões a cada obra e procurar construir, de uma brecha na inquietude, um pensamento das diferenças – o pensamento e a escrita como obra em si. Política, por travar um combate com o que obstrui as nossas potências, nossos devires – forças reativas, reacionárias e românticas. Abandono a busca pela verdade e tento me distanciar das questões *a priori*, abrindo o espaço-tempo para a conversa. Para este trabalho, por não querer adentrarme na discussão acerca de regimes estéticos, faço uma torção e acredito tratar-se de um rigor ético-poético-político, que põe em primeiro plano o atravessamento por questões sensíveis que possam mover o mundo. Como *rigor*, a tentativa de se deixar contaminar pelos artistas, pelas questões e proposições intrincados às obras, mas também pelo que ressoa em meu corpo. Nas palavras de Rolnik: “A única pergunta que caberia é se os afetos estão ou não

podendo passar; e como” (ROLNIK, 1989, p. 68).

Pois bem. Caminhei mais um pouco na leitura.

Não é fácil pôr-se à deriva. É grande o risco de se tentar manter a criança aqui – a menina em meus braços, no sonho –, de se aprisionar a menina de lá. (RIVERA, 2005, p. 39)

Não cruzei essa página, precisei vir escrever para você – lealdade à urgência. A priori, como você me elucidou, trata-se de um rigor ao objeto. Uma lealdade. Ensaio, porque não posso buscar um texto pronto. Ensaio para me distanciar do risco de aprisionar a menina de lá – meu objeto. Os objetos são muitos, assim como os afetos, e os convido também como interlocutores – em cartas, no desejo de que possam ser todos, ao mesmo tempo, sujeitos fragmentados e inventados. Mas como você, nesse mesmo livro, elucidou: “o autor não é um carimbo que deixa marcas em suas obras” (RIVERA. 2005, p. 11). A obra, você disse, “imprime também no autor a sua marca” (RIVERA. 2005, p. 11).

Mais adiante, você convoca Lacan: “como nomear um desejo? Um desejo, o cercamos” (LACAN apud RIVERA. 2005: 41). A reflexão seguinte acerca da pesquisa parte desse ponto: o objeto enquanto desejo e a premissa básica de que apenas poderei cercá-lo, arroteá-lo.

Endereçamentos

Foi começar a conversar e escrever para perceber, prontamente, que a ideia de escrever cartas não passava de um dispositivo para pôr a funcionar o motor do pensamento. Tal dispositivo surgiu de conversas com um colega nas quais pensávamos o lugar da crítica no contemporâneo. *Escrever sobre?* Muito distante. *Escrever em?* Muito íntimo. *Escrever para.* Parecia-nos mais possível. Começamos a escrever um para o outro.

A crítica-para, crítica-carta, talvez seja a entrega ao trânsito em sua radicalidade. Penso no que escreveste, penso que talvez seja hora de abandonarmos o para como endereçamento e pensá-lo, acompanhando tua ideia de trânsito, como trajeto, pois talvez o nosso objetivo não seja a partida e a chegada. Penso, ainda, que talvez desejemos abandonar os objetivos e os destinatários como protagonistas, reinventá-los. Abandoná-lo(s), por fim ao juízo do deus-objetivo, deus-destinatário, como fez Artaud ao deus-palavra. Talvez o nosso para esteja no lançar-se e no convocar o outro, já que toda vida nunca

saberemos que Dora e que Érico – que leitor ou ouvinte – iremos encontrar do outro lado. Já que abandonamos a crença nos limites do dentro e do fora e talvez não haja outro lado aonde chegar, e muito menos como mensurar essa chegada. Talvez escrever para Érico seja apenas escrever para o que tu me despertas, Érico. Estou arriscando isso agora também."Um corpo que tenta de uma forma muito concreta encontrar o gesto de outro corpo". Tu me despertas, aqui, o para como gesto de crueldade, sobretudo para si mesmo, como o som inofensivo que Kiko (o Dinucci) radicaliza. Penso então que já abandonamos, há muito, a questão do corpo implicado e apenas não suportamos a afirmação desse abandono. Como o cenário da música popular, que parece se reinventar sem assumir seus reinventos, já nos implicamos e temos profunda dificuldade em nos assumir implicados. Como se assim pudéssemos ser e estar um pouco menos, correr um pouco menos os riscos da escrita, ralar um pouquinho menos os joelhos. Não podemos, Érico. E desconfio que não queremos. Que, embora exaustos do fundo do mar, não suportaríamos brincar na beirinha.

Eu sinto cada uma das tuas palavras se transformando na tela do computador enquanto vou lendo. Percebo alguma intenção que tinha no que tu querias dizer e percebo como vou me apropriando delas, das palavras e das intenções, despreocupada em entender esse querias dizer, também, porque o que tu me despertas é essa liberdade de se perder nos caminhos. Gosto hoje de pensar ser assim que, intuitivamente, Ná faz parecer sua a canção recém-descoberta, recém-composta por seus amigos. Penso que é assim que comungamos.

Na resposta que ensaiei logo que recebi seu texto, há semanas atrás, dizia muito angustiada: "na verdade, não sei o quanto seria sincero te escrever cartas sabendo que serão publicadas. Escrever-te cartas que não tenham a simples pretensão de te contar, entende? Seria possível, cartas abertas, serem ainda cartas para ti?"

Hoje quis te escrever, mas quis também escrever para Rômulo (o Frões) e Marcus. Quis, inclusive, escrever para a personagem de uma suposta trilogia que se concretiza na música apresentada para o público pela primeira vez hoje, naquele auditório: a trilogia do homem urbano. Começa na canção "Cidadão", do primeiro disco, abarca a canção "Homem Só", do Passo Elétrico, e se abre num outro Homem, cuja referência já esqueci ("Homem Comum", pesquisei). Aqui, diante da urgência de pôr fim ao juízo do deus-destinatário, percebo que escrever-te é estar naquele lançar-se da semi-lua, no entre, rabiscando um dos textos possíveis de serem por mim escritos. Não deixa de ser, portanto, escrever para o "cidadão esquizofrênico", para Rômulo, para Marcus e para cada um de

nossos leitores imaginários.

Este trecho extraí de uma carta escrita para Érico em agosto de 2014, Tania, quando ainda não imaginava esta pesquisa. Durante as discussões em aulas ministradas para a graduação em artes, em parceria com você e com Ana, revisitei o texto esquecido e percebi que nele estava algo muito caro a este trabalho.

Quando me devolveu a primeira carta escrita para este trabalho, Tania, você afirmou que eu havia encontrado o tom. Passei muito tempo me perguntando como manter esse tom em todas as cartas, até perceber que a carta como dispositivo implicava não só uma ordenação dos conteúdos a partir dos endereçamentos, mas uma lealdade ao ritmo e à textura que o interlocutor inaugurava nesta escrita. Faz parte do tom encontrado que ele se modifique a cada carta. Cada relação, cada interlocutor que invoco, desperta singularidades da escrita, de modo que não só o conteúdo do que será escrito é diferente para cada interlocutor, como o próprio timbre da escrita se contamina pela relação com o outro e se deixa modificar.

Quando digo que as cartas são apenas dispositivos, remeto radicalmente ao entendimento de que nem eu, nem o leitor a quem endereço, nem os possíveis leitores referem a algum ser humano de existência real. Explico: a primeira pessoa que fala aqui não é precisamente *Dora*, mas alguém, alguma personagem, que se inventa na escrita, a cada letra. “O autor não precede as obras” (FOUCAULT, 2006, p. 280), assim como o *Érico*, a *Tania*, a *Ju* ou o *Marcos*, a quem as cartas se referem, não passam de personagens que vão se inventando na escrita e no trânsito.

A palavra proferida ou inscrita, a letra, é sempre roubada. Sempre roubada. Sempre roubada porque sempre aberta. Nunca é própria do seu autor ou do seu destinatário e faz parte da sua natureza jamais seguir o trajeto que leva de um sujeito próprio a um sujeito próprio. O que significa reconhecer como sua historicidade a autonomia do significante que antes de mim diz sozinho mais do que eu julgo querer dizer e em relação ao qual o meu querer dizer, sofrendo em vez de agir, se acha em carência, se inscreve, diríamos nós, como passivo. (DERRIDA, 2011, p. 262)

Não há compromisso com a materialidade dessas figuras. Mas há, sim, como pensamos em sala de aula, uma lealdade com a busca de um *nós*: uma outra relação com o outro e consigo, um *nós* não submetido à lógica do espelho, mas a um campo de compartilhamento das diferenças, um *nós* heterogêneo. Trata-se, especificamente, de tentar construir na diferença. O eu é um outro, como disse Rimbaud. Torção. Indo além, com Mario

de Sá Carneiro: “eu não sou eu nem sou outro, sou qualquer coisa de intermédio”. Reconhecer esse dispositivo me leva também a pensar o descompasso entre mim e mim mesma - quiçá não seja só na escrita que *eu* não remete precisamente à *Dora*, mas também a cada momento da vida, a cada vez em que me relaciono comigo e com o outro.

“Escrita *eu mesmo* e escrita *eu, mesmo*”, você propôs em sala de aula. Tentamos ir além dessa dicotomia. Acontece que não chegaremos aqui – e talvez em lugar algum – a uma definição dessas relações, apenas tentaremos deslocá-las em um movimento de engajamento de si e convocação do outro. Para pôr a pensar, apenas.

Palavra

Outra coisa, deixa eu contar isso a vocês, porque é uma loucura. As palavras... as palavras não têm nada a ver com a vida. São umas intrusas, para a experiência da gente. As palavras que eu mais lembro do estranhamento [que me causaram] foram ‘asma’ e ‘baunilha’. A primeira porque um dia eu sofri uma coisa terrível, resultado de uma aventura que fui fazer com três anos de idade, e que estava sentindo – inclusive o prazer de ver minha mãe me dando atenção – e eu ali me arrebatando de tossir, tudo aquilo tinha só o nome de “asma”? Como se podia reduzir [aquilo] assim? Não tinha nada a ver. “O que ele tem? Tem asma”. Não, eu não tinha asma: tinha saído, saltado aquele passeio enorme que não sei nem como pude, com três anos de idade, tinha caminhado até a casa de tio Elísio, que eu nunca tinha ido lá sozinho, entrado escondido, ido para debaixo do quarador, quando a empregada molhava, eu ia para debaixo da aguinha e aí comecei a tossir, com aquele robe de pagão com que a tia Safira me achou, e depois me levaram para casa e pronto. Nesse dia inaugurei esse novo espetáculo, que fazia minha mãe ficar sentada comigo, conversando sobre mim. Eu era o dono do mundo. Isso podia se chamar só “asma”? (ZÉ, 2009, p. 261)

Afirmar que a palavra nada tem a ver com a vida talvez seja, antes, pensá-la não como algo apartado do mundo, mas como coisa em si mesma. Não numa existência apartada, algo que se bastasse em si e tivesse desconectado da realidade, mas com sua materialidade. Insistir na palavra, deslocar, subverter a palavra. Pegar a palavra pelo sensível e não pelo significado *a priori*. A palavra e sua materialidade, como não devendo nada ao significado das coisas. Porque as palavras, como dito anteriormente, escapam. Não apenas exprimem um *algo a dizer* sobre as *coisas*, como padecem de uma ausência que lhes abre buracos. Denomino

coisas, com toda a vulgaridade que isso implica, tudo aquilo de que se trata na escrita, tudo aquilo a que as palavras referem, como os objetos artísticos e de pesquisa, cuja palavra parece nunca dar conta – e estou inclinada a pensar que a palavra não se presta a dar conta de *coisa* alguma. Não dominar as palavras ou as *coisas* – seriam as palavras também coisas? –, mas quiçá percebê-las como possíveis corpos em movimento, que se transformam tanto na escrita quanto na leitura e têm no caráter semântico apenas mais uma de suas camadas.

Poderiam as palavras não apenas soar, como refere Artaud (1981), mas também cheirar? Pode uma escrita que aproxime as palavras de sua potência sensorial, que não priorize a cognição? E, principalmente: para quê essa busca? Por que o anseio incessante e impossível por uma palavra que, pensando com Artaud, *não caia longe do corpo*? (DERRIDA, 2011).

é no silêncio das palavras-definições que “melhor poderíamos escutar a vida” (idem). Portanto, despertar-se-á a onomatopeia, o gesto que dorme em toda palavra clássica: a sonoridade, a entoação, a intensidade.” “não se trata de suprimir a palavra articulada, mas de dar às palavras mais ou menos a mesma importância que têm nos sonhos” (p112) (DERRIDA, 2011, p. 278)

Ao pensar a importância das palavras nos sonhos, remeto a uma distinção construída em análise entre elaboração e racionalização. Remeto aos sonhos e à impossibilidade de narrá-los ou escrevê-los plenamente: quando busco escrever um sonho, ele me escapa e a narrativa não se configura de maneira linear.

Em seu texto você constrói uma narrativa inteligível acerca do sonho para pensar a partir dele. De alguma maneira, algo – nessa outra cena que é o inconsciente – escapa, e deixa ver essa própria impossibilidade de retratá-lo. Algo se dá no sonho, e só no sonho se passa: experiência singular. E por que escrever, contar um sonho? Acredito que por um devir político de partilha, de escrita-corpo, pois escrevo aqui após um sonho cuja tentativa de escritura durou cinco páginas, assim como cronologia, ordem e certeza dos fatos iam sumindo à medida que eu ia tentando escrevê-la. Como mensurar esse momento em que eu estava certa de saber o que narraria e a narrativa me escapa? Momentíssimo. O que se passa, então, nessa sua poética de trazer o sonho? Digo *poética*, porque sua articulação de palavras seria impecável em transmitir qualquer informação, mas há algo no elaborado em sonho que não pode ser traduzido, algo que escapa ao mesmo tempo que não se exclui, que nesse escapar se faz presença. Posso dizer que há algo no seu sonho que me escapa e, justo por

escapar, não sei dizê-lo – será que você saberia? Mas, a sua poética parece conseguir escancarar essa impossibilidade e me apresentá-la, como coisa em si, recusando a tradição que busca maquiá-la, presentificando essa ausência.

Quando invoco, aqui, um pensamento-palavra-corpo, invoco-o, antes, pela própria incapacidade de pensar:

como que tocou, contra a vontade e por um erro patético de onde resultam os seus gritos, o ponto em que pensar é sempre já não poder pensar ainda: “impoder”, segundo a sua expressão, que é como essencial ao pensamento [...] que a poesia esteja ligada a essa impossibilidade de pensar que é o pensamento, eis a verdade que não se pode descobrir, pois sempre se desvia e o obriga a senti-la abaixo do ponto em que verdadeiramente a sentiria. (BLANCHOT apud DERRIDA, 2011, p. 251)

Olho para as citações que escolhi, revisito. Custo a escrever. O texto já está todo pronto, questiono-me se seria o caso de guardar esse subitem para um outro momento, a fim de arredondar o texto, já que escrever não está parecendo possível.

Resolvo manter, enviar assim, com esta lacuna. Pensar uma qualificação – e agora uma defesa – e pensar em enviar um texto a interlocutores tão caros quanto você, Tato e os membros que escolhi para minha banca, precisa ser, para mim, deixar o processo falar, deixar algo inacabado, algo que nitidamente ainda não seja. Nesse processo, as cartas poderão se contradizer, poderão entrar elas mesmas em combate. Escolho deixar que entrem, para que haja alguma fidelidade com os momentos de escrita. Penso que, no formato que fomos desenhando para este trabalho, trata-se de escrita a ser lida sem o compromisso de um total entendimento de tudo o que está escrito. Assim, permito-me apresentar conceitos de maneira apressada, no fluxo do pensamento. Permito-me traçar esta escrita em um escancaramento do que escapa e das ausências, em meio a lacunas, um campo esburacado a ser preenchido ou não pelo leitor. Permito-me, por vezes, deixar uma frase no texto apenas pela sua sonoridade ou porque aquele arranjo de palavras me despertou alguma sensação corpórea. Lembro as inúmeras vezes em que você disse, em sala, estar certa de que a escrita ligada à arte se aproxima mais da poesia que da prosa, e nos reconheço na autora chicana Glória Anzaldúa.

Um poema funciona para mim não quando diz o que eu quero que diga, nem quando evoca o que eu quero que evoque. Ele funciona quando o assunto com o qual iniciei se metamorfoseia alquimicamente em outro, outro que foi descoberto pelo poema. Ele

funciona quando me surpreende, quando me diz algo que reprimi ou fingi não saber. O significado e o valor da minha escrita é medido pela maneira como me coloco no texto e pelo nível de nudez revelada. (ANZALDÚA, 2000, p. 232)

Decido, também, por exaustão e desejo, enviar a você, Tania, esse texto sem a revisão que julgaria necessária. Explico: ele padece de um excesso não sei do quê, que não sei se precisa ser retirado, mas para o qual não consigo mais olhar. Talvez eu já consiga habitar esse terreno de uma outra palavra e de um pensamento que escapa, mas não consiga ou queira, aqui, sua verticalidade.

Que o fato de pensar só pode ser perturbador; que o que está para pensar é no pensamento o que se desvia dele e se esgota inesgotavelmente nele; que sofrer e pensar estão ligados de uma maneira secreta (BLANCHOT apud DERRIDA, 2011, p. 253)

Sons

nossa, mestrado! faz mestrado em quê?

- chama Estudos Contemporâneos das Artes

e tu fica fazendo o quê?

- meio que pesquiso música

mas o que tem pra pesquisar em música? não é só ouvir e sentir?

Quando nos encontramos a esta altura de 2015, Tania, em conversa sobre possível orientação, o meu trabalho partia de uma inquietação diante de três álbuns específicos:

Encarnado (2014), de Juçara Marçal, Ava Patrya Yndia Yracema (2015), de Ava Rocha e o próprio Fortaleza (2015), do Cidadão Instigado são três discos que tomo não pelas inquestionáveis qualidades técnicas ou pela repercussão que têm ou deixam de ter no cenário nacional. Não os tomo como exemplo ou modelo da música de um tempo. Tomo-os pela urgência com que me chegam aos ouvidos e me interessam, sobretudo, pelo que em suas sonoridades pode ser esmiuçado em afeto, percepto e território. Interessam-me as linhas de subjetividade, no cuidado de si e do mundo, que se espraiam por esses trabalhos e se imbricam nas sonoridades. Tentando evitar o formalismo-Tatit/Wisnik e o essencialismo-Tinhorão. Canção em movimento, como acontecimento (trecho de projeto enviado ao programa de pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes em 2014 para admissão)

Prontamente você me explicou da necessidade de se partir, já, para as conversas que resultariam na escritura de cartas, pois seria nessas conversas que a pesquisa se daria e o objeto se desenharia mais nitidamente. Já na primeira conversa que tive, com Juçara Marçal, evidenciou-se que seria impossível, na tentativa de ser leal ao meu dispositivo, estacionar em apenas um trabalho da artista. Suas inquietações ao conversarmos já passavam pela desconstrução do grito, por sessões de livre improviso e por experiências eletroacústicas que se deram pós-*Encarnado* e agora engoliam não só *Encarnado*, como a própria Juçara. Pois bem, abandonei os três trabalhos e abri a pesquisa. Segui.

Destruir a obra, que ela própria não é, destruir ao menos a afirmação e o sonho da obra, destruir o indestrutível, não destruir nada para que não se imponha a ideia, aqui fora de lugar, que bastaria destruir. (BLANCHOT, 1984, p. 206)

Saí da conversa com Juçara aperreada para uma conversa com Kiko Dinucci, que também não conseguia ficar em *Encarnado*. Falava-me das experiências iniciais, das conversas com o saxofonista Thiago França, do disco recém-mixado de Elza Soares do qual fez parte como guitarrista e compositor, do Passo Torto, de John Cage e Stockhausen. Ficou evidente para mim a urgência em soltar o fio e não me prender aos três trabalhos iniciais, seguindo, por outro lado, um fio que seria conduzido pelas conversas. Segui para uma conversa com Fred Coelho em que discutimos o lugar da crítica, como escrever acerca dessas experiências contemporâneas, por quê, para quê. Escrevi para Juçara.

Conversei com Felipe Zenícola, aperreada, por *whats app* mesmo. Segui para uma conversa de mais de três horas com Marcos Campello. Desesperada, vi a pesquisa se distanciar cada vez mais da canção em si, aproximando-me cada vez mais das questões de som, performance, experiência e presentificação. Escrevi para Marcos.

Escrevo para você. Joguei-me no abismo do afeto e me encontro agora em uma queda tão livre quanto me é possível – já que, como em sonho, de alguma forma algo ainda me prende e de alguma outra forma me parece que ensaio saber voar.

Há, portanto, algo que destrói o meu pensamento; algo que não me impede de ser o que poderia ser, mas que me deixa, a bem-dizer, em suspenso. Algo furtivo que me tira as palavras que encontrei (ARTAUD apud DERRIDA, 2011, p. 260)

Acontece que minha pesquisa foi arrebatada, engolida. Nesse momento, por trabalhos que cercam dois artistas: Negro Leo e Juçara Marçal. Quando levei você ao show *Niños Heroes*, acho que ali já soubemos. Ainda esse ano quero te levar ao show *Anganga*, projeto de Juçara Marçal e Cadu Tenório. Vivi, em 2016, uma série de experiências de corpo mediadas por sons do *Anganga*, além de um giro onde percebi a necessidade de implicar ainda mais corporeidades nesta pesquisa. Como escrever com o corpo? Como me relacionar com os corpos para os quais escrevo? Como desviar, a cada momento, da armadilha que opõe corpo e mente, razão e sensação? Vi, aos poucos, o dispositivo sendo transformado, e não seria mais através de conversas agendadas que se daria a minha escrita, mas, sem decidir, fui escrevendo para quem me dava vontade de contar este processo, querendo conversas nesta escrita.

Ao longo de 2015, este trabalho foi também tomado pelo conceito de *infrafino*, de Marcel Duchamp, que pareceu servir de norte para as inquietações dos sons. Aos poucos, por outro lado, foi sendo tomado pelo pensamento-obra de Antonin Artaud, pelo seu pensamento de pôr fim ao juízo de um deus-palavra, pelo seu grito, pela sua urgência, pelo experimentalismo e pela performance, pelo corpo que não quer que sua palavra caia longe. É nessa curva que este texto se inscreve.

Corpo

No incômodo com o quanto impregnava meu pensamento o pensamento do homem-branco-europeu, que não abarca a inquietação que minhas situações de fala e escuta suscitam, segui para outras leituras. Não se trata de limpar o meu pensamento do pensamento europeu, pois como em Anzaldúa (1987), negar a anglo-saxã dói tanto quanto ter negado a latina em si, mas de me deixar impregnar também pelo pensamento latino-americano, feminino, *queer*, *kuir*, africano, menor, marginal. Trata-se de, ao tentar falar desde meu corpo, pensar também com os corpos aos quais o pensamento, a história, a memória são negados pela falta de escuta. Trata-se, aqui, como na metodologia, de uma lealdade ao objeto: partir dos trabalhos de Juçara Marçal e Negro Léo, *Anganga* e *Niños Heroes*, e de seus atravessamentos em meu corpo, me leva a trazer para a discussão questões de raça, gênero e classe, não desde uma visão essencialista, mas pensando principalmente a quem e como é dado o direito de ocupar os espaços – e como podemos, numa brecha, tomar, invadir, resistir.

A percepção de corpo que trago, Tania, está contaminada pelo corpo sem órgãos de Artaud, mas também pela proposição de Lapoujade acerca de um corpo que não aguenta mais. Um corpo que não aguenta mais, desde sempre e para sempre, assim como a própria incapacidade de pensar.

o que o corpo não aguenta mais (o que é que o corpo não aguenta mais)? Qual é essa impotência quase-imemorial que parece confundir-se com sua própria condição? A resposta é dupla. Primeiro, ele não aguenta mais aquilo a que o submetemos do exterior, formas que o agem do exterior. Essas formas são, evidentemente, as do adestramento e da disciplina. [...] Todavia, não é menos evidente que o corpo não aguenta mais também aquilo a que se submete de dentro. Pois estas mesmas formas passam para dentro, se impõem ao dentro desde que se cria um agente para as agir. (LAPOUJADE, 2002, p. 85)

Antes da noção de um corpo que, por não aguentar mais, está para findar-se, trata-se de um corpo que resiste em não aguentar mais, mas também de um corpo que adocece ao impor a ele mesmo uma organicidade. Escavo meu corpo através dos sons para redimensionar as perguntas tantas vezes feitas pelos filósofos da contemporaneidade: *o que pode o corpo? Como construir para si um corpo sem órgãos?* Não são essas as minhas perguntas, mas, contaminada por elas, pergunto: como aguentar um pouco mais? Como, aguentando, encontrar alguma alegria no encontro com outros corpos para além das feridas? Experimentar algo que possa tornar o sofrimento, a crueldade e a doença menos letais? Como não temer o dilaceramento da carne?

Investigo, nesta pesquisa, possibilidades de risco que desafiem esse medo que me leva a, de dentro, submeter-me às formas externas e adoecer. Pelo risco, deixar sangrar e arregimentar forças que nos levem à *altura de nossas fraquezas*, como propõe Lapoujade (2002). Assim, penso que este trabalho trata de experiências de corpo, escrita e escuta atravessadas por encontros artístico-afetivos com outros corpos-acontecimentos. Apostando numa implicação radical e singular do corpo que escreve, pensando esse corpo e esses trabalhos como acontecimentos que se movimentam no endereçamento ao outro. Percebo aqui, Tania, que se por um lado as próprias maneiras de lidar com a impensabilidade das coisas me foram dadas por formas que vão do cristianismo à filosofia pós-estruturalista europeia, por outro a minha escrita resiste e escapa em algumas brechas, assim como meu corpo. Como não reconciliar meu corpo, minha escrita e os sons que me atravessam com o projeto colonizador do qual nos alertam as perspectivas descoloniais, mas ao mesmo tempo não precisar negar esse corpo que já é também essa forma? Você me alertou, Tania, quando

comecei a trazer o conceito de *Ritornelo* (DELEUZE, GUATTARI, 2011), que a descolonização do pensamento também passava por um não temer, ter a coragem de jogar e dialogar com as ideias desses filósofos assim como com as nossas.

Por fim, Tania, pergunto-me diariamente, a cada texto lido, escrito ou conversa, qual a necessidade dessa pesquisa. Nenhuma, eu diria. Não é como se os corpos ou os sons exigissem um pensamento. Por que escrever uma dissertação acerca dos sons? Desconfio diariamente. Duvido do objeto, do caminho escolhido, da necessidade. Leio, escuto, me inquieto. Tato me disse que era muito bom duvidarmos de nossos objetos, seria um bom sinal de que estamos seguindo nossa inquietação. Reviro e insisto: não, não há necessidade alguma de que eu escreva, de que eu desenvolva um pensamento, uma pesquisa. Mas precisamos ser necessárias? Não há necessidade, mas há uma urgência que basta.

Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever. (ANZALDÚA, 2000, p.234)

Quem pede escrita, escuta, pensamento sou eu, meu corpo. Gosto de crer que quem pede pensares somos nós, os que não aguentamos e, ainda assim, pedimos. *Nós menosum*.

Rio de Janeiro, 10 de agosto de 2015.

*Não usaremos mais o funcional, o belo ou
o fato de algo ser verdadeiro ou não.*

Só temos tempo para conversar

John Cage

Ju,

é do afeto que parte esta pesquisa. O afeto de que falo remete a um compromisso de seguir a minha inquietação diante de uma certa canção contemporânea, se é que ainda faz sentido usar esse nome. Para esta carta, parto especificamente de um desfazer do corpocancional em *Encarnado*, disco que leva seu nome, lançado em 2014, de forma independente, em parceria com Kiko Dinucci, Rodrigo Campos e Thomas Rohrer. São as apropriações, as desconstruções e os deslocamentos operados em *desleituras*¹ de canções anteriormente gravadas, como *Pena Mais que Perfeita* (Gui Amabis/Régis Damasceno), *E o Quico?* (Itamar Assumpção) e *Damião* (Douglas Germano/Everaldo Ferreira da Silva), tanto quanto o arrebatamento em inéditas como *Ciranda do Aborto* (Kiko Dinucci) e *Presente de Casamento* (Thiago França/Rômulo Fróes). Trago também – a partir de nossa conversa, para conversar aqui – *Abismu* (2014), projeto seu, de Kiko Dinucci e de Thomas Harres, e *Anganga* (2015), trabalho com Cadu Tenório que revisitarei longamente nesta pesquisa. Mas para além dos elementos com os quais quero dialogar aqui, essa carta é também um compromisso de trazer pra ti essa inquietude, buscando ainda o que move e inquieta meu corpo nesse trair a canção, trair a voz, trair o público.

Mais fundo, me comprometo com a perseguição do que escapa. “Quando eu capto meu pensamento agora, já sei que ele vai deslizar entre meus dedos” (CAGE, 2013, p. 121). Não necessariamente, nem principalmente, aquilo que escapa porque não se ouve ou não se apreende, mas aquilo que se escuta, se sente, e ainda assim escapa. Entre uma fala e outra, no contraponto das engrenagens das guitarras, na polifonia dos quatro cantos, na palavra

¹ como nomeou Marcos Campello sua parceria com Bruno Consetino para a canção *Muito*, de Caetano Veloso, produzida por Márcio Bulk e lançada em 2017.

transformada em grito incognoscível, na harmonia que não é mais tão nítida, pois fragmentada em *riffs*. Um pensamento do que escapa no ruído que não se discerne, nos silêncios que não são experienciáveis e, principalmente, na inclinação sua, da banda, dos compositores – e, porque não dizer, minha – para essa protagonista, tema central do disco, essa palavra que tem feito tremer a escrita e me tornado prolixa: a morte.

Por um pensamento do que escapa, no som tanto quanto na existência, essa pequena fração que não tem *o quê, por isso* e que não é mensurável ou passível de medida, recorro ao *infracino/inframince* de Duchamp. “O importante é o sei lá mais como” (OITICICA *apud* RIVERA, 2012, p. 39). Por ora, preciso te explicar melhor que esta pesquisa insiste em partir do afeto e, bebendo em Espinoza e Deleuze, das afecções. Para Deleuze, trata-se da ação de um corpo sobre o outro, e seria por essa sombra de um corpo sobre o nosso, que poderíamos conhecer os nossos corpos. Das afecções do estar no mundo em relação a qualquer outro objeto – desse objeto como uma mente, um corpo, como propõe Cage em seu livro *De Segunda a um Ano* (2013) –, surgem os afetos. Derivados das afecções eles se inscrevem em nossos corpos como potência (afectos alegres) ou diminuição (afectos tristes/maus afectos).

Foi partindo dessas ideias que te propus uma conversa e expliquei, quando nos encontramos na Casa das Rosas, 6 de agosto, na Av. Paulista: nunca se tratou de uma entrevista, de tentar sanar pela sua fala as minhas questões. Claro que tive e tenho indagações e intuições, mas nunca houve um *script* e o desejo do encontro seria antes um querer saber das tuas inquietações e afectos motrizes. Sempre se tratou de uma mão estendida para que partilhássemos um mergulho.

Agora, vejo-me na dobra que se pode fazer do afecto para o conceito, partindo da proposição de Deleuze de que os afectos não poderiam ser automaticamente convertidos em conceitos por serem “ideias inadequadas” e assim estarem mais ligadas ao grito que ao conceito. Encontro-me, aqui, na ponta do trampolim, tentando um salto na seleção dos afectos que sejam potentes e que possam, ainda, salvar alguma alegria.

