

A conversa enquanto método para emergência da escuta de si¹

Lílian Campesato²

Valéria Bonafé³

Introdução

Neste artigo propomos estabelecer uma reflexão a partir de uma conversa sobre dois trabalhos musicais feitos em 2015: *de perto*, de Lílian Campesato, e *Trajatórias*, de Valéria Bonafé. O artigo compreende duas partes: na primeira, apresentamos o método utilizado - a *conversa* - e as reflexões sobre ele; na segunda parte, observamos esse método em operação na análise dos dois trabalhos. Através do método da *conversa* - e da noção de *escuta* aí implicada - um deslocamento é experimentado no próprio processo de feitura deste artigo. Não se trata exatamente de um desvio, mas sim de uma abertura de foco: os trabalhos são tomados como mote para um percurso maior de incursão no processo criativo de si e do outro, fazendo com que os trabalhos sejam ressignificados, ganhando em profundidade na reflexão sobre os processos criativos.

O processo de elaboração desse artigo teve início em junho de 2017, com a realização de algumas sessões de conversa entre nós duas. A motivação para esta conversa se deu a partir de vivências anteriores compartilhadas no âmbito da rede *Sonora: músicas e feminismos* e do *NuSom - Núcleo de Pesquisas em Sonologia* da USP. Ainda que nossas práticas sejam distintas e se situem em campos marcados por um certo grau de especificidade, os dois trabalhos musicais discutidos neste artigo mobilizam, cada um à sua maneira, o lugar da *escuta*. As peças tensionam a ideia de uma escuta generalizada, entendendo que a escuta é sempre modulada por alguém que tanto agencia quanto está sujeito à escuta. Além disso, as peças proporcionam um modo de escuta no qual é possível se perceber e se escutar. Nesse contexto, exploramos aspectos como: escuta habitual e não-habitual, escuta fragmentada, escuta vazada e escuta íntima.

¹ Este texto foi publicado originalmente em espanhol no periódico *El oído pensante*, vol 7, n. 1 (2019), com o título *La conversación como método para la emergencia de la escucha de sí*.

² *Sonora: músicas e feminismos* e *NuSom: Núcleo de Pesquisas em Sonologia* da Universidade de São Paulo, Brasil.

³ *Sonora: músicas e feminismos* e *NuSom: Núcleo de Pesquisas em Sonologia* da Universidade de São Paulo, Brasil.

Sem uma organização ou estruturação prévia bem definida, essas sessões de conversa foram gravadas em áudio e conduzidas coletivamente de maneira informal, o que resultou em aproximadamente sete horas de gravação⁴. Um segundo modo de registro também foi utilizado: quando uma de nós se punha a narrar, a outra se dedicava não somente a escutar mas também a tomar nota com palavras-chave ou frases curtas, tarefa que resultou numa espécie de guia escrito para navegação posterior nas gravações. Alguns fragmentos dessas seções de conversa aparecerão transcritos no corpo deste artigo. A intenção é tornar explícito na construção do próprio tecido do texto as relações dialógicas⁵ entre as diferentes vozes (as artistas, os trabalhos artísticos, as referências, os conceitos) que marcaram o processo de construção de todo o trabalho.

Nas semanas que se sucederam a essas sessões iniciais de conversa, revisitamos individualmente as gravações realizadas, ainda de modo cruzado, isto é, cada uma percorrendo a narrativa da outra. A tarefa seria selecionar trechos que nos parecessem potentes à reflexão sobre nossos processos criativos. Esta estratégia visava extrair da própria conversa os focos de discussão posterior, respeitando as especificidades de cada peça ao invés de submetê-las a uma adequação a temas forçosamente comuns ou genéricos. A escuta foi adquirindo uma relevância particular nesse processo, não apenas por figurar como objeto a ser investigado a partir das peças escolhidas, mas também por ter se revelado uma instância fundamental à metodologia de trabalho. A escuta esteve implicada em dois momentos: *durante* e *após* essas conversas iniciais. No ato da conversa, a escuta em tempo real fazia emergir um potencial de *presença* que acabava por modular uma *percepção de si*. Após a conversa, a escuta em tempo diferido abriu uma dimensão de escuta distinta: um reencontro auditivo não somente com a narrativa da outra, mas novamente com a *escuta de si* enquanto sujeito-escutadora-agente de uma conversa.

Para além do mapeamento e da decupagem de assuntos específicos em cada uma das peças, o retorno à conversa propiciou – em função de uma *escuta ampliada* – a constatação de que o próprio processo de feitura deste trabalho, ou seja, *a conversa enquanto método*, seria também lugar de reflexão. A partir de então, instauramos um grupo de pesquisa⁶ para leituras e discussões sobre os

4 Alguns fragmentos da conversa aparecerão transcritos ao longo deste artigo. Eles também podem ser escutados por meio do seguinte link: <https://soundcloud.com/poeticas-sonoras>

5 Em diálogo com Bakhtin (2003).

6 No âmbito desse grupo de pesquisa escrevemos um primeiro artigo intitulado *A escuta em deslocamento: uma conversa sobre criação musical*. Esse texto, publicado nos anais do *13º Mundo de Mulheres & Fazendo Gênero 11: Transformações, conexões, deslocamentos*, apresenta alguns apontamento iniciais sobre alguns dos assuntos desenvolvidos no presente artigo.

assuntos que havíamos levantado até o momento e com os quais havíamos nos relacionado ainda de maneira intuitiva. Ao longo desses encontros, nos distanciamos gradativamente dos trabalhos artísticos que figuravam como tema e nos aproximamos de assuntos que pareciam ressoar daquela conversa inicial, como *escuta*, *subjetividade*, *alteridade* etc., isto é, assuntos implicados na própria ideia de *conversa*. Com o intuito de buscar uma fundamentação teórica que pudesse nos informar a respeito de tais assuntos, reunimos um corpus bibliográfico com referências do campo dos estudos do som, da antropologia, da psicanálise e dos estudos feministas. Focamos especialmente no trabalho da historiadora Margareth Rago e no conceito foucaultiano de *escrita de si*, e buscamos uma aproximação com as noções de conversa e escuta em Gilles Deleuze e Jean Luc Nancy, respectivamente.

Este artigo é, portanto, resultado de um ano de estudo, de trabalho e de *conversas* no âmbito desse grupo de pesquisa. Ele toma como referência não apenas aquelas sessões iniciais de conversa realizadas em junho de 2017, mas também o conjunto de conversas realizadas semanalmente no decorrer dos doze meses subsequentes, o que resulta numa espécie de *conversa-processo*, marcada por um tempo significativamente alongado. Este artigo reverbera uma *experiência* de conversa que instaura uma mudança de regime de elaboração de discurso sobre um trabalho artístico, sobre sua poética e seu processo de feitura, bem como sua inserção e seu lugar de existência.

1. Conversa: vocalização e escuta de si

Entendida enquanto espaço privilegiado para a investigação das *poéticas de si*, nesse artigo a *conversa* (vocalização e escuta simultâneas) é não somente um meio para falar de um trabalho ou de uma determinada prática artística, mas também um lugar de expressão de marcas éticas, estéticas e políticas. A conversa pode ser entendida como um espaço favorável por excelência à expressão das subjetividades das pessoas envolvidas. Por meio dela é possível se experimentar em contato com o outro, isto é, na *alteridade* que é inerente tanto ao desenrolar do fluxo da conversa, quanto à constituição da própria subjetividade.

A *conversa* surge neste artigo como possibilidade de um exercício pelo qual um sujeito se experimenta por diferentes modos no ato em que se dispõe a se contar e, conseqüentemente, a se escutar. Nesse exercício, a escuta - tanto de si quanto do outro - adquire relevância. Em diálogo com a pesquisa desenvolvida por Margareth Rago em *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções*

da subjetividade (2013)⁷, propomos traçar um paralelo entre o conceito foucaultiano de *escrita de si* utilizado por Rago, com o que chamamos aqui de *escuta de si*.