Essa seleção é muito dura, muito difícil. É que as alegrias e as tristezas, os aumentos e as diminuições, os esclarecimentos e os assombreamentos costumam ser ambíguos, parciais, cambiantes, misturados uns aos outros. (DELEUZE, 2011, p. 185)

Penso, propondo uma implicação do sujeito nesses processos, esses afectos que potencializam ou diminuem como escolhas, mesmo que não conscientes. Os sentidos que se

dão a uma afecção, o que se escolhe fazer com ela, como canal para torná-las afectos tristes ou alegres. E mais, o quanto, talvez, toda afecção contenha necessariamente a potência de muitos afectos que se dão em direções variadas. Mas esse é o meu salto, a minha dobra. No seu canto, Ju, não se trata de construir conceitos, não é mesmo? Embora também haja nele um projeto, uma elaboração, ele acontece no âmbito primeiro das afecções e dos afectos. Como você contou sobre *Encarnado*: “era bem isso o trabalho, sentava eu, o Kiko e o Rodrigo. Eu já sabia a melodia, e aí eu ia cantando, eles nem ouviam a base. Eu ia cantando e o meu canto ia sugerindo células rítmicas”. (Marçal, 2015). Da melodia entoada na sua voz, do seu canto, afecções que puseram a funcionar a engrenagem das duas guitarras, em *riffs* que se repetem (ostinatos) e contrapontos (conversa), disparando o disco (afecto).

Mesmo que o que eles estejam fazendo seja mais na horizontal, o caminho harmônico original aparece, mas não tem compromisso nenhum. É um caminho harmônico que está bem próximo do que é o original, mas que não se preocupa em fazer cada um dos acordes... é sem realmente se preocupar com isso. (MARÇAL, 2015)

O que me salta aos olhos aí é o descompromisso patente com algum conceito ou alguma estética pré-existente. A desnecessidade de construir conceitos, para além do que caracterizaria a natureza da invenção sonora em relação a da pesquisa, parece-me firmemente imbricada com o que chamamos, eu e você, de desapego. Não só o desapego com a forma cancional e a hierarquização de seus elementos (letra, melodia e harmonia), mas também o de não reivindicar para si e para a sua música um lugar dentro da canção, da música popular brasileira ou da música experimental, que seja.

A gente tá inventando. A gente não sabe o que é isso, né? Se você pensar no experimentalismo mesmo, é aquela coisa: ‘chegou em algo cantável... não, né?’ A experiência é o ruído, é o extremo disso aí. E como a gente não sabe ainda o que é isso que a gente tá fazendo, a gente não se incomoda. (MARÇAL, 2015)

Quando remeto a *Anganga*, esse desapego torna-se ainda mais latente. Em toda *Eká*, canção – e insisto na torção do conceito que me possibilite chamar a faixa assim – que abre o disco e é a única autoral ao lado de *Talo*, o seu grito ecoa em meio a ruídos e barulhos de sintetizadores de Cadu, o que pode levar o ouvinte a acreditar estar diante de um disco de *noise*. Mas, com menos de seis minutos de disco, seu canto afinado surge no vissungo intitulado *Canto II*, e nesse momento, ao menos para a experiência corporal, a sua voz não se torna menos ruidosa, num sentido expandido da palavra e não apenas conceitual, por estar

entoando uma melodia. Já não há, para mim, a menor necessidade de se categorizar, não apenas por *não se saber ainda*, como você pontuou, mas porque essas experiências resistem a categorização e não precisam delas.

No desapego, não se trata de fazer caber o som em cada uma dessas categorias, nem em todas juntas, trata-se antes de colocar a si e a sua produção em movimento, num constante deslocar-se, tecendo dessa potência sonoridades. Ou melhor, talvez não importe do que se trata. Faz tempo que seu canto e seus trabalhos se desapegaram das classificações e, se ainda nos remetemos a elas, é só para entender que essas sonoridades tendem a acontecer no *entre*. Não no *entre* dialético, da possibilidade de uma síntese entre dois opostos, mas num sentido que Deleuze aponta, um *entre-dois* multidirecional, cujo ponderável, se houvesse, seria da ordem do *infrafino* de Duchamp: espaço inapreensível. As sonoridades das quais tratamos aqui, assim, desenham-se como movimento. O desapego – que aqui não seja confundido com despreensão, pois, pensando junto à *procuratividade* de Tom Zé, existe sim muita sonoridade pretendida e buscada –, se não lhes faz saltar da ordem do afecto para a do conceito, guiam-no por uma outra dobra: o combate. Combate que, como propõe Deleuze em interlocução com Nietzsche e Artaud, poderia pôr fim ao juízo.

O combate substitui o juízo, afirma Deleuze em seu texto *Para Dar um Fim ao Juízo*, do livro *Crítica e Clínica* (2011). Para ele, o juízo estaria ligado a uma transcendência, uma eternidade, algo que pré-existe a nós e existirá depois de nós. Deus. Um regime que substituiu o sistema dos afectos como a religião sufocando o *religere*, a moral sufocando a ética. Só através do combate seria possível acabar com o juízo e restituir os afectos.

Dar um fim ao juízo da canção

*Os fios soltos do experimental são energias que brotam
para um número aberto de possibilidades*

Hélio Oiticica

“Já começa na passagem de som”, você disse. Fazer com que o técnico que irá operar o som durante o show de *Encarnado* compreenda que a voz da cantora estará no mesmo volume que as guitarras e a rabeca. Como isso muda o jeito de cantar? Perguntei.

Eu acho que não muda, a canção continua sendo aquela que vai se destacar naturalmente, né? Mas o jeito que você se coloca é que muda. Até na hora de pensar, na passagem de som. Onde a voz fica? A voz fica no meio, ela fica junto. O tempo todo. Eu canto, pra mim a sensação de cantar tem que vir junto com essa questão: eu não gosto de ouvir a minha voz destacada. Isso já dá pra você um jeito diferente de colocar a voz. (MARÇAL, 2015)

Deslocar a voz e utilizá-la como mais um instrumento dentre tantos ali, ou, como propõe John Cage (2013), usá-la como ferramenta de forma a não deixar rastros. Do outro lado, na escuta de *Encarnado*, não são raros os momentos em que, possivelmente, o ouvinte tenta extrair de gritos esganiçados a sua voz. Como se tivéssemos mergulhado muito fundo no mar das sonoridades, e a voz, que nos serviria de boia e âncora à superfície, estivesse não só afundando conosco, mas agenciando junto aos sons um afogamento. De alguma forma, os sons em *Encarnado* não permitem que a escuta seja experiência externa: escutar, ali, é se dispor a esse combate, algo próximo de uma experiência *extrema*. Como apontou Kiko Dinucci, em conversa que tivemos, não só em *Encarnado*, mas em outros trabalhos de vocês (nos grupos Metá Metá e Passo Torto, principalmente), não é mais toda uma instrumentação que vem apenas arrodar e enaltecer a canção em seus elementos principais, mas o som, o ruído e o silêncio que se apresentam como estruturantes, deslocando o lugar e o pensamento da canção tradicional.

Há então, no que seria o corpo-cancional, um território tomado por conflitos entre sons, que não mais se completam e se organizam, mas se arranjam em desordem. É ao que se dá nesse terreno de conflitos que chamo *Combate*. Não se trata, contudo, de um combate-contra, uma guerra na qual se queira eliminar o outro. Trata-se de um combate-entre, como propunha Deleuze: não destruir ou repelir uma força, mas apropriar-se de sua potência.

A gente brinca muito com isso, com as engrenagens, que às vezes simplesmente parou a engrenagem. Quando ela começa a se movimentar de novo, tudo volta a girar em torno do silêncio ou do barulho, mas é constante. Acho que a engrenagem é que manda em tudo. E, na verdade, a sonoridade toda do disco, a minha ideia começou da engrenagem das guitarrinhas ali. A proposta começou toda dali e aí o Thomas veio na sequência (Marçal, 2015)

Retorno ao desapego e ao afeto: se o ponto de partida foi o seu canto, como colocado mais acima, rapidamente esse canto foi contaminado pelas guitarras nessa engrenagem que se tornou motriz. “Não se trata de um espaço em que operam formas, mas de um sistema que desata a fantasia” (FAVARETTO apud RIVERA, 2012, p. 27). Mesmo essa conversa das guitarras não deixa de se dar em meio a tensões. Cada *riff* é como um golpe, uma afecção a qual a outra guitarra reage. Como uma *anti-conversa afinada*, a metáfora do virtuosismo em contraponto na música brasileira. A engrenagem não se pretende harmônica ou melódica, não se floreia em acordes e soluções tonais, e sim desloca as duas guitarras (a si e ao outro) em ruídos, pedais de distorções, perda de ritmo, no erro. Nos *riffs* repetidos em ostinatos, por vezes, o trabalho de uma das guitarras é apenas um ruído, que pausa e se repete, pausa novamente e se repete, enquanto a outra pode seguir um caminho harmônico ou melódico, ou

também se repetir em *riffs*. Mas o que há no que se repete que não se repete? O que escapa ao músico que, na leitura e tentativa de execução de uma mesma frase, não parece capaz de disparar duas vezes a mesma sensação?

nota n° 9 (recto) - "les gens/ qui passent au tout dernier moment *infra-mince*" [...] nota n° 9 (verso) - "Pantalons de velours - leur sifflement (dans la) marche par / frottement des 2 jambes est une / séparation *infra-mince* signalée / par le son (ce n'est pas ? un son *infra-mince*)." (DUCHAMP, 1980)²

Aqui chego a um conceito muito difícil de trabalhar, Ju, mas que cada vez mais se revela como engrenagem deste texto. Em suas notas sobre o *inframince*, Marcel Duchamp propõe um conceito aberto, que enxergo como ligado a uma suspensão do tempo-espaço, um lugar e um tempo não mensuráveis, um momento imponderável que não cessa de escapar. Para o artista, seria o momento último da passagem na catraca (*passou*) e o que se gera no friccionar contra uma calça de veludo. Estaria ainda ligado à memória quando Duchamp propõe também uma incapacidade de reconhecer como semelhantes dois objetos aparentemente idênticos.

Parece-me ter a ver também com a ideia de Cage do papel que, depois de cortado, ficaria “livre da faca que foi usada para cortá-lo”; ou de “um instrumento, como o piano, que, quando usado, deixa suas notas espalhadas por toda a música que foi tocada” (2013). Ou, quando Nelson Freire, pouco antes de iniciar um concerto na Sala São Paulo, experimenta o piano após mais uma afinação, que para os presente parece perfeita, e afirma que aquele piano não gosta dele. “E eu não fiz nada pra ele!”, teria dito o músico. O que seria essa resposta que o músico espera desse piano e que não chega? De onde poderia vir? Chego então a uma aproximação entre o *infracifino* e as ideias das afecções e dos afectos, quando percebo no *infracifino* algo que escapa na ação de um corpo sobre outro (afecção) e algum vestígio dessa ação (afecto). Não sei se me fiz entender.

“Digamos que não seja um Duchamp. Vire-o ao contrário, e eis um Duchamp” (CAGE, 2013, p. 72). Quando falei no começo de *trair a canção*, *trair a voz* e *trair o público*, remetia às declarações recorrentes de Kiko Dinucci em entrevistas entre os anos de 2011 e 2015, quando ele afirma que seu processo é sempre o de traír o instrumento e, a cada novo disco, traír o disco anterior. Como que dar ao instrumento aquilo que ele não (*im*)pede: encarar o violão e a guitarra como instrumentos percurssivos, descobrir que timbres e sons

² nota 9 (frente) – “as pessoas / que passam no derradeiríssimo momento *infracifino* [...] nota 9 (verso); calças de veludo – seu assobio (na) marcha pela / fricção das 2 pernas é / uma separação *infracifina* sinalizada / pelo som (não é? um som *infracifino*).

não estão dados e ainda não foram explorados. Como Tom Zé (2011) propõe acerca da guitarra na década de 1970: o instrumento como um *ready-made*. Se a guitarra, da década de 1970 até aqui, teve o seu lugar na música brasileira transformado e institucionalizado, ao perseguir e operar essa constante traição ao instrumento, acredito que Kiko restitui e explora esse caráter *ready-made* da guitarra. Como que a vira de cabeça pra baixo, num combate-entre, como pondo fim ao seu juízo recém-instituído.

Mas deixemos as guitarras para outro texto e retomemos a sua voz nas experiências que você contou ter vivido em *experimental livessessions* (sessões de livre improviso), com o baterista carioca Thomas Harres e Kiko, que culminaram no álbum *Abismu*, composto por cerca de 40 minutos de barulho:

Em vários momentos era uma palavra, um texto qualquer que, de repente, só eu entendia que tinha aquele texto, mas pra mim isso era importante. Acho que por conta dessa referência forte que eu tenho. Ainda não me descolei, não sei se eu quero me descolar disso, mas é um jeito interessante, pra mim, de fazer. [...] Isso me dá embocadura pra fazer o lance, me remete a um montão de coisa que, pra mim, tem a ver. Ou seja, canção, né? tudo relacionado à canção, mas ao mesmo tempo vira um som estranho ali no meio. (MARÇAL, 2015)

Seja no que se caracteriza como canção, seja nos experimentos mais radicalmente ruidosos, a palavra é seu ponto de partida, né, Ju? Mas em sua procuratividade, você tem tratado de fazer uma torção até que tanto a palavra quanto qualquer melodia não se apresentem como conforto e acalanto para a escuta. Você parte da palavra, conversamos, mas antes por seu caráter sonoro que por seu significado – sinto que nos aproximamos quando busco, aqui, a palavra *nela mesma*. Nas brechas das palavras e dos sons, o que parece é que você não cessa de buscar um deslocamento de si própria, perseguindo o descompasso consigo na busca pelo que inquieta, pelo estranhamento de si na relação com o outro e com os sons, como um trair a voz, mas também como um trair os *a priori* de si.

Se, no livro *O Som e O Sentido* (1989), José Miguel Wisnik alega que a música cuida de reordenar o mundo e que um único som afinado seria capaz de restituir ordem ao caos, penso que sua voz e trabalhos como o seu – transitando entre a perfeita técnica vocal, a afinação e os gritos que têm insurgido na sua voz, junto às guitarras barulhentas tanto quanto silenciosas, os jogos de sintetizar, afinar e desafinar – agenciam uma restituição da música e da canção ao caos, perseguindo, sem assim nomear, um possível fim do juízo musical e do juízo da canção. Desfuncionalizando a sonoridade, restituindo-a a si mesma e não mais como ferramenta que deve agir na realidade com esta ou aquela finalidade. Não se trata, contudo, de um afinamento ao modernismo que teria essa sonoridade como pura em si mesma, mas a

um pensamento do som como um outro corpo que se põe em movimento e se relaciona com o mundo, nem alheio, nem utilitarista.

Sou impelida então ao pensamento de Artaud, que você me trouxe ao falar do seu processo de desconstrução da técnica vocal. Em 1947, Antonin Artaud publicou sua peça de rádio-arte *Pour en Finir Avec le Jugement de Dieu*. O que me parece crucial é retomarmos a noção do artista-autor de deus como palavra que protagonizaria nossa vida e a arte – o teatro, mas também toda a linguagem. Escuto os gritos na peça de rádio-arte e me remeto não só à referência óbvia aos gritos de *Eká*, mas também aos gritos em *Damião*, seja no personagem, seja nos seus próprios gritos, Ju. Escuto os gritos no final de *A Velha da Capa Preta* (Siba Veloso) e me vêm as dores que Artaud descreve em choques elétricos, seus urros. Acerca do Teatro da Crueldade, em que trata de um projeto de teatro mas também de existência, Artaud recomenda:

Nesse espetáculo a sonorização é constante: os sons, os ruídos, os gritos são buscados primeiro por sua qualidade vibratória e, a seguir, pelo que representam. (ARTAUD, 1993, p. 92)

Pergunto-me, Ju, ao trazer para essa conversa o *Anganga*, se esse projeto já se rabiscava quando aconteceu nossa conversa quase dois anos atrás. Retorno, pelo texto *A Palavra Soprada*, no qual Derrida critica o pensamento de Artaud, e percebo a possibilidade de traçar uma trajetória procurativa cronológica que se organiza entre *Encarnado*, *Abismu* e *Anganga*. No terceiro, sinto que sua voz encontra-se com Artaud de maneira inegável:

pois o que os seus urros nos prometem, articulando-se com os nomes de existência, de carne, de vida, de teatro, de crueldade, é, antes da loucura e da obra, o sentido de uma arte que não dá ocasião para obras, a existência de um artista que não é mais a via ou a experiência que dão acesso a outra coisa além delas próprias, de uma palavra que é corpo, de um corpo que é teatro, de um teatro que é um texto porque não está mais submetido a uma escritura mais antiga do que ele, a algum arquitexto ou arquipalavra. (DERRIDA, 2011, p. 257)

Aqui, a liberdade com que você transita, em *Anganga*, pelo grito e pela canção, por aquilo que me disse não ser possível controlar e pelo suposto “domínio” da técnica vocal. Pelo grito, restituir o afecto.

Esse lugar do grito é um negócio que cada dia eu descubro um negócio. É muito instigante. É diferente de quando a gente faz técnica vocal e aí você aprende a achar o lugar da voz, achar o lugar da passagem, que é todo um trabalho pra você fazer uma moldura. O grito, ele pede outra coisa, né? Ele pede uma abertura diferente, e aí você consegue, de repente, um jeito que você coloca, você consegue um drive que não tinha aparecido antes. Ele nunca vai ser igual. E aí você fala: “aaah, então eu vou curtir esse aqui”. Isso que é legal: nunca vai ser igual. É meio experimental nesse sentido também,

porque eu grito e no momento do grito, até pela condição física, dependendo de como tá, a voz sai de um jeito e aí você vai descobrindo outras maneiras. Tem um pouco de trabalho de descoberta, mas tem um pouco de ‘não há o que possa ser feito.’ (MARÇAL, 2015)

Penso o grito e a busca pela desconstrução da técnica vocal como elementos chaves do que faz com que, mesmo os ouvidos mais acostumados a músicas ruidosas e ditas experimentais, terem dificuldade de escutar *Encarnado*. Acontece que *Encarnado* não é um trabalho sobre a morte, *ele é em morte*. Na trajetória de vocês, talvez seja um caminho percorrido aos poucos. Rodrigo Campos me contou em conversa que em *Bahia Fantástica* (2012), disco do qual você e Kiko participaram, há a intenção de fazer um disco *sobre* a morte, no processo de lidar com seu próprio medo. Mas ali ainda há distância, ainda se contam causos sobre a morte de terceiros.

Perante o combate que se trava no constante devir de pôr fim ao juízo da canção, é que também não se luta contra a morte. Se ela é posta em combate, é no combate-entre, como se quiséssemos suas forças para nós – “a humanidade matando em seu lugar”, como nos versos de Siba. Mas nem isso. Como você falou, é também não tratar a morte como tabu. Invocá-la, encarnada em amarelo como é a capa do seu disco, talvez seja o maior dos saltos em direção à vida. “Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto.” (DELEUZE, 2010, p. 202)

Eu te propus: “tem essa coisa de radicalizar e assumir essas coisas feias e outras que vêm, como a morte...”

Ou de não ter medo de usar o tema, se o tema tá presente”, você respondeu. “É que às vezes você evita, né? ‘Não, isso aqui, esse tema, é um pouco forte demais.’ Não me preocupei com isso [...] e não acho que não é pra fazer música disso.. aborto, né? É outra que quando eu ouvi a primeira vez eu falei, ‘nossa, nunca vi uma canção tratar dessa questão desse jeito’. Da dor, nem só do aborto, da dor, desse jeito... aí isso me movimentou a cantar.. como é que é? Vontade de movimento? Procuratividade. É isso. A canção me faz isso e aí esse tema tá presente um pouco por causa disso, porque ele me instiga, eu acho interessante, é um jeito de lidar com a nossa necessidade de reação pras coisas, sabe? Quando você fala de morte, é um negócio de você se ligar. ‘Opa se liga, fia!’ [...] Eu acho que lidar com esse tema é te manter aceso, assim, te manter ligado... acho muito “aaaaaaaaaaaaahhhhh”... (MARÇAL, 2015)

A morte em *Encarnado* é convocada. Ela é íntima e acontece a cada segundo. Nas letras, palavras, mas não só, nem principalmente. Mesmo quando não está enunciada, em canções como *Queimando a Língua* – da qual se extrai o nome do disco – e *Não Tenha Ódio no Verão*, ela se presentifica. Acontece na desconstrução da canção e no não cessar em tornar

estranho tudo que poderia soar familiar. Na escuta, a cada escuta, o disco quer se atualizar e nenhum timbre intenta soar tão íntimo quanto a morte. Sua audição não se propõe confortável. A proposta parece ser a de que a cada audição a morte venha sentar-se ao nosso lado, no silêncio constrangedor do encontro com uma incômoda e invisível velha conhecida. Não havíamos nos perdido, mas sinto que aqui nos encontramos, Ju:

Desse ponto de vista, os artistas são como os filósofos, têm frequentemente uma saudezinha frágil, mas não por causa de suas doenças nem de suas neuroses, é porque eles viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, e que pôs neles a marca discreta da morte. Mas esse algo é também a fonte ou o fôlego que os fazem viver através das doenças do vivido (DELEUZE, 2010, p. 204)

No ruído, no silêncio, no grito, a morte se presentifica, mas também escapa. Uma pergunta ecoa para esta pesquisa: o que se dá na presentificação, numa presença não negociada, que não é o oposto radical de uma ausência? Talvez isso esteja no umbigo do que falei antes, do que torna a escuta de *Encarnado* tão difícil mesmo para os ouvidos mais experimentados. Como dissemos, em uníssono e gargalhada, ao final de nossa conversa: a cada reprodução, a cada escuta, a cada apresentação, *Ela encarna*. Entre presença radical que não seja não se ausentar, num *inframine*. Outra pergunta ecoa: “Qual era qual? Os sons ou eu?” (CAGE, 2013, p. 127)

Rio de Janeiro, 01 de março de 2016

*Uma canção tem que ser um crime.
Um crime, no mínimo.
Tom Zé*

Marcos,

Esta carta já começa na curva de um movimento, uma dobra, que faço no dispositivo criado para a dissertação.

Antes queria, a partir de cada conversa, desenvolver uma carta endereçada à pessoa com quem conversei. Mas as conversas vão acontecendo – formais e informais, gravadas ou, em momentos de questionamento urgente, via *whats app* mesmo – e o dispositivo vai se desenvolvendo numa necessidade de pôr em diálogo as diversas conversas – inclusive as que acontecem entre minhas ideias e as dos autores, durante as leituras. Assim começo essa carta sem saber a quem, precisamente, escrevo.

O que vai se evidenciando, nesse processo de escritura da dissertação, é que não existe um *eu* fechado, amarrado, que escreve, e um *Marcos* – por exemplo – a quem a escrita é endereçada. As cartas, a escritura e a leitura vão criando um personagem autor (*eu*) e um personagem interlocutor, muito descompassados da pesquisadora Dora Moreira e do guitarrista carioca Marcos Campello, por exemplo. O mais importante, aqui, é perceber a irrelevância disso, pois não se trata de retratar personalidades, mas apenas de um dispositivo que faça girar o motor do pensamento, que ponha as inquietações em movimento.

Acontece que, embora descompassada de mim, essa escrita é também visceral, quer inventar um mundo, ou melhor, *abrir um buraco no mundo*, como veremos adiante com Tom Zé (2011). E por isso esse descompasso é também das relações, de uma impossibilidade de que eu compreenda exatamente o que você quer dizer, de que eu construa um pensamento fidedigno às intenções dos artistas. A necessidade de falar disso, do dispositivo, reflexão que retomarei algumas vezes ao longo desta carta – é inevitável –, se dá porque desenvolvo esta pesquisa na tessitura de uma relação entre processos subjetivos e sonoridades. Se me fosse pedido – ainda bem que não tem sido – que eu sintetizasse em uma única pergunta o trabalho que desenvolvo, na pista de John Cage, eu perguntaria: “Qual era qual? Os sons ou eu?” (CAGE, 2013, p. 127).

Mas, para que não deslumbremos nossos românticos de plantão, evoco, aqui, Tom Zé contando Koellheutter, em aula inaugural da faculdade de música da Bahia: “A música não é a expressão dos sentimentos através dos sons”. (ZÉ, 2011, p. 89) Não se trata de tentar adivinhar sentimentos, pensamentos ou mensagens embutidos em sons, mas de olhar para eles como possíveis sujeitos (fragmentados e inacabados) em relações com os sujeitos que os executam e que os escutam. Ainda em Tom Zé, quando o autor fala sobre concerto de Stockhausen a que assistiu, ao qual se referiu como *a Luta do Ouvido contra o Olho*, temos que

Inicia-se para nós a experiência do som como sujeito. Protagonista privilegiado, ele não tem outro desejo, que não o de ser som. Apresenta-se nu, em estado primal, sem metáforas, sem melodia, sem signos. Um som que se quer só presença física. Apenas e tanto. (ZÉ, 2011, p. 108)

Eu estava deitada na rede e você sentado no sofá. Você falou que tocar podia ser como sentar naquela rede. Se a rede está estável, bem armada, eu me sento nela relaxada. Mas se o punho estiver desenrolando, eu já vou ficar esperta, não vou me acomodar tanto, vou procurar um jeito diferente de estar naquela rede. “Tem que ter o risco”, você disse. “Tem que ter o perigo, se balançando na rede desenrolando”.

A arte que se arrisca no desconhecido, no ignoto, para caminhar nesse fio de navalha, entre o ridículo e o brilhante, precisa de leveza, de espartana economia. Mesmo que seu referente seja a imensidão do apocalipse. (ZÉ, 2011, p. 105)

Assim, adianto que para mote desta carta partirei do trabalho *Niños Heroes*, de Negro Leo, lançado ao longo de 2015, e do qual você e seus parceiros fazem parte. Prefiro chamá-lo de trabalho, e não de disco, pois o que me interessa aqui são as linhas e os movimentos, os caminhos que o projeto vai desenhando desde sua concepção e invenção, mas também ao longo dos shows e dos encontros – em performance. Mas, como conta Fred Coelho no *release* que foi convidado a fazer sobre o disco:

Escrever um texto sobre o que eles fazem em *Niños Heroes* é aquém, pois só pousará na superfície das coisas. É preciso que se cave. É preciso cavar a si. (COELHO, 2015)

Descanção e Processo

Foi um dia, saindo de uma reunião com o grupo de orientação, atordoada pelo quanto estava perdida em minha pesquisa, que iniciei pelo *whats app* mesmo uma conversa com Zeni. Questionava a necessidade e possibilidade de sistematizar um pensamento sobre essa canção contemporânea quando li uma afirmação me revirar o juízo:

No caso do *Niños [Heroes]* a canção é só mais um elemento. E me desculpe, na real, não tem isso de canção, que é um termo muito bobo e velho. Talvez funcione pra um determinado grupo de músicas, composições, mas acho que não cabe falar de canção no *Niños*. Até dá, por esporte. Mas é como você usar uma forma de bolo velha pra um outro tipo de comida que não é bolo, saca? (ZENICOLA, 2016)

Lembro de, na terça-feira seguinte, alumiada por essa proposição, dizer à Tania que me angustiava sentir que a minha pesquisa se distanciava cada vez mais da canção. “*Mas não é isso, desde o início?!*” Ela, que topou orientar um trabalho distante de sua área, já havia percebido que o que perseguíamos não era um novo olhar para a canção. Talvez, o que persigamos seja um olhar para processos e para formas diversas articuladas entre sons, silêncios e palavras.

Na tentativa de desenvolver um pensamento, desejava traçar um caminho – não um trajeto que desse conta do apanhado histórico, mas apenas um caminho – que fosse de Koellreutter aos dias de hoje, arriscando algumas intersecções. Mas percebi, Marcos, pensando junto com Zeni e com o professor Tato Taborda, que conversar com vocês sobre o processo, sobre os modos de operar essa *des-canção*... talvez esteja aí a potência que busco para estas cartas.

Des-canção. Um termo que roubo de Tom Zé, que ele usa para falar de seu próprio trabalho, mas que parece ser o único até agora que arrodaria esses sons dos quais falo.

Minha quimera de fazer uma *des-canção* não aludia à canção em si, era só um artifício para eu poder cantar sem ser cantor. E, vá lá, era a truculência da fera abrindo um buraco no mundo (ZÉ, 2011, p. 24).

Não caberia, Marcos, tecer comparações entre *Niños Heroes* e a linguagem de Tom Zé, pois mais esvaziaria e encaixotaria do que traria potência ao pensamento. Mas alguma inquietação, algum reviramento do corpo-cancional, em diferentes intensidades e formas como acontece nos trabalhos de Tom Zé, podem nos ajudar a pensar o *Niños Heroes*. Como o que Tom Zé defende: abrir um buraco no mundo. Talvez seja disso que se trate tanto o objeto, quanto esta pesquisa que desenvolvo. Talvez, ser leal a esses objetos seja ser leal ao devir abrir-um-buraco-no-mundo dessas obras.

Era preciso disfarçar e mascarar a canção, eludir, enganar, para me livrar do impossível papel de cantor e ter a chance de estabelecer, sem anteprojeto nem aviso-prévio, o novo acordo tácito com o ouvinte. Em vez de ser tomado pelo páthos do artista, eu lutava para desartizar meu corpo, expressão e voz. (ZÉ, 2011, p. 32)

Desartizar. São outros tempos, caminhos distintos e resultados distantes, mas não será

disso que se trata em *Niños*? Talvez *desartizar*, em *Niños*, seja abandonar, ou não abandonar, mas permitir-se passear livremente pelas linguagens estabelecidas – seja em palavra, seja em som – pela música tradicional e permiti-lo em sua relação com o acaso, com algum real que se pode partilhar. Retirar a invenção de um universo criador, de uma mensagem, e trazê-la para o âmbito cotidiano, para a intervenção e a ação política. Trazê-la para a dimensão do acontecimento. Me recordo de sua fala, Marcos:

Mas essa luta, sei lá, guerra civil, interna mesmo, de você ter um trabalho que é muito mais restrito e você ter que capitalizar isso de alguma forma, eu comecei a achar que isso é bom, é vida real, sabe? Comecei a questionar um pouco essas coisas que estão fora da vida real, sabe? (CAMPELLO, 2016)

Talvez *desartizar* esteja ligado a buscar relações e possíveis, espaços entre inventar e estar no mundo. Abrir buracos no mundo que sejam também buracos em si.

Uma vez que, para praticar uma des-canção, uma anti-canção, eu teria de renunciar à beleza – beleza ligada a tudo que era do canto e do cantar (ZÉ, 2011, p. 17)

Retomando o processo de gravação de *Niños*, Zeni me explicou que o disco foi gravado a partir de uma sessão de improviso, que posteriormente foi editada, de onde foram recortadas possíveis faixas :

A voz surge posteriormente. Grava, edita, “monta” a voz. Isso já é um sintoma. Quem “dita” a voz não é a poesia, não é o padrão de compassos que estão na memória do compositor, nem a melodia que está na bagagem dele. Quem dita isso é o próprio improviso editado. Ele serve como a partitura da voz. A poesia talvez seja o aspecto mais flexível ali. [...] Como no *freejazz* há a inversão hierárquica entre instrumento de solo e instrumento de base, essa horizontalização... Ali no *Niños* e *Ilhas [de Calor]*, há também essa inversão da hierarquia. A voz subjulgada à fôrma que é o próprio improviso registrado e editado. (ZENÍCOLA, 2016)

Emissão, Pausa e Diálogo

Para adentrar o universo de *Niños*, Marcos, recorro ao livre improviso, que parece ser a engrenagem pela qual as inquietações sonoras começam a fluir. Preciso, aqui, fazer uma breve explicação acerca do tema. A livre improvisação surge a partir do *freejazz* e se diferencia da improvisação tradicional – que acontece dentro de determinados ritmos/estilos musicais – por não estar ligada a nenhum código a priori, como que consistindo num não-sistema ou num sistema aberto, se distanciando do processo de composição a priori e se aproximando de um fluxo musical contínuo, no qual compositor e intérprete se confundem. Contudo, já está evidenciado para os músicos e estudiosos da área que, nesta livre improvisação, existe uma impossibilidade: a de que um músico se desvencilhe de toda a sua

linguagem, bagagem cultural, de que consiga subverter por completo o instrumento. Nas palavras de Tom Zé, a impossibilidade de um analfabetismo:

O analfabetismo é um ideal difícil. Se você, criança ainda, aprende uma qualquer língua ocidental cuja estrutura de adestramento já esteja codificada subliminarmente pelas reações semânticas, a descultura torna-se um ideal quase impossível, uma utopia. (ZÉ, 2011, p. 54)

Assim é que, ao falar de livre improvisação, não se pode entendê-la como uma liberdade absoluta e só se pode falar em pistas acerca de sua prática. Não somos analfabetos, estamos imersos na cultura. Em *Niños*, estamos imersos em uma sensação que nomeamos de *som*. Estamos imersos em uma linguagem: a música. Imersos ainda mais em uma outra linguagem: a palavra, ainda que se misturem idiomas. Em um apanhado de referências: rock, canção, livre-improvisação, cultura pop, vida contemporânea. Instrumentos que já têm caminhos conhecidos – bateria, guitarras, baixo, sintetizadores. Como revirar? Como analfabetizar a si, aos instrumentos e aos ouvidos? “Uma ideia quase impossível, uma utopia”. Mas em *Niños*, tudo é distopia. Pontuando que só poderia falar a partir de sua própria experiência, pois no terreno em que pisamos as generalizações são ainda mais esvaziadas, você me contou:

Tem aquilo de você tentar não viver no passado, você acabou de tocar uma coisa? Agora você se lava daquilo e vai fazer uma outra coisa. [...] Você tentar ir pra outros lugares, você esquecer que.. é impossível, né? Mas aí tem vários recursos que são extra-musicais. Você pode trazer um instrumento diferente pra botar, enfiar alguma coisa no meio das cordas, esfregar o negócio no chão, e aí você inventa um monte de coisa que vai te levar pra outro lugar. Mas pra mim o principal, quando não rola *improv* [livre improvisação], é que a pessoa não tá te ouvindo, tá na onda dela. E se ela tá te ouvindo, ela não tá tentando dialogar, e às vezes ela tá propondo uma coisa que tem muita personalidade, uma coisa que não deixa espaço, uma coisa muito grande. (CAMPELLO, 2015)

Sua fala me leva a pensar duas questões que parecem conduzir o fio da livre improvisação: uma limpeza pré-improvisação e a escuta do outro. Em sua monografia, Zeni traz uma entrevista do Tato na qual ele também propõe algo ligado à memória:

Acho que seria a supressão da memória, seria a supressão de qualquer acesso à memória; seria a presentificação da ação...é você não ter um buffer, não ter nenhum tipo de reservatório do que foi criado; o que foi, foi. Não existe nenhum tipo de apego aos materiais que já surgiram, e conseqüentemente não existe a recuperação desses materiais, porque qualquer recuperação vai introduzir um elemento de referência estrutural que é, de certa maneira, da composição, a premeditação. A ideia é que todos estejam presentes naquele momento. Eventualmente, você vai ter uma superposição de discursos, e aí é a total impermeabilidade de um ao outro... (TABORDA *apud* ZENÍCOLA, 2007, p. 69)

Tato destaca um eixo de dois extremos. Em um, você teria o sincronismo, a harmonia – o princípio da série harmônica – onde, tocando juntos, todos os sons e músicos podem virar como que um só, com possível sentimento de conectividade, de aumento da potência. Em um outro extremo, você teria o que o professor chama de “princípio da individuação” – pensando junto com Gilbert Simondon – no qual você se diferencia e abre espaço. Esses dois extremos chegaram a desenhar-se como ideais. Inserir-se completamente dentro de um sistema musical – no caso da harmonia, o sistema tonal – e tentar suprimir todo o ruído do som – algo fisicamente impossível – desenharam-se como objetivos durante boa parte da tradição da música ocidental Europeia. De outro lado, não só a música contemporânea, como o pensamento contemporâneo acerca da arte de um modo geral, tem trazido a ideia de distanciar-se radicalmente da representação, tomando distância da metáfora – que nesta pesquisa trago através do pensamento de Artaud, Blanchot e Derrida – e, no caso do som e do livre improvisado, de todo som afinado e sistematizado. Também essa ideia foi se mostrando falha e inatingível.

No pensamento de Tato, por outro lado, os dois são extremos que não se apresentam como pontos de chegada – talvez aqui a potência esteja no trânsito. Se você radicaliza para algum desses extremos, há algo que se perde, seja rompendo laços, seja abdicando dos buracos e fissuras. O trânsito e os entres desse processo têm a ver com desejo e necessidade.

Em aula de corpo, essa semana, fizemos exercícios a partir da técnica de contato-improvisado entre duplas. Na conversa ao final, algumas participantes trouxeram a dificuldade em confiar no outro para se entregar. Acontece, fomos concluindo, que não se trata de confiar no outro, mas de construir uma relação do seu corpo com o corpo do outro e confiar naquela relação. A entrega ao trânsito de que falo nesta pesquisa trata de uma confiança não no outro, mas no que se dá entre si e o outro. Para isso, uma radicalidade de presença: estar atento à reação do outro a cada toque, a cada movimento, o peso devolvido a cada peso colocado, como entrar e sair do corpo do outro, como outro corpo entra e sai do seu e como dissolvemos, na prática, cada corpo em partes que pesam e contra-pesam até não restar mais nem dois corpos, nem um corpo só, mas um encontro, entre.

“Lembrando que contato requer espaço”, disse a professora Andréa Bardawill, que também gostava de repetir que na coreografia não se tratava de repetir o que o outro fazia, mas de encontrar o *entre*. Assim, quando se pensa o contato-improvisado como jogo de entrega e confiança, não se trata de uma entrega e de uma confiança no outro no sentido que possa ser entendido como um abandonar-se e deixar-se à responsabilidade do outro. A entrega, aqui, é ao trânsito e se dá não no abandono, mas no cuidado máximo.

Em conversa com Zeni, nos vimos falando de horas nas quais se chegava a um momento coletivo e momentos de individuação. Com isso, seguindo as pistas de Rogério Costa, falávamos de momentos de *territorialização*, *desterritorialização* e *reterritorialização* no som. Pensávamos em *territorialização* como o lugar da harmonia e em *desterritorialização* como o espaço da individuação – onde o imprevisto de fato aconteceria. Rapidamente percebemos o equívoco do caminho, tal distinção não só seria rasa. Evoquei Deleuze e Guattari, em seu texto *Acerca do Ritornelo*, no qual falam de som e território. Os autores assinalam três movimentos: o primeiro, ligado a quando uma criança cantarola sua canção no escuro e desenha um território de segurança, um círculo em torno de si. O segundo seria uma dona de casa que escuta o rádio e, dentro de seu próprio lar, erige forças anti-caos. No terceiro movimento, nós mesmos abrimos o círculo, deixando alguém entrar ou indo para fora de uma região criada pelo próprio círculo – e não *a priori*.

Não são três movimentos sucessivos numa evolução. São três aspectos numa só e mesma coisa, o Ritornelo [...]. O ritornelo tem os três aspectos e os torna simultâneos ou os mistura: ora, ora, ora. Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma “pose” (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose para fora do buraco negro.” (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 117)

Pensando com o *Niños Heroes*, no show, onde há uma presentificação, uma performance, transita-se entre um extremo que busca reproduzir o que foi gravado e está registrado no disco e um outro extremo que se abre para o livre imprevisto. Mas a chegada à harmonia, em *Niños*, não serve senão para que se abra esse outro lugar, esse outro buraco negro que não existia antes da construção de um território – cada movimento de territorialização inaugura um novo dentro e fora.

Quando levei um amigo que muito pouco se debruça sobre música para além do entretenimento para o lançamento do disco *Niños Heroes*, na Audio Rebel, em setembro de 2015, ele, encantado pelo show, virou pra mim e perguntou: “mas menina, esse povo ensaia, né?! Como é que eles dizem: pronto, tá pronto?!” Te contando isso, arrisquei:

É que no *Niños* parece que o show nunca tá pronto, né?

“Não, não, o show tá pronto.”

Mas o que é estar pronto?

“É... o show estar pronto é todo mundo estar de acordo que vai tocar naquele dia, entendeu? Isso é que é estar pronto.”

Seguindo o segundo ponto que destaquei, a escuta do outro – e que essa *escuta do outro* possa também ser entendida como *escuta do mundo* –, chego a uma questão proposta

pelo professor Tato Taborda, um dos interlocutores desta carta, na disciplina que ministrou durante o semestre de 2015.2. Tato propôs pensarmos e desenvolvermos a disciplina através de uma *pausa na emissão*, pensando a potência da não-palavra, quiçá o silêncio dizendo mais do que poderia ser dito. Para o professor, tratava-se de ele próprio pausar sua emissão – não operar a disciplina através de um conteúdo programático, vídeos, atividades já pré-estabelecidas – e observar o que poderia soar na pausa, o que já soava, mas estava inaudível, abafado por alguma outra fala.

No pensamento dos sons, essa proposição estaria intrinsecamente ligada à possibilidade de o compositor abdicar de uma subjetividade romântica, sua “expressão”, em prol de um diálogo com o que soa, pois o que soa já irradiaria sentido. Nessa perspectiva, o som não seria organizado para ser portador de um estado de espírito de um artista (sujeito), mas seria deslocado para a potência do que está soando.

Parar um pouco antes de voltar a falar [...] Se aproximar da maneira como o mundo soa [...] Quando se apaga um desenho o trabalho continua valendo. (TABORDA, 2015)

Recorto das minhas anotações, frases soltas proferidas por Tato em sala de aula, Marcos, e de repente encontro nelas uma conexão com o que você propõe como possíveis caminhos para a improvisação. Essa pausa para escutar o outro e se relacionar com o que ele tem a dizer. Seja esse outro humano ou não-humano. Você falou:

Quando você vai improvisar com outras pessoas é foda. Tem pessoas que já chegam e te entregam... é tipo: vamos fazer uma comida juntos? Vamos. Aí a pessoa chega e fala... o cara traz azeitona, massa, forminha de empada e queijo. Bicho, vou fazer uma empada então, né? Tipo, você começa um improv e o batera começa tum-tum-pá... aí você fala, okei, vai ter que ser um tum-tum-pá que vá se relacionar com isso. (CAMPELLO, 2016)

Entro então em um terceiro ponto, que nem sei se dá para chamar assim, pois parece tratar-se de algo que repousa num intervalo *infrafino* (para usar o termo de Marcel Duchamp): adversidade com potência. O erro como urro.

É assim, quando você tá falando de improvisação, é muito mais da aceitação do que tá acontecendo, do que aconteceu, que do estar pronto. O “tá pronto” é: aconteceu, ficou assim. É muito mais uma pulsão do processo que do resultado. Você vai curtir o resultado que acontece porque acontece muita coisa legal, mas independente disso, o processo é que tá te guiando... é muito mais a proposta do Kiko [Dinucci]: Vamos fazer de novo, mas vai ser outra coisa. Cada vez que você toca, você tá fazendo uma coisa que é diferente da outra. (CAMPELLO, 2016)

Todos os três elementos que destaco de nossa conversa – aceitação, escuta e limpeza

prévia – me levam a pensar em Marcel Duchamp. Como disse Tato, em sala de aula: “não tem como não ir parar no Duchamp, como o cara que jogou as flechas todas e depois a gente saiu correndo atrás.”³ (TABORDA, 2015). Persigo Duchamp em sua ideia de *infracifino*, pois tal ideia parece ligar-se tanto a uma suspensão da determinação em prol da indeterminação e do acaso, quanto uma brecha onde se possa acessar o inaudível e a uma suspensão da memória na abertura da diferença.

O *infracifino* seria o grau qualitativo em que o mesmo se transforma em seu contrário, sem que se possa exatamente decidir o que é ainda o mesmo e o que já é o outro. De um ponto de vista puramente geométrico, poder-se-ia dizer que é a noção que faz a passagem intervir no limite (...) Mas de um ponto de vista mais sensível, mais intuitivo, seria possível dizer que o *infracifino* é a orla infinitamente fina que define um limiar: limiar de audição, limiar de visão, limiar de odor, tudo aquilo que remete ao mais agudo da sensação. (JEAN CLAIR apud FLORES, 2007, p. 105)

Aqui, no nosso diálogo, me interessa sobretudo trazer uma possibilidade para a qual John Cage chama atenção em uma entrevista: a possibilidade de se olhar para uma garrafa de coca-cola e depois olhar para outra como se nunca a tivesse visto. Uma possibilidade de não reconhecer como semelhantes dois objetos da mesma fôrma. Arrisco, aqui, que essa ideia seja uma linha que costure uma escuta do outro, uma aceitação da adversidade e uma limpeza prévia de si.

naquele momento do *alea jacta* é interessante o papel que a guitarra elétrica desempenhou: um ready-made constantemente presente, despudorado e provocador, e ao mesmo tempo um lápis de grifar que ressaltou e fez emergir as mais sutis nuances diferenciais. Ela era jarro de exposição, tanto para uma evidente abordagem nova como para um detalhe quase escondido entre o tecido com a entrelaçada seda. (ZÉ, 2011, p. 58)

Voltemos ao *Niños Heroes*, Marcos. O mais interessante, para mim, é que você mal tenha participado da gravação – tendo gravado apenas três faixas – e mal tenha participado dos shows – até agora, só participou de dois e não saberemos como será de agora em diante. Existe uma delícia em dialogar com alguém que se encontra num dentro-fora desse projeto, como se eu também tivesse algo a te contar sobre ele. O que me parece é que, em *Niños*, posso arrodar com conceitos, ideias, mas ele se porta tal como um desejo em Lacan e o só podemos cercá-lo. Em *Niños*, possivelmente, estamos falando de *outra coisa*.

Quando deixo minha outra coisa, que não quero chamar de maluquice, minha outra coisa entrar no negócio, acabo achando um resultado que é muito melhor que o correto. É um reconhecimento dos defeitos (ZÉ, 2011, p. 249)

Como aproximar-se dessa outra coisa? Zeni me contou de sua dificuldade de transitar

³ nota de aula em setembro de 2015.

naquele eixo do qual Tato fala, pois seu processo é sempre muito racional. Mas ele contou de como se sente em momentos em que acontece de ele se sentir desvencilhado da razão, o que chamou de *transe*. Para ele, um abandono da cognição. Talvez o momento impremeditável onde uma limpeza, uma escuta, uma aceitação/presentificação habita o buraco negro e o faz transitar nesse eixo de harmonia-individuação. Eu, ouvinte-pesquisadora, sempre quis chamar esse momento de suspensão - um buraco que a performance sonora, numa presença radical, seria capaz de abrir não só em quem a executa, mas naqueles que experienciam esse momento de presentificação do som.

Rio de Janeiro, 7 de julho de 2016.

*Como se deus não tomasse parte
nesse mercado de expectativas*

Negro Léo

Fred,

Como escrever após a banca de qualificação? Como lidar com o fôlego? Não que ele falte, mas como não sufocar não pela falta, mas pelo excesso de fôlego? O fio da navalha do qual você falou é também o fio da vida, o perigo. O infrafino, momentíssimo.

No documentário *Lóki*, do Canal Brasil, a diretora teatral Regina Miranda conta que um dia, após ensaio, Arnaldo Baptista indagou-lhe: “ele falou: como é que você aguenta, Regina? Porque isso tudo - aí ele abriu, assim, os braços - eu me sinto completamente esburacado por essa experiência”. Talvez o buraco de que falamos na banca não seja senão uma quantidade infinitesimal de furos, e como escrever com esse corpo completamente esburacado? Não remeto a uma impossibilidade de escrita inerente ao esburacamento, já que as palavras escorrem e sobram pelos furos, mas a pergunta que persigo é como fazer desse esburacamento motor para a escrita. Como escrever *com* esse corpo esburacado, qual fosse ele mesmo a tinta?

“O buraco também é você”, Tania afirmou ao final da banca. “É como se pessoas tivessem dançando e passando por todos os meus poros”, Lóki teria prosseguido. Releio a frase de Lóki e se torna ainda mais nítida a urgência em falar do atravessamento dos corpos pelos sons dos quais parte esta pesquisa. Torna-se inevitável encarar que a busca aqui é pelas maneiras através das quais esses sons atravessam meu corpo. Parece cada vez mais se tratar, nesta pesquisa, de uma dança de fôlego e contra-fôlego, na medida em que assumo cada vez mais que esta escrita é um escavar a mim para tentar acessar o outro.

Na urgência em escrever, transito entre autobiografia e autoficção - os mundos que me marcaram e os mundos que invento com minhas marcas -, num processo em que me escavo e me entrego em relação, atravessamento e trânsito com essas vidas e obras, essas

coisas. Trazer experiências de si para esta pesquisa pode ser empreender uma autobiografia e uma autoficção - já que, você bem sabe, escrever a partir de memórias, sensações, afetos e sonhos não é entendido como historiografia -, mas desde uma primeira pessoa do singular que escreve não como um sujeito pleno e inteiro, mas com o esburacamento e os atravessamentos que fazem com que, quando eu falo, muitas e muitos falem comigo.

Pode-se dizer que este texto é autobiográfico, desde que entendamos por *auto*, aqui, não a individualidade de uma existência, a do autor, mas a singularidade do modo como atravessam seu corpo as forças de um determinado contexto histórico. (ROLNIK, 1989, p.22)

Preciso então habitar essa primeira pessoa do singular numa fala situada. Não um lugar de fala, essencial, determinado, estático, mas assumindo ética e politicamente um movimento errante pelo qual a norma lê meu corpo: mulher cis, de cor, bissexual, privilegiada pela branquitude de uma família colonial no interior do Ceará, oprimida por viver na cidade colonial como alguém do interior do Ceará. São categorias que rapidamente dão a ti, Fred, uma possível leitura geral de como vivo, mas compõem uma lente pela qual a norma me observa e que jamais dará conta da singularidade de meu cotidiano. Preciso pensar uma situação de fala, sobretudo, porque há uma situação de escuta. Em exercício para finalização do mini-curso *Submetodologias Indisciplinares ou Como Gongar a Academia por Dentro*, no final de 2016, Jota Mombaça propôs dois exercícios. No primeiro, deveríamos pensar em alguma situação em que nos sentimos oprimidos, uma situação em que quisemos muito falar e não pudemos. Pediu que escrevêssemos o que gostaríamos de ter falado. Em seguida, que selecionássemos apenas dez palavras dentre as escritas e riscássemos as outras. Dentre as dez palavras, pediu que selecionássemos cinco e riscássemos as outras. Dentre as cinco, selecionássemos duas. Riscássemos e selecionássemos agora apenas uma. “Todo mundo tem só uma palavra agora?” Ela perguntou. “*Risca*”.

O exercício, segundo ele, era para que nos déssemos conta da materialidade que as palavras têm. A minha última palavra era *muito*, e riscá-la, não poder partilhá-la com o grupo, foi como atualizar a experiência de opressão, o trauma, agora como sujeito: eu mesma escolhia abrir mão daquela palavra, eu mesma a apagava. Com a atualização dessa marca, segui para o segundo exercício, momento último do mini-curso. Deveríamos agora escrever algo que quiséssemos partilhar com o grupo acerca do processo todo. Iríamos para o quintal da Casa 24, onde estava escrito no chão “lugar de cala” e, no centro do espaço, dentro de um quadrado, “lugar de fala”. Quem desejasse falar deveria ir até o quadrado, e pactuamos que

em todo o entorno nada seria dito, até que as pessoas fossem indo embora. "Há uma diferença entre falar de espaços e tentar encher esse espaço com objetos" (SCHAFER, 2011, p. 66). A experiência do silêncio partilhado e o que ele dá a ouvir no coletivo disforme daqueles corpos é coisa que ainda não sei contar, Fred. A experiência de ter que deslocar-se de sua posição para poder falar me disse muito acerca dos corpos subalternos, desautorizados da fala. Atualizou, para mim, as várias vezes em que estive nesse lugar, mas principalmente as diversas vezes em que, me sentindo autorizada a falar, operei o silenciamento de outras vozes. São exercícios de partilha do desconforto, que deram a ver, para mim, a sua insuportabilidade.

Como, então, situar essa fala sem limitar e enquadrar os corpos e as experiências? Ao falar desses trânsitos, trato de uma socialização que, ela sim, categoriza e limita e recuso-me à perversidade de me utilizar da filosofia contemporânea como refúgio para uma suposta fluidez inerente aos corpos. Como Tania ressaltou em orientação, não se trata aqui de falar de *fluxo* e *devir* como palavras mágicas. Trata-se, então, de situar histórica e socialmente as forças que atravessam esta pesquisa, este trabalho

Não foram o motor a vapor, a imprensa ou a guilhotina as primeiras máquinas da Revolução Industrial, mas sim o escravo trabalhador da lavoura, a trabalhadora do sexo e reprodutora e os animais. As primeiras máquinas da Revolução Industrial foram máquinas vivas. Assim, o humanismo inventou um outro corpo que chamou humano: um corpo soberano, branco, heterossexual, saudável, seminal. Um corpo estratificado, pleno de órgãos e de capital, cujas ações são cronometradas e cujos desejos são os efeitos de uma tecnologia necropolítica do prazer. Liberdade, igualdade, fraternidade. O animalismo revela as raízes coloniais e patriarcais dos princípios universais do humanismo europeu. (PRECIADO, 2014)

O que também quero colocar no nosso jogo é a possibilidade e a impossibilidade de ocupação dos espaços, de transitar, de habitar os *entres*, como conversamos naquele dia na saída da aula, próximo à Praça Tiradentes. Não se trata, então, de pensar categorias, identidades ou extratos sociais que dêem conta de determinadas experiências de vida, mas perceber como uma multiplicidade de existências são tolhidas e enquadradas em uma sociedade que sistematicamente exclui e assassina os mesmos corpos: corpos que não só não têm suas histórias contadas nos livros, não têm seus nomes nas ruas e praças das cidades, não têm seus mortos e templos respeitados, mas também não têm direito à memória.

Quando começo empreender o retorno às memórias de minha constituição feminina e de como, ao longo de minha biografia, dei-me conta dela, me deparo com as tais histórias que deveriam ter sido esquecidas. O

esquecimento é parte fundamental da subjetividade feminina. Precisamos esquecer e superar rapidamente em ordem de sermos mulheres plenas. [...] Retornar as memórias para reconstruir as camadas de minha feminilidade é voltar aos momentos nos quais experienciei o risco de ser mulher. (GUEDES, 2016, p. 12)

Sei de mim enquanto mulher a cada vez que sinto medo ao ouvir um homem levantar a voz e a cada vez que não posso vivenciar a paisagem sonora das cidades sem ser interrompida pela sonoridade insuportável de um assédio que ataca meu corpo como ameaça de estupro - e percebo que essa é a paisagem sonora que este contexto histórico reserva para nós, mulheres. Sei que sou nordestina a cada vez que temo abrir a boca pois irão rir por mais sério seja o assunto do qual falo, pois meu modo de falar é muito exótico para os ambientes formais da academia - e apago, no processo de me entender como nordestina, minha cearensidade e suas singularidades. Ser mulher nordestina bissexual nessa sociedade me faz não conhecer lugares seguros nos espaços públicos, Fred, e me leva a transitar entre o silêncio-apagamento - apresentado através do medo - e o risco que corro quando desafio esse silenciamento. Afirmar que não existe lugar seguro para mim nessa sociedade leva inevitavelmente a outra questão: quem pode estar seguro nessa sociedade? Saltando para outra, que articula esta pesquisa: se entendemos a inexistência de lugares seguros para a grande maioria de nós, que sons forjam lugares de segurança diante do medo e que sons se arriscam e dão a ouvir o perigo?

Ainda que não consigamos forjar lugares seguros para nenhum de nós, Fred, é urgente para mim encarar as nuances, pois experimentei a minha branquitude a cada vez que as pessoas que trabalhavam para meu pai precisavam cuidar e respeitar a mim e aos meus irmãos mais que aos seus próprios filhos. A cada vez que não me batiam, que não brigavam e que elogiavam meu cachos enquanto criticavam o cabelo “pixaim” de Gláuria. Sei, especialmente, quando escuto Sara Elton contar da precariedade de sua relação com sua avó devido ao fato dela ter sido escravizada. Assim, escrever desde esse corpo é descascar uma cebola de camadas infinitas que me levam no embaralho de uma dupla-percepção: as opressões que sofro e as opressões que opero. Situações em que estive em segurança, amedrontando e silenciando outros corpos. Situações em que estive em perigo, experimentando em cada mínima opressão a ameaça de um mal-maior, na presentificação do próprio mal maior que é o silenciamento. Arriscar-me nessa escrita, Fred, não é senão a tentativa de fissurar esse sistema, abrir uma brecha, agir segundo outras lógicas. Endereçá-la a você é uma aposta de que você se dispõe a correr esse perigo, e desconfio que cada uma das

peessoas as quais endereço cartas aqui também, são pessoas que me convidam para os abismos.

Quando abordo a invenção artística e sonora desde processos de escavação de si e reivindico a urgência de tratar dos sons numa escrita-corpo-esburacado, urge a necessidade de ir além no dispositivo desta pesquisa, na questão crucial de abandonar a ideia do *sobre*. Inicialmente, era uma questão com a crítica de arte: não falar mais *sobre* ou *por* (no sentido de no lugar de), mas falar *para*, falar *com*, endereçar. Reivindicar essa escrita desde meu corpo implica trazer também para junto dessa escrita outros corpos e ampliar o dispositivo: começo a questionar também o pensamento que fala *sobre* outros corpos e outras maneiras de estar no mundo. Mas Fred, como, pela vida e pela escrita, chegar ao outro, sobretudo ao outro que está oprimido pelo meu privilégio? Como estar junto, falar *com*, sem tomar-lhe a fala? Te convido a conhecer o pensamento de Indianara Siqueira, uma proposta dentre muitas:

que as pessoas cisgeneres recuem, para que as transvestigeneres possam avançar; que as pessoas transvestigeneres recuem, para que as pessoas intersexes possam avançar; que as pessoas hetero recuem, para que as pessoas homossexuais possam avançar; que as pessoas brancas recuem para que as *negres* possam avançar; que as pessoas ricas recuem para que as pessoas pobres possam avançar; que os homens recuem para que as mulheres possam avançar. Indianare-se para que todos nós possamos reconhecer nossos privilégios. Que eu possa reconhecer meus privilégios sobre alguém. Que eu possa recuar para que a pessoa que está oprimida pelos meus privilégios possa avançar. (SIQUEIRA, 2016)

Como falar junto com os trabalhos de Juçara Marçal e Negro Léó, sons que soam desde os camburões, os porões dessa sociedade, com a voz de quem não está autorizado a falar? São trabalhos que partem das histórias que não deveriam ser contadas e atualizam as memórias que deveriam ser esquecidas. Aqui, pode parecer que me remeto ao teor político da letra de *Niños Heroes*, por exemplo, quando diz que “o governo falhou com os desajustados” (LÉO, 2015). Também. Mas remeto-me antes ao próprio embaralhar, desobedecer e desrespeitar a norma da tradição musical europeia - tudo que entendemos como música - quando esses projetos inventam seus próprios ruídos, mas sobretudo quando subvertem livremente a noção de ruído, livre improvisado, a canção, o som afinado e também o desafino das escolas contemporâneas. Remeto, ainda, a quando desobedecem a indústria fonográfica, quando desafinam mesmo do circuito independente das artes e, qual sobreviventes, vão traçando brechas para fazer seu som não apenas chegar a esse outro que é o público, mas se deslocar e deslocá-lo. Como ratos, como peste.

No início deste trabalho, parecia-me que eu poderia falar desses sons desde muitas camadas: esmiuçar aspectos técnicos, falar do processo de produção dos discos, dos processos de *show*, de sua distribuição na Internet, dos laços de afeto que tornam possível tal produção artística, do cenário cultural que movem. Mas, no processo, fui tecendo uma rede que traz como foco as camadas de atravessamentos, dos movimentos de si e do outro por esses sons. Falo, então, não como quem fala de navios negreiros, senzalas e camburões, pois há quem fale disso com mais urgência e propriedade, mas como quem, apesar de poder estar em um programa de mestrado, sente-se sempre desautorizada a escrever, sente sua voz menos escutada, rouca, trêmula, quase não saindo. Como quem experiencia ser escutada e lida apenas como exótico *souvenir* de uma estrutura que não se permite atravessar, muito menos ruir. Escrevo pra ti, Fred, para contar que radicalizo essa perspectiva e assinalo a urgência de nos situarmos enquanto ouvintes, pesquisadores, escritores.

Frequências Mortas

Era assim: nas sessões das encontros da oficina *Processos Escavatórios para Habitar o corpo - Resistências Feministas na Arte da Vida* que aconteceram durante o primeiro semestre de 2016 no Centro Municipal Hélio Oiticica, as facilitadoras, coincidentemente, punham as duas primeiras faixas de *Anganga (Eká e Canto II)* para tocar. Nós já nos encontrávamos deitadas em processo de relaxamento, uma espécie de sono sutil, quando elas propunham que tentássemos acessar um sonho mais recente e um sonho mais antigo, a partir daí, nossas frequências mortas. Frequências mortas. Repito alto: frequências mortas. Demorei para dimensioná-las. Talvez elas sejam um caminho para pensar a presentificação da morte no trabalho de Juçara, *Encarnado*.

Eká: Juçara gritava, as maquininhas de Cadu Tenório ruíam. Sentia as mãos e os braços de uma maneira muito intensa. Me vinha, então, a imagem de uma rede onde eu, violentada, havia gozado e meu avô jazia morto. Me vinha a imagem de um jovem negro, ainda distante de seus 18 anos, filho da terceira geração de uma família explorada pela minha no interior do Ceará, sendo torturado pela polícia (em ato falho, eu havia escrito família) em pau-de-arara. Frequências mortas: a opressão sistêmica que sinto no corpo enquanto mulher, a opressão sistêmica que opero enquanto herdeira não-negra de um latifúndio no Ceará. Os gritos e ruídos cessavam.

Como pensar esses lugares e esses não-lugares? Na carta para Juçara, entendo que os sons e as próprias experiências em arte que abordo aqui se dão no *entre*, em movimentos. Mas como pensar *entre*, *movimento*, *travessia* sabendo das *fronteiras* que são reservadas a alguns corpos, *fronteiras* que tentam enquadrar tais corpos em um *lugar*? Como pensar uma obra-vida sabendo das sobrevidas que muitos - que eu, por muitas vezes - experimentam?

Living in the Borderlands means you fight hard to
resist the gold elixir beckoning from the bottle,
the pull of the gun barrel,
the rope crushing the hollow of your throat;
In the Borderlands
you are the battleground
where enemies are kin to each other;
you are at home, a stranger,
the border disputes have been settled
the volley of shots have scattered the truce
you are wounded, lost in action
dead, fighting back;
To live in the Borderlands means
the mill with the razor white teeth wants to shred off
your olive-red skin, crush out the kernel, your heart
pound you pinch you roll you out
smelling like white bread but dead;
To survive the Borderlands
you must live <i>sin fronteras</i>
be a crossroads. (ANZALDUA, 1987, p. 194) ⁴

Canto II: “Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino Parente de quiçamba na cacunda Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai Ô parente, pro quilombo do dumbá” Um canto bem mais legível era a faixa seguinte. Choro. São vissungos (Cantos de trabalhos) de povos escravizados no Brasil, recolhidos por Aires da Mata Machado Filho nos anos 20, cantados por Juçara Marçal. Uma recém-vivida frequência morta: o momento em que me vi do lado oposto ao dessa mulher negra. O lugar oposto ao de uma mulher negra, esse inexistente, pois o que chamamos de lugares, aqui, são situações singulares de uma multiplicidade de experiências, trânsitos e fronteiras.

⁴ Viver nas fronteiras significa que você luta duramente para resistir ao elixir de ouro acenando da garrafa, a atração do cano da arma, a corda esmagando o vazio da sua garganta; Nas fronteiras você é um campo de batalha onde os inimigos são parentes entre si; você está em casa, uma estranha, as disputas fronteiriças foram resolvidas a saraivada de tiros abalou a trégua você está ferida, perdida em ação morta, lutando de volta; Viver nas fronteiras significa o moedor com a navalha de dentes brancos que quer retalhar sua pele cor de oliva-avermelhada, esmagar seu miolo, seu coração martelar você espremer você rolar você para fora cheirando a pão branco, mas morto; Para sobreviver às fronteiras você deve viver sem fronteiras ser uma encruzilhada.