Em seu texto *A escrita de si* (2004), Foucault identifica a prática da *escrita de si* como uma das técnicas utilizadas entre os antigos gregos e romanos, num momento anterior à ascendência da sociedade moderna disciplinar, para a constituição de uma *ética de si* e daquilo que ele chamava de *estética da existência* ou *artes do viver*. Assim como a meditação, a dieta e a parrésia, a escrita de si - praticada nos *hupomnêmatas*⁸ e nas correspondências - seria uma técnica que envolveria o cuidado de si e do outro. Tais técnicas possibilitavam aos antigos colocar em operação um modo de produção da subjetividade distinto daquele que vigorou na modernidade. As técnicas de si, baseadas em práticas de liberdade, são para Foucault possíveis modos de resistência ao poder político na relação de si para consigo e para com o outro, possibilitando a construção de uma ética e de uma *poética de si*.

É no contexto dessas reflexões que a “escrita de si” dos antigos gregos ganha destaque como uma das atividades constitutivas das “artes da existência”, isto é, como uma das tecnologias pelas quais o indivíduo se elabora nos marcos de uma atividade que é essencialmente ética, experimentada como prática da liberdade, e não como sujeição às práticas disciplinares. A “escrita de si” é entendida como um cuidado de si e também como abertura para o outro, como trabalho para o próprio eu num contexto relacional, tendo em vista reconstituir uma ética do eu (RAGO, 2013, p. 50).

À luz do pensamento foucaultiano sobre a ética de si, neste trabalho nos aproximamos da prática da escrita de si ao posicionarmos também a escuta - de si e do outro - como um exercício de cuidado e acesso ao si. Através do exercício da escuta de si torna-se possível experimentar outras maneiras de inscrever a própria subjetividade, seja nos processos de criação musical, seja na construção das narrativas que elaboramos sobre eles, desnaturalizando, assim, aquilo que se impõe como dimensão normativa.

⁷ Nesse trabalho, Rago propõe investigar, em ressonância com o conceito foucaultiano de “artes da existência”, como se constroem o que ela chamou de “artes feministas da existência”. Para tanto, Rago elabora um método particular de pesquisa: cartografar a trajetória de sete mulheres feministas que viveram os tempos da ditadura no Brasil através de realização de entrevistas, coleta de depoimentos e compilação de escritos autobiográficos. A proposta de Rago não é apenas reunir esses relatos orais e escritos a fim de contar as histórias individuais dessas mulheres, ou uma possível história do feminismo no Brasil, ou mesmo uma história particular dos anos de ditadura no país. Ainda que todas essas histórias despontem e se constituam de modo cruzado, a proposta de Rago é mostrar como através dessas *narrativas de si* torna-se possível cartografar, enfim, a própria subjetividade.

⁸ “Os *hupomnêmata*, no sentido técnico, podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete. Sua utilização como livro de vida, guia de conduta parece ter se tornado comum a todo um público culto. Ali se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente. Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores” (FOUCAULT, 2004, p. 147).

Dessa maneira, ao invés de usar os métodos tradicionais de apresentação e análise, comumente praticados na pesquisa e na escrita acadêmica, em que se busca um certo distanciamento do objeto, descrições explicativas, e generalizações que possam ser aplicadas a outros contextos semelhantes, este artigo propõe um percurso particularizado para tratar de práticas artísticas e para, a partir delas, adentrar num exercício inicial do que se poderia chamar de uma *cartografia da subjetividade*⁹ no campo da criação artística. Assim, a conversa é tomada como método potente para elaboração e reinvenção da própria subjetividade.

A conversa enquanto método

A conversa e as reflexões sobre ela são o cerne deste trabalho, a espinha dorsal que estrutura a investigação. Tomada no início do nosso percurso de forma despretensiosa apenas como um ponto de partida para a discussão e elaboração de estratégias metodológicas para falar da nossa própria produção artística, a conversa foi pouco a pouco se mostrando ela própria um método a ser investigado. À medida que transcorriam os encontros, num processo alongado de convivência, íamos nos dando conta de que o ato de conversar era um meio muito potente de pesquisa, de situar um modo de se contar, de falar de um trabalho, de expressar nossas marcas éticas, estéticas e políticas. E se por algum tempo o assunto da nossa conversa parecia ser as peças - *de perto e Trajetórias* - que havíamos escolhido comentar, não demorou para que a conversa, ela própria, fosse tematizada e que, conseqüentemente, nos percebêssemos agentes desta ação. A conversa deslizaria, assim, dos trabalhos artísticos para a própria experiência da conversa. Conseqüentemente, passaríamos a *conversar sobre a conversa*, não como um objeto encerrado e cristalizado no passado, mas como um processo a ser refletido enquanto vivenciado.

O processo foi bastante experimental e empírico, no sentido de não se basear em modelos pré-existentes, mas de ser construído a partir da conversa e das reflexões sobre ela. As decisões metodológicas e o desenrolar do fluxo da pesquisa passaram necessariamente pelas conversas. As ações iam sendo conformadas à medida que conversávamos e os aportes na literatura apareceram como decorrência de um olhar para o que havíamos feito de maneira experimental. A conversa foi se constituindo como a nossa referência para, a partir dela, podermos trazer a subjetividade para o plano da reflexão e da escrita. Foi um meio que encontramos para podermos nos posicionar, nos escutar, assumir nossas marcas, nossos lugares

⁹ Em diálogo com Rago (2013) e Rolnik (2016).

de fala, e tornar nossa pesquisa mais sintonizada com uma prática particular, além de problematizar o papel que a objetividade e a neutralidade ocupam nos discursos sobre o fazer artístico. A conversa, então, se tornou o nosso método.

As peças *de perto* e *Trajatórias* funcionaram nesse percurso como mote, ou como disparadores de uma conversa. Elas são o ponto de partida para um percurso maior, uma incursão no processo criativo do outro e de si mesmo. A oralidade trouxe a riqueza desse momento, com o estabelecimento de um ambiente favorável e de um tempo alongado que permitiu manter a espontaneidade natural em uma conversa. Não havia um roteiro planejado previamente, tampouco uma dinâmica dialógica muito comum em entrevistas, em que um pergunta e apenas espera pela resposta do outro para propor uma nova pergunta. A conversa fluiu naturalmente, com suas sobreposições, cortes e interferências característicos.

O que é uma conversa? Devir, processo, oralidade, fluxo, presença...

Uma conversa é um espaço marcado por uma ética particular, isto é, por um determinado modo de ser. Conversar implica em interação, em ação mútua e compartilhada entre diferentes corpos. A interação em uma conversa não está ligada a uma simples alternância ordenada entre falas bem delimitadas. Entendida enquanto fluxo, uma conversa não é a soma simples do eu e do outro, mas sim a *passagem* de um a outro. A conversa se dá no *entre*, na lacuna que repele e que ao mesmo tempo atrai os agentes da ação.

Em *Uma conversa, o que é, para que serve?* (1998), o filósofo Gilles Deleuze se vale de um exemplo sonoro para cercar inicialmente a noção de conversa. Ele se refere a um possível encontro entre Mozart e os pássaros, ou melhor, um encontro entre uma determinada música de Mozart e cantos de pássaros que teriam sido tomados pelo compositor como referência para imaginar esta música. Mas o que se passa efetivamente nesse encontro, nessa conversa entre Mozart e os pássaros? Para além de uma relação simples de imitação, Deleuze aponta que nesse encontro emerge um devir-pássaro da música, ao passo que se percebe aí também um devir-música do pássaro, “os dois formando um único devir, um único bloco” (1998, p. 11).

Se por um lado parece haver uma força centrípeta atuando em tal relação, por outro há também que se observar a ação de uma força centrífuga que mantém esses agentes de naturezas diversas a certa distância, afinal, os pássaros e Mozart não compartilham uma língua. A conversa entre Mozart e os pássaros não é exatamente um intercâmbio ou uma troca, estando um na posição de interlocutor do outro. As subjetividades não se relacionam de maneira dialógica, elas não seguem um modelo temporal organizado de pergunta e resposta, nem mesmo mantêm uma relação de simetria, de complementaridade. O que se dá no espaço de uma

conversa não é meramente uma interlocução entre dois agentes, “sequer algo que estaria em um, ou alguma coisa que estaria no outro, ainda que houvesse uma troca, uma mistura, mas alguma coisa que está entre os dois, fora dos dois, e que corre em outra direção” (Ibid., p. 15).