Foi também nessas encontros, também escutando *Anganga*, após apresentar no circo, como exercício de aula, a performance *Expurgo*, que tinha como trilha sonora *Eká*, que pude acessar uma possível suspensão e que reparei: a suspensão, nós só a percebemos por fora. Estávamos em mais um exercício de buscar as frequências mortas, dessa vez, ao contrário da anterior, não iríamos praticar imobilidade, mas iríamos escutando o nosso corpo a fim de ir percebendo a cada segundo qual movimento ele pedia. Em algum momento me dei conta de que estava puxando meu cabelo, balançando e escorregando as pernas pela parede há não-sei-quanto-tempo e não-sei-como. Suspensão, como Tania apontou, não como algo que se antepõe à razão e à consciência, mas um outro estado, talvez uma outra possibilidade de corpo quando em risco.

Quando penso em escrever com frequências mortas são as mãos trêmulas e os braços naquela sensação que não sei definir, mas que após aquele exercício de imobilidade me é recorrente. É um desejo de encarar de frente não a própria morte, que seria muito vago, mas o que em mim foi assassinado e precisou que eu assassinasse em razão de, como aponta Cíntia, ser *mulher plena*. É, parece-me, não mais escrever à revelia de tudo que me atrapalharia a escrita, de tudo que embaralha o raciocínio e o juízo, mas escrever *com* esse dismantelo. Escrever com tudo o que deveria ter sido esquecido, aproximando essa escrita de uma palavra que não seja Deus, como em Artaud. Investigar e habitar as frequências mortas como processo de construção do corpo não orgânico proposto por Artaud. Escrever com as frequências mortas como habitar o desconforto, permanecer nos momentos de risco, apostando ser neles que alguma invenção possa se dar.

Contudo, Fred, não é como se fosse possível decidir abrir essa fenda, habitar esse vazio e deliberadamente habitá-lo. Neste trabalho, por exemplo, percebo que a todo momento pareço chegar muito próximo a um ponto crucial que me escapa, por vezes em uma distração, por vezes em uma dor de cabeça. Em análise, cheguei a cogitar esses momentos como uma defesa do próprio corpo, uma resistência a algo com o qual seria insuportável lidar. Que não pareça que ao propor uma escrita com frequências mortas entendo que cheguei a um lugar de suspensão, um estado outro do corpo, inédito, onde agora essa pesquisa se dá. Se busco habitá-las e enxergo nelas essa potência, é antes por percebê-las comigo, como esburacamento, e desejá-las não como ponto fraco, mas tentando restituir-lhes a potência de marca. Proponho trazê-las não como instrumento que eu pudesse dominar, mas como mais uma ferramenta que arroteio e da qual me deixo contaminar.

Na ocupação Vila Viva, que fizemos em janeiro e fevereiro de 2017 na casa do Barão de Camocim contra o desmonte autoritário e truculento do projeto Vila das Artes, em Fortaleza, a coreógrafa e diretora Andrea Bardawill, em aula, nos pedia que fôssemos encontrando posições desconfortáveis no corpo. Mantendo, habitando cada posição, depois passando de um desconforto para o outro de maneira mais fluida. Para mim, de novo as mãos, que reviro, entorto, chegando a machucar. *Lembrando que desconforto não quer dizer sofrimento.* Retorno a outro momento, anos atrás, quando comecei a frequentar suas aulas no Alpendre e ela, numa das primeiras aulas que participei, ralhou na roda de conversa: *eu negocio tudo. Horário, preço, disponibilidade. Mas eu não negocio presença.*

Essa frase, que me persegue há anos, retorna agora nessa escrita para ti, Fred. Penso sobre estarmos a todo momento negociando o inegociável. Não negociar presença. Talvez se trate disso, nessa suspensão, nessa brecha inominável onde algo pode se dar, uma presença não-negociada e que, ao contrário do que poderia parecer, não se opõe a uma ausência, mas se dá no fio da navalha. Como, então, provocar a radicalidade dessa presença que dá a ver uma ausência, essa presença que não seria o mesmo que estar no presente, enquanto corpo?

“*Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino Parente de quiçamba na cacunda Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai Ô parente, pro quilombo do dumbá*” é com esse mesmo canto que o artista Wellington Gadelha começa o espetáculo *Devoração: Como Permanecer Fortes*, da Cia de Arte Andanças, dirigido por Andrea, estreado em 2016 em Fortaleza. “*Essa música quem cantava era Esmeraldina, minha bisavó*”. Novamente, aprendo minha branquitude quando reparo que a bisavó de meu amigo e colega de trabalho era escravizada enquanto a minha, aos nove anos de idade, abria as festas da cidade de Sobral tocando piano. Eu e Wellington trabalhamos juntos, hoje, num projeto chamado Afrontamento, que parte de sua proposição de investigação desde um corpo *roleta-russa*, corpo negro periférico com apenas uma bala no cachimbo. No projeto, ao qual não posso me dedicar mais por estar no processo de escritura da dissertação - e aqui, novamente, minha branquitude -, ajudo-o, como produtora, a sistematizar suas questões e escrevê-las a fim de desenvolver o que se entende como um projeto cultural. Será que conseguimos mesmo, Fred, eu e ele, seguir juntos? Como? Será que conseguimos, eu e você? Como?

Devoração: Como Permanecer Fortes? Parte das vivências e lutas de cada um dos três bailarinos. Estamos sentados em roda, em um dos salões da Casa do Barão de Camocim, recém-reformada - e não restaurada, como combinado com a Prefeitura Municipal de

Fortaleza - pela Casa Cor Ceará. Dois refletores iluminam o centro e sugam quase toda a energia que conseguimos para a ocupação. Wellington deita em frente à pessoa ao meu lado na plateia com uma barulhenta grade de madeira, montada por ele mesmo, à frente de seu rosto: “por quê que só se mata preto? Por quê que só se prende preto? Hein, Dora?” olha pra mim de canto de olho. Rio, as mãos trêmulas. O espetáculo segue.

- Por que tu não respondeu quando eu te perguntei?
- Porque eu não sei a resposta.
- podia responder que não sabe, porque se não a gente se sente muito só... Um dia um amigo respondeu “por que eles têm medo da gente”. Ele também era preto.

Porque eu tenho medo de vocês. Será que eu poderia ter respondido isso?

Meu racismo, aquele mais velado e secretamente estruturado como parte de mim, aquele que não justifica e até lamenta o assassinato de pessoas negras mas continua, ainda assim, assistindo em segurança a um genocídio, responde. Na conversa que tivemos, eu e Wellington, após a peça nas escadas do casarão, acessei fácil esse medo de me perceber no lugar do opressor, de me ver perpetuando opressões. Difícil é, agora, acessar o meu medo da cara de afrontamento de um homem negro que me olha. Esse medo que me leva a optar pelo silêncio naquela situação, mas que não é emudecedor como os silêncios que não escolho - há muita diferença entre escolher silenciar e ser silenciado. Aqui, inaugura-se um medo não de alguém que detém um poder, mas um medo que as narrativas hegemônicas nos ensinam a ter do que se apresenta como diferença.

Assim é que, no marco do racismo, o sujeito branco depende da produção arbitrária do sujeito negro como “Outro” silenciado para se constituir, atualizando, a partir do binômio branco/negro, uma série de outras fórmulas binárias tais como bem/mal, certo/errado, humano/inumano, racional/selvagem, nas quais o negro não cessa de ser representado como mal, errado, inumano, selvagem. Dessa maneira, não é jamais o sujeito negro que está em questão, mas as imagens e narrativas dominantes produzidas desde um ponto-de-vista colonial acerca dele. (MOMBAÇA, 2015, s/p)

Experiencio a distinção desses medos no meu corpo, pois enquanto eu não respondesse estaria segura, ao passo que nos meus trânsitos enquanto mulher nordestina

bissexual, essa segurança não existe. Poder não responder a uma pergunta que Wellington não poderia deixar de fazer é o meu privilégio. Quando, eu te pergunto, Fred, Wellington poderia estar seguro de ser preso ou morto por ser negro? Sinto essa distinção no corpo, mas embaralho para contá-la, pois é quase como se se tratasse de um infrafino que distingue um medo de outro. Como se houvesse um medo que sinto para me colocar em segurança, em distinção a um medo que me é imposto como perigo de vida. Como um risco que posso escolher não correr sem em nada alterar meu dia. Pergunto-me, agora, por que só ele é preso e por que eu também morro. Preciso perguntar-me, diariamente, não esquecer nenhum dia, por que as mulheres negras morrem mais que eu.

Devoração: como permanecer firmes? Acredito que diante do que estamos hoje, é como os nossos corpos se encontrarem e encontrarem formas de sair deles mesmos. Mas sair com leveza, com ternura, com afeto, com docilidade, mas não esquecer que tudo isso é a preparação para uma guerra. Sabe-se lá que guerra é. Mas essa guerra é o que a dança nos permite. (Elithiel no documentário *Devoração: Como permanecer Fortes?*, Nigéria Filmes, 2017)

Trazer o Devoração para nossa conversa, Fred, é aproximar-nos dessa chave que aponto acima como uma suspensão acerca da qual me parece impossível discorrer, mas que vou arrodando em presença. Aspásia Mariana, segunda dançarina a falar no espetáculo, contou-me que Andrea Bardawil só entrou em sala meses depois dos três bailarinos começarem a investigação de seus movimentos. Aspásia começa com golpes de kung Fu num movimento dos braços: 'fú' 'fú' 'fú' 'fú'. Desenha um ritmo para sua própria dança. Sem que percebamos, num tempo que só conseguimos perceber por fora, depois que já passou, esse movimento de luta torna-se o pedalar em uma bicicleta - sua outra luta, no movimento Ciclanas. É esse investigar, escavar a si como processo de invenção e daí dar a ver uma proposição artística que parece estar em jogo não só nesse espetáculo, mas no que venho investigando em *Anganga*, *Niños Heroes* e nos meus processos de corpo, escuta e escrita.

Conto-te desse espetáculo, Fred, porque lembrei muito de nossas conversas e também de seu texto *O que Sobrou do Céu*, acerca do espetáculo *Para que o Céu não Caia*, da Cia de danças Lia Rodrigues:

Como segurar o céu? Que forças podem suportar o golpe fatal de um firmamento que desaba sobre nossas cabeças? O céu é realmente para

todos ou apenas para alguns? O oco do nada? O céu nos esmagará no subterrâneo terrível que criamos? (COELHO, 2016)

Gosto de me contaminar tanto pelas questões que você levanta quanto pelo pensamento roubado de Marcelo Yuka de que algo pode restar quando *falta luz mas ainda é dia*. Mas para seguir no que venho desenhando entre morte, risco e medo, preciso caminhar na perspectiva de que o céu nunca foi para todos. Muito menos para todas. Quando se apresenta como possível a todos, é apenas desde uma perversidade que nos faz temer a Deus, à morte e ao fim do mundo. Escutei na Aldeia Maracanã acerca da complexidade do contexto no qual surge o livro *A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami* (2016), mote para esse espetáculo. Quando o livro torna-se leitura impreterível para nossos dias, já não sei se a leitura que fazemos dele tem alguma lealdade ao mito Yanomami. Devolvo as questões que você nos faz, querido, perguntando a quem interessa segurar esse suposto pedaço de céu.

Estou ciente, Fred, que trazer para este trabalho as questões que levantei nesta carta é adentrar um campo minado dentro da academia, mas estou convencida de que não entrar nesse campo minado é esquivar das questões que os atravessamentos desta pesquisa - a escuta, *Anganga, Niños Heroes*, o corpo, a crítica de arte, a produção acadêmica - mobilizam em meu corpo. Tudo move para esse campo, e não é pertinente, para mim, chegarmos até essas trincheiras e agora correr com medo das bombas, ou mesmo esquivar-nos delas, pois falar em fim de mundo, em frequências mortas, é entender que as doenças do vivido já nos acometem. Como você fala acerca de *Niños*:

Não temos corpo, não temos nada que nos deixe de pé, mas temos ódio e amor suficiente para não deixarmos tomarem o que nos pertence. A música nos pertence. Os sons, as bocas nervosas, os olhos esbugalhados, os amigos de sangue, os corpos amontoados, nada disso pode ser retirado ou esquecido. (COELHO, 2015)

Proponho esse não ter corpo ao qual você refere como o corpo desorganizado em Artaud, que em Lapoujade não aguenta mais. Mas é *desde sempre e para sempre* que esse corpo não aguenta mais, não nos deixa de pé, assim como o pensamento não pode hoje, como nunca pôde pensar. Penso que é também desde sempre e para sempre que o céu desaba e o mundo se acaba. Trazer o fim do mundo para a conversa é antes pôr em xeque a própria noção de fim de mundo como grande ameaça.

Penso, então, que o trabalho do pensamento em tempos de fim de mundo pode ser o de adentrar esse campo minado e desarmar as bombas, ainda que precisemos fazer do próprio corpo o sensor - esse corpo que já está silenciosamente posto para sacrifício, como nas frequências mortas e inaudíveis. E, por não estarmos reconciliados e ser inevitável o combate, talvez precisemos explodir algumas bombas e quem sabe perder partes do corpo, como a estrela do mar que oferece um pedaço de si ao predador para sobreviver. Entrar nesse campo minado é correr o risco de a cada momento trazer pensamentos controversos, que eu mesma posso não achar pertinentes no momento seguinte. Mas falar-te desse campo minado, Fred, é perceber que, se, por um lado, esse campo é formado por forças externas de um *eles* que impõe forma aos nossos corpos e tenta domesticar nossas vidas, por outro, nossos corpos e nossas vidas também arregimentam forças que minam a nós mesmos. Daí o conflito e a necessidade de questionarmos sempre esse *nós*, pensarmos que no interior de nós há também o combate, o conflito, seja no meu encontro contigo, Fred, seja no descompasso de mim. Parece-me ser aqui onde reside a potência do combate-entre de que falo à Juçara quando esmiuço seu trabalho: recusar-se a forjar uma harmonia dos sons que organizariam o caos através da música é escancarar esse descompasso.

Ainda assim, Fred, no dissenso, no combate, convido-te a entrar comigo nesse campo minado, como um braço estendido: ofereço-te o que me perturba e tento encontrar-me com tuas inquietações num pedido de ajuda para essa escrita que apenas ensaia um movimento de resistência não ao fim do mundo, mas à ameaça em si. Pelo que *não pode ser retirado*, o que *não pode ser esquecido*. Resistir a quem nos ameaça, Fred, é, antes, resistir ao que, em cada um, ameaça a nós e aos outros, o que torna ainda mais urgente que entremos nesse campo: oferecer ao predador alguns pedaços de nós pode ser também ir nos livrando do que em nós nos oprime, mas também do predador que cada um de nós somos, na dupla consciência, como as duas frequências mortas das quais te falei aqui. Convido você, Fred - e confesso que esse convite é o mesmo feito à Tania, ao Tato, à toda a banca e aos leitores - para que ensaiemos começar a desarmar esse campo, para que explodamos algumas bombas e, talvez, percamos uma perna. De fato, convido vocês porque já os vejo em seus campos minados, já os vejo saltando, jogando com seus buracos que ora sei, ora não sei quais são. Pois se estou convencida de que preciso entrar, não estou certa de como permanecer nele sem ensurdecer, a única coisa que considero imperdoável para o rigor que desenhei. Não é disso que se trata no trabalho acadêmico?

Olhar para *Anganga* e *Niños Heroes* como sons que podem atravessar conosco o fim do mundo é entendê-los como sons que adentram os campos minados da música produzida hoje e das questões sonoras que se apresentam. Não é elogiá-los como o som heróico que resiste a esse fim de mundo e chega numa terra dizimada para povoá-la, como o casal hétero sobrevivente. É, antes, entendê-las como balas que atiram em nós e que nos esburacam, e, justamente por isso, trazem uma potência de caminhar conosco na direção oposta à do medo e do silenciamento. Penso neles como músicas que se distanciam da metáfora, entendendo aqui que “manejar metáforas é fazer alusão ao desconhecido partindo do conhecido.” (DERRIDA, 2011, p. 293), por fazerem um movimento de aludir ao desconhecido pelo estranhamento, mesmo, e além: extrair do tido como conhecido a sua camada de estranho. Aproximo-me então da noção de *unheimlich* em Freud para pensar o estranho não como elemento totalmente externo e desconhecido, mas como o que naquilo que não conheço me soa familiar e o que, no que me soa como familiar, eu desconheço ou não reconheço. “Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.” (FREUD, 1976, p. 282)

Adentrar o campo minado e perseguir o que escapa parece estar intimamente ligado aos movimentos que dão a ver o que deveria ter permanecido secreto. Penso que os gritos, os ruídos, o *noise* e sobretudo o descompasso e a dessemelhança em contato com a voz afinada, como em *Anganga*, ou mesmo com narrativas bem estruturadas, como nas letras de *Niños Heroes*, podem operar um jogo de dar a ouvir. Por inserirem-se no mundo em que vivemos - no fim de mundo em que vivemos - a um só tempo nos fortalecem contra a ameaça e tornam a nos ameaçar. A cada tiro acostumamo-nos um pouco mais ao barulho do tiroteio, mas talvez nos aproximemos um pouco mais da morte e tornemos a ativar o medo.

Acredito, Fred, que também não se trata de um elogio aos artistas que nos apresentam essas obras como artistas heróicos, pois pensar o fim do mundo desde sempre e para sempre é encarar que não temos salvadores. Se podem ser pensados como meninos heróis, é antes como uma ironia e uma torção da própria noção de heroísmo. Por sinal, pensar esses sons como movimento é assumir que terem apresentado tal trabalho não implica de maneira alguma que tenham encontrado uma fórmula sonora para o fim do mundo.

reconheçamos que o que já foi dito não está mais por dizer; que uma expressão não vale duas vezes, não vive duas vezes; que toda palavra pronunciada morre e só age no momento em que é pronunciada, que uma

forma usada não serve mais e só convida a que se procure outra (ARTAUD, 1993, p. 85)

O que faz desses sons projéteis é exatamente a maneira como se arriscam e, se *o que foi dito não está mais para ser dito*, o risco corrido na experiência sonora inaugurada, como que uma bomba desarmada ou explodida, não está mais para ser arriscado. Trata-se antes de um movimento em direção ao abismo, um movimento que nada garante que será novamente feito, pelo contrário: feito, não está mais por fazer.

Pergunto-me, aqui, ainda, se entramos nesse campo para explodir ou desarmar bombas, ou melhor, pergunto-nos, apenas por retórica, se é possível saber de antemão que bomba deve ser explodida, que bomba deve ser desarmada e de que bomba devemos apenas desviar, deixando-as para outros. Mas corramos esse risco, Fred, porque precisamos descobrir a que forças interessa que esses campos continuem minados. Ou melhor, a que forças interessa construir essa constante ameaça de uma possível queda do céu? Será que nós queremos, eu e você, sustentar esse céu, adiar essa tsunami? A serviço de quê, por exemplo, espalha-se o mito de uma bomba capaz de explodir o mundo 29 vezes? O que se sustenta quando sustentamos a ameaça constante do botão nuclear?

Soube que era mulher todas as vezes que meu avô apontou a arma para a cabeça da minha avó, e apenas teve coragem para fazê-lo quando ela estava sozinha com as crianças em casa, apenas as meninas, eu inclusa tendo crises de asma nervosa, o que alongava o curto caminho até a casa do vizinho que diversas vezes teve que convencer meu avô de que ele não deveria atirar. Suponho que, no final das contas, o covarde nunca atiraria, nunca se arriscaria a perder o efeito de sua ameaça, que era devastadora. (GUEDES, 2016, p. 12)

Rio de Janeiro, 12 de julho de 2016

o nosso discurso não é agressivo, o sistema é agressivo.

A zanga é clara, a raiva é clara, o sistema é agressivo.

Grada Kilomba

Cíntia,

A gente, que vem do nordeste, tem uma peixeira na bainha. Você disse, numa das encontros de sexta-feira, questionando a si mesma acerca de sua possível agressividade em um debate que havíamos presenciado no Seminário Hélio Oiticica, na quarta-feira. Desde que você nomeou e materializou esse jeito de estar no mundo, eu tenho uma peixeira muito específica na cabeça. Ela está muito enferrujada, já sendo toda cor de um cobre muito feio formado por um amontoado de ferrugens, e é muito larga. O cabo, que de tão velho quase não existe mais, é feito por uma borracha preta em fio grosso que o envolve todo. De alguma maneira há também algum fio vermelho, não sei como. Imagino essa peixeira como a de um antigo morador da fazenda da família do meu pai, em Pedra Branca, Tico. Um dia ele bateu em seu enteado, Diego, sete vezes (meu número da sorte) com uma macaca - um chicote muito grande que se gira e roda no chão para aboiar o gado, não sei se você conhece. Eu não sei explicar a sensação que eu tinha e trago dele, que preenchia todo o meu imaginário moldado pelas telenovelas da Rede Globo do que seria um negro escravizado. Por outro lado, me dava uma certa ojeriza e um medo, que eu associava à sua agressividade e ao fato de eu saber que batia nos enteados e na companheira. Lembro que ele comia em uma enorme bacia, e eu sempre me perguntava como ele não engordava já que eu àquela altura andava as voltas com a cobrança de ser uma pré-adolescente mais magra. “Zangada. Eu não sou agressiva. Zangada, porque isto é agressivo.” (KILOMBA, 2016, s/p) Não tenho certeza se essa peixeira existiu, se a dele era mesmo assim, ou se eu fantasiei, o que é irrelevante, já que essa é a peixeira que inventei e que carrego comigo, tentando estar sempre muito atenta à passagem infra-fina entre o momento em que preciso deixá-la de canto para não perpetuar opressões, em que tenho que mostrá-la diante de uma ameaça e o momento extremo em que se faz urgente usá-la. Ora por mim, ora por todas nós. Ora emprestando-a a uma de nós, ora olhando nos olhos eu também qual cúmplice, ora num lance muito rápido e por vezes automático, em que

sei que o meu sangue também jorrará junto com o do então inimigo. Preciso não esquecer que ganhei - no duplo cearense onde *ganhar* também serve para *furtar* - essa peixeira de Tico. Preciso não esquecer as vezes em que a usei simplesmente para me cortar. Saber sangrar, para que, como você propõe, possamos experimentar a sobrevivência de outras formas que não as maneiras que nos foram destinadas.

Quando retornei no início deste ano à cidade de Pedra Branca para o enterro de minha avó, precisei assistir a uma missa católica, algo que não via há anos. Seu corpo foi velado na capela que foi construída para ela dentro da fazenda, Santuário de Nossa Senhora Desatadora dos Nós, e que ficava próximo tanto do posto de saúde que leva seu nome, Ana Brasil Cavalcante, quanto da Escola Francisco Vieira Cavalcante, que leva o nome de seu esposo, meu avô.

Quando alguém morre uma morte esperada, sem doença, apenas porque a idade chegou, alguns afetos especialmente estranhos são ativados. Não havia como lamentar, fantasiar acerca de um mundo menos violento ou adoecedor. Ela havia vivido o que se considera uma longa e boa vida e morrido tranquilamente nos braços de duas de suas filhas, sem ao menos ir ao hospital. O único sentimento socialmente legítimo ali era a tristeza da saudade. Eu, que nunca tive identificação com vovó Donana, conhecida em Pedra Branca como Don'Donana, a não ser pelo bordado, não sentia mesmo essa saudade no meu corpo e me dividia entre uma imensa solidariedade ao sofrimento do meu pai e um lamento pelo absurdo, para mim, de todo aquele ritual. Pensava no vocativo que lhe fazia duas vezes senhora - duplamente *sinhá* - e olhava para aquele corpo, os olhos azuis que não se podia mais ver e, como de se esperar, me perguntava como aquela vida que estava ali ontem, hoje não estava mais.

Eis o mistério da fé, repetia o padre, como dizendo: *não faça muita pergunta, não*. Desenrolava-se na minha frente toda uma mitologia que muito remetia ao que vim tratando na carta ao Fred: uma promessa de um céu inalcançável para a grande maioria de nós - e se é inalcançável para as mulheres brancas, imagine para as mulheres negras -, um temor a Deus que é razão de todas as coisas e um reforço a essa constante ameaça de fim de mundo.

A invenção da culpa nos Cristãos tem por objetivo tornar o doente ainda mais doente. Tudo é pensado no cristianismo a partir do corpo mártir que toma sobre si os sofrimentos sem nenhuma reação nem exteriorização, mesmo que adiada. Desde então, o sofrimento se torna sacerdócio, missão, fardo. [...]

Tudo se passa como se nem Judas nem Roma tivessem matado Jesus, mas sim seus primeiros fiéis, quer dizer, em suma, o cristianismo vindouro. Jesus é a primeira vítima do sistema do juízo cristão. (LAPOUJADE, 2002, p. 82)

A minha avó, pela narrativa da minha tia Ruth, preenchia perfeitamente o arquétipo da mãe, como nenhuma de nós conseguíamos. Teve treze filhos, olhava por todos e só se sabia que ela tinha algum problema quando pedia que rezassem juntos com ela um terço. Era *misericordiosa*, ajudava os *mais necessitados* e ficou ao lado de seu filho Gilberto até o momento em que ele deu *seu último suspiro* - o que, segundo minha tia, encorajou tia Silvinha e tia Ana Maria a segurarem as suas mãos até o último momento de sua vida. O momentíssimo.

Na capela de Nossa Senhora Desatadora dos Nós o que mais me espantava era a semelhança entre Donana e a Virgem Maria, de quem era grande devota. Tão devota que, aparentemente, era ela mesma a *nossa senhora imaculada concebida sem pecados*. Cresci escutando uma história de romance hollywoodiano: meu avô, apaixonado pela namorada de seu filho, enviou o filho para estudar fora a fim de casar-se com essa mulher, tão linda era ela. Para a minha família paterna essa era a ilustração do quão maravilhosa e amada era a minha avó. Para a minha mãe sempre ecoou a pergunta: o que será que ela queria?

Cubra-me com seu manto de amor / Guarda-me na paz desse olhar / Cura-me as feridas e a dor me faz suportar / Que as pedras do meu caminho / Meus pés suportem pisar / Mesmo ferido de espinhos me ajude a passar / Se ficaram mágoas em mim / Mãe tira do meu coração / E aqueles que eu fiz sofrer peço perdão / Se eu curvar meu corpo na dor / Me alivia o peso da cruz / Interceda por mim minha mãe junto a Jesus / Nossa Senhora me dê a mão / Cuida do meu coração / Da minha vida do meu destino / Do meu caminho / Cuida de mim / Sempre que o meu pranto rolar / Ponha sobre mim suas mãos / Aumenta minha fé e acalma o meu coração / Grande é a procissão a pedir / A misericórdia o perdão / A cura do corpo e pra alma a salvação / Pobres pecadores oh mãe / Tão necessitados de vós / Santa Mãe de Deus tem piedade de nós / De joelhos aos vossos pés / Estendei a nós vossas mãos / Rogai por todos nós vossos filhos meus irmãos (CARLOS, 1993)

Enquanto rodávamos toda a cidade em procissão com o corpo até chegar ao cemitério escutando a música preferida de minha avó, pela primeira vez pude perceber o quanto o patriarcado engendra desde o cristianismo a nossa responsabilização por tudo quanto é

considerado em desacordo no mundo. A Virgem Maria, que extrapola os limites da pureza ao procriar sem precisar fazer sexo, tem por única e maior habilidade o poder de convencer um homem - seu filho - a interceder pelos homens pecadores. A saber, os homens que não amam ao próximo como a si mesmos, que matam e que, coincidentemente, cobiçam a mulher *do* próximo. Ao Senhor, o poder, à santa mãe de Deus, a misericórdia, o cuidado. Todos eles, na narrativa imagética cristã, brancos, não só dentro da perspectiva de branquitude brasileira, mas desde uma perspectiva global, por mais inverossímil que seja dentro da própria narrativa. “Não, realmente o Deus bom e misericordioso não pode ser negro, é um branco de bochechas bem rosadas.” (FANON, 2008, p. 60) Retomo aqui a questão do fim do mundo da qual falei na carta a Fred: porque insistimos em querer que esse céu que tanto ameaça nossos corpos não caia?

Na missa de sétimo dia, já em Fortaleza, imaginei como seria se toda aquela família soubesse que eu estava no dia anterior coordenando um bloco chamado *Carnaval no Inferno*, dançando Mc Carol vestindo apenas uma *hotpants* e um tule vermelho, em frente à Catedral com nossas irmãs e irmãos viados, putas, travestis. Como seria se nos vissem - eu, você, Gabi e Tertu- na Casa Nem ou no Beco do Rato aos sábados? Vi minha mãe, feminista, que já foi sabatinada por aquela família acerca de ter traído meu pai, chegar e abracei-a como quem, reproduzindo a proposta dali, busca nela alguma redenção. Escutei, ao lado dela, os inúmeros elogios de toda a família Barreto Cavalcante acerca de nossa beleza. Que lugar mulheres como nós encontram na mitologia cristã?

Eu não vou mais sentir vergonha de existir. Eu vou ter minha voz: indígena, espanhola, branca. Eu vou ter minha língua de serpente — minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta. Eu vou superar a tradição de silêncio. (ANZALDÚA, 2009, p. 312)

Quando assinalo a necessidade de me afirmar e me reconhecer mulher desde minhas memórias, estou falando não de uma definição do que é mulher, mas de uma investigação acerca do quanto as definições e expectativas desta sociedade acerca do que é ser mulher me marcam. O quanto as narrativas hegemônicas, seja na Música Popular Brasileira, seja na intimidade de minha família me indicam o lugar que devo ocupar? O quanto negar esse lugar e não poder, ainda assim, ocupar outro espaço, me lança neste sem-lugar? O que busco aqui, como você mesma diz, “é pôr em movimento a ideia de mulher para que possamos caber nela, mas apenas por um instante, e sempre de maneira provisória.” (GUEDES, 2017, p. 20)

Para além, mana, penso em pôr em movimento essa ideia para que possamos escancarar o quanto as singularidades de nossas experiências não cabem nela.

Mulher (datação 1269): substantivo feminino / 1. indivíduo do sexo feminino, considerado do ponto de vista das características biológicas, do aspecto ou forma corporal, como tipo representativo de determinada região geográfica, época etc. / Exs.: m. negra / m. de seios pequenos / m. carioca / m. das cavernas / 1.1 aquela que tem sua fisiologia e sua vida genital percebidas como essência do ser humano feminino em sua evolução: / 1.1.1 na puberdade, com a chegada dos ciclos menstruais, quando ovula e pode conceber; moça, mocinha / 1.1.2 quando deixa de ser virgem / Ex.: tornou-se m. com seu primeiro namorado / 2.o ser humano feminino, considerado em conjunto, ideal ou concretamente / Ex.: e Deus criou a m. / 3. mulher-feita; adulta / Ex.: tem uma filha que já é m., vive fora do país há anos / 4. companheira conjugal; esposa / Ex.: sua m. faleceu cedo / 5. amante, concubina / Ex.: diz a lenda que marinheiros têm uma m. em cada porto / 6. Derivação: sentido figurado. / na tradição, como indivíduo e/ou coletivamente, representação de um ser sensível, delicado, afetivo, intuitivo; fraco fisicamente, indefeso (o 'sexo frágil'), idealmente belo (o 'belo sexo'), devotado ao lar e à família (mulher do lar) etc. / 7. uma mulher indeterminada ou de quem se fala; dona / Ex.: uma m. deu-lhe a informação / 8. us. como interlocutório pessoal / Ex.: — Então, m., qual é a solução? (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa 2009.)