Desse modo, uma conversa em toda sua potência não tem em sua constituição a expectativa de um interlocutor ideal. Ela poderia ser compreendida como “uma evolução a-paralela, de modo algum uma troca, mas ‘uma confiança sem interlocutor possível’, como diz um comentador de Mozart – em suma, uma conversa” (Ibid., p. 11). Existiria portanto uma solidão intransponível entre os agentes envolvidos em uma conversa.

Uma conversa se caracteriza por uma relação particular com o tempo. Em contraponto ao espaço da escrita, onde a elaboração conta com uma dinâmica própria à condição do tempo diferido, a conversa é um espaço marcado pela oralidade, isto é, pela enunciação em tempo real. Quem participa de uma conversa enuncia enquanto pensa e pensa enquanto enuncia. Conversar é, assim, um *pensar em voz alta*. Como quem desenha sem um planejamento a priori e sem uma borracha em mãos, aquela/a que enuncia faz um risco à mão livre. Em seguida observa o risco que fez, acha-o um pouco fino e decide ampliar sua espessura: ela/ele o alarga. Ou decide alongá-lo, ou emendá-lo num segundo risco, ou abandoná-lo por completo; ou gira o papel e o reposiciona, ou o recusa por completo e rabisca intensamente por cima na tentativa de desfazê-lo. Resulta, assim, de uma conversa, um desenho cheio de camadas, pontas, costuras, sujeiras, ruídos. Contando com a disponibilidade da escuta do outro, esse *pensar em voz alta* possibilita trazer à tona as entrelinhas, os detalhes que são frequentemente silenciados na elaboração de um discurso escrito, ou mesmo de uma palestra ou conferência. A conversa evidencia a espontaneidade e traz uma certa instantaneidade para o plano do pensamento. Ela favorece um espaço de emergência e torna audível uma voz interna.

Em oposição a um caráter mais ordenado e estável da escrita, a conversa tende a ser um espaço de *derivas*. Submetido à condição do tempo real, quem enuncia se dispõe a um passeio com Chronos: ela/ele perfila um tempo linear, cumulativo, vetorizado. Em seu enunciado, cada elemento conduz a um novo elemento e, ainda que seu pensamento possa percorrer linhas sinuosas e operar *derivas* acentuadas, a conexão entre pontos sucessivos tende a ser da ordem da causalidade, seja por identidade entre os pontos, seja por contraste. Mas quem participa de uma conversa não enuncia apenas para si: a complexidade temporal de

uma conversa advém justamente da presença do outro. O outro interfere, promove cortes, *desvios*. É a presença do outro que traz para a conversa a força de Kairós - utilizando aqui uma segunda imagem de tempo corrente na antiguidade grega - e acaba por configurá-la como um espaço de acentuada instabilidade. Numa conversa não há, portanto, uma relação necessariamente de coerência entre a resposta do interlocutor à mensagem do locutor. Muitas vezes o que se produz é um efeito de deslocamento, vai-e-volta, zigue-zague. O que resulta é algo que está sempre fora de um e de outro e sua evolução se dá não apenas de maneira a-paralela, mas também imprevisível, caótica.

Talvez seja possível, nesse momento, arriscar uma relação com a escuta, cuja função seria, pelo deslocamento produzido no outro por seu meio, provocar uma mudança de sentido, a emergência de um outro sentido (...). Se entendermos sentido como direção, o outro, pela sua presença, imprime uma nova direção ao discurso de seu interlocutor, assim como de seu próprio discurso, em virtude da presença do outro, havendo um constante desvio de sentido (KANAAN, 2002 p. 53).

Uma conversa é um espaço a ser percebido e um fluxo a ser sustentado. Para que isso aconteça, é necessário não apenas disponibilidade, mas desejo, engajamento e negociação. O fluxo da conversa é algo que se constrói por interrupções e atravessamentos na contingência particular da situação em que se dá a conversa. E essas interrupções - que podem vir de uma interjeição, de um som ambiente ou de uma sobreposição por parte do outro - vão deslocando a conversa para novos lugares. As falas aparecem como intensidades, assim como outros estímulos, como a memória de uma experiência passada, a paisagem da janela, um telefone tocando, um som ao longe ou o alaranjado do pôr do sol. São intensidades que podem ser convenientes ou não. Ou seja, o desenrolar da conversa não depende da condução de um ou de outro agente, mas de uma série de contingências e intensidades. Para que a conversa se efetive, é preciso haver disposição e abertura às intervenções de todo tipo de estímulo que possam atravessá-la.

03:40:41

Lílian Valéria

Eu gosto muito de falar quando eu estou trabalhando, com alguém, e eu realmente preciso de uma interlocução. (...)

é que é muito semelhante, é muito parecido, porque eu faço isso também. mas ele... por que você, escutando? por que você precisa verbalizar... e aí ele fica ouvindo, ele fica balançando a cabeça, assim, porque... né?! eu preciso verbalizar.

para entender melhor? é, acho que sim, eu entendo muito quando eu estou falando.

mas... e a interlocução dele nesse contexto? sim... dá opinião, ele escuta e aí fala: não, é claro que é muito legal, quando ele trás, é... "não, isso aqui eu não escutei, acho que..."? ou não? humm...

humm sabe qual que é a verdade?

humm a verdade é que eu acho que quando você está no... pelo menos pra mim... esse processo, ele é tão interno, e... porque tudo isso está na minha cabeça, por mais que eu experimente e tudo... eu sinto que quando eu entro num processo não tem ninguém que consiga dialogar comigo, porque está tudo na cabeça, certo? é um negócio muito mental.

uhum então, não dá assim tipo: "vê isso e vê o que você acha", né? aí eu poder falar e explicar isso já é um pouco suficiente para sair desse lugar tão asfíxiado, tão isolado... então eu gosto muito de falar sobre, é meio que uma... uma porta de diálogo com alguém...

tá e... não importa às vezes, né? ele pode falar, mas você não vai escutar no momento. é... é... (...)

sim, sim ele não está com a peça toda na cabeça, eu estou com o negócio na cabeça.

mas poder falar em voz alta e escutar eu falando... isso é muito bom.

03:42:21

Uma boa conversa não resiste à passividade. É por isso que a ética de uma conversa comporta interferências e sobreposições, elementos que colaboram para a manutenção do fluxo e para a atualização permanente do espaço entre as múltiplas dimensões que se formam na relação entre os inconscientes e tudo aquilo que está fora do sujeito. A presença do outro acaba por modular a elaboração oral de quem se põe a falar, seja através de manifestações orais – uma pergunta, um comentário ou alguma interjeição –, seja através de gestos corporais – um olhar ou um chacoalhar de cabeça –, seja apenas mantendo silenciosamente um canal de escuta aberto. Uma conversa se efetiva, assim, mediante escuta e presença, ou melhor, mediante uma *escuta-presente*.

Pois bem, no âmbito da escuta, podemos pensar que esta tanto pressupõe quanto impõe uma presença (...). Mas essa escuta é também uma escuta de si mesmo, atravessada que está pela presença do outro que ela impõe. Ao contrário do ouvir, a escuta pressupõe uma disponibilidade à presença do outro, um deixar se afetar e afetar o outro com sua presença. A escuta seria então a escuta daquilo que me afeta tanto no que me reconheço quanto naquilo que me faz desconhecer-me (KANAAN, 2002, p. 37).

"Quem escuta, de si ouve" (Provérbio Português)

Embora o assunto seja o disparador de uma conversa, por vezes é simplesmente a necessidade de conversar que acaba por sustentar o fluxo da conversa. As motivações para uma conversa podem ser absolutamente distintas para cada participante, o que traz à tona traços de intimidade e uma exposição das fragilidades inerentes a esse tipo de abertura, bem como às reações às quais essa exposição está inevitavelmente implicada.

É determinante e inerente a uma boa conversa existir um processo de percepção de si, de se perceber na fala do outro ou até mesmo na vocalização e escuta da própria fala, quando a mesma é externalizada. Um só pode continuar a conversa se identificar no outro ou fora dele algum estímulo que coloque em ressonância algo que reconhece ou que lhe é próprio: eu me experimento no outro e experiencio o outro em mim durante a conversa. Colocar-se no lugar do outro é experimentar tudo aquilo que não conseguimos imaginar sozinhos.

A experiência da alteridade (e elaboração dessa experiência), leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos 'evidente'. Aos poucos, notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de 'natural'. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, **a nos espiar** (LAPLANTINE, 2003, pp. 12-13, grifo nosso).

Para além das especificidades próprias do debate proposto por François Laplantine acerca das práticas antropológicas, a noção de alteridade deslocada para a experiência de uma conversa pode ser pensada como um mecanismo potente de diferenciação e estranhamento no qual, ao se colocar diante do outro, o sujeito pode se *espia*. Se tomarmos por referência as discussões sobre escuta no campo da psicanálise, podemos perceber que, de certa forma, a postura frente à escuta pode despertar um duplo papel, o de auto-reconhecimento na fala do outro, mas também o de estranhamento.

Se a possibilidade de escuta me lança, a princípio, num território familiar, despertando em mim uma sensação de auto-reconhecimento, um sentimento de identidade, em seguida lança-me numa situação de desamparo, de estranhamento, de não reconhecimento de mim e do outro. Nessa direção, escutar é colocar-se à disposição para saber-se outro, de um Outro, este teatro de representações, dos afetos, das experiências etc. que marcam o sujeito ao longo de sua existência (KANAAAN, p. 2002, p. 38).

Além da vocalização, de tornar audível um pensamento, é necessária a presença de um outro para que uma *escuta de si* se efetive. Nesse sentido há uma projeção indispensável. Há que se colocar no lugar do outro para se escutar. A alteridade potencializada pela conversa se efetiva muitas vezes no ambiente do compartilhamento de intimidades. A conversa se abre assim a confidências, a essa comunicação particular e frequentemente oral de uma intimidade. Além de dar voz a subjetividades, ela se abre à exposição do espaço íntimo dos envolvidos. A partir desse exercício de alteridade, em que dialogam simultaneamente os traços, as marcas de quem fala com as marcas de quem escuta, e como essas marcas e vestígios do outro nos atravessam e produzem em nós diferenças. Escutar é experimentar a diferença em nós e também em como produzimos nossas narrativas.

2. **Deslocamentos da escuta em *de perto* e *Trajétórias***

Neste trabalho, as conversas propiciaram um encontro improvável entre duas artistas e suas práticas musicais. Improvável, porque essas práticas são localizadas em nichos que, além de distintos, frequentemente não dialogam. *Trajétórias* é uma peça acústica composta para oito musicistas e que se vale da escrita (textos e partituras de diferentes tipos) em tempo diferido; *de perto* é um trabalho acusmático criado em performance e que parte da improvisação e experimentação da artista com sua própria voz e com os objetos que compõem o ambiente no qual a peça foi realizada. Os trabalhos se relacionam com tradições e *métiers* específicos que, não raro, potencializam um discurso autocentrado que opera em vista da manutenção de fronteiras rígidas e do silenciamento daquilo que lhes é estranho. Porém, neste artigo propomos um exercício de deslocamento, no qual a escuta é o ponto central. O deslocamento implica num esforço de alteridade na qual cada uma de nós pode se confrontar com o *estranho*, isto é, com aquilo que não lhe é habitual ou familiar.

00:24:57	Valéria	Lílian	Acho que assim Val, a conversa, eu vejo como a coisa mais interessante, seria dois universos que, sinceramente , eles não... eles não...
		dialogam.	dialogam.
	sim, eu... eu acho que isso é potente.		não dialogam por uma questão de poder,
		uhum	por um prob...
	sim, é de nichos... de estabelecimento de nichos.		não dialogam não pelos trabalhos,
		ahan	eles não dialogam por relações de poder,
		isso, é...	de hegemonias,
		uhum, uhum	de o que é melhor, o que é mais...
		uhum, uhum	mais convincente, o que ocupa um... um lugar de mais destaque ou
			prestígio em detrimento de outros, né?
			eu acho que essas... essas discussões que não fazem parte da... não
			fazem parte do trabalho, não fazem parte da... do que está ali ou das
			ideias, né? essas questões elas estão... é, não sei se... se dá pra usar
		uhum	alguma palavra, mas elas são... são questões normativas da...
			da produção musical, né?
			(...)
			porque se a gente for pensar como as... as estruturas, né... de...
			de criação, como os lugares, como as pessoas praticam, as...
			as aproximações... é... se elas não tivessem essas amarras, ó como seria
00:26:41	exato!		mais interessante, né?

O método da conversa se apresentou para nós como uma possível alternativa de apresentação, reflexão e análise dos trabalhos artísticos. Durante todo o processo, percebemos que a conversa permitiu revelar uma série de nuances dos nossos processos de criação, bem como dos próprios trabalhos. O encontro com o outro nos possibilitou ressignificar nossos trabalhos e também nossos processos criativos, modificando a compreensão e os discursos a respeito deles. É importante evidenciar que *de perto* e *Trajетórias* foram tratadas simultaneamente, o que possibilitou que cada uma de nós pudesse não apenas projetar o próprio trabalho no trabalho da outra, mas também nossos discursos e escutas.

Os tópicos a seguir foram elaborados no interior desse processo de conversas, de modo que eles também se moldam e se contaminam com os assuntos discutidos neste artigo, em especial, com a questão da escuta. Os tópicos “Trajetórias: vazamento e fragmentação na escuta” e “de perto: intimidade e inquietude na escuta” têm caráter mais descritivo e buscam localizar o/a leitor/a no universo de cada uma das peças. Porém, questões sobre a feitura dos trabalhos (concepção, ideias principais, processo de criação, técnicas envolvidas etc.) bem como sua realização (situação de performance, relação com o público e com o espaço etc.) se misturam com reflexões sobre as poéticas dos trabalhos. Finalmente, no tópico “Escuta de si em de perto e Trajetórias” as análises crescem em profundidade em direção a uma reflexão sobre aspectos éticos implicados nos

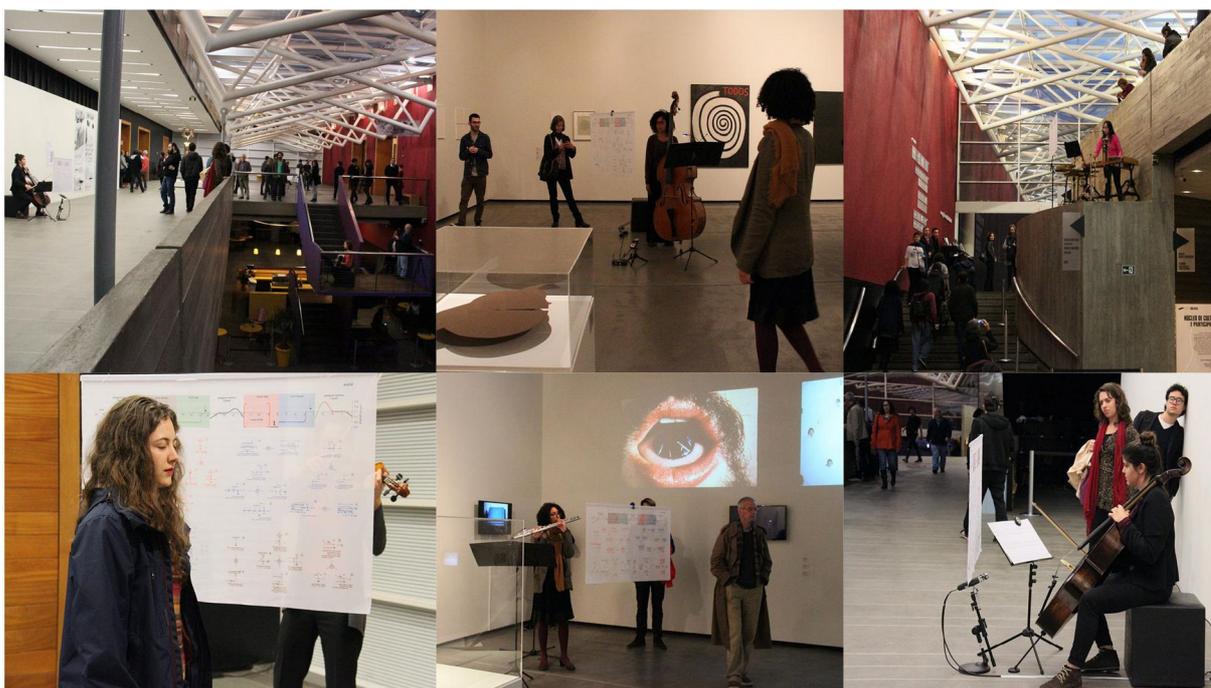
trabalhos, onde as noções de alteridade, deslocamento e escuta de si são experimentadas.