A despeito do quanto pode soar mera retórica trazer aqui um significado de dicionário para a palavra *mulher*, parece-me extremamente necessário refletirmos acerca do quão sintomática é essa ideia retratada no Houaiss. Além de ser constantemente objetificada, em nenhum momento a mulher é entendida como constituição social, escancarando o oposto da máxima de Simone Beauvoir (1980) “*Ninguém nasce mulher, torna-se mulher*”. Contudo, percebo que a palavra a qual o Houaiss remete parece dar conta perfeitamente da mulher anunciada por minha tia e pelo padre naquela missa como sendo a minha avó. Mas o que falaria minha avó, se pudesse falar por si mesma? As minhas tias, que organizavam cuidadosa e corajosamente o ritual enquanto os meus tios não conseguiam se aproximar do corpo, o que diriam? Se realmente pudessem falar, sem infernos e fins de mundo, o que diriam Tia Silvinha e tia Ana Maria, ao segurarem a mão de Donana até sua morte? Além, o que diriam do verbete mulher as mulheres que foram escravizadas pela minha família? De todas as frases sintomáticas da citação acima, a que mais me chama atenção e retoma de imediato nossa senhora é seu uso como interlocutório pessoal: *então, mulher, qual é a solução?*

Ruína

Da primeira vez que te vi, entrei no auditório do CMAHO para te escutar dizer a seguinte frase: “depois que você descobre as suas ruínas, você descobre que nunca esteve em outro lugar”. Imediatamente, remeti às memórias de abuso sexual que fizeram com que eu me soubesse mulher aos 13 anos, sem nunca me levarem a definir o que seria ser mulher. Não é disso que se trata. Vem imediatamente em meus ouvidos a frase de Caetano Veloso (1991) *aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína* que dá a ouvir tão incrivelmente o processo colonial e desenvolvimentista brasileiro. Mas eu diria que aqui dentro, onde tudo parece ruína, escrevo “não para edificá-las, e sim para abrir espaço ao contraditório.” (GUEDES, 2017, p. 8)

Nestes três meses que passei em Fortaleza no processo de finalização da dissertação, descobri um lugar que sempre me foi ponto cego. Preciso muito te levar para conhecer. Na Praia de Iracema existem esses dois *piers*, que chamamos ponte velha e ponte nova. Chamamos Entre-pontes o nosso banho de mar preferido, já que com a gentrificação da Praia de Iracema a população do Poço da Draga não tem mais passagem para o que acontece entre a Ponte Nova e o Mucuripe. Eu, secretamente, nunca havia pulado da Ponte Velha e se havia subido lá não me lembro bem. Foi com minha mãe e Darwin que fui até lá para pular e dei de cara com uma ruína que eu nunca havia visto antes, um quadrado que fica entre a ponte velha e o Mara Hope, navio que existe na orla de Fortaleza como um mito por ter incendiado em 1985 próximo à costa e existir lá na paisagem como monumento-ruína até hoje . Já esta outra ruína, este quadrado, no meio do oceano, existe como uma frequência morta, inaudita, da qual não se ouve falar, que me atraiu primeiramente pelo risco de ir até lá, nesse vício pela adrenalina. O que passei a chamar de *As Ruínas* é como um quadrado suspenso no mar por longarinas que formam um andar como que numa grade perfurada. Muitos corais arrodando as longarinas enferrujadas. Neste dia, o mar estava alto, saltei da ponte e fui nadando até lá. Meu coração acelerava e eu sabia que a taquicardia não era medo de me afogar. Na medida em que ia entrando nas Ruínas, um medo que eu nunca havia sentido do mar, de tubarão, de me machucar nos corais. Uma dor de cabeça, dessas que sinto quando me aproximo muito de algo que me parece insuportável enxergar. Fecho os olhos: há algo que não me é suportável enxergar, mas que aguento ouvir. Não era ali, a edificação em si, mas o que aquele lugar que me parecia tão íntimo e ao mesmo tempo tão desconhecido mobilizava em mim, que, tendo

horror à barcos, sempre quis olhar a cidade de algum lugar no meio do mar. Não tive, neste dia, coragem de subir nela, nem sei se coragem é o termo certo, mas ali eu já sabia que havia encontrado algo que eu temia-queria-precisava habitar.

tento explorar o risco para além de um atributo que confere um certo “valor” de arte quando se apresenta na vida, ou um certo “valor” de vida quando se apresenta na arte. O risco aparece mais enquanto gesto estético que, na vida ou na arte, pode engendrar uma interpelação feminista, uma experiência que me põe diante de minha capacidade de deixar-me atravessar pelas forças dos corpos para os quais vida e luta são indissociáveis.” (GUEDES, 2017, p. 20)

Embora para mim o perigo daquelas ruínas não era o afogamento no mar, minha mãe sugeriu uma série de vezes um flutuador, para o caso de que eu tivesse uma caimbra. Sugeriu uma antitetânica, pois havia muita ferrugem ali. O que fazia com que tais medidas não fizesse sentido algum para mim me remete à fala de Marcos: *Tem que ter o perigo no fio da rede desenrolando*. Na livre improvisação, dispositivo base para a feitura das músicas em *Niños Heroes*, parece tratar-se o tempo todo disso, como na conversa entre Zeni e Tato:

FZ - Então você tem que estar disposto a trabalhar com riscos... Taborda - Com o risco de perder, de perder o que você gostou permanentemente, e de não se apegar também, de não ter apego a isso, ou seja, desfrutar dessas ilhas no momento que elas acontecem e ter a percepção fina de até que ponto aquilo pode render, mas de novo você já está no território de composição em tempo real, no território do arbítrio, mas aí não existe uma fronteira, é um contínuo, você situa ora lá, ora cá, de acordo com o desejo coletivo. (ZENÍCOLA, 2007, p. 72)

Arrisquei-me por dias naquelas ruínas, escalando-as, experimentando o silêncio de ter como som apenas o ruído branco do mar e do vento. Imaginei que indo lá todos os dias poderia descobrir mais de mim naquelas ruínas, mas foi na experiência primeira do estranhamento que tive as inquietações que movem esta carta, pois havia algo naquelas ruínas que não se mexia, que de alguma maneira não instaurava diferença. Algo que se tornava facilmente muito íntimo e se deixava domesticar pela minha experiência.

Frequências Inauditas

Retomo a morte de minha avó, as minhas ruínas e desenvolvo esta escrita para você, Cíntia, no exercício de politizar a ferida, como propõe Jota Mombaça, entendendo que os processos de escavação de si e de rememoração contra o esquecimento que faço neste texto são maneiras de adentrar os abismos aos quais os sons investigados nesta pesquisa me levam e os buracos que abrem em mim.

“Crescimento da potência lá onde houve abundância de feridas mais sutis, através das quais aumenta a necessidade de apropriação.” A apropriação vem do fato de que o corpo não suporta a ferida, de que ele não agüenta mais. A potência do corpo (aquilo que ele pode) se mede pela sua exposição aos sofrimentos ou às feridas. Mas Nietzsche diz: as feridas são as mais sutis. (LAPOUJADE, 2002, p. 88)

Politizar a ferida é um movimento ligado a essa apropriação, mas que também incorre em devolver o desconforto, percebendo as questões sistêmicas que envolvem cada um dos buracos que não consigo habitar. O que intento ao trazer minhas histórias é atentar para as tradições de silêncio que experienciamos através do medo. E aqui me arrisco duplamente: o momento em que te escrevo, Cíntia, é o momento em que aprendo, pensando com Grada Kilomba, a urgência em racializar a minha própria experiência. Como você mesma apontou, tentar abordar atualizações do racismo desde a experiência da branquitude. Porque adentrar o campo minado deste trabalho tem sido sempre esbarrar, de um lado, no risco de falar em lugar do outro ao abordar sons intimamente ligados à negritude e, por outro, o risco de incorrer em uma culpa pela minha socialização que opere apenas um paralisante retorno ao ego, como vocês bem apontam. Mas escrever a você é, antes, encarar que corremos esse risco e convidar-te a correr comigo. É, ainda, perguntar se é possível que nos aproximemos sem silenciar nossas diferenças. Penso, junto com Jota, se seria possível escrever também com as frequências inaudíveis das quais ela nos fala quando propõe uma descolonização da escuta.

Inaudíveis, os infrasons e ultrasons não podem ser captados pela escuta humana, de modo que, em relação a essas frequências, somos todos como surdos. Isso não significa, de modo algum, que elas não existam, que não se manifestem e não componham a paisagem sonora do mundo. (MOMBAÇA, 2015, s/p)

Tratam-se, de um modo geral, de frequências abaixo de 16 Hz e acima de 16.000 Hz. O que se move no mundo e faz vibrar o ar menos que 16 vezes por segundo não é considerado som para o ouvido humano. Já os animais, dotados de uma outra escuta, se comunicam por esses sons: Os morcegos, por exemplo, emitem constantemente durante o seu vôo assobios e gritos ultra-sônicos inaudíveis ao ouvido humano. Trazer essa noção é propor, aliado à idéia de Preciado (2014) de que o feminismo não é um humanismo, que para a paisagem sonora do nosso contexto histórico-social as nossas vozes são silenciadas, tidas como infra-sônicas. Vivemos cotidianamente o que Schafer assinala como o *terror* da câmara anecóica: “fala-se e o som parece despencar dos lábios para o chão. Os ouvidos se apuram para colher evidências de que há vida no mundo”. (SCHAFER: 2011, p. 118) São as evidências da nossa própria vida que os nossos ouvidos precisam apurar-se para escutar. Questionamos nossa própria existência e somos tomadas por loucas quando, por outro lado, diante da perturbação de escutarmos nosso sistema nervoso e nosso sangue circulando enquanto vemos o som despencar de nossos lábios para o chão, gritamos e assobiamos. Aparentemente, para o patriarcado racista cisheteronormativo, então, a vibração de nossos corpos e cordas vocais são ultra-sônicas e, agora, por mover-se demais, vibrar demais o ar, também não são escutadas.

Fomos socializadas para respeitar mais ao medo que às nossas próprias necessidades de linguagem e definição, e enquanto a gente espera em silêncio por aquele luxo final do destemor, o peso do silêncio vai terminar nos engasgando. (LORDE *apud* RIBEIRO, 2016, s/p)

Como no constante medo do surto e da interdição que muitas de nós experienciamos ao longo da vida, remeto à última palavra que selecionei - e precisei riscar - no exercício com Jota acerca do que, em situação de opressão, fomos impedidos de falar: *muito*. Sabemos, mana, que o que pode parecer uma metáfora alegórica é a realidade de nossa experiência: não falta a voz a quem está oprimido, o que falta é a quem tem o privilégio, a escuta. O privilégio não só fala sem parar, mas também é ensurdecedor para quem o detém e parece que, assim como com o passar do tempo os seres humanos vão escutando num intervalo cada vez menor de Hertz, o acúmulo de privilégio faz com que os humanos escutem cada vez menos a diferença, o *outro*.

“Portanto, falemos de silêncio. Nós o estamos deixando escapar” (SCHAFER, 2011, p. 116) Quero retomá-lo aqui, antes, para fazer uma distinção entre o silenciar e o ser

silenciado. Quando Tato nos propõe, dentro de um curso de pós-graduação em artes que pensemos desde uma pausa na emissão, trata-se de um silêncio que pode dar a ouvir o que até então não era escutado. Tenho pensado com Cage e Schafer ao longo de grande parte dessa pesquisa o silêncio desde uma perspectiva da escuta, a urgência em se escutar o silêncio, tudo o que está nele, o silêncio preenche de sons. Mas o que trago com as frequências inaudíveis é uma escuta desde o que estava silenciado e poderia emergir dessa pausa. Se na carta que escrevo para Marcos trato do pensamento de Tato acerca de uma possível pausa, quero tratar aqui dos sons que poderiam ser escutados quando alguém autorizado a falar silencia. Mas acredito, mana, que na paisagem sonora atual, mesmo essa pausa não possibilita que os sons silenciados sejam escutados e, ao contrário do processo físico com os infra-sons, não se trata aqui de transformar essas falas para que sejam escutadas, mas antes de uma mudança da escuta, a que Jota chama descolonização.

“Quem tem a permissão de produzir conhecimento?” pergunta Grada Kilomba. “Que maneira melhor de colonizar do que ensinar o colonizado a falar e escrever a partir da perspectiva do colonizador (MOMBAÇA, 2015, s/p)

Schafer remete ao silêncio como “uma caixa de possibilidades, tudo pode acontecer para quebrá-lo” (SCHAFER, 2011, p. 59). Se não escuto o que se daria a ouvir nesse silêncio, contudo posso eu mesma quebrá-lo. Mas como não escuto o que vibra acima de 20HZ e abaixo de 20000Hz? Aproximo a surdez à qual referi acima da noção de ponto surdo em Jean Michel Vivès (2009), processo através do qual para a constituição da psique há o recalçamento da voz do *Outro*. Trata-se aqui do recalçamento originário, sem o qual o sujeito não se insere na linguagem.

Sem esse ponto de gozo ligado ao aquém da fala que é a voz, nenhuma assunção sonora do sujeito é possível. Após ter feito ressonância ao timbre do Outro e tê-lo, ao longo do processo do recalçamento originário, ao mesmo tempo assumido (*Bejahung*) e rejeitado (*Ausstossung*), o sujeito deverá poder tornar-se surdo para ele para fazer soar seu próprio timbre. Assim, em um segundo tempo, a voz do sujeito como enunciação se apoiará nessa possibilidade de ter ficado surdo a essa voz. Nessa medida, o princípio mesmo da pulsão invocante mostra que o sujeito do inconsciente *não esqueceu* que, para se tornar invocante, teve que se ensurdecer para a pura continuidade vocal do Outro. (VIVÈS, 2009, s/p)

Este *Grande Outro*, em Lacan, nomeia uma alteridade radical e fundamental para o surgimento do sujeito, que entende esse Outro como terrível e barra essa alteridade radical.

A voz torna-se inaudita e é enquanto ausência que ela é contornada no circuito pulsional. Neste sentido, quando a voz encontra-se inaudita, o Outro não responde ao enigmático “*Che vuoi?*”, “Que queres?”. Caberá ao próprio sujeito cunhar uma resposta singular ao desejo do Outro. (MATTOS, 2012, s/p)

Quero pensar, indo além, que esse ensurdecimento torna algumas frequências inaudíveis - não por uma incapacidade natural -, e faço uma torção na qual quero pensá-las como inauditas. Escutar as frequências inauditas. Auscutá-las. Não se trata aqui de pensar que, afinado à teoria Lacaniana e ao pensamento de Vivès, poderíamos reverter o recalçamento originário, sem o qual, para a psicanálise, o sujeito não consegue ter voz e o mundo torna-se um ruído enlouquecedor - a ausência do recalçamento originário está ligada a casos graves de autismo. Ao contrário dos outros recalçamentos, o primeiro é irreversível. Trata-se de partir da percepção do Ponto Surdo como necessário para a constituição do sujeito e sua inserção na linguagem para pensar processos de ensurdecimento dentro da sociedade. Trata-se de pensar que outro *si* poderia se constituir num outro cenário, numa outra linguagem que não se pautasse no ensurdecimento para O Outro. Esse Outro, aqui, não apenas como o Grande Outro diante de si que opera o recalçamento originário, mas, pensando com Spivak (2010) o *Outro* que é o subalterno, desautorizado a falar; em Preciado, todas nós como o *Outro* do humano, com Beauvoir, a mulher como o *Outro* do homem; pensando junto com Grada (2010), a mulher negra como o *Outro* do *outro*. É pensar o que se funda como sociedade (*sujeito*) e o que é recalçado, silenciado e invisibilizado dentro da sociedade, como alteridade radical e terrível, uma faceta do *Outro* lacaniano. De que maneira o subalterno, a mulher, o negro, o indígena, a pessoa LGBT, todo o corpo inumano na nossa sociedade, me dá notícias deste Outro? “That is, blackness serves as the primary form of Otherness by which whiteness is constructed.”⁵ (KILOMBA, 2010, p. 16)

Assim como a presença não negociada não mais simula uma integridade e sim dá a ver as ausências, pensar as frequências inauditas desde a escuta é buscar o que no silêncio não se ouve, mas também o que a cada som se ausenta. Em um emaranhado que enlinho entre acústica, psique humana, paisagem sonora e socialização, interessa pensar que frequências

⁵ Isto é, a Negritude serve como forma primária de alteridade, pela qual abranquitude é construída.

são escutadas e que frequências são silenciadas, seja no contexto histórico-social, seja na própria experiência da escuta e da noção de som mediada por este contexto. É pôr a mover não apenas os conceitos de ruído, som e silêncio, mas a própria percepção que faz deles opostos. Trata-se aqui de, no fim do mundo, não mais operar de modo a tentar refazer o sujeito conferindo-lhe inteireza, mas trabalhar a *partir de e para* a sua fragmentação e interpenetração, pensando que outra fundação de si, num mundo após o fim do mundo, poderia existir. Nesta busca, mana, sigo entendendo que, no momento em que ainda disputamos as nossas existências neste mundo, faz-se ainda necessário a urgência de se reivindicar como sujeito o corpo que é socializado sempre como o *Outro* do humano. Como Grada remete, em *The Mask*, quando fala da máscara cujo uso era imposto às pessoas negras escravizadas sob a desculpa de que não comessem a cana-de-açúcar, como máscara do silenciamento

in this sense, the mask represents colonialism as a whole. It symbolizes the sadistic politics of conquest and its cruel regimes of silencing the so-called 'Others': Who can speak? What happens when we speak? And what can we speak about? [...] While the Black subject turns into the intrusive enemy, who has to be controlled, the *white* subject becomes the sympathetic victim, who is forced to control. This is based upon processes in which *split off* parts of the psyche are projected outside, always creating the so-called 'Other' as an antagonist to the 'self'. [...] The Black subject becomes then a screen of projection for what the *white* subject fears to acknowledge about her-himself [...] The Other is not other per se, it becomes such through a process of absolute denial.⁶ (KILOMBA, 2010, p. 17)

Aqui, entendo que Grada não remete diretamente ao conceito de Grande Outro em Lacan, pois no pensamento de Grada se trata de uma impossibilidade do sujeito negro constituir-se como sujeito nesta sociedade. Contudo, acredito que esta aproximação entre esses *Outros*, nos ajude aqui a pensar um ponto de ensurdecimento e o inaudito. Assim, parece que sob a perspectiva na qual o sujeito negro seria o Outro para o sujeito branco, o

⁶ Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) 'Outros(as)': Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? [...] Enquanto o sujeito Negro se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido, o tirano. Este fato é baseado em processos nos quais partes cindidas da psique são projetadas para fora, criando o chamado 'Outro', sempre como antagonista do 'eu'. [...] O 'Outro' torna-se então a representação mental do que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo [...] O 'Outro' não é outro per se; ele/ela torna-se tal através de um processo de absoluta negação.

sujeito branco só poderia ser para o sujeito negro como o pequeno outro lacaniano: seu semelhante, humano, o outro que sou.

Foi naquele dia em que eu vinha sangrando muito das lutas contra o patriarcado e você me acolheu. Um dia em que a ferida supurava com frequências mortas e inauditas: perceber-me combatendo o patriarcado reforçando racismo, a partir de um ponto surdo em que oprimi uma mulher negra, na qual projetava o meu desejo, sem perceber que valia-me do meu privilégio em um processo que fatalmente recairia sobre ela. Haviam os sujeitos homens brancos, diante dos quais me percebia apenas um *Outro* a quem mesmo a estruturação de si era negada. Mas havia ainda, o *Outro* do *outro*, uma mulher negra sobre a qual eu me afirmava. Seguimos para a encontra e nesse dia não consegui falar absolutamente nada nas quatro horas que se sucederam. Chorava muito, mas não era isso. Não conseguia falar e, vez por outra, precisava abrir a boca e emitir algum ruído para ter certeza que minha voz ainda estava ali. A cada vez que a escutava, se por um lado algo me confortava ao escutar-me, algo me levava a temer ainda mais que a qualquer instante eu emudecesse. Usava para mim mesma a desculpa de que a esofagite erosiva que me acometia estava tão grave que me deixava rouca, e isso justificava o pânico da perda da voz. A minha voz, ali, parecia como demanda. Foi uma das vezes em que, tendo tentado, não consegui quebrar o silenciamento da minha voz, a tradição de silêncio, e nem mais força, nem mais corda vocal eu tinha. De que maneira eu poderia, ali, retomar a minha voz, tornar a invocar algo nosso?

Retomo esta experiência interessando-me pelo que não soava no que eu ouvia da minha própria voz. Quero pensar contigo, Cíntia, como daquela silenciosa rouquidão eu poderia extrair um canto, uma resistência. Porque quero pensar, agora, no canto não mais como o som afinado dentro de um sistema musical, mas como essas frequências dentro do som que não se escutam e que ainda assim, resistem e movem o mundo. A proposição de um *outro canto*, que não mais o da voz afinada, surgiu de Tato durante a minha banca de qualificação, quando conversávamos acerca desse limite da canção desfeita em *Anganga* e *Niños Heroes*. Enquanto pensávamos que ali não havia mais canção, Tato propôs que pensássemos não mais formas, mas *outros cantos*. Percebo, então, que tentar escrever com frequências mortas e inauditas tem sido, sobretudo, o exercício de escavar o que não se toca e auscultar o que não está audível nestes trabalhos, o que parece não soar e, no entanto, ressoa.

Pretendo, então, mana, disputar a palavra *canto*, pela sua potência de abrigar a um só tempo uma dimensão sonora e também uma noção de ocupação de espaço - canto como

lugar, como usamos tanto no nordeste. Assim, daqui em diante tomarei como canto não a voz entoada, mas ora o grito, ora o assobio, ora o que me possibilitava continuar falando mesmo na rouquidão, ora o desenho no combate entre as duas guitarras, ora as maquininhas de Cadu. Mas também o barulho das correntes que se quebram na fuga para o *Quilombo do Dumbá*, o respirar ofegante diante do *fiu-fiu*, o chiado da peixeira amolando, o tilintar da garrafa quebrando para que possamos caminhar pelo Centro da Cidade Colonial à noite, como aprendemos com nossa irmã *sertransneja* Tertu. Proponho escutar estes cantos não por seu caráter acústico, mas pelas formas que assumem quando atravessam nossos corpos. Como resistência. *Cantar como quem resiste, resistir como quem deseja*, como nos versos de Itamar Assumpção. Pensando junto à Vivès, nomear esses sons *cantos* é pensar uma possibilidade de escuta do grito não mais como demanda, mas como invocação. Na demanda haveria uma dependência absoluta de um sujeito que atenderia ao chamado. Na invocação, um escape a essa dependência.

porque temos a contar somente a nossa história e narrar um novo conhecimento. Para mim não há mesmo uma luta, para mim é afirmação. Eu estou aqui para contar a minha história. Agora, saiam da frente, que eu vou passar. (KILOMBA, 2016, s/p)

Passo a nomear *Outros Cantos* o que dentro destes cantos ressoa como frequências mortas e inauditas, que embora não soem, ressoam e põem o mundo a vibrar. Outros Cantos como frequências que ressoam dando notícias deste Grande Outro. Mantenho o plural para este termo que não existirá no singular, afinando-me a Fred quando fala de *Niños Heroes*: “uma das bandas mais instigantes e poderosas da música contemporânea feita por aqui (aqui? Onde? México? Londres? Berlim? São Paulo? Botafogo? Aquis.).” (COELHO, 2015, s/p) Nesses Outros Cantos não se trata mais de um canto como um lugar, mas de muitos lugares, como quando evoco uma situação e não mais um lugar de fala. Nós já sabemos, mana, o mundo não tem silenciado para escutar nossos cantos, e nos raros momento em que pausam para nos escutar, não tem sido capazes de auscultar estas frequências e, por isso, tendem a escutá-los apenas com o mesmo medo que escutei a pergunta de Wellington (*por que que só se mata preto? por que que só se prende preto? hein, Dora?*).

Venho com os gritos de Juçara e Negro Léo e afirmo que se tratam de invenções que me interessam, sobretudo, pela maneira como se arriscam. Portanto, busco tratá-las antes por sua dimensão sonora, ética e poética que pelos aspectos composicionais pelos quais se insere

ou se distancia dos sistemas musicais. Penso na livre improvisação, no que chamei de suspensão, no ruído, no silêncio e insisto que ainda não sei o que há nesses sons que me levam a pensar que eles habitam este campo minado, que se arriscam e que adentram conosco o fim do mundo. Retorno às leituras sonoras: Cage, Schoenberg, Schafer. Escuto de novo conversas: Marcos, Fred, Zeni, Tato, Kiko, Juçara. Retomo a escuta de *Niños* e de *Anganga* e penso nessa torção da relação entre som e silêncio que parecem fazer a partir do canto. Trata-se, talvez, do desfazimento dos binarismos entre o eu e o outro que vem atravessando toda esta pesquisa. Com o risco, pode-se instaurar a multiplicidade - e talvez apenas com uma invenção sonora em multidão poderíamos auscultar estes *Outros Cantos*. Se o que o silêncio dá a ouvir é a impossibilidade de silêncio, trata-se, nesses trabalhos, de sons que incorporam tal impossibilidade dando a ouvir junto com o barulho - a nova paisagem sonora - o que só se escutaria em silêncio, mas que, pelo ponto surdo, mesmo em silêncio não se escuta. Há, nesses trabalhos, uma brecha que se dá pelo Estranho, pelo processo de a partir do desconforto ao aparentemente desconhecido dar notícias desse *Outro*. Como que fazendo ressoar junto com a paisagem a voz que foi recalcada no *Outro* para que o sujeito e também o humanismo se instaurasse, buscando uma brecha para o que ficou inaudito.

A Grécia falhou com os desajustados / O presidente falhou com os desajustados / O governador falhou com os desajustados / O prefeito falhou com os desajustados / A religião falhou com os desajustados / A filantropia falhou com os desajustados (LEO, 2015, s/p)

Há algo que não se escuta, e como na presença que não mais mascara a ausência, não se trata mais de fingir que no silêncio - na pausa - certos sons poderiam ser ouvidos, mas da tarefa impossível de fazer soar esses *Outros Cantos* em meio ao caos, aproximando-nos da experiência cotidiana do silenciamento. Ainda assim, enquanto arroteio este inaudito, enquanto lhes busco nos sons, nas leituras, nas conversas, retorno e digo: há algo que escapa, que parece estar soando e que no momento em que tento escutá-lo, já não está mais. “Diante desse aspecto disruptivo, que remete a um inaudito e impronunciável, a linguagem, também a musical, será sempre precária” (MATTOS, 2011, p. 26)

Não se trata mais aqui do interesse em perceber as músicas como sons ou todo o barulho do mundo como música. Tomarei *Outros Cantos* como o que se daria a ouvir numa experiência de auscultação, que não está mais no jogo entre som e silêncio, ruído e som, canção e descantão, sistema tonal e atonal, sistema musical e livre improvisação. Está no imensurável

e pode, ainda, ser apenas um rastro de som. Os cacos no chão das garrafas que quebramos depois que fomos embora ressoam, as caretas de Marcos no momento do imprevisto, os braços de Juçara enquanto grita. O pé que bate no chão para não perder o tempo, mas também o ritmo do balanço do trapézio. Proponho auscultar estes Outros Cantos como uma investigação do que não se repete no que se repete - na execução sonora que não se dá duas vezes, no gesto que não será refeito, mas também no que não se esgota. No que não está audível, mas ainda assim se pode escutar. *Os Outros Cantos*, as frequências inauditas destes cantos, seriam então como infrafinos que invento para este trabalho.

Nósmenosum

Não estamos reconciliadas

Glória Anzaldúa

Como uma outra frequência inaudita que vem das minhas memórias de Pedra Branca, te trago a experiência de um som cujo pavor pude recuperar em análise. Da cama onde dormia quando ia para a fazenda em férias, eu escutava por vezes um rangido assustador que vinha do enorme quarto que todos eles (Gláucia, Gláuria, Tico, Antônio Negrin, Diego e dois nenéns) dividiam e que ficava parede-com-parede com o de meu pai, quarto que eu ocupava. Essa parede separava o que costumava-se chamar casa nova e casa antiga. O rangido era, obviamente, o balançar do armador gasto da rede em que os nenéns dormiam. Não que eu não soubesse que os nenéns acordavam no meio da noite e precisavam ser balançados para voltarem a dormir, mas ainda assim me perturbava e eu perdia o sono com a possibilidade de que qualquer coisa de sobrenatural se manifestasse através daquele som. O quê de tão assustador poderia haver naquele barulho que emergia do quarto *deles*? Lembro-me das conversas que diziam que de madrugada ainda soavam na casa antiga os gritos das pessoas escravizadas e que, vez por outra, apareciam manchas de sangue nas paredes amarelas. Dar a ver, dar a ouvir. Auscultar. “Ruído é qualquer som que interfere. É o destruidor do que queremos ouvir” (SCHAFER, 2011, p. 57) Reconheço que algo me assustava pela minha própria condição de insegurança enquanto mulher e, ali, criança. Mas preciso saltar, Cíntia, e perceber em mim esse ensurdecimento para a vibração de um corpo ou vibrações dentro de um som, não por uma incapacidade auditiva natural, mas pela maneira como este canto me

confronta com o estranho, o *unheimlich* de Freud: o que não me é nem familiar nem desconhecido, como o que em mim nego e o *Outro* confronta.

We are dealing here with a process of denial, for the master denies its project of colonization and asserts it onto the colonized. It is this moment of asserting onto the other, what the subject refuses to recognize in her-himself, which characterizes this ego defence mechanism.⁷ (KILOMBA, 2010, p. 16)

Colocar-me em jogo nesse *nós*, como fiz ao longo desta carta, Cíntia, falando do silenciamento que nós sofremos enquanto mulheres nordestinas colonizadas, leva-me a questionar os momentos em que sou eu o humano autorizado a falar - e a viver - e que performo o ensurdecimento para as frequências inauditas a fim de fundar a mim como sujeito - e aqui uma fragmentação da posição de encruzilhada nesta sociedade para a qual aspectos de mim são autorizados a falar, qual sujeito e outros aspectos são silenciados e inauditos, como o *Outro*. Quando tento trazer você e trago, por exemplo, Grada Kilomba e Audre Lorde para a conversa desde uma identificação minha enquanto mulher colonizada, não posso deixar de atentar para o ponto em que nos diferenciamos e em que eu sou herdeira do privilégio da branquitude na colônia, atualizando o racismo e sendo dele beneficiária. Não posso deixar de atentar para a ausência do pensamento e do modo de vida indígena na minha própria reflexão. Como, lendo Grada, continuar escrevendo? Como falar dessa encruzilhada, na qual me percebo, enquanto escuto de vocês a dupla opressão - o ser mulher e ser negra-, que Grada aponta como o *Outro do Outro*. ““how can I dismantle my own racisms?”⁸ (KILOMBA, 2010, p. 23) Sigo a pergunta de Grada que parece me pegar pela mão e dispor-se a percorrer comigo esse desmantelo - como você fez em tantos momentos, mana. Ora me identificando, enquanto mulher colonizada, ora me diferenciando, enquanto mulher que ocupa na colônia o lugar privilegiado da branquitude. Nas duas relações, a fala de Grada, como a sua, me convoca. Ora a recuar, a sair do meio, ora a caminhar junto e tirar o patriarcado e o poder colonizador da nossa frente. São dois movimentos que acontecem a um só tempo e que exigem a todo momento que eu me enxergue e me reposicione. O exercício, aqui, além de perceber as situações onde sou

⁷ Estamos lidando aqui com um processo de recusa, no qual o mestre nega seu projeto de colonização e o impõe sobre o(a) colonizado(a). É este momento – no qual o sujeito afirma algo sobre o outro que se recusa a reconhecer em si próprio – que caracteriza o mecanismo de defesa do ego.

⁸ Como eu posso desmantelar meu próprio racismo?

socializado como o Outro - a mulher em relação ao homem, o nordeste em relação ao sudeste, o colonizado em relação ao colonizador, a população LGBT em relação à cisheteronorma - é o de tentar, lá onde não sou socializada como sujeito, onde sou o privilégio autorizado a ensurdecer para fundar a si, escutar o estranho e auscultar o inaudito. Como o exercício desta pesquisa, como a proposta em Artaud, trata-se de um projeto impossível, mas que nem por isso deixa de ser urgente, *desde sempre e pra sempre*.