É importante dizer que os trabalhos são abordados a partir da projeção de uma escuta particular. Não se trata de modelizar uma escuta ideal para os trabalhos, mas sim assumir e expor as expectativas individuais que não apenas atravessaram a feitura das peças, mas que funcionaram especialmente como impulso criativo.

Trajetórias: vazamento e fragmentação na escuta

*Trajetórias*¹⁰, de Valéria Bonafé, é uma peça de trinta minutos e foi projetada para ser tocada em espaços que favoreçam a circulação do público participante, como praças e parques, átrios e marquises, museus e galerias, subterrâneos, galpões etc. A peça implica num conjunto de oito musicistas espalhadas/os no espaço, de modo que tal conjunto não possa ser escutado em sua totalidade a partir de um único ponto. O público participante é convidado a se deslocar livremente neste espaço, numa espécie de caminhada sonora não-guiada, na qual trajetórias pessoais de escuta podem ser vivenciadas. Ao impor ao público participante a necessidade de empreender seu próprio percurso e ao impossibilitar uma apreensão simultânea do espaço sonoro total, a peça problematiza tanto a passividade da escuta quanto o ideal de uma escuta onisciente: é preciso aceitar que a escuta é uma experiência necessariamente parcial, singular e movida por uma subjetividade.

10 Trabalho comissionado pela *Americas Society - USA* para integrar a programação da nona edição do festival *Make Music New York*, em 2015. Nessa ocasião, a peça foi apresentada no *Central Park*, na área do *Dalehead Arch*. Em 2017 a peça foi novamente realizada na cidade de São Paulo, no Instituto Tomie Ohtake. Registro em áudio e vídeo disponível em: <https://www.valeribonafe.com/trajetorias>.



Trajetórias, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2017.

Para a realização da peça, o grupo de musicistas precisa definir uma proposta de distribuição espacial e sonora particular no local escolhido, formando uma espécie de *circuito* no qual cada musicista é compreendida/o como uma *estação*. A peça reúne uma voz feminina, uma flauta baixo, um clarinete baixo, um acordeão, uma viola, um violoncelo, um contrabaixo e um *set* de percussão com instrumentos variados. Ao se aproximar de cada *estação*, a/o ouvinte se depara com um/a musicista solitário/a, numa situação bastante introspectiva, empenhada/o em produzir pequenos eventos sonoros - ou *gestos musicais* - que resultam de movimentos corporais com características muito bem definidas. Por exemplo, com um único movimento de arco e com aceleração exponencial, a/o violoncelista realiza uma nota longa em uma corda solta do seu instrumento, fazendo com que toda a extensão de crina fricção esta corda com significativa velocidade, até que o arco se desprenda completamente da corda e esta siga vibrando livremente. Além desse gesto, a/o violoncelista terá mais algumas dezenas de outros gestos que irão compor uma coleção particular de sonoridades em seu instrumento e que acabarão por caracterizar o ambiente ao seu redor, seu recanto sonoro. Da infinidade de possibilidades sonoras que um violoncelo pode produzir, é proposta assim uma seleção específica de gestos, um determinado modo de ser, de soar. Essa mesma operação de seleção é realizada com a voz e com os demais instrumentos, resultando numa espécie de inventário sonoro de gestos musicais próprios a *Trajetórias*.

Por serem excessivamente carregados em detalhes e minuciosamente descritos na partitura, os gestos musicais tocados por cada musicista acabam se configurando como *personagens* sonoros. É como se cada musicista possuísse um elenco de personagens que podem ser lançados em cena ao longo da peça. Respeitando algumas diretrizes combinatórias indicadas na partitura, os personagens vão sendo então apresentados sucessivamente, um após o outro. O que a/o ouvinte escuta em cada estação é, portanto, a resultante de um processo de interação entre esses personagens: depois daquela nota em uma corda solta do violoncelo, talvez um ataque percussivo e agressivo seja realizado no tampo do instrumento, antecedendo uma ondulação melódica suave que percorrerá as quatro cordas e que talvez será seguida de uma retomada daquela nota longa inicial, e assim sucessivamente, num encadeamento de personagens que, por possuírem grande personalidade e autonomia, nunca se misturam efetivamente, nunca se dissolvem um no outro, ainda que se aproximem, dialoguem e se resignifiquem um em função do outro.

Os gestos ou personagens funcionam então como componentes de um grande móbil: ora se aproximam, ora se repelem, ora se chocam, ora se enroscam. Desse jogo de interações, resulta um fluxo musical significativamente fragmentado, uma espécie de colcha de retalhos, onde as costuras e as emendas estão sempre expostas. Essas emendas são nada mais do que aberturas ao silêncio que separa os diferentes personagens ou gestos musicais. Elas podem ser mais ou menos sutis, mais ou menos espessas, mas estão sempre lá. O silêncio, isto é, aquilo que separa um gesto ou um personagem de outro, é elemento central em *Trajetórias*. Cabe aos/às musicistas rasgarem o espaço a todo momento, ferindo o silêncio para expor ora um, ora outro gesto. Não há, portanto, na peça, um esforço para preencher o espaço, para ocupar o silêncio com sons. As sonoridades apenas tensionam a percepção do espaço, do silêncio, daquilo que há *entre* um gesto e outro.

	Lílian	Valéria
03:16:40		E daí isso foi uma das primeiras coisas, assim, uma vontade de fazer uma peça que fosse é... bastante vazada e... e bastante... com pouco som. (...) então tinha essa ideia de criar alguns recantos e não... eu não queria... eu queria dispor os músicos, mas eu não queria muito que... eu não queria ocupar aquele espaço sonoramente... a ideia era meio que criar talvez alguns recantos de... de... de sonoridade... (...) é...
	mas, ah, tá, só fala um...	nesse, a... a questão da instrumentação seguiu um pouco isso... (...) são instrumentos com pouca projeção sonora e o tipo de escrita que eu fiz pra eles é uma escrita bem pequena, no sentido de... som mesmo. então existe uma... uma coisa mais intimista na sonoridade... e... e a peça, ela é perpassada de muito silêncio, que não é silêncio, que é abertura pro espaço...
	sim... não... esse silêncio de que não acontece nada que você propôs.	silêncio que não é... exato, é... (...)
	vazada pra você quer dizer o quê, nesse contexto? vazada quer dizer... é, o que quer dizer vazada?	
	como? nesse caso...	quer dizer que ela se abre muito às coisas que tão fora dela. muitas coisas...
03:19:13		

A percepção de um fluxo musical recortado é ainda mais ampliada quando a/o ouvinte se põe a caminhar em busca de outra estação. Ao abandonar o recanto sonoro do violoncelo agora já conhecido, ele/ela parte em direção a um outro lugar. Talvez ele/ela se direcione à voz, talvez ao acordeão, talvez ao musicista que cruzar primeiro seu caminho. Mas ela/ele precisa necessariamente deixar pra trás aquele foco inicial, mover sua atenção e se abrir a um novo encontro. E é aqui efetivamente que algo bastante especial acontece em *Trajatórias*: ao se deslocar de um ponto a outro, a/o ouvinte pode *se perceber* imersa/o nas ressonâncias das memórias daquilo que acabou de apreender; pode *se perceber* também imbuída/o de expectativa pelo que está porvir; pode *se perceber*, enfim, participante de uma dinâmica de escuta não-habitual onde ela/ele próprio *se percebe*. O silêncio - que não é silêncio, mas sim uma zona repleta de possibilidades - que separa as diferentes estações potencializa a escuta do que está para além da peça, isto é, do espaço e de quem dele participa, assim como do próprio fluxo de escuta proposto. A/o ouvinte pode, assim, se perceber como agente central nesse processo de criação de uma escuta; ela/ele pode, enfim, se espreitar.