Convoco outra dessas narrativas que me habitam mortas e inauditas: o dia em que descobri que meu pai estava com câncer de próstata e encontramos Tertu, na Lapa. “O meu também, mana, mas eu não falo com ele, porque ele não quer filha travesti. O seu pai deu o cu?”, ela perguntou. “Que eu saiba, não. O meu é um cabra macho branco, mas ainda assim sou apaixonada por ele e morro de saudades quando estou aqui.” respondi. “Eles estão doentes porque não deram o cu. Dar o cu previne câncer de próstata, sabia? Vamos escrever sobre isso? Eles não patologizam a gente? Vamos patologizar a cisheteronormatividade.” Um *outro outro*, como nos fala Tertu: “não se nasce mulher, torna-se traveca”. (LUSTOSA, 2016, s/p)

Foi você quem gritou, da platéia *é nós menos um*, quando Jota, na performance-falatório *A Ferida Colonial Ainda Dói* (2016) dividiu conosco seu incômodo em usar o termo *nós* ali, no Capacete, onde de um lado nos amontoávamos com nossos corpos desorganizados e de outro, alguns estrangeiros ligados ao espaço sentavam-se e interrompiam frequentemente a performance com perguntas. Jota furava seu dedo com uma agulha enquanto marcava com seu sangue algumas regiões do mapa e relatava sua experiência nesses países. Na mesa, outras tantas agulhas para quem quisesse também se furar e também intervir no mapa-mundi. Uma proposição coletiva. “Para não ficar um *vamos colorir juntos*, aviso que furei meu dedo em todas as agulhas antes e que não conheço o meu sangue. Fiquem à vontade.” Disse ele, instaurando um perigo anunciado, a contaminação. Um risco necessário a se correr para que pudéssemos realmente intervir juntos.

a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada e-ou, ao mesmo tempo, a mais bem acabada representação ideológica (simulação interessada) de que ela não tem conflitos (WISNIK, 2011, p. 34)

Nós menosum é uma constatação da qual parto para tentar pensar outra forma de estarmos juntos. Remonta primeiramente às ausências, mas também a uma certa impossibilidade de “sermos todos”. Propor a escrita tanto quanto a experiência do corpo como nós menosum diz respeito tanto à impossibilidade política de se conjugar um nós absoluto - há sempre alguém que escapa -, quanto à impossibilidade de ser eu mesma plena. Eu mesma multidão, eu mesma ausência. Eu, mesma, menos um.

Repensar a categoria do nós é aqui, também, uma lealdade aos trabalhos *Anganga* e *Niños*. Preciso retomar brevemente a conversa sobre acústica e frequências. Ressalto que mesmo no som afinado, de altura definida, a partir do qual soam a frequência fundamental e as frequências harmônicas, há uma certa instabilidade e um dado de ruído. Mas há ainda, tido como oposto a este som, o som formado por ondas sonoras de frequências irregulares, que não têm uma periodicidade e se comportam a cada momento de uma maneira, som do qual não se distingue uma frequência fundamental - o ruído, o barulho ‘puro’.

No ruído - o noise, o grito, mas também o som resultante do improvisado em guitarras e baixos distorcidos, e sintetizadores - não se trata mais de uma frequência fundamental em torno da qual ressoam harmônicos, como no som afinado entoado em coro ao qual remete Wisnik na citação acima, mas de frequências irregulares, um outro rabisco. Penso, então o nós como essa ilusão do som perfeitamente afinado, buscado por séculos na civilização ocidental, no qual a frequência fundamental liga-se a uma visão de hegemonia (nós isto, nós aquilo) que pouco dá a ver os harmônicos, as nuances e, que, para além das frequências inaudíveis, invisibiliza as frequências irregulares ali contidas. Daí a necessidade de se assinalar o menosum. Mas, assim, como não se tratava de propor um retorno a um lugar anterior ao recalçamento originário, não se trata agora de acreditar que, se tudo fosse ruído, seria possível dar a ver o que foi invisibilizado, pois num mundo no qual tudo fosse ruído nem mesmo este endereçamento seria possível. Por isso ainda nós.

Em *Niños* e *Anganga*, onde se trata não mais de uma música afinada e orquestrada de acordo com os sistemas musicais, não se pode continuar a pensar em uma sociedade harmônica e sem conflitos. Nesses trabalhos, há um enlinhado entre essas frequências, um jogo de dar a ouvir. A potência de se afirmar que existimos enquanto nós menosum é a de dar a ver os conflitos, as ausências, e é ironicamente afinada ao próprio processo destes trabalhos que trago esta noção. Acontece que se o que persigo não é nenhuma dessas frequências acima citadas, mas as frequências inauditas, constatar este nós menosum me leva a pensar que outro pronome seria o de um processo no qual não houvesse nem uma nota afinada nem um ruído

absoluto, enlouquecedor. Porque, parece-me, o nós absoluto opera um apagamento do que vim desenhando como canto, e talvez precisemos desmontá-lo para, escutando este canto, seguir no encaixe dos Outros Cantos que anunciei aqui.

Mas descobrir que outro pronome poderia dar lugar a estes Outros Cantos é um trabalho para o futuro (que futuro?). Por ora, fico com este termo para assinalar a inquietação e o entendimento de que, se por um lado fantasio acerca de uma outra fundação de si que não a do recalçamento originário, por outro ainda reconheço a urgência de se reivindicar ao Outro da sociedade como sujeito dentro dela - as frequências ruidosas dentro de uma nota como tendo tanto lugar quanto a própria nota, como quando a voz afinada soa na mesma altura que as maquininhas ou as guitarras distorcidas, quando, nas palavras de Juçara, a voz vem junto. É um caminho que se apresenta para mim agora, enquanto cruzamos este fim de mundo.

Enquanto ainda disputamos os espaços ditos humanos, pensar enquanto nós menos talvez não apenas paralise, mas seja horizonte para a invenção artística e para a invenção de mundos. É buscar o que acontece no cenário sonoro do combate-entre que faz ressoar com maior potência esse Outro Canto. Quando Tato e Zeni nos falam na livre improvisação de movimentos de individuação e momentos de coletividade, como relatei na carta a Marcos, há algo que se liga a isso. Mas não se trata mais de individuação vs. coletividade. No desfazimento do binômio eu-outro, trata-se de dar a ouvir a singularidade em meio ao que poderia ser tido como coletividade. Não mais ponto e contra-ponto, mas um enlinhado. Por isso ainda nós, por isso menosum. No caos sonoro que *Niños* desenha, é também a própria conversa entre as sonoridades de matrizes africanas, as de matrizes européias e norte-americanas e algo de inaudito que ressoa ali. É preciso, parece-me, por uma lealdade a esses outros cantos, não buscar estabilizações e manutenções e nem fingir unidade - do sujeito, da banda, do canto, mas também da sociedade.

vejo eles se abraçarem enfileirados na formação de uma parede coesa que só se desfaz momentaneamente para que cada um se expresse em solos impecáveis. [...] Há apenas um corpo coletivo em movimento orgânico, cujos pés batendo sem parar no chão de madeira do imenso espaço nos colocam em um transe tribal (COELHO, 2016, s/p)

Fred traz esta afirmação acerca de determinada cena do espetáculo *Para que o Céu não Caia*. Retomo, agora, a conversa que vinha travando com ele acerca de fim de mundo e arte e preciso questionar a que serve essa ilusão de um corpo coletivo do qual só se poderia sair para solos impecáveis.

Em algum momento do projeto *Devoração: Como permanecer fortes?* Andrea nos pergunta, aliando uma questão a outra: como permanecer juntos? No espetáculo, cena final, os três bailarinos correm juntos aos gritos de não recua. Ali há alguma união, mas não um corpo só. Como as experiências artísticas podem trazer a dimensão de sermos multidão, heterogêneos, nem mais eu nem outro? Os bailarinos se fundem ao público e todos começam a bater o pé, numa canção tribal composta especialmente para o espetáculo após residência com os Tremembés. Eu, da primeira vez que assisti ao espetáculo, custava a conseguir cantar. Quanto mais não cantava, mais batia o pé com força. Tanta força. Da segunda vez, esta que relatei a Fred, na ocupação, onde resistíamos já há um mês, poucos cantavam, muitos batiam o pé. Clara gritou, retomando: não recua. Todos gritavam, cada um a seu tempo, batidas de pés descompassadas, agora alguns saltavam. *Não recua*. Parece-me necessário, num espetáculo de dança, nas invenções sonoras, a proposição de algo que possa se abrir para a diferença dentro do que chamamos coletividade que não seja um solo impecável. Não como o solista de uma orquestra dentro de um sistema musical, mas como o qualquer que possa deslocar-se até o “local de fala” do exercício proposto por Jota para falar - já há, aí, muito esforço, muito trabalho, *muito*. O ruído, o grito, mas também o cambaleio sem querer, o movimento feio, nem pecável, pagão.

Sobretudo, não quero propor que estejamos entre iguais. O que nos pergunto é: como permanecer juntos sem perpetuar a invisibilização e o massacre dos mesmos corpos, os que já são sistematicamente massacrados? Como auscultarmos, mana, esses Outros Cantos? Como, pela arte, escancará-los, extraí-los de onde estão silenciados? Embora compreenda e queria também eu às vezes me abrigar neste corpo coletivo, custo a acreditar que seja quando só se pode sair dele para solos impecáveis. “A gente não diminui assimetria, a gente produz apagamento”, afirmou uma colega em mini-curso ministrado por Jota. Como, em arte, escrita, pesquisa, trabalhar contra a assimetria sem produzir apagamento?

Reparation, then means the negotiation of recognition. One negotiates reality. In this sense, it is the act of repairing the harm caused by racism by changing structures, agendas, spaces, positions, dynamics, subjective relations, vocabulary, that is, giving up privileges. ⁹ (KILOMBA, 2010, p. 23)

⁹ Reparação então significa a negociação do reconhecimento. O indivíduo negocia a realidade. Neste sentido, é o ato de reparação do mal causado pelo racismo através da mudança de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono de privilégios.

Eu não sei se é possível abandonar privilégios. De fato, estou convencida de que eles precisariam ser tomados. Também não sei até onde, na reparação, e aqui refiro-me apenas ao patriarcado que me violenta cotidianamente, não estamos reforçando um apaziguamento, promovendo apagamento. Talvez, pensando inclusive junto com os Outros Cantos que proponho, o que existirá após o fim do mundo ainda esteja por vir e não nos sirva, aqui, conjecturarmos acerca disso. Mas estamos aqui, agora, eu e tu, e sinto que sim, precisamos negociar a nossa realidade. Como negociar a realidade sem negociar presença? Como construir um *junto*, sem forjar homogeneização? Seria possível, assim como uma ausculta aos Outros Cantos, uma outra narrativa de fim de mundo?

A mudança necessária é tão profunda que se costuma dizer que ela é impossível. Tão profunda que se costuma dizer que ela é inimaginável. Mas o impossível está por vir. E o inimaginável nos é devido. O que era o mais impossível e inimaginável, a escravidão ou o fim da escravidão? O tempo de animalismo é o do impossível e o do inimaginável. Este é o nosso tempo: o único que nos resta. (PRECIADO, 2014, s/p)

Algum lugar entre Rio de Janeiro e Fortaleza, 11 de novembro de 2016.

*O texto é uma praga que a gente roga no mundo
esperando que alguém leia e passe o feitiço adiante.*

Sara Elton Panamby

SaraElton,

Escrevo aqui com muita urgência e sem fôlego. Preciso escrever pra ti porque a tua escrita me paralisa. Me instiga e paralisa. Me movimenta e paralisa. Me fortalece e paralisa. Como você mesma diz, porque “aprendi alguma coisa sem nome nos dias em que morremos”. (PANAMBY, 2017, p. 13) Não se trata de uma paralisação total, mas antes de um processo que me reposiciona e me move, como pausa. Quando mudo a janela do navegador em que te lia há algumas páginas, percebo que meu fôlego está exausto - sua escrita me suspende a respiração. Pela exaustão, paralisa. Convocado de novo, aprende a resistir mais, expandindo a caixa torácica e aumentando a resistência cardiovascular. Por isso, só posso desenvolver o não acabamento deste trabalho no endereçamento a ti, demônia. Degusto teu texto. Arrepio toda e me sinto novamente toda em carne viva. Agora não sou a louca falando demais, expondo-me demais em um trabalho acadêmico, agora encontro forças em ti, como da primeira vez em que nos encontramos, a primeira vez que fui dissecada por um olhar muito sereno e forte, nas oficinas de resistências feministas. Em uma pequena roda, eu contava a minha trajetória com o *Anganga* e o que vinha reverberando nas oficinas, trazendo pela primeira vez para aquele espaço questões mais difíceis do que meu corpo parecia suportar. Comentei que a atitude era desumana. *É muito humano, na verdade, o que é pior. É muito humano*, você disse. Você, recém-chegada do Maranhão, me olhava. Forte. Parecia me dizer que eu aguentasse um pouco mais. Parecia me dizer que não havia problema eu não aguentar, seguiríamos ali não aguentando, tudo estava bem.

é evidente que é desde sempre que o corpo não aguenta mais. [...] Da mesma maneira, no momento em que se descobre que não se aguenta mais, se descobre, ao mesmo tempo, que é desde sempre e para sempre. (LAPOUJADE, 2002, p. 86)

Tua escrita me puxa de volta e torna a me implicar quando não aguento mais este trabalho. Traz, para mim, a seriedade desta pesquisa, dos sons de onde parti, dos corpos que trouxe, impedindo-me de pensar esses Outros Cantos de maneira estetizante. Inclusive, me traz a dimensão de que não se trata de recorrer à psicanálise reforçando o que está instituído e buscando uma integridade do sujeito, naturalizando os processos. Trata-se de, partindo dela, com ela, pôr em risco a própria noção de sujeito e a maneira como, inserindo-se (ou sendo inserido) na linguagem e nesta sociedade, nos constituímos como tal. Não há o que sustentar, não há o que nos sustente. Mas se já não aguentamos, sua escrita me traz a coragem que estou custando a conseguir arregimentar. Sinto nela um imponderável que me traz de volta para uma presença, que me possibilita no não aguentar mais este trabalho - e ao mesmo tempo não aguentar não fazê-lo, não aguentar terminá-lo - estar nele de novo. É como quando você remete às nossas encontros

Eu não chegaria aqui caminhando sozinha. [...] No ajuntamento de pessoas que se formou a partir das encontros Resistências Feministas na Arte da Vida, 2015 e 2016, foi possível abrir e olhar para estas marcas deixadas pelas violências impostas a nossos corpos ao longo da vida. E nesse movimento processos de cura e autonomia. Ouvir as histórias de outras me fez ter coragem de expor as minhas. Processos de escavar falatório (PANAMBY, 2017, p. 33)

De alguma maneira, é com *nósmenosum* que chego até aqui, para estar contigo - e consigo - um pouco mais e caminhar um pouco mais neste trabalho, desde as experiências que vivemos eu e você. Escrevo esta carta, contaminada pela sua escrita, como um processo de, na impossibilidade de acabar este trabalho, disparar flechas dos inacabados.

A

Eu tinha uns 17 anos quando estava no banheiro da minha mãe e, de relance, olhei-me no espelho e a enxerguei em lugar do meu reflexo. Por um tempo-fora-do-tempo, estranhei minha própria imagem e inventei a minha mãe em meu lugar.

O sujeito, diante da voz insultuosa do Outro, pode momentaneamente se sentir reduzido ao dejetivo evocado e pode tentar fazer de si mesmo um dejetivo, mas um certo tipo de relação com o simbólico lhe permite do mesmo modo pressentir que ele não é apenas isso. É este "não apenas isso" que ele vem tentar experimentar no quadro do tratamento psicanalítico. (VIVÈS, 2009, s/p)

Estava imersa em uma série de crises de ansiedades e terror noturno que eu associava à sua conduta e à nossa relação. “O que, no espelho, não se vê”¹⁰? Retomo o objeto para sempre perdido de Lacan (2005), *objeto a*, do qual fala no Seminário 10, que se apresenta na sua ausência. Não o objeto de desejo, mas o objeto causa do desejo. Como se, num infrafino, eu me olhasse no espelho e reconhecesse a ela e, neste processo, pistas do Outro. O mote das grandes crises cíclicas com minha mãe tem sido a dificuldade que atribuo a ela de entender que eu não sou sua extensão, que somos duas pessoas diferentes. Na mais recente, pensei que compreendia que era o patriarcado quem lhe impunha este lugar, de amor incondicional e de que a minha realização seria como a realização dela - consequentemente, seu¹¹ fracasso também. Mas quem, no infrafino, se enxerga como extensão de quem? Desde esse dia, o medo que eu costumava ter de espelhos se radicalizou, de modo que, por exemplo, não consigo dormir se alguma parte do meu corpo estiver refletida no espelho da porta do meu guarda-roupa.

As leituras em psicanálise me trazem também a sensação dos exercícios de imobilidade que na escritura deste trabalho e no desenvolvimento desta pesquisa experimentei diversas vezes: as mãos trêmulas, uma leve taquicardia, os braços sensíveis, uma ansiedade por algo que, por vir, nunca vem. Sensação semelhante à provocada pela audição de *Anganga*, pelo show do *Niños*, pelo ranger do armador e também pela maquininha de tatuar. Uma certa vertigem: esse estar muito próximo de um desejo secreto. Quando leio no texto de Jean-Michel Vivès o caso da tentativa de suicídio de Étienne após uma briga com a mãe na qual reconheceu o imperativo de se matar, vem-me toda a relação com a morte. Remeto a este processo de escrita. Remeto, também à sua fala, quando nos encontramos na

¹⁰ Tania Rivera. nota de aula em 2015

¹¹ ato falho para ‘meu’

Lapa e pela primeira vez adentramos a madrugada conversando acerca de nossas pesquisas e nossas vidas. “Enquanto não temos coragem de nos matar”, você disse. De alguma maneira, este trabalho, e sobretudo finalizá-lo, me aproxima muito da morte, não num gesto que poria fim à minha vida, mas na sensação de uma impossibilidade de prosseguir. Mas aqui, evoco o mantra de Dudu, uma bicha maravilhosa de Fortaleza: *só de ruim eu não me mato*.

AA

Negro Léo¹² era um traficante negro de olhos verdes que comandava o tráfico na Mauá. Teve duas filhas e era extremamente violento com elas e com sua companheira, inclusive na insatisfação de não ter um filho homem. Foi-se embora de casa, mas a mulher estava grávida. Quando nasceu uma criança designada homem, Negro Léo a sequestrou. Anos depois, provocou sua própria prisão, deixando-se apanhar com 15 gramas de pó.

Matei o Leo aqui mermo. Mar tudo bem. morrer era a jogada dele! O cara desacatava a morte, meu irmão. Saia no pau com todo mundo. Ninguém sabia qual era a do coroa. Teve a vez da visita do filho, pô, né que o nêgo ficou doido? Proibiu o garotão de pintar por aqui, mermão, é mole? E o que esse coroa torrava de falar do tal do filho. Se era tão amarrado proibiu por quê? Depois disso ficou doido de aturar o velho. Na primeira chance trouxe um garfo pra cela. Chegou de noite e o Leo começou a empombar. Aaah... eu enfiei o garfo no bucho dele mais de 30 vez. Enfiava e puxava. Enfiava de novo, puxava. Enfiava e puxava. Fiquei todo melado com o sangue que ia respingando enquanto eu fazia o serviço. Eu já tava condenado na perpétua, já tinha 19 crime na costa, pro meu lado é que não ia piorar. E eu vou te contar uma coisa: eu fiz a vontade dele. O coroa queria morrer, mas sabe quantas vezes ele se matava? Nenhuma. (Casos Especiais: Negro Léo, Rede Globo)

Depois de conversar com o parceiro de cela de Negro Léo, De Paula, ainda encucado com a morte e acreditando que só o filho poderia desvendar o mistério, vai encontrar o compadre de Negro Léo numa boate para assistir um show de uma *dragqueen* negra.

¹² Esse conto do Chico Anyisio foi adaptado para televisão em uma série da rede globo chamada Caso Especial. Exibida em 30 de maio de 1986. No episódio, um jornalista é encarregado pelo seu editor de traçar um perfil do Negro Leo e descobrir o mistério que cercava sua morte.

“Repara na cor dos olhos dele, repara!”

AAA

Anganga Nzambi é o Senhor Deus, entidade máxima do povo banto, maioria das pessoas africanas sequestradas e trazidas para o Brasil para serem escravizadas entre os séculos XV e XVIII. *Anganga*, em moçambique, é um termo do português usado para tratar os mais velhos, reverenciar o passado. *Anganga* é todo feito a partir de objetos amplificados, microfones de contato, violão e violinos preparados por Cadu Tenório, pensados para acompanhar vissungos e cantos do congado que são cantados por Juçara. Com excessão de *Eká e Talo*, cantos que são parceria dos dois e trazem, junto ao noise de Cadu, gritos, urros e sussuros de Juçara. Em 1982, no álbum *O Canto dos Escravos*, alguns dos vissungos que fazem parte do projeto foram gravados em interpretações de Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Tia Doca da Portela. Pesquisando, encontrei diversas referências que sempre traziam os vissungos como *cantos de trabalho* do povo benguela, prioritariamente de Minas. Mas, para algumas definições, como a de Nei Lopes (2003), vissungo, do umbundo visungu, seria apenas “canto” ou “cantiga”.

Por esse exercício de ausculta que venho propondo aqui, mana, pude perceber que entender vissungos como ‘cantos de trabalho’, como consta no próprio release de *Anganga*, é ignorar a agressividade de ainda observarmos a sobrevivência e as estratégias dos povos escravizados desde a visão eurocêntrica, a partir da qual toda a vida e invenção de pessoas escravizadas são reduzidas ao trabalho - única coisa que interessa à Europa. Nos vissungos, “Há um nítido sentido de resistência e incorporação sendo vividas continuamente” (AZEVEDO, 2016, p. 240). Quando constatei que nenhuma vez pude escrever ao som de *Anganga*, pareceu-me a priori que se tratava de uma proposta de Cadu e Juçara em transformar em insuportável sons que antes “serviam” para o trabalho. “It is not the black subject we are dealing with, but white fantasies of what blackness should be like.”¹³ (KILOMBA, 2010, p. 19) Percebo, agora, que o insuportável para o meu trabalho intelectual é como *Anganga* ressoa a impossibilidade humana da sobrevida nas quais surgem esses cantos. As desleitura em *Anganga* atualizam essa insuportabilidade, escancaram e reviram a

¹³ não é com o sujeito Negro que estamos lidando, mas com as fantasias brancas sobre o que a Negritude deveria ser.

própria noção de humano e nos contam, como no disco *O Canto dos Escravos*, histórias que deveriam ter sido esquecidas

O que é que vocês esperavam quando tiraram a mordaca que fechava essas bocas negras? Que elas entoassem hinos de louvação? Que as cabeças que nossos pais curvaram até o chão pela força, quando se erguessem, revelassem adoração nos olhos? (SARTRE apud FANON, 2008, p. 43)

No território no qual considero impossível desenvolver o meu trabalho, pessoas escravizadas trabalhavam e, como se escuta nos próprios cantos, seja na versão de 1982, seja na de 2015, desejam morrer, pois mesmo a morte lhes era negada.

A religião no Congo possui um cosmograma onde vida e morte não se separam (THOMPSON, 1984, p. 103-158).

O equilíbrio entre esses dois estágios é propiciado pela crença na reencarnação, nela a morte está intimamente relacionada ao nascimento. Uma pessoa quando morre transforma-se em um ancestral ou em um espírito ligado ao mundo natural assumindo a forma de uma cachoeira, rocha ou rio. É nessa ligação entre vida e morte que se faz o sentido de história. Um sentido que não possui uma temporalidade linear. O que se percebe é uma visão circular da história onde o tempo não se define por etapas que se sucedem. (AZEVEDO, 2016, p. 249)

Assim, entendo que vissungos eram antes cantos de resistência e o gesto em *Anganga* parece ser o de instaurar para nós sua potência, abrindo a ferida, atualizando-a para que ela não caia no esquecimento, e ao não cair, dar a ouvir onde essas feridas supuram hoje - o genocídio do povo negro no Rio de Janeiro, a promessa de não demarcação de mais nenhuma terra indígena no Brasil, mas também a invisibilização de teóricas e teóricos negros no campo dos estudos sonoros.

AAAA

“Foi com minha avó que aprendi a lamber ferida e a falar da morte.” (PANAMBY, 2017, p. 101), você disse. Pois foi com minha mãe que aprendi que não adianta pensar que ignorá-las pode levar à cicatrização. “É que, onde eu pensava ter cicatrizado, parece haver só uma casquinha que qualquer topadinha arranca e faz supurar novamente”. Ela disse, quando

conversamos pela primeira vez sobre meu avô. Tenho precisado, para auscultar estes Outros Cantos, lamber as feridas, sentir seu gosto, deixá-las supurar, lamber o pus. Ainda assim, perceber que algumas delas permanecerão nunca cicatrizadas, sempre sensíveis, como zonas mais frágeis - que nem por isso devem ser evitadas.

Anganga me abre frequentemente a ferida de ter tido por muitos anos na fazenda como arqui-inimiga Gláuria, filha de Gláucia, que dormia no quarto do outro lado da parede. Por anos eu não entendi porque ela não gostava de mim. Uma das poucas situações que me lembro nitidamente foi quando Gláuria molhou algumas roupas minhas, inclusive uma calça de crochê que sua mãe havia feito, meu pai havia comprado para mim e eu usaria naquela noite para ir à praça. Outra, foi quando ela colou com cola *superbonder* alguns itens de beleza e higiene pessoal meus, como o desodorante no perfume. Para mim, eram ataques que, até as nossas encontros, não faziam sentido algum - eram apenas ruídos. Gláuria tinha a minha idade, era para mim como 'a negrinha da casa' e apanhava diariamente de sua mãe. Podia brincar apenas quando terminava certos afazeres e, por muitas vezes, era interrompida no meio do vôlei para ir banhar os irmãos, ajudar no jantar ou mesmo lavar o banheiro. Por que nunca cogitei que eu poderia banhar seus irmãos, ajudar na preparação da minha própria comida ou lavar o meu próprio banheiro? Somos socializados de tal maneira que consideramos natural as nossas crianças brincarem enquanto outras trabalham. Mas Gláuria, como me lembro dela, sempre se recusou a esse papel de negrinha da casa. Talvez por isso, tenha sido expulsa do sítio pela minha avó quando, adulta, engravidou do "Neguim" - um rapaz de pele clara e olhos azuis que também trabalhava na fazenda. Neguim, em mais um clássico do patriarcado, negava a paternidade e minha avó, por considerar Gláuria uma moça que não se dava ao respeito, expulsou ela de casa. Nessa época eu, já adulta, raramente ia à Pedra Branca e desconfio que esse foi o dia em que descobri que eu não tinha interesse em estreitar laços com minha família paterna. No enterro de minha avó, pude constatar que a lápide em que ela se enterraria também estava enterrada Terta, uma mulher negra que, após a abolição da escravidão, havia continuado com a família, tendo amamentado a maioria dos meus tios e sendo até hoje lembrada romanticamente como alguém *praticamente da família*, a mãe preta de meu pai e seus doze irmãos. Ecoa na minha cabeça, mana, a sua frase ao final da sua defesa de tese: "eu cansei de ser a negrinha da casa". Acredito que Gláuria nunca será, nem por maquiagem, tida como membro da família, pois o que ela escancara é a própria impossibilidade de uma família como a minha realmente respeitar uma mulher negra. Quando trago a minha relação com Gláuria, busco distanciar-me da culpa e aproximar-me de uma

reflexão para o desmantelamento do meu próprio racismo, necessária inclusive para prosseguir neste processo de ausculta dos Outros Cantos. Criança, hoje me custa a entender como, não me solidarizei em nenhum instante com a situação de Gláuria. Já adulta, considerando-me feminista e consciente do quão era absurda a situação, tornei a não me posicionar. Assim, entendo que preciso reformular a pergunta que me fazia, de porque Gláuria me odiava para *por que eu odiava Gláuria?*

in racism, denial is used to maintain and legitimate violent structures of racial exclusion: "They want to take what is Ours and therefore They have to be controlled". The first and original information - "We are taking what is Theirs" - is denied and projected onto the 'Other' - "They are taking what is Ours"¹⁴ (KILOMBA, 2010, p. 18)

Sigo o rastro de Mama Matiuzzi quando pergunta para a mesa em um evento acadêmico: “por que vocês, brancos, nos odeiam?” O trabalho de ausculta das frequências inauditas nas perguntas de vocês que ecoam em mim é tentar desnaturalizar a percepção branca e eurocêntrica de mundo e deixar-se contaminar por outras maneiras de percepção e expressão advindas de outras experiências de socialização. É um desafio no sentido de estar *junto*, de fazer *com*, que exigiria num fim último o desmantelamento das bases fundantes de nosso aparelho psíquico. Posicionar-se, responsabilizar-se e se reposicionar, como propõe Grada, a fim não só de contar as histórias esquecidas, mas auscultar as perdidas, como o objeto para sempre perdido. Como fosse possível acessar uma percepção anterior ao recalçamento originário: o exercício impossível.

Essa sociedade, da maneira como ela foi fundamentada, pela ótica do machismo, pela ótica do patriarcado, ela não tem mais salvação. A única salvação para essa sociedade é sua total destruição. Quando eu digo a destruição dessa sociedade, a morte dessa sociedade, não é a morte des seres, não é a morte das pessoas, mas sim a morte dessa cultura (SIQUEIRA, 2016, s/p)

AAAAA

¹⁴ No racismo, a recusa é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial: “Eles/elas querem tomar o que é Nosso, por isso têm de ser excluídos(as).” A informação original e elementar – “Estamos tomando o que é Deles(as)” – é negada e projetada sobre o(a) ‘Outro(a)’ – “Eles/elas estão tomando o que é Nosso”

Angustiada em não encontrar um corte possível para a finalização deste trabalho, mana, hoje experimentei ir à lotérica pagar uma conta escutando *Anganga*. Atrapalhei-me para sacar o dinheiro. Errei o final da fila. Perdi o *timing* e era constantemente cutucada por alguém atrás de mim para que desse os passos que o andar da fila exigia. Olhei para os carros na rua e tudo me parecia absurdo: eu estava absurdamente distante de tudo aquilo. A escuta ficava cada vez mais difícil e eu me forçava a continuar. A escuta de *Anganga*, de alguma maneira, atrapalha o andamento deste mundo, e quando afirmo que é insuportável não significa que os tímpanos estourem, mas que ela cinde o momento, de maneira que não se consegue insistir no mundo indiferente a esta escuta. Talvez *Anganga* ressoe não só o descompasso entre eu e mim mesma, mas entre eu e o mundo.