de perto: intimidade e inquietude na escuta

*de perto*¹¹, de Lílian Campesato, é uma criação em performance¹² registrada em mídia fixa. Realizada em gravação binaural, foi projetada inicialmente para ser escutada em uma estrutura escultórica intitulada *módulo de escuta* de Ricardo Basbaum, uma espécie de poltrona em que a pessoa pode se deitar, colocar o fone de ouvido e escutar a peça.¹³ Nessa situação, o público visitante tinha necessariamente que se relacionar com o trabalho de maneira individual, sem compartilhar a escuta com outras pessoas, o que tornava o instante de escutar a peça um momento de intimidade e isolamento.

de perto é um trabalho que lida com a relação entre uma performer inventora e sua/seu ouvinte, em especial no que diz respeito à proximidade entre eles. Trata-se de uma espécie de “concerto” privado para um/a ouvinte desconhecido/a, em que a gravação em estúdio impõe um distanciamento entre os dois. Essa esfera privada é sugerida desde o início da peça, já que a entrada da performer no estúdio, os sons de seus passos, do abrir e fechar da porta, ambientam essa dimensão. Cria-se uma cena sonora que localiza a/o ouvinte num duplo lugar: o lugar de um/a *voyeur/euse* que ‘observa’ o que a performer se propõe a mostrar, e o de um/uma espectador/a acuado/a pela invasão que o realismo inesperado da gravação binaural pode ocasionar.¹⁴

Solitariamente, a pessoa se percebe num espaço público, porém numa relação nada convencional de acentuada intimidade com uma performer que parece tocar diretamente seus ouvidos e que a captura para dentro de um espaço outro, que ela desconhece. Um espaço que, registrado pela técnica binaural, é construído pelas ações de um corpo em movimento. A voz da performer e seus gestos sobre os elementos que compõem o estúdio representam a totalidade dos materiais sonoros usados. O ranger da pesada porta que isola a sala de qualquer outro ambiente externo, o atrito de uma baqueta nas superfícies de tratamento acústico da sala, o

11 Registro em áudio disponível em: <https://soundcloud.com/l-lian-campesato/deperto-campesato-48k-24bits>.

12 Assim como em trabalhos anteriores da artista, a criação se dá em performance. Apesar de existir uma elaboração prévia quanto à escolha do tipo de gravação a ser usada e as especificidades próprias dessa escolha, todo o desenrolar do trabalho acontece no instante da experimentação durante a performance e não em tempo diferido. A peça obedece temporalmente o desenrolar da gravação em sessão aberta, com edições mínimas, para que a potência da dimensão improvisatória permaneça tal qual em situação ao vivo, com seus erros e reticências.

13 Foi exibida na galeria *A Gentil Carioca* no Rio de Janeiro entre os meses de julho e agosto de 2015.

14 Os registros binaurais são baseados em técnicas que simulam a maneira como nossos ouvidos percebem a localização das fontes sonoras, produzindo um efeito realista e imersivo, especialmente quando são ouvidos por fones de ouvido.

quicar de objetos que caem no piso de madeira, o tilintar de correntes, revelam ao mesmo tempo um espaço possível (longe ou perto, esquerda ou direita, à frente ou atrás), mas também os gestos que geram cada som (rápido ou lento, abrupto ou delicado). Não há como deixar de relacionar a escuta da peça com uma escuta de imagens. Ela foi criada para uma escuta íntima, individual, quase como se os sons fossem imagens que não estão lá fora no mundo, mas dentro da cabeça de quem escuta. Essas imagens, apesar de disparadas pela performer, são criadas pela/o ouvinte a partir daquilo que é particular de sua escuta, suas memórias, suas expectativas, suas conexões, seus interesses.

Essa escuta íntima é potencializada pelo uso de sons que presentificam um corpo, pois eles são todos produzidos por um corpo se movimentando. Mas é a voz que assume uma posição central no que se escuta, já que é por meio dela que toda ação é construída. A voz cria um jogo semelhante, mas seu efeito é bem distinto. Ao contrário dos sons gerados pelos, ou nos, objetos e superfícies do ambiente, mostrando o que está fora da performer, a voz revela o lado de dentro, o que é mais íntimo, mais pessoal. Os sons são produzidos como uma conversa com um/a ouvinte imaginário/a que se personifica na materialidade da *dummy head*¹⁵. Boa parte dos sons são gravados muito próximos ao microfone, reproduzindo a técnica do *close miking*, que resulta num som mais seco, sem reverberação do ambiente. E essa proximidade amplifica mais ainda o caráter íntimo dessa relação performer-ouvinte.

Os sons vocais não se separam da pessoa, da performer, porque se referem o tempo todo à sua existência: os sons da respiração, das falas, dos gemidos. Ou seja, os sons fisiológicos que fazem parte de um dicionário particular que confere a cada pessoa sua singularidade. Essa relação entre os sons de dentro e os sons de fora são reforçadas pela gravação binaural que funciona como uma lente de aumento, revelando o espaço íntimo pelo qual a performer se desloca, sua respiração, seus passos e seus erros.

15 Esse sistema de gravação consiste de um manequim formado por torso e cabeça produzido em um material que simula a consistência dos tecidos do corpo humano. Dentro dos dois ouvidos do manequim estão dois microfones usados na captação. Ou seja, o/a ouvinte imaginário/a se personificava na figura do microfone manequim.

01:17:44

Valéria Lílían

Então tem coisas... cochichar no ouvido...
tem uma dimensão de intimidade que não é...
além de ser captada pelo microfone, é de intimidade da relação
da performance com... com o ouvinte.

uhum então é isso, né?
existe uma exposição muito grande, né? é um concerto privado.
do... muito grande.
do próprio processo de criação; ele está muito exposto.
o processo de criação está exposto, a **peessoa** por trás do
processo está muito exposta, porque acho que é isso...

uhum {*inspiração longa*}
(...)
é muito isso Val... acho que tem a ver com esse... com essa exp...
com essa intimidade exposta...
é muito isso, então assim, fecha aquela porta...
e o que é que eu vou fazer? eu sei que tem um tempo...
como a gente aqui tá conversando, mas é de outra dimensão:
é... é um tocar, é uma performance mesmo, então...
(...)
bom, aí {*silêncio*} tem ess... ess... ess..., essa dimensão que é
individual, né? da escuta, então assim, é pra uma pessoa escutar
sem compartilhar com outros.
isso eu sabia.

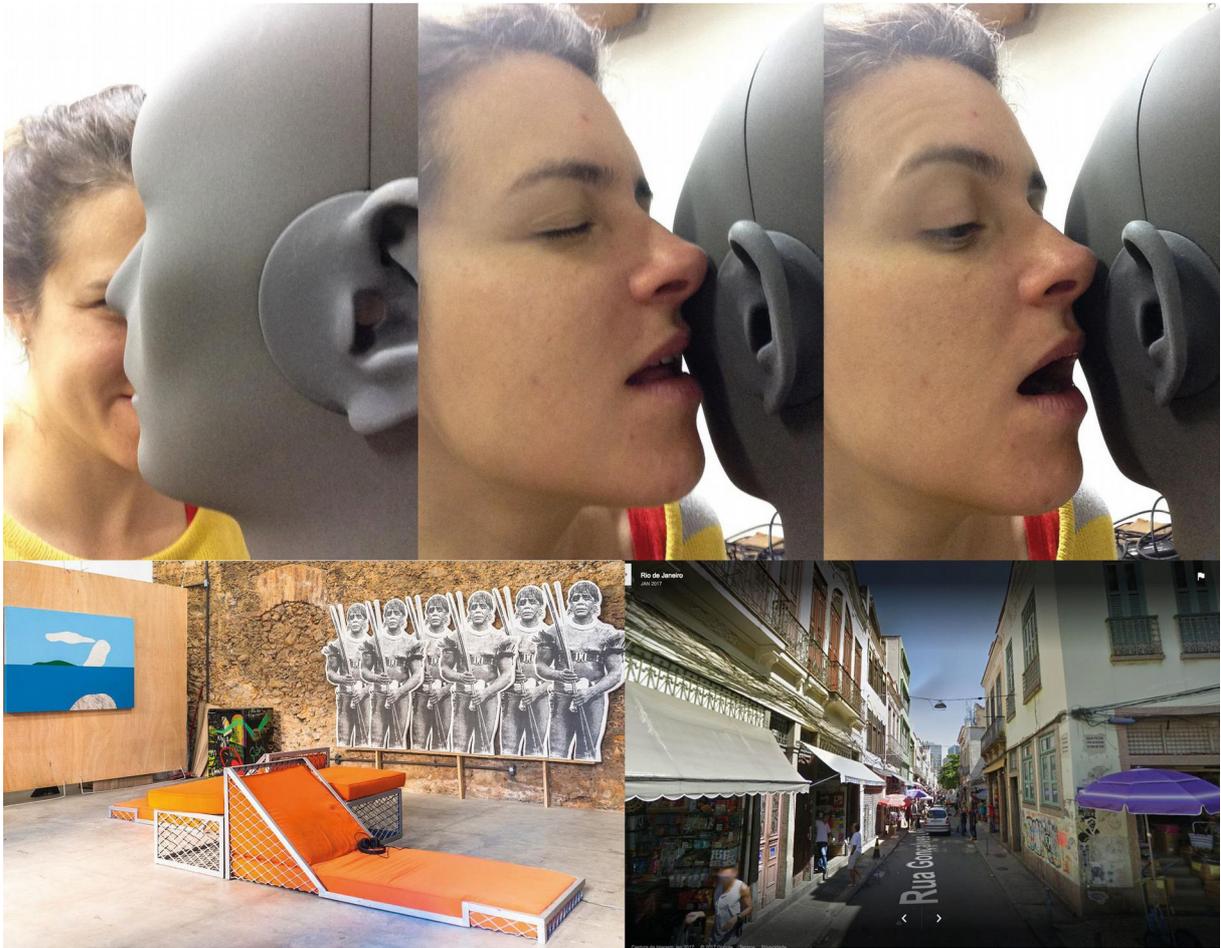
uhum então assim, não é uma escuta que você compartilha num
mesmo... você tá ali...
tem uma dimensão que acho muito legal do fone, que é você
escapar de uma realidade, é uma ff..., é um.. é um...
é um **abandono** muito interessante do... da realidade, da...
daquela dimensão... {*silêncio*} do que tá fora, né?
você...
é uma viagem pra... você pode escapar... bota um fone...
uhé, como você vai... você pega um... um ônibus... e você...
por que tem tanta gente ali nas grandes cidades escutando com
o fone? tem a ver com esse escape, tem a ver com esse lugar
de... {*inspiração longa*}
que é muito interessante...

legal isso, né? de isolamento, também?
de isolamento, de v..., de... de... também de... proteção, né?
você se protege daquilo, daquele monte de coisas, todo dia, que
você tem que ver, você tem que escutar... é fff... tem parte... tem
a ver com essa questão cotidiana.
então isso tava ali.

quase cê vai **pra dentro**.
olha que interessante, o que me ocorreu...
é...
com a comparação do metrô, ou do ônibus...
as pessoas põe o fone, mas o que elas escutam no fone
é... são, são... em geral... músicas, é... {*inspiração*}
completamente não... "pessoalizadas"
no sentido em que você põe o fone e você ouve ali uma
coisa que é feita pra... muita gente.
é...
você faz um percurso seu...
mas eu achei interessante isso nesse trabalho.
porque você põe o fone, da mesma maneira que você
põe no ônibus, mas aí você tem um encontro com
alguém... que tá falando diretamente com você.

é feita pra muita gente, mas você faz um percurso seu...
isso é uma dimensão...
uhum
com alguém... que foi feito pra aquilo... pra você... exatamente.
e você não comp... assim, quer dizer... a minha ideia não era você
compartilhar essa escuta... uma escuta **individual, privada**...
num lugar que era... público.

01:29:02



Lílian Campesato e *dummy head*, Estúdio LAMI, São Paulo, 2015 (em cima); *Módulo de escuta*, de Ricardo Basbaum, na Galeria Gentil Carioca, Rio de Janeiro, 2015 (embaixo, esquerda) e Vista da Rua Gonçalves Léo que sedia a galeria *A Gentil Carioca*, Rio de Janeiro (embaixo, direita).

À medida que esse espaço vai sendo revelado, transpõe-se a fronteira que separa o som da música: o que se escuta é ao mesmo tempo o ensaio e a performance, o erro e a música, o intencional e o acidente. Neste trabalho, essa fronteira deixa de ser relevante. O que importa é a intimidade, que se rompe apenas quando surge uma outra voz, agora cantando uma canção, um samba conhecido, tocado em um rádio de sonoridade miúda. O/a ouvinte é despertado/a por um "basta" clamado no rádio de Ataúlfo Alves "...nunca mais", que põe fim à peça e à idéia de um concerto privado. Existe nesse som referencial uma quebra de um fluxo de escuta imersivo, íntimo, não-habitual, para um alívio, já que o samba que se escuta confere à essa experiência um retorno à um regime habitual de escuta, propiciando para quem está à escuta, um lugar conhecido.

Em *de perto*, a pessoa que escuta é capturada no interior de um ambiente de escuta imersivo e inquietante que é constituído pela solidão do fone de ouvido, pelo hiper-realismo da gravação, pela proximidade entre o microfone e a fonte sonora,

como também pelos sons que são produzidos por alguém que desconhece. Esse conjunto de fatores acaba provocando a existência de um fluxo de escuta não-habitual, pois a pessoa que está à escuta pode se haver com sua própria existência ali naquela situação. É uma estranheza que se reveste de familiaridade, já que o que se escuta é a presença de um corpo desvelado, exposto, e isso acaba levando a/o ouvinte a se projetar afetivamente na peça toda. Essa captura só pode acontecer porque existe um fluxo de escuta não-habitual que leva a/o ouvinte a experimentar a si mesma/o, naquilo que ela/ele percorre, que a/o afeta, que a/o desloca.

Escuta de si em *de perto* e *Trajetórias*

Enlaçadas por uma convergência temporal, *de perto* (2015) e *Trajetórias* (2015) são duas peças que tanto provocam quanto se abrem a uma reflexão sobre a escuta. Elas podem ser entendidas como peças que buscam, cada uma à sua maneira, desestabilizar um regime de escuta habitual e provocar o que chamamos aqui de *deslocamentos da escuta*. Ao ser impulsionada/o para fora de um lugar conhecido e ser confrontada/o com um outro fluxo de escuta, estranho, não-habitual, a/o ouvinte pode se dar conta de que há sempre um regime em operação e que aquele que lhe é familiar, habitual, é também construído culturalmente.

	Lílian	Valéria	
02:07:14	<p>O habitual é o que na min... na... no meu público, no meu público ideal, no meu ouvinte ideal se espera de uma p... de um... ou se esperaria de uma peça em... em regime fixo, em que você vai escutar e que... e que vai ter uma forma mais ou menos definida, e que você vai ter uma escuta que vai te guiar a coisas que aconteceram, desenvolvimento formal, temporal, mais amarrado. (...) e o não-habitual é lidar com essa efemeridade que a... a gravação da performance ela instaura, do microfone aberto, da talvez uma não pretensão de ter controle desse resultado final. (...) ah, acho que tem a ver com esse lugar da intimidade, sei lá, é... eu não acho uma coisa muito habitual, é... esse... essa... pra mim era bastante interessante esse... bastante provocador essa exposição.</p>	<p>Bom, acho que desloca imediatamente uma escuta habitual, né... então um pouco porque eu responsabilizo o ouvinte por carregar os seus ouvidos ao longo da peça e para isso ele precisa se deslocar, efetivamente, e tomar posse dos seus ouvidos, que na sala de concerto ele senta e entrega... então eu preciso que ele entenda que os ouvidos são dele... e que ele faz o que quiser durante a peça com os ouvidos... então ele precisa querer, isso é uma expectativa, ele precisa querer fazer alguma coisa, o que... o que eu já descobri... é, o que vim... vim a descobrir que isso já era uma exigência alta, né... colocar a pessoa em posse dos seus próprios ouvidos.</p>	04:53:33
02:08:59			04:54:18

de perto e Trajetórias tensionam um regime de escuta naturalizado. Nesses trabalhos a escuta passa necessariamente pelo reconhecimento de um corpo e de uma biografia. Tendo que levar seus ouvidos para um passeio em busca de escutas ou tendo que envolvê-los com um fone de ouvido para trazer a escuta para perto de si, a/o ouvinte é convidada/o a reconhecer seu lugar de escuta, a se perceber agente de uma ação particular. Nesse encontro com as peças - com o outro, com o estranho - ela/ele se espia e escuta a si mesma/o. E é nessa experiência de alteridade, de deslocamento, que uma *escuta de si* se torna possível.