“O sangue ofertado não suspende chacina, nem os textos ácidos interditam as palavras que autorizam a execução. Ainda sou profundamente colonizada por uma noção de intelectualidade importada, em processo contínuo de desconstrução.” (PANAMBY, 2017, p. 7)

Entendo, mana, que enquanto a coragem que temos não é a de nos matar, seguiremos ainda assim oferecendo sangue e escrevendo textos ruidosos como única maneira de sobrevivência. Como naquela primeira noite em que nos encontramos nos botecos da Lapa e falamos de nossas vidas-pesquisas, nossas ancestralidades, nosso medo do surto e da interdição. Voltamos andando pela Riachuelo e sentamos naquele sofá que estava na rua, afogadas, terminando uma cerveja até que já não tivesse mais nem cerveja. Nosso medo de encarar que não somos racionais, não somos iluministas, e o pior: nos deixamos atravessar por questões que acreditamos ser espirituais e energéticas. "Armaria!", você gritou em algum momento e me contou de sua família cearense. No primeiro rabisco de um tentar construir junto, contra o apagamento da minha cearensidade, contra a docilização da minha fala, contra o silenciamento do meu sotaque e os cerceamentos de minha própria condição retirante-errante no sudeste, escrevemos na minha carne esse grito, na minha mão, queimando o RG. *No punho direito, você disse, porque é o que a gente usa pra socar.*

é muito importante, quando o caos ameaça, traçar um território transportável e pneumático. Se for preciso, tomarei meu território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo: a casa da tartaruga, o eremitério do crustáceo, mas também todas as tatuagens que fazem do corpo um território. A distância crítica não é uma medida, é um ritmo. (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 128)

Precisei desta tatuagem para continuar disputando cada espaço de fala na academia e seguir com esta pesquisa na medida em que ia me escavando, deixando-me escavar pelos sons e entendendo qual lugar a academia e o circuito das artes da Capital Colonial reservam para mim. Trata-se de um lugar dúbio: se eu me comportar bem, silenciar quando necessário, não me expor demais ou expor demais os abusos dos que abusam neste circuito, posso ser muito bem aceita. Mas se me recusar ao silenciamento, se reivindicar meu direito sobre meu próprio corpo, minha trajetória, meu modo de narrar, como conhecimento, poucos serão os parceiros e as brechas pelas quais poderei entrar. Aprendi com vocês que preciso ser peste, e precisei ainda mais da segunda tatuagem que fizemos, a mão livre, sem que eu soubesse o que estava sendo riscado em minha carne. Quando começo a tentar escrever esse processo, Elton, já me vem aquele tremor da urgência de escrever imbricada com a auto-defesa, o estranhamento, a proximidade da perda do juízo. “A escrita vai rasgando o espinhaço” (PANAMBY, 2017, p. 5). Te escutar ligando a máquina e sentir a primeira vez que a agulha encostava a pele trazia um pânico, mas com o andar do processo o pânico se tornava ainda maior quando você a desligava. Eu sabia de tudo isso pela escuta, já que, por se tratar de uma tatuagem nas costas, eu quase nada enxergava. Demorei - sigo demorando - para dimensionar o pânico a cada vez que a máquina foi desligada. “Há histórias impressas nos corpos para além do que os olhares condicionados podem enxergar.” (PANAMBY, 2017, p. 3)

Além do canto da máquina, havia a caixa de som. Começamos escutando Banda Magníficos, fomos para Ponto de Equilíbrio. Quando pausamos para retomar o fôlego, conversamos sobre rever toda a nossa escuta a partir do posicionamento ético de um grupo de produtores. Falávamos de *Anganga*, de tudo que esse trabalho mobiliza para além da ética dessas pessoas. Algo como pensar que o próprio trabalho resiste e faz ressoar muita coisa para além das posições e condições de seus autores. Retornamos à tatuagem e, de novo, o pavor com o barulho e o pavor ainda maior quando ele cessava. O ardor da agulha, o gozo da agulha me escarnificando, o sangue que escorria.

Na dor: quando se sangra e quando se é sangrada. Tem diferenças colossais. Ao invés de um ato de sofrimento, jorrar por esses buracos de agulhas é vaziar, fluir. Evocar uma peste, contaminar as estruturas (PANAMBY, 2017, p. 39)

A pausa da maquininha interrompia essa dor. Interrompia esse gozo. Havíamos combinado que eu podia parar a qualquer momento, era só lhe pedir. Mas eu não podia

continuar, continuar dependia de você, do quanto sua própria mão doía e precisava parar. Quando você me falou que eu me preparasse porque você ia passar por cima de um lugar que já havia passado, eu já não aguentava mais a dor, assim como não aguento continuar esta escrita, assim como não aguentava continuar escutando *Anganga* na fila da lotérica. Não aguentar parece ainda ser o limite do que me mantém viva e me leva além. Neste momento já estava tocando *Anganga*. Não estávamos nem no meio da tatuagem. Avisei que talvez eu gritasse, mas que não era pra parar, a não ser que eu pedisse especificamente

Diremo-nos, talvez, que não aguentar mais é o signo de que não resistiremos por muito mais tempo. Ao contrário, se como dissemos, é desde sempre e para sempre que não aguentamos mais, se é desde sempre e para sempre que resistimos, então esta resistência é um profundo fortalecimento a constante de um limite ou de um “último nível”. (LAPOUJADE, 2002, p. 89)

Estou convencida de que habitar o não-aguentar-mais tem a potência de trazer essa presença não-negociada, que, no som, pode dar a ressoar frequências inauditas. Juçara me disse, falando da influência de Pai Euclides, fundador da Casa Fanti Ashanti aí no Maranhão:

O pai euclides tem um negócio muito inacreditável de estar inteiro no som. Eu nunca vi isso em nenhum cantor. Tem a coisa do transe mas é mais que isso. Ele nunca faz igual. é sempre a mesma coisa e nunca é igual. É uma referência pra mim: eu consigo me apropriar dessa inteireza de alguma maneira quando eu canto? Se não, pra quê? Se você não conseguir pelo menos tentar conquistar essa inteireza quando canta, acho que não faz sentido (MARÇAL, 2015)

Preciso pensar o que será isto a que Juçara chama inteireza, já que viemos falando aqui de silêncio, ausência e fragmentação. Ainda assim, viemos reivindicando uma presença não-negociada que parece estar intimamente ligada ao que Juçara evoca como estar inteiro no som. Acredito que o permanecer quando não se aguenta mais é o que nos permite a resistência, amiga. Tânia, acerca do meu trabalho, me falou de uma espécie de inteireza sem fantasia de completude. Talvez seja disso que Juçara fala.

Como você diz de sua tia Maria do Carmo, digo do canto de Juçara, seus gritos, urros e sussurros: “abro os poros para escutá-la com a pele de todos os ouvidos” (PANAMBY, 2017, p. 69). Quero pensar essa voz, que ligo aqui mais fortemente ao grito de Juçara e à

maneira como as experiências com grito deslocam sua escrita, como algo que dá notícias de um grito puro:

[o grito] só se tornará apelo pela resposta da voz do Outro, em que se inscreve seu desejo: "O que você quer que eu queira de você?". O sujeito é aqui chamado a ser. Ou seja, ele não é um produto natural. Para que ele exista é preciso que o Outro o chame (no sentido duplo de apelo ou chamamento e de nomeação). Pela invocação do Outro, o significante entra no real e produz o sujeito enquanto efeito de significação, à guisa de resposta. Com a resposta do Outro, o grito *puro* [pur] se tornará grito *para* [pour]. É a voz do Outro que vai introduzir o *infans* na fala e fará com que ele perca para sempre o imediatismo da relação com a voz enquanto objeto. A materialidade do som será, a partir daí, irremediavelmente velada pelo trabalho da significação. (VIVÈS, 2009, s/p)

Se não seria possível, mana, um retorno para a experiência da materialidade do som sem a significação, poderíamos pelo menos tratar dessa relação, a fim de ter notícias desse objeto? Na Casa 24, escutávamos os gritos de Juçara em *Talo* quando você religou a maquininha e eu comecei a gemer. Relembro o jogo do qual vim falando nos Outros Cantos: dar a ouvir a diferença, o confronto com o estranho, como fazer ressoar o inaudito. Eu parecia conseguir me acostumar à dor, mas ela mesma variava de região para região do corpo. O barulho da maquininha apresentava-se para mim como uma constante que ajudava a me acostumar àquela situação, mas a cada vez que ela desligava, instaurava-se a diferença, eu não tinha mais constante e os mínimos segundos sem o barulho e a dor me faziam perceber o retorno da dor e do barulho a cada vez que voltavam. Algo nesse jogo me mantinha sempre alerta, sempre sensível. No gemido, finalmente um som invocado por mim, um som que eu poderia controlar. Um auto-acalanto. Eu mesma emitindo o som que tornava possível encarar aquela experiência.

“Uma criança, no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando.” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 116) O medo da maquininha, do que a diferença rítmica que se dava pela pausa instaurava era, agora, suprimido pelo meu próprio canto. O assustador, agora, era o quanto o meu som fazia suportável aquilo. Um auto-acalanto - seria eu a criança cantarolando a canção para, perdida, tranquilizar-me. Essa tatuagem era também uma maneira de estar ainda mais precária para auscultar esses Outros Cantos, para prosseguir com este trabalho: eu, precária, com minha criança em meus braços, como Tania, com meu canto,

que talvez fizesse ressoar um grito puro. Quero te encontrar¹⁵ aqui, amiga, de uma das sessões que mais me atordoaram em 2015. Marcos e Zeni lançaram, no mesmo dia, dois álbuns: o de Marcos, *Bamsa*, era todo tocado na guitarra. O de Zeni, *Arcanos*, no baixo. Lançaram os discos juntos, numa sessão de improviso em que ora um tocava, ora outro, ora os dois. No fundo do palco havia ainda uma espécie de bateria onde, em determinado momento, Lis, filha de Marcos de aproximadamente 4 anos, subiu para uma participação especial.

Dizendo de uma maneira mais abrupta, a voz do Outro invoca o sujeito, sua fala o convoca. É numa certa despossessão de seu grito, que o *infans* simultaneamente perde e encontra sua voz. A partir daí, a voz é este real do corpo que o sujeito consente perder para falar, ela é este "objeto caído do órgão da fala". (LACAN apud VIVÈS, 2009, s/p)

AAAAAA

Em entrevista acerca dos vissungos e cantos de congado, Juçara explica:

Se eu fosse escrever uma canção minha, não faria tanto sentido pra mim, porque é uma coisa frágil. Eu precisava de uma pedra, uma pedra da memória. Uma coisa que me servisse de âncora pra dar esse mergulho. (Marçal, 2015)

Cadu Tenório (2015), em entrevista, nos pergunta se, assim como o passado alimenta o futuro, poderia o futuro alimentar o passado. Parece-me que o possível é que o presente opere um trabalho de memória contra o esquecimento, de rememoração diante do passado, uma atualização contra o apagamento das histórias que deveriam ter sido esquecidas. Quero articular a necessidade desta pedra da memória à qual Juçara remete com o fato de que, nos dois cantos inéditos, *Eká* e *Talo*, o que ela opera é um cânone de gritos, urros e sussurros para pensar que, na fala dela, talvez não se trate de uma fragilidade em algo que ela compusesse, como uma incapacidade sua de compor algo consistente, mas de uma falha do próprio formato canção em abarcar a urgência deste trabalho. Pois, te digo, é um trabalho que não se dá mais no jogo entre melodia, harmonia e letra característicos do corpo-cancional, mas como

¹⁵ ato falho para 'contar'

um enlinhado que, pela pausa, dá a ouvir a cada momento cantos distintos: o violino preparado, a voz entoada, os sintetizadores, o jogo de *altear* e abaixar certas frequências.

A crueldade não se confunde como a abominação da tortura, se bem que ambas interroguem um aspecto profundo do corpo: sua potência de resistir, sua resistência ao cansaço e ao sofrimento. Ambas questionam: o que o corpo pode suportar? (LAPOUJADE, 2002, p. 85)

Não consigo continuar te relatando como foi para mim aquela experiência porque, dali pra frente, a minha memória é apenas de gemido, escorrimento de sangue. Não consigo recordar de que maneira eu estava ali, por quais idéias me contaminava, há mesmo uma impossibilidade de pensar acerca daquele momento. Talvez uma suspensão, algo que só posso acessar por fora. Um breve lampejo que tenho é o de quando pude perceber que *Anganga* já tinha acabado e que estava tocando Racionais Mc's. Só agora, lendo sua tese, consigo entrar em contato com a sua entrega radical naquele gesto: as incontáveis citações a letras de Mano Brown que fazem parte do teu próprio escavamento.

AAAAAAA

Quero te contar aqui de quando telefonei pro Fernando Catatau para pedir que se apresentasse no Vila Viva e ele me respondeu que faria uma apresentação voz e violão, que assim ficaria “menos capenga”. Expliquei-lhe que teríamos bons *p.a's* e que não havia problema algum que ele tocasse a guitarra. Demorei a entender que ele, de fato, queria se apresentar ao violão.

sabe/ me veio uma imagem muito forte desse disco / é como se o Catatau, sonhando em se mandar de Fortaleza e ser ouvido, / tivesse comprado uma jaqueta de couro punk rock uuuuuh I need a dirty woman e tivesse saído de Fortaleza pro frio de SP / mas esqueceu a jaqueta / daí anos e anos depois ele volta e encontra a jaqueta e põe ela / só q os punhos tão ultrapassando em muito o final das mangas da jaqueta / e é bem isso, né? / é uma jaqueta velha que não cabe mais pq vc cresceu / e isso não diminui nada / só torna ela ainda mais especial/ na real esse disco é uma mistura disso com uma trepada de conciliação homérica, esse é o lado rock (Yuri Leonardo, 2015)

A fala de Yuri acerca do álbum Fortaleza é o que, para mim, melhor destrincha essa relação que Fernando foi traçando com sua própria obra. Mas quando a trago para nossa conversa é antes para explicitar de que maneira me relaciono com os sons neste trabalho. Naquela noite, assistindo Fernando tocar músicas do Cidadão Instigado em voz e violão, no melhor estilo barzinho que tanto ele quanto nós rechaçamos, abriram-se uma série de fendas no meu corpo. Como ele havia largado todo o *hype* de São Paulo no momento em que mais era aclamado e convencido a companheira a se mudar para Fortaleza? Por que se apresentava de maneira tão crua e cara exposta ali, para nós? Já próximo ao final do show, pudemos ouvi-lo dizer: “Estou aqui sem meu escudo protetor, que é a banda, mostrando as músicas no violão, que é como eu componho”. Percebo então que quando falava em algo “menos capenga” ele não remetia a uma fuga da precariedade, mas, ao contrário, a um entendimento de que, assim como Tania em seu sonho, era de maneira precária, com sua criança no colo, que ele poderia melhor estar ali. Para Catatau, aparentemente, arriscar-se não era mais improvisar livremente na guitarra. Para nós, estranho não seria escutar seus ruídos, mas escutar suas músicas totalmente inseridas dentro do corpo-cancional que remete facilmente à Música Popular Brasileira. Nitidamente, sua voz, assim como a de Tom Zé, não se prestava bem a esse papel e, ali, onde um violão bem tocado acompanhava-se de um 'zé doidim', como ele mesmo refere falando sobre si, abria-se muito espaço para que ressoasse em nós algo de inaudito.

AAAAAAA

Queria, aqui, mana, te mostrar uma carta inacabada, que escrevi para Gabi, mas que também tem muito haver com nossos processos, meus e seus. Em parte, por acreditar que há nela reflexões e histórias importantes para a pesquisa e que endereçá-las a outra pessoa seria desleal com o dispositivo, mas especialmente por acreditar que seja preciso algumas fissuras, algo inacabado, para que se possa dar a ver o processo, para ressoar algum inaudito. Se não consegui terminá-la, também não tenho conseguido deixá-la. *Uma carta é sempre um pedaço da pessoa.* (Clark, Oiticica, 1998, p. 25):

Rio de Janeiro, 17 de outubro de 2016.

É preciso escrever espremido e dos dois lados

irmã,

Sara Elton diz que “Escutar faz eco na cabeça e o corpo e vibra tudo.” (PANAMBY, 2017, p. 91) Como os sons invocam meu corpo? Uma ânsia de dança. Não emitir sons, não dominar um instrumento - indominável - mas dançar com o corpo, com os dedos e com o pensamento de modo a que o som aconteça. Tudo precisando ser uma dança. Preciso te explicar, primeiro, que estou falando de corpo como acontecimento. E ao falar de corpo, do meu corpo, como acontecimento, invoco esse outro corpo que é o seu, esse outro que é a carta, esse outro que é o canto, ou o próprio corpo do que se chama obra de arte, como acontecimento. Enquanto acontecimento, coisa que só se dá em relação. Esta carta que te escrevo, irmã, indaga sobre a possibilidade de construir no dissenso. Desde que começamos a descobrir que não somos siamesas e não somos iguais, desde que começamos a ter coragem de deixar uma conversa entre nós acabar sem que cheguemos a um consenso sobre o tema. Desde que não temos certeza se seguimos juntas. Esta carta existe nesta pergunta: conseguiremos, nós duas, caminhar no dissenso?

Hoje subi no trapézio pela primeira vez escutando Vermelho Azulzim, música que vai estar no disco do Vitor *Eu Entendo a Noite como um Oceano que Banha de Sombras um Mundo de Sol*. Estamos preparando uma apresentação como exercício de aula e é a primeira vez que me vejo operando um processo de invenção que se inicia no corpo e ganha conceituação *a posteriori*. O trapézio foi a primeira vez, em aulas de corpo e mesmo de acrobacia, que senti medo: medo de saltar, de estar presa só por uma perna, por uma curva, pelo peito do pé. Medo de virar de ponta cabeça, de que os braços não tivessem força o suficiente. Para mim, é sempre um risco. O trapézio é o dispositivo a partir do qual me suspendo e, quando desço, não faço idéia do que se passou ali. Suspendo-me não como uma ausência da razão, mas como uma presença acerca da qual não sei falar. Uma presença não-negociada.

O que acontece, irmã, que esta carta precisa ser escrita a ti? Penso que quando decidimos, num primeiro encontro aos 15 anos que éramos irmãs gêmeas, pensando que éramos tão parecidas que só podíamos ser gêmeas, instauramos uma relação insustentável. O que, agora, com esta percepção, ainda podemos partilhar?

Hoje estive investigando esse jogo, de arremessar a corda que utilizo para subir no trapézio e puxá-la de volta, lembrei-me do fort-da (FREUD, 2010), o jogo de desaparecimento e reaparecimento da criança de um ano e meio. O menino jogava para longe todos os brinquedos que podia tocar e gritava o-o-o-o. Segurava o cordão que prendia seu carretel de madeira e o arremessava até que ele sumisse dentro do berço e dizia o-o-o-o, como querendo dizer *fort* (foi embora) e depois o puxava novamente para si até que reaparecesse e dizia *da* (está aqui). Este jogo estava ligado a uma possibilidade de jogar ele mesmo com a ausência e a presença.

Logo se revelou, porém, que durante o longo período em que ficou só ele encontrara um modo de fazer desaparecer a si próprio. Havia descoberto sua imagem no espelho que vinha quase até o chão e se acorçado, de maneira que a imagem “foi embora”. (FREUD, 2010, p. 172)

A primeira vez que li este trecho, que é parte de uma nota de rodapé, precisei fechar o livro e ir lavar uma louça, para ancorar de volta. O espelho, fazer desaparecer a si para se fazer reaparecer. Trago o Fort-da, aqui, não como movimentos que se dão em sequência, mas como este jogo de presença e ausência, som e silêncio que se dá em um enlinhado, a um só tempo.

Andei treinando pôr a curva na corda e daí cair para o gancho. Redefinindo o conceito de dor, pois o peito do pé da minha pele fina e pouco calejada queima deslizando na corda e ainda mais sustentando nela o peso do corpo de cabeça para baixo. Em nossas gírias, usamos essa redefinição para falar de algo que teria doído tanto que passamos a entender dor como outra coisa, a partir desse referencial. Acontece que o que se desloca aqui é de outra ordem, e finalmente encontro uma pista de porque esta carta se endereça a ti: lembro de quando você falou que não queria fazer circo porque não gostava de sentir dor. E eu te contei que, no tecido, eu havia encontrado maneiras de não sentir dor. Quando chego em casa, me questiono se na verdade não achei apenas meios de deslocar a relação com essa dor, como propõe Sara Elton acerca das agulhas. Quando digo que redefini o conceito de dor, redefino o conceito de dor porque essa é uma dor que parece não me causar sofrimento, mas deslocar a maneira de lidar com ele.

Esses dias estive revisando alguns artigos para uma publicação e me deparei com o artigo de um rapaz acerca da produção feminina na arte contemporânea. Em certa altura,

referindo-se aos trabalhos de duas artistas, ele afirma que é proporcional, quanto mais as artistas se flagelam, mais criam. Não sei falar o quanto essa afirmação me incomoda. Um incômodo inicial de perceber o quanto esta afirmação busca estabelecer verdade sobre a obra, mas adentrando, percebo a pulsante falta de interesse em deslocar-se da sua visão, trazida pela experiência de socialização masculina, interessando-se apenas em contar nossas invenções desde o seu ponto de vista, sem se deixar atravessar, contaminar. Em meus processos, e é assim que gostaria de pensar os processos dessas artistas, não se trata de flagelo, a não ser que redefiníssemos esse termo. Flagelo é o que o patriarcado faz com nossos corpos. O que faço, ao me marcar, é apropriar-me do meu corpo, recriando territórios em mim, contando eu mesma as minhas histórias, rememorando o que deveria ter sido esquecido e ainda assim rasga. Chegar em casa e sentir o roxo das curvas atrás dos joelhos, o peito do pé em carne viva, os calos nas mãos, a dor no canto da virilha é sobrepor as marcas que me violentaram com as marcas que eu mesma quero fazer, para chegar a lugares que a mim interessam. Foi Luiza quem me falou um dia que por ser muito branca o tecido de ligamet marcava muito o seu tecido (sua pele), e como ela adorava chegar em casa e olhar para essas marcas.

Interessam-me muito os calos, irmã. Penso no momento em que o calo, em seu início, faz a bolha. Por mais que monitoremos, não conseguimos apreender esse momento. E quando se faz a bolha, já era, vai abrir e vai jorrar. Este que me faz parar a escrita agora, pela dor latejante, abriu em uma quinta-feira após a aula. Como a palavra *armaria* que tatuei no punho, entrando pela mão, a fim de não mais impor a mim mesma que domasse a língua - isto sim, flagelo.

E eu penso, como você doma uma língua selvagem, adestra-a para ficar quieta, como você a refreia e põe sela? Como você faz ela se submeter?[...] Línguas selvagens não podem ser domadas, elas podem apenas ser decepadas. (ANZALDÚA, 2009, p. 305)

Penso que não se trata de flagelar, mas de trazer a tona a ferida, tornar público o segredo. Retomo o fort-da tentando olhar além de uma proposição na qual repetir a situação em que se foi passiva - em que fomos agredida - resultaria simplesmente em assumir um papel ativo. “O garoto só podia repetir brincando uma impressão desagradável porque a essa repetição está ligada uma obtenção de prazer de outro tipo, porém direta.” (FREUD, 2010, p. 174)

Penso em quando Juçara grita, em *Anganga* – Será que grita para machucar a sua voz? Acredito que pelo menos enquanto procurava modos de gritar, deva ter machucado, mas seria legítimo pensar isto como flagelo? Será flagelo, Juçara gritar e, no grito, inventar seus mundos, seus cantos? Será flagelo revisitarmos nossas frequências mortas, inventar com nossas ruínas, escutar o que em nós está inaudito e tentar dá-lo a ouvir? “A dor da culpa está mais em você do que em mim.” (PANAMBY, 2016, p. 40)

Durante esta pesquisa, imersa nas questões sonoras e contaminada por Cage, indaguei por que razão, se os sons do mundo me interessavam tanto, eu andava sempre na rua de fone de ouvido, escutando músicas. Não sei se você lembra de quando te falei que percebi que não escutar (ensurdecer) era uma forma de fugir dos assédios na rua. Um dia, sem saber, Sara Elton me disse exatamente isso, que a maneira dela de fugir dos assédios são os fones de ouvidos. Como disse para Fred, acredito que esta seja a paisagem sonora que esta sociedade reserva para nós, o ‘silêncio’ que nos é permitido escutar. E a perversidade do inaudito: o gozo que, em prazer e em nojo, eu e você admitimos sentir algumas vezes ao ouvir cantadas na rua. Sabemos que apenas nos objetificam e que estão intimamente associadas ao não nos perceber como seres humanos, nós mesmas com nossos desejos. Sabemos que não nos dizem respeito, mas ainda assim, de alguma forma, algo se passa que nos sentimos mais bonitas ao ouvir um delícia ou um quê que é isso na rua. Mais bonitas e menores. Mais bonitas e incapazes. Mais bonitas e objetos. Abjetos. A opressão precisa ser também um desejo do oprimido, para que funcione tão bem. O que é mais agressivo, a mulher que violenta seu próprio corpo para ficar feia e não ser estuprada, ou o estupro? Ou melhor, quem está autorizado a dizer o que é flagelo, o que é violência, o que é agressivo para um corpo que não é o seu?

“Eu quero mais perigo no meu cinismo” (LÉO, 2016). Algo se passa em *Anganga* e *Niños Heroes* que remete aos calos, ao ranger do armador, ao balanço do trapézio, às marcas no meu corpo. Como Marcos aponta: o punho rasgado da rede desenrolando. Algo que remete ao fort-da. Assim como o jogo infantil dá a ver a ausência-presença, o ritmo inaudível do movimento do trapézio, dos giros, dos saltos que me tiram e me trazem de volta para a barra, me dá notícias de um inaudito, que a um só tempo não soa e ressoa. *De novo*. Algo que se repete, sempre diferente. “É a diferença que é rítmica, e não a repetição que, no entanto, a produz” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 120). Em fort-da, o jogo da presença-ausência, saltar o esburacado pode ser também suspender, no ar, o esburacado. Pois não se trata apenas de saltá-lo, mas de saltar esburacado, *com*. O meu grito, meu canto, é o ranger do armador, a

maquininha de tatuagem, no jogo do fort-da em que o som aparece e desaparece, como os silêncios e rompantes em *Anganga*, dando a ouvir o enlinhado som-silêncio que pode ressoar Outros Cantos.

AAAAAAAAAA

“A música não é para ser ouvida. É ela que nos ouve” (SCHAFER, 2011, p. 105). Falar em um “não aguentar mais”, e em uma insuportabilidade na escuta dos cantos, Elton, não remete necessariamente a entender a livre improvisação e sobretudo o noise como essencialmente provocadores desta sensação. Merzbow, considerado o precursor do noise, costuma defender que através do noise pode-se chegar a um ambiente de paz que possibilite a meditação. É isso que ele afirma buscar fazer. Neste momento, por exemplo, para fugir de uma obra que acontece aqui no apartamento ao lado, escrevo escutando Merzbow, como já fiz tantas vezes e como nenhuma vez consegui fazer com *Anganga* e *Niños Heroes*. “É que drogas no deserto viram tótems” (LÉO, 2015)

Se vim falando do quanto nossa escuta está ligada ao contexto histórico-social e caminhei buscando pautar questões ligadas à subalternidade sem cair em essencialismos, preciso tornar nítido que também não se trataria de pensar que os cantos carregam algo em si e que essencialmente remeteriam a certas sensações. Como nos fala Tom Zé, quando conta Koellheutter nos dizendo que na música não se trata de exprimir sentimentos através de sons. Menos, ainda, seria o caso na proposição que trago destes cantos que ressoam Outros Cantos. Especialmente porque nunca se tratou aqui de esmiuçar intenção do autor ou cair em análises psicologizantes dos artistas, mas de falar de atravessamentos dos corpos pelos sons e, assim, tentar revirar as coisas. Não como se algum som pudesse legendar meus sentimentos, mas tendo nele um agente para mobilizar o que na minha experiência eu desconheço, o que escapa, o que não se vê no espelho.

Quando escuto *Anganga* hoje, sinto *Eká* especialmente aterrorizante para mim e sei que está ligado ao processo das encontros de acesso às frequências mortas. Consigo, por outro lado, localizar este terror no jogo de fort-da desenvolvido ao longo de todo o disco no desaparecimento e reaparecimento ora sutil, ora brusco do som. Nunca estamos em silêncio absoluto, da mesma maneira que nunca estamos em puro ruído. É o grito em *Eká* e *Talo*, mas é também o assobio em *Niños Heroes* - que não aparece nos discos, mas ressoa nas performances ao vivo e deixa seu rastro por todo o álbum. O assobio de Léo é certo não pela sua afinação, mas pela maneira com que corta o caos do ruído gerado pela livre

improvisação. Evoco, então, no campo minado do fim do mundo, o corpo que não aguenta mais e que, desde sempre e pra sempre, resiste:

Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo. (DELEUZE, 1999, s/p)

Não se trata, aqui, de resistir ao fim do mundo, à morte, à dor, mas de resistir ao se deixar sucumbir pelas constantes ameaças.

Quando não sei mais do que se trata este trabalho, percebo que fazê-lo me deixa toda em carne viva. Nos dias em que tento torná-lo coisa que possa ser apresentada a uma banca de mestrado e que possa ser jogado no mundo, percebo que a mínima fratura, os sons, as imagens, por vezes os textos me arrepiam, assustam, reviram e me propiciam alguma paz. Reparo que essa experiência é mais ou menos como as que vivenciei ao escutar *Eká* naquelas oficinas que fizemos, mana. Essa experiência me perturba como perturbou a primeira vez que assisti ao show de *Niños Heroes*, e a última, três meses depois. Não poderia nunca dizer que esta é uma pesquisa sobre esses trabalhos, e confesso que quando chamo isso aqui de pesquisa, estou esgarçando a noção de pesquisa em si.

AAAAAAAAAAAA

A canção *Noite* está num disco do Negro Léo que veio depois do *Niños Heroes*, um disco bem mais próximo ao formato canção, bem mais convencional e gravado com outro grupo de músicos, mais ligados ao mainstream alternativo. Foi nele que pela primeira vez o assobio de Negro Léo foi amplamente explorado e registrado em um disco. *Água Batizada* é um trabalho que, confesso, não me despertou muita curiosidade, nem me levantou muitas questões. A não ser por essa música, de Pedrinho Junqueira. Escutei pela primeira vez ao assistir o primeiro corte do filme *Líquida*, que se aproxima muito de um delírio estético, e tem roteiro autoficcional de Clara, uma grande amiga de Fortaleza - não sei se vocês chegaram a se conhecer no meu aniversário. A personagem Lara, interpretada por ela, ri e

chora em um muro na cena final, uma cena que se arrasta por minutos como a maior cena do filme. Eu olhava pra Lara, personagem que passou o filme inteiro me escapando e de alguma maneira, pela primeira vez, estava ali diante de mim. Quando estávamos nós duas, Lara sorrindo na projeção ali na Vila das Artes e eu sorrindo nela, para ela, com ela, *Noite* começa a tocar. Alguma angústia. Léo começa a cantar. *Noite clara*. Algo é interrompido, me incomodando muito a maneira como essa palavra corta nosso contato, corta a minha onda com aquela personagem que era construída à imagem e semelhança de minha melhor amiga. Havia algo que se cortava, que se impedia, algo que me fez pedir aos amigos do desenho de som que pelo-amor-da-deusa não deixassem uma letra soando ali, que a letra reduzia tudo, amarrava a experiência, pensava pelo espectador. *Havia uma espécie de paz ali*.

Noite calma. Escuto agora e repito: essa escrita me deixa toda em carne viva. Acho que o tempo todo se tratou disso, escrever em carne viva, habitar as ruínas, como esse lugar impossível de se habitar, esse impossível de se encarar. Como auscultar isto que ressoa? Sempre senti algo de suicídio ali. Quando pude saber, sem querer, que *Noite* de fato remete ao suicídio de um amigo do compositor, toda a teoria caiu. Porque é muito fácil para quem está às voltas e envolvida com *Niños Heroes*, um trabalho que revira as maneiras de compor, incomodar-se, não gostar e até mesmo não se importar com um álbum como *Água Batizada*, que parece ser bem menos perigoso e habitar uma zona confortável para o artista. Mas como ir além? O que me incomoda, afinal, no que é interrompido entre eu e Lara, naquele momento? Que Outro Canto ressoa ali, na minha experiência com aquela canção? Sim, canção.