	Lílian	Valéria	
06:45:39	<p>ah, sim... (...) por que o que que é... o que que é a escuta, né? a gente pode lidar, a gente pode estar se referindo a escuta de uma peça, a escut... mas a gente está falando... tocando numa... num conceito mais ampliado de escuta, né?</p>	<p>Do jeito que a gente está conversando, que é entender essa escuta como uma escuta que é sempre de alguém e que é sempre carregada e atravessada por uma determinada biografia, é... individual, e não escutas genéricas... acho que toda hora que a gente está conversando, a gente está falando da... da escuta de um corpo, né? isso, isso! (...) os trabalhos jogam portanto com essa ideia de que não há uma escuta, mas que há escutas individualizadas que passam por sujeitos, e que a escuta sempre é... os trabalhos, eles entregam isso: a escuta sempre é modulada por um sujeito. (...) talvez esses trabalhos ajudem a entender de maneira prática, eles forcem a um reconhecimento desse lugar de escuta.</p>	
06:49:41			

3. Conclusão

Como um/a artista fala do seu próprio trabalho? Como se compartilha um processo criativo? Qual é o tipo de discurso esperado do/da artista? Quais são as perguntas que geralmente são endereçadas a um/a artista sobre seu trabalho criativo? Como se constituem e quais são as forças que atravessam os ambientes reservados à apresentação e discussão de trabalhos artísticos? E, afinal, como e em que medida essas estruturas e esses mecanismos de geração de discurso acabam por interferir e até mesmo determinar o próprio processo criativo do/da artista?

Esse artigo se constitui como um exercício para pensar possíveis respostas a esses questionamentos ao inventar um método alternativo para apresentação, reflexão e análise de trabalhos artísticos. Nesse sentido, dois movimentos estiveram em curso: a elaboração de um método - a conversa - e sua operação na discussão dos dois trabalhos. Tanto na elaboração do método da conversa quanto na discussão sobre *de perto* e *Trajatórias*, nos esforçamos para reunir um vocabulário comum, no qual conceitos como subjetividade e alteridade, habitual e não-habitual, familiar e estranho, foram experimentados.

O estranho não aparece apenas como ameaça, mas como alteridade. (...) O estranho, assim, traz sempre a possibilidade do novo, do inesperado, aquele que pode conduzir a novos lugares, seja dentro ou fora de mim. E, enquanto tal, representa a alteridade, como outro, fora de mim e parte de mim, na medida em que me permite o acesso ao outro e ao outro em mim (KANAN, 2002, pp. 191-192).

Seja na conversa - escuta do outro e escuta de si -, seja no que os trabalhos artísticos propõem - escuta íntima, fragmentada, vazada - o sujeito é impelido a se colocar à escuta, a se estranhar e a se deslocar, podendo assim, se inclinar a um acesso ao outro e a si mesmo.

Estar à escuta será então sempre estar inclinado para ou estar num acesso ao si. (...) Sempre que se está à escuta, está-se à espreita de um sujeito, o (ele) que se identifica ressoando de si a si, em si e para si, fora de si consequentemente, ao mesmo tempo o mesmo e outro que não ele, um como eco do outro, e este eco como o próprio som do seu sentido (NANCY, 2014, p. 23).

Ao propor a conversa como método de pesquisa central, este artigo se compromete portanto com a vontade de discutir e inscrever a subjetividade no campo da pesquisa. A conversa abre espaço para o erro, para a gagueira, para os ruídos, para as entrelinhas. Ela permite ao sujeito comunicar não apenas o esperado, mas especialmente aquilo que está velado, inconsciente. Ela permite ao sujeito se posicionar, se escutar, assumir lugares de fala, abrindo um campo de

pesquisa mais sintonizado com uma prática particular e que coloca sob crítica o papel que a objetividade e a neutralidade costumam ocupar nos discursos sobre o fazer artístico, especialmente aqueles forjados na academia. A conversa se constituiu nesse trabalho como espaço privilegiado para a expressão de marcas éticas, estéticas e políticas.

Operar por uma marca ética na escrita significa escutar e experimentar a diferença em nós, como elaboramos nossos textos. Imprimir uma marca estética reside na possibilidade de acionar processos inventivos tanto em termos do pensar quanto do expressar, no ato mesmo em que a produção dessa escrita se realiza, aprofundando as possibilidades de nos relacionarmos ética e politicamente com aquilo que estamos produzindo. Por fim, a marca política se coloca como a possibilidade que temos em nossas atividades de produção acadêmica de imprimir forças que rivalizem com aquelas que tentam manter a ilusória experiência de nós mesmos como uma verdade, negando, portanto, nossas possibilidades de diferenciação e alteridade (MACEDO, DIMENSTEIN, 2009, p. 154).

Em ressonância com essa posição crítica na pesquisa, não podemos deixar de destacar que neste trabalho está inscrito um aspecto fundamental, o de ter sido realizado por duas mulheres. Ele é marcado pela experiência do *feminino*. Reconhecer tal aspecto é reconhecer a importância daquilo que é singular a essa experiência, considerando que as mulheres carregam marcas históricas e culturais diferentes daquelas que os homens carregam, o que reflete na criação de modos particulares de existência, de linguagem e de conhecimento. Nesse sentido, este trabalho contribui para as reflexões atuais no campo das epistemologias feministas, que tanto apontam para a sexualização da experiência humana no discurso quanto passam pela crítica das categorias dominantes apresentadas como universais. Ele propõe uma abordagem capaz de revelar aspectos subalternos, acidentais, insignificantes, justamente por não caberem nos modos canônicos de investigação.

Afinal, se considerarmos que a epistemologia define um campo e uma forma de produção do conhecimento, o campo conceitual a partir do qual operamos ao produzir o conhecimento científico, a maneira pela qual estabelecemos a relação sujeito-objeto do conhecimento e a própria representação de conhecimento como verdade com que operamos, deveríamos prestar atenção ao movimento de constituição de uma (ou seriam várias?) epistemologia feminista, ou de um projeto feminista de ciência. O feminismo não apenas tem produzido uma crítica contundente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, como também propõe um modo alternativo de operação e articulação nesta esfera. Além disso, se consideramos que as mulheres trazem uma experiência histórica e cultural diferenciada da masculina, ao menos até o presente, uma experiência que várias já classificaram como das margens, da construção miúda, da gestão do detalhe, que se expressa na busca de uma nova linguagem, ou na produção de um contradiscurso, é inegável que uma profunda mutação vem-se processando também na produção do conhecimento científico (RAGO, 1998, p. 23).

A conversa enquanto método para a emergência da escuta de si se constitui, portanto, como modo alternativo de operação e articulação frente aos modelos dominantes de elaboração de discursos no campo da criação musical, convocando a constituição de *contradiscursos* que tenham em vista a valorização das vozes singulares.

4. Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- BONAFÉ, Valéria; CAMPESATO, Lílian. A escuta em deslocamento: uma conversa sobre criação musical. In: *Anais eletrônicos do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress*. Florianópolis, UFSC, 2018, pp. 1-12.
- CAMPESATO, Lílian; BONAFÉ, Valéria. La conversación como método para la emergencia de la escucha de sí. In: *El oído pensante*, vol. 7, n. 1 (2019). Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/14037>.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo, Ed. Escuta, 