Em *Niños*, penso neste canto que se dá como um acontecimento, que está constantemente em movimento, que não consigo acompanhar, apreender, que está pronto para surpreender meu corpo cada vez de uma maneira diferente, que me põe em risco, me traz o inaudito e que, afirmo, habita comigo este fim de mundo. Um canto criminoso, que se arrisca e que me põe em perigo, ou melhor, que escancara em mim o perigo que corro. Um canto que corre comigo. O canto que não consigo colocar para tocar enquanto tomo um banho ou faço uma faxina. Ruído embebido em discursos bem articulados, improviso interrompido por melodia sem silenciar. Gritos, distorções, nunca a mesma coisa. Um disco que parte de sessões de improviso para se construir faixas, espécies de anti-canções que na ausência do que chamar nomeio canto. Nitidamente deslocadora, uma outra coisa. Não me parece que eu poderia pensar nisso em *Água Batizada*, onde Negro Léo parece se colocar em terreno seguro, afirmando o que vem experimentando e inventando ao longo de sua trajetória

- o que já foi experimentado por ele e não está mais para ser experimentado. Posso dizer que Água Batizada não me parece cindir o mundo, inaugurar nada e não me leva a relacionar-me com ele desde uma escavação. Ainda assim, talvez pela condição em que se deu a minha primeira audição, Noite me escava, me estranha, me traz o inaudito. Noite abre mais um buraco neste trabalho, mais uma flecha que arremesso.

AAAAAAAAAAAA

“Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio — pondo perpétuo.” (ROSA, 1962, p. 54) Quero, Elton, aproximar esta presença-ausência que venho perseguindo ao longo do meu trabalho da personagem que constrói para si uma canoa e vai morar nest’ *A Terceira Margem do Rio*. Quando escutei a canção de Caetano Veloso e Milton Nascimento homônima, pude imaginar a personagem como sendo o próprio Deus do Pai Nosso. *Puro silêncio, nosso pai*. Aqui estamos totalmente imersas no tonalismo, dentro do corpo-cancional: há uma melodia que serpenteia como o fluxo das águas de um rio calmo, e uma harmonia que segue os caminhos sinalizados por ela: uma frequência fundamental e frequências harmônicas. Estende-se ao arranjo e mesmo à percussão na versão do disco *Circuladô* (1991), que escuto agora enquanto escrevo. A percussão trata de acelerar e desacelerar a dinâmica contribuindo para a criação de uma atmosfera em rio suspenso. Uma mensagem muito nítida que o virtuoso domínio da canção e dos aspectos composicionais possibilita trazer, fazendo soar o que se quer que soe - embora por tudo discutido seria incoerente firmar que ali não haja também um inaudito. Mas para a nossa discussão, trago-a antes pela letra, ou melhor, pela relação palavra-silêncio.

“O que ninguém jamais olvida ouvi, ouvi, ouvi”. No conto de Guimarães, quando todos acostumaram-se àquela presença-ausência do pai, fazendo com que caísse, pela sociabilidade, no esquecimento, o narrador continua a se inquietar com aquilo. “Nosso pai nada não dizia” (ROSA, 1962, p. 49) talvez seja a formulação mais próxima que encontrei do que entendo e proponho aqui como o inaudito. Quando penso em se tratar, no infrafino, nestes Outros Cantos, de uma risca terceira, me deparo com a própria impossibilidade de terminar este trabalho.

Por mais de uma vez, Tania, acompanhando o processo, me perguntou se estava difícil terminar. Essa dificuldade sempre esteve anunciada, mas nem por isso senti-la, como nas últimas semanas, foi mais fácil e menos angustiante, principalmente quando há um prazo

a se cumprir. Quando conversei ontem com Mateus, meu irmão, acerca dessa impossibilidade, ele lembrou a fala de Gabi na defesa de sua dissertação, alertando que *a gente não defende na hora que a dissertação tá pronta, a gente defende na hora que tem que defender*. Ele, estudante de psicanálise, que vinha há alguns dias me ajudando nos caminhos teóricos do trabalho, alertou que o que eu precisava era encontrar um corte. Mas como fazer isso com seu próprio processo? “Não vai ficar bom, esquece, não é ficar bom. Ficar bom já morreu quem manda nessa porra sou eu.” (PANAMBY, 2017, p. 77)

AAAAAAAAAAAA

Sigo tateando e, para escrever a você, evoco o canto de uma ausência, uma presença que me foi tomada. A ausência da poesia de minha avó materna em poemas e romances que nunca pude ler e em uma convivência que me foi privada por um diagnóstico psiquiátrico seguido de internações e sequelas. Também a ausência presente na demanda de sermos mulheres plenas, de sermos todas - todas as memórias que nos são negadas, tudo o que em nós nos é negado. Evoco uma ausência que se desenvolve como uma questão de vida: auscultar frequências inauditas, escrever com frequências mortas, habitar as nossas ruínas, adentrar os campos minados. Converso, num diálogo de afeto e combate com os corpos, pensamentos, sons e escritas de muitas, que nos atravessam. Muitas que já sou eu. Nós, sempre *nósmenosum*. Evoco a ausência e escrevo para você querendo escrever para tantas, com as quais aprendo a reivindicar a poesia como produção de pensamento acerca da arte, da política e da sociedade, como paixão, como culinária, partilha e re!existência. Aprendo sobretudo a correr os riscos do fim do mundo, para não mais silenciar e poder finalmente gozar de algum silêncio. Evoco, aqui, um texto que se inscreve com frequências mortas de uma feminilidade social e singular, enquanto minha mãe me negava a leitura do romance de minha avó que contava a história de nossa família, a fim de não manchar a imagem de homem nobre do meu avô, que sempre me marcou o corpo. Hoje, por frequências que continuam a me marcar e ecoar em mim com sua feminilidade morta, ainda não consegui lê-lo. Afasto de nós a noção biológica e sexual do gênero feminino e nos aproximo das marcas que, ora impostas, ora escolhidas, nos constituem mulher dia a dia, em trânsito mas também em fronteira. Como habitar as nossas ruínas? Como nos auscultar? Como inscrever? Talvez com as marcas feitas em nossos corpos (feridas) e, com as marcas que operamos nos

exercícios de retomada de si - não esquecer que nós é sempre menos um-, possamos escutar algum canto dos nossos corpos: o estalar do joelho que não aguento mais, mas também cada fungada que busca resistir.

Esse texto, também ausente, opera uma marca da escrita para além de uma argumentação: não uma escrita-gênero-estático, mas uma escrita em trânsito e fronteira, arrastamento. Talvez nem uma escrita, um constante inscrever, pois escrevo como uma questão de vida. A garganta coça, a cabeça fervilha, um zumbido no ouvido, as mãos tremem e preciso escrever para não enlouquecer. Preciso parar de escrever para que o fluxo intenso e a distância da realidade não se tornem dolorosos ao ponto de ensurdecer. O escrever e o não escrever, um fio de navalha. Não apenas por algo a dizer ou calar, mas por sua cor, textura, timbre, tempo, temperatura. Pela urgência de algo que só aqui se dá e que nunca se dá conta.

AAAAAAAAAAAAA

Da segunda vez que fui à casa 24, muito inquietas com nossos lugares dentro da academia, chegamos a formular que não acreditávamos mais nela, como em qualquer outra instituição, e que a nossa função ali dentro seria apenas a de causar ruído. Neste meu corpo-escrita-ruído, penso no que realmente podemos deslocar ao tentarmos fazer passar pela academia trabalhos escritos em carne viva. O que podemos de fato deslocar ao, no dissenso, encontrar aliados para esta guerra que não sabemos qual e, com sorte, fazer ouvir algum inaudito.

Quero pensar com Jota e nos lembrar, mana: *a ferida colonial ainda dói*. Dói entre eu e você, quando citamos insistentemente Deleuze e, mais que isso, temos nosso modo de pensar moldado por esses filósofos. Dói quando tentamos fazer parte do que se cunhou como humano, do que se cunhou como sujeito e tememos o fim do mundo: quando não conseguimos parar de desejar a norma. Dói nas sonoridades deste trabalho que tento rebatizar. Dói na bibliografia acerca do som, dói no próprio conceito de livre improvisação, no noise, na constante tentativa de reconciliação, na linguagem. Dói, inclusive, como lembra Grada, no português que escrevemos, nos tupis e iorubás que não falamos. É importante que doa e que eu reconheça essa dor: colocar o dedo na ferida, não anestesiá-la e resistir. Seguir tentando arrancar destas culturas maneiras de reagir ao que elas nos impõem. “Há, além do reconhecimento da mediocridade, o reconhecimento da violência. Das violências impostas aos corpos e da violência em resposta. Este texto é contra-ataque, revide.” (PANAMBY, 2017, p. 10)

Está nítido, pra mim, que nossa escrita é sobrevivência. E que dela, por ela, tentamos arrancar algo além de sobrevida. Escrevemos com sangue, ora literal, ora figurativamente, mas sempre com sangue quente, sangue nos olhos, pois sabemos o quanto precisaríamos escrever mais e com tanta competência para que nossas idéias pudessem passar. Sabemos os litros de sangue jorrados para que elas possam ser perigosas, para que elas resistam e, quem sabe, possam não ser rapidamente capturadas para o limbo das idéias exóticas ou para o recalçamento.

Sangramos para que algum canto possa resistir - não mais os nossos. Acredito que não se trate mais de nós, com nossa inumanidade que ainda remete ao humano, mas de tentar fazer com esses Outros Cantos não se percam para sempre, não sejam esquecidos e não fiquem guardados como segredos. Que eles atravessem esse fim de mundo. “Eu demando o apocalipse”, Jota repete diversas vezes. Na qualificação, Tania me falou de que às vezes se trata de segurar com o próprio corpo alguma ponte. Que sustentemos a ponte, que às vezes saibamos deixar a ponte desabar. Não daremos conta das inquietações que levantamos em nossas pesquisas e a academia não dará conta de nossos corpos - nós mesmas não damos conta dos nossos corpos. Nossos corpos não dão conta. “Embora eu procure destacar a precariedade da minha posição ao longo deste texto, sei que esses gestos nunca são o bastante.” (SPIVAK, 2010, p. 19)

Estou convencida de que as palavras que escolhi cuidadosamente para compor este texto não são mais importantes que todas as palavras escritas no fluxo do sangue e retiradas dele como sobras e restos a fim de dar espaço ao pensamento.

Quando o subalterno pode falar? De que maneiras pode falar? Sobre o que pode falar? Não fale alto, não fale coisas pessoais, não seja violenta, não seja autobiográfica, não se vitimize, fale de coisas universais. Universais... (PANAMBY, 2016, p. 4)

Escolho apostar que todas elas, as palavras retiradas, as cartas não enviadas, os processos e atravessamentos não relatados, deixaram rastros aqui e que este trabalho também as leva junto, no inaudito. Penso que compus esta dissertação (será que ainda posso chamar assim?) como um jogo de vazios a serem preenchidos. Ora, deixo lacunas para o leitor preencher, ora preencho eu mesma, por vezes em *oversharing*, compartilhando mais que o apropriado meus segredos e memórias. “Você não reparou que a memória estava em outro patamar.” (LÉO, 2015). Muitas vezes as aceito, habito as lacunas e me aquieto diante dos

buracos que levam ao meu pensamento, dos buracos que meu pensamento faz e traz em si e ainda mais das falhas. “eu canto no grave a voz sai de um jeito, canto no agudo ela sai de outro. E isso eu achei que era interessante, que podia ser um jeito de eu fazer... bom, eu uso a falha” (MARÇAL, 2015).

Em não sabendo como terminar, quero te falar um pouco do que aprendi nisso que se chama mestrado, nesse trabalho acadêmico, esse exercício de articular inquietação, pensamento e vida. Tudo o que me surge como aprendizado me parece estar ligado a existir como mulher nesta sociedade, o que imediatamente me remete à minha mãe. Não ao que ela me ensinou a ser, mas do que foi ressoando, para mim, a partir da nossa relação. Minha mãe foi me revelando ao longo da minha história que, diante da omissão de meu pai, precisou nos sustentar praticamente sozinha e precariamente ao longo de quase quinze anos. Se separaram e ela, com um filho de 8 anos, uma de quatro e um recém-nascido foi morar numa colônia de pescadores, trabalhar como agente de saúde numa das primeiras gestões do PT no Brasil. “Eu olhava pra vocês e ficava tudo tão fácil”, me confidenciou no dia em que me contou que Mateus iria sair de casa. Morávamos numa casa de pescador e me lembro das brigas sem fim que travávamos eu e meu irmão mais velho para fazer uma espécie de brigadeiro de leite em pó com nescau que imitava chocolate, quando tinha. Quando ela se queixava ao meu pai de sua omissão financeira, ele lhe respondia que ela foi embora porque quis - a mesma resposta que escuto até hoje. Ela me contou que, com uma gravidez de risco, arregimentando, no medo de perder o filho, forças para sair do relacionamento abusivo em que estava, arrumou as malas, pegou os filhos e foi embora de Pedra Branca. Até hoje se culpa por ter ido embora sem falar com ele. Aprendi, com ela, a coragem de ir embora apenas por querer.

Muita coisa, mana, aprendi discordando dela. Aprendi que para mim e para o conhecimento que quero produzir, para a escrita que quero botar no mundo, não adianta mascarar as feridas e confiar nas pelinhas que recobrem, é preciso lidar com elas até de fato cicatrizarem e também aceitar que algumas delas não cicatrizem. Não esconder nem a cicatriz nem a ferida gangrenada. Aprendi que é preciso saber se ferir e, por vezes, ferir o outro. Que se é de edificar por cima do mascaramento de conflitos, é preferível estar com as ruínas, pois no mascaramento há ainda o que sangra em segredo e a cabeça baixa diante do que nos ameaça.

Na minha família, mana, sempre fui chamada de “neguinha”. Mateus me chama assim de maneira muito carinhosa. Minha mãe, quando quer se referir a mim com admiração,

começa a frase sempre com ‘a nêga..’, ou ‘nêga, tu...’. Nos poucos finais de semana em que meu pai nos buscava cheio de carinhos e sorrisos, quando eu colocava algum desejo que lhe contrariava, ele antes de satisfazer me dizia: ‘isso é porque é nêga. Se fosse bem loirinha, não faria confusão’. Na adolescência, às vezes me acordava aos domingos cantando *eu sou neguinha?*¹⁶ ou então *levanta, levanta, nêga manhosa, deixa de ser preguiçosa*¹⁷. Meu pai é um sagitariano daqueles carismáticos, apaixonantes, que “todos” gostam de ter por perto. Está sempre contando piadas. Piada de judeu, de mulher, de negro, de viado, de travesti, de pobre. *Mas é tudo brincadeira*. Quando veio me visitar a primeira vez no Rio de Janeiro, afirmou que estava se sentindo oprimido por eu finalmente ter criado coragem de lhe repreender as piadas, por finalmente eu não ouvir mais calada enquanto ele gargalhava as histórias que falavam de estupro. Acredito que nunca tenha batido em uma mulher, mas repete constantemente, entre risos, que *mulher tem que apanhar todo dia: no dia que o homem não sabe porque tá batendo, ela sabe porque tá apanhando* - esta última piada ele atribuía à minha vó Donana. Finalmente, eu mesma havia percebido o quanto aquelas histórias me feriam. O problema, segundo ele, é que eu fazia isso de maneira muito agressiva e o intimidava. Lembro particularmente de uma piada que meu irmão mais velho aprendeu com ele e contava repetidas vezes. Tratava-se de uma velhinha que tinha um cachorro japonês chamado *Metimaz*. Um homem entrou na casa dela, roubou tudo e depois tirou sua roupa. “Metimaz, metimaz”, gritava a senhora. “Tô metendo, tô metendo”, respondia o homem. “Metimaz, metimaz”. “Tô metendo, tô metendo”. “Metimaaaaz”. “Agora só se for pra meter os ovos”. “Todos” riam. Lembro exatamente que eram três vezes que a senhora gritava. Sangro para escrever e sangro a cada vez que releio este trecho.

Esse meu irmão, Juca, é para mim terrivelmente como um Grande Outro. Alguns natais atrás chamou eu e Mateus para conversar, no ano que houve o segundo turno entre Dilma e Aécio e ele chegou na casa da minha mãe com um adesivo da campanha de Aécio colado no seu Corolla. Começou a conversa contando que ficou surpreso que votássemos em Dilma, pois tinha certeza que votaríamos nulo e seguiu uma enorme argumentação sobre como não podíamos deixar as questões políticas afetarem a nossa relação de irmãos. Pela primeira vez, tive coragem de explicar-lhe que só quem era muito privilegiado podia se dar a esse luxo. Que eu andava na rua com medo de ser estuprada e que eu não tinha como apartar o político de nossa relação quando ele dizia que “uma mulher que se veste assim não pode

¹⁶ música de Caetano Veloso

¹⁷ trecho de música de Nelson Gonçalves

reclamar de ser estuprada”. Que Mateus era gay e que eu tinha pesadelos com ele sofrendo crimes de homofobia e não podia apartar todas as vezes que ele bateu em sua cabeça na infância chamando-o de ‘viadinho’. *Aquis*, percebo que é esta a resposta a quem ache que as histórias que narro são irrelevantes para este trabalho, pois, no momento, isto é o que de melhor tenho para oferecer como contribuição para a academia.

Aprendi a estranhar o processo de uma família que parece viver à margem de seu canto, na fantasia de uma herança colonial. Não importa quanto dinheiro tenhamos ou não e o quanto precisarmos nos violentar, reivindicaremos nosso espaço no seio da branquitude da colônia, pois herdamos, é nosso. Não importa, inclusive, a quem teremos que violentar, diremos que são como fossem *da família*, chegaremos tarde da noite pedindo que nos façam sanduíches e não nos incomodaremos que o neto da doméstica atue como um mini-garçom. “No final de semana da história vou poder comer frango refrigerado.” (LÉO, 2015)

Cíntia me disse uma vez que o patriarcado, o classismo, a homofobia, o racismo, não agem só de modo a perpetuar opressões, mas agem também criando muros que impossibilitam a relação entre diferentes. Penso que o que os Outros Cantos podem ressoar são momentos infrafinos nos quais possamos atravessar esses muros. Penso, mana, te contando do que sangrei dentro da minha família, que é preciso escancararmos os descompassos, os conflitos, mesmo onde há o que convenciamos chamar amor - e talvez principalmente *aquis* - é preciso falar também do ódio, suspendendo a lógica que os tem como radicalmente distintos. Nesse momento, penso ser isto o que mais me atravessa em *Anganga e Niños Heroes*: a busca por uma produção de dissenso que possa ressoar o inaudito, o objeto a - objeto para sempre perdido. Este combate-entre, essa transformação do palco em arena como algo que ressoe também o que cada um silencia em si para conjugar um nós. Além, o que os projetos hegemônicos silenciam no Outro para forjar este nós que faz tudo girar em torno de uma frequência fundamental. Quem pode eleger dentre a frequências a fundamental?

Certa vez, mana, ouvi alguém reclamar que as letras em *Niños* engendravam ainda um discurso muito estruturado que não parecia fazer juz ao som da livre improvisação. Pois digo agora que acredito estar justamente neste enlinhado onde um discurso estruturado soa em meio a sons que não estão inseridos em um sistema musical a potência que *Niños* tem de nos convocar, de nos implicar radicalmente, de nos deslocar e engolir. *Contato requer espaço*. Afetar-se é também distanciar. Mas mesmo nessas potências, ainda disputamos a

humanidade, ainda disputamos um espaço dentro do que se chama circuito das artes, circuito da música, academia. Ontem estive conversando e me convenci que qualquer coisa que se edifique neste mundo ainda será edificado sobre o sangue subalterno, haverá sempre algo invisibilizado e oprimido para que qualquer coisa se edifique. Por isso demando o apocalipse, porque aprendi, ao longo desses dois anos, com os processos de aproximação e distanciamento com esses trabalhos, a não ser agredida e sangrar em silêncio. Aprendi a ser violenta, ser clara e, por sobrevivência, pelo menos fazer sangrar junto. Sinto que *Anganga e Niños*, em seu jogo, por um lado nos sangra junto com eles e, por outro, nos servem de munição para fazer sangrar, como a peixeira de Cíntia, como o *armaria* em meu punho. Escrevo em endereçamentos como maneira de tentar alcançar o outro, que é também uma maneira de estar mais consigo, mas tudo esbarra na impossibilidade de ser humana. Ainda escutamos apenas com nossos ouvidos ensurdecidos. Por isso demando o apocalipse e utilizo a escrita, o punho, os sons como arsenal não mais para evitar o fim do mundo, mas para disputá-lo, como peste que aprendi a ser, acreditando que com o fim do mundo alguma vida possa ser vivida e não mais sobrevivida. Por ora, trata-se de pensar com Cíntia como sobreviver pode ser mais que isto.

À minha família, Sara, parece que o mais importante é que eu esteja aparentemente em segurança no Rio de Janeiro. Demandam minha segurança, sem jamais se aproximarem muito da insegurança de minha condição e da impossibilidade de seguir fingindo estar a salvo. O que é mais perigoso, uma arma apontada para a cabeça, um tiroteio no meio da rua ou um homem que dorme no quarto ao lado quando se é ainda uma menina? Aprendi a urgência de travar um compromisso consigo, de não ser mais conivente, no processo contínuo de tentar matar de inanição a branquitude e o racismo que me habita, que herdei de meu pai, meus avôs, que existe sistematicamente e que, neste trabalho, me sufoca.

Talvez não pareça aqui, mas aprender a ser violenta, clara, me ensinou principalmente a estar no mundo de maneira mais generosa, ampliando o espectro da generosidade a quem não é nem meu semelhante, nem meu superior. Para isso, mana, me retirei de muitos espaços e me afastei de muitas pessoas quando percebi o quanto era violento para mim estar ali. "Escrever não é só muito doloroso, escrever é amputar", costumava dizer Wellington Junior, meu primeiro professor de arte, na graduação. Fui amputando, como a estrela do mar da qual

falei para Fred. Para cada pedaço de mim que perdi, ganhei muitos em mes amigos¹⁸ que me ensinam todo dia a ser peste e vão desmontando violenta, cuidadosa e pacientemente meus privilégios e preconceitos. Mas os pedaços perdidos são pedaços que continuam latejando, como membros-fantasma, e com a generosidade des amigos fui aprendendo a identificar onde, quando e com quem vale a pena negociar esta realidade. Quem está disposto a negociar a realidade, sem impor a sua? Quem se dispõe a negociar realidade sem negociar presença? Meus aliados sou eu que digo quem são, Cíntia falou esses dias no Morro da Providência, após relatar uma situação onde, para se defender de um assédio, percebeu-se usando seu privilégio. É urgente, inclusive, que possamos falar disso. Como diz Grada (2010), não se trata de vergonha, mas de posicionamento, reflexão e reposicionamento. Esta escrita, correr este risco dentro da academia, é algo que faço pela minha sobrevivência, mas é também um ato de amor. Talvez, mana, a dificuldade de terminar este texto seja a de eu mesma perceber o que preciso destruir em mim a partir da auscultação destes Outros Cantos.

AAAAAAAAAAAAAAAA

A cada palavra escrita desconfio profundamente do que escrevo. A cada vez que leio este texto, percebo que já não quero lê-lo, parece-me que eu não lhe teria escrito. Tenho inventado um infrafino para mim como sendo a impossível forma de vida quando se é encruzilhada. Trata-se de uma palavra-corpo que ainda está para ser proferida e ainda assim já está pondo o mundo em movimento, como partilhada. Um gesto que, já iniciado, não se encerra, não completa em si sua potência. Um vestir o buraco, disfarçá-lo e não perder seu rastro. Como a ausência de pálpebras que impede ao ouvido que se feche, mas que não o impede de ensurdecer ao inaudito. Um silêncio que não se escuta e que já está prenhe de sons, um perigo. Saber-se e precisar afirmar-se algo sem caber nesta definição. Um passo que dou em direção ao outro sem alcançá-lo nem me separar dele. Digo impossível, mas essa encruzilhada é a minha vida, o meu trabalho, é quando ofereço-me à academia como um objeto que se pode tocar. “A impossibilidade de escrever diante da hecatombe. Escrever para escancarar as feridas. Escrever para estancar o sangue. Escrever para curar o que fora arregaçado.” (PANAMBY, 2017, p. 86) Digo impossível, mas é o que me move e mantém viva, a única existência que se apresenta para mim, o que nem por isso a torna viável.

¹⁸ uso e no lugar do pronome masculino, rementendo a Indianara Siqueira e uma inflexão na fala que o movimento LGBT tem feito pensando num idioma mais inclusivo

“Ficava (e ficará) sempre um resto que desafiava as explicações”. (GONZALEZ, 1984, p. 225)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, Bruce. KOPENAWA, Davi. A Queda do Céu. Palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ANZALDÚA, Gloria. Borderlands : the new mestiza - La frontera I Gloria Anzaldua. San Francisco: Aunt Lute, 1987.

_____. Como Domar Uma Língua Selvagem. In.: Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, no 39, p. 297-309, 2009.

_____. Falando em Línguas: Uma Carta para Mulheres Escritoras do Terceiro Mundo. In DE MARCO, Édna. COSTA, Claudia de Lima. SCHMIDT, Simone Pereira. Estudos Feministas. Vol. 8, No.1. Florianópolis: 2000.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AZEVEDO, Amailton Magno. O Canto dos Escravos: heranças centro-africanas na música contemporânea do Brasil. In OPSIS (Online), Catalão, v. 16, n. 1., Minas Gerais, 2016.

BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

CAGE, John. De Segunda a Um Ano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013

CAGE, John. Silence: Lectures and Writings. Hannover: Wesleyan University Press of New England, 1995.

CLARK, Lygia. OITICICA, Hélio. Cartas. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998

COELHO, Frederico. O que Sobrou do Céu. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/o-que-sobrou-do-ceu-20022010>, acesso em 15/03/2017.

COELHO, Frederico. Sobre Pequenos Gigantes Heróis. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2015/09/sobre-pequenos-gigantes-herois.html>, acesso em 10/03/2016.

DELEUZE, Gilles. Crítica e Clínica. São Paulo: Editora 34, 2011

DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1988

DELEUZE, Gilles. O Ato de Criação. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999;

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. MIL PLATÔS. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4. São Paulo: EDITORA 34, 2008.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? Rio de Janeiro: Ed.34, 2010.

DERRIDA, Jacques. Escritura e Diferença. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DUCHAMP Marcel. *Notes*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1980.

FANON, Frantz. Pele Negra, Máscaras Brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: Estética – Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006

FLORES, Livia Lopes. Como fazer cinema sem filme? Tese (Doutorado em Linguagens Visuais) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2007.

FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1929). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

GUEDES, Cíntia. Des(en)terrorar o Corpo. In: Revista DR - DOSSIÊ: SITUAR/MOVER - CORPO, TERRITÓRIO, POLÍTICA. Disponível em: <http://www.revistadr.com.br/posts/desenterrar-o-corpo>. 2016.

GUEDES, Cíntia. Retomar e Ocupar o Corpo: Entre Memórias de Machismo e Racismo, e a Produção de Subjetividade. Qualificação de mestrado. Programa de pós-graduação da Escola de Comunicação Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984.

HOUAISS, A. Dicionário Houaiss eletrônico, versão 3.0. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss e Editora Objetiva Ltda, 2009.

KILOMBA, Grada. Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism. Auflage: Unrast, 2010.

LACAN, Jacques (1962-1963) *O Seminário, Livro 10 – A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LAPOUJADE, Davi. O Corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel. GADELHA, Sylvio (orgs.). Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

LOPES, Nei. *O Novo Dicionário Banto do Brasil*, Rio de Janeiro: Palla, 2003.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto Traveco-Terrorista. In: Revista Concinnitas, ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25929/18560>

MATTOS, Renata. A voz e a invocação para musicar a vida: ressonâncias entre música e psicanálise. Tese. Programa de Pós-graduação em Psicanálise. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

MATTOS, Renata. Piano e voz em Glenn Gould, ou do que transborda na interpretação musical. 2012. Disponível em <https://blogdasubversos.wordpress.com/2012/08/21/piano-e-voz-em-glenn-gould-ou-do-que-transborda-na-interpretacao-musical/> . Acesso em 14/04/2017

MOMBAÇA, J. Pode um cu mestiço falar?. 2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mesticofalar-e915ed9c61ee>

PANAMBY, Sara Elton. Perenidades, porosidades e penetrações: [trans]versalidades pela carne Pedregulhos pornográficos e ajuntamentos gózmicos para pesar Eu não sabia que sangrava até o dia em que jorrei. Tese. Programa de Pós-graduação em Artes. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2017.

PRECIADO, Paul B. O Feminismo não é um Humanismo. 2014. Disponível em <http://www20.opovo.com.br/app/colunas/filosofiapop/2014/11/24/noticiasfilosofiapop.3352134/o-feminismo-nao-e-um-humanismo.shtml>. Acesso em 15/03/2017.

RIBEIRO, Djamila. A categoria do Outro: o olhar de Beauvoir e Grada Kilomba sobre ser mulher. 2016. Disponível em <https://blogdaboitempo.com.br/2016/04/07/categoria-do-outro-o-olhar-de-beauvoir-e-grada-kilomba-sobre-ser-mulher/>. Acesso em 14/04/2017

RIVERA, Tânia. Hélio Oiticica e A Arquitetura do Sujeito. Niterói: Editora da UFF, 2012.

RIVERA, Tânia. Guimarães Rosa e a Psicanálise: Ensaio Sobre Imagem e Escrita. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2005.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho Acadêmico. São Paulo, 23 de jun. de 1993. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>. Acesso em 20/09/2014.

ROSA. Guimarães. Primeiras Estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1962.
SCHAFER, Murray .O ouvido Pensante. São Paulo: Editora Unesp,2011
SIQUEIRA, Indianara. Manifesto Indianare-se. 2016. Disponível em https://issuu.com/indianarasiqueira-50.169/docs/230816_indianara_manifesto_issuu_pa . Acesso em 15/04/2017.
SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o Subalterno Falar? Tradução: Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
THOMPSON, Robert Farris. Flash of the Spirit, New York: Vintage Books, 1984.
VIVÈS. Jean-Michel. Para Introduzir a Questão da Pulsão Invocante. Rev. latinoam. psicopatol. fundam. vol.12 no.2 São Paulo June, 2009.

WISNIK, José Miguel. O Som e o Sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZÉ, Tom. Tropicalista Lenta Luta. São Paulo: Publifolha 2011.

ZENICOLA, Felipe de C. Improvisação livre: aspectos estruturais e pedagógicos, monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do rio de janeiro, 2007.

DISCOGRAFIA

Cadu Tenório, Juçara Marçal. Anganga. QTV, 2015.

Caetano Veloso, Circuladô, Polygram, 1991.

Clementina de Jesus, Doca, Geraldo Filme. O Canto dos Escravos. Gravadora Eldorado, 1982.

Juçara Marçal. Encarnado. Independente, 2014.

Negro Léo. Ilhas de Calor. QTV, 2014.

Negro Léo. Niños Heroes. QTV/Sinewave, 2015.

Negro Léo. Água Batizada. independente 2016

Roberto Carlos. Roberto Carlos. CBS, 1993

FILMOGRAFIA

Caso Especial: Negro Léo. Euclides Marinho e Luiz Gleiser. Rede Globo, 1986.

Devoração: como permanecer fortes?. Cia. de Arte Andaças. Nigéria Filmes, 2016.

Episódios do Sul, Massa Revoltante vol. 2. Conversa com Grada Kilomba. Instituto Goethe São Paulo, 2016

Líquida. Clara Capelo. Fortaleza, 2017.

Lóki. Paulo Henrique Fontenelle. Canal Brasil, 2008.

CONVERSAS

MARÇAL, Juçara. Realizada na Casa das Rosas, São Paulo – SP. Julho 2015.

MARCOS, Campello. Realizada no Parque Guinle, Rio de Janeiro – RJ. Janeiro 2016.

ZENICOLA, Felipe. Realizada via internet, Rio de Janeiro – RJ. Janeiro 2016

LEONARDO, Yuri. Realizada via internet, Rio de Janeiro – RJ. Abril 2015.

Referências cênicas

A Ferida Colonial Ainda Dói. Jota Mombaça. 2016.
--

Devoração: Como Permanecer Fortes?. Cia. de Arte Andaças. 2016.

Para que o Céu não Caia. Cia de Dança Lia Rodrigues. 2016.

Plantation Memories. Grada Kilomba. 2016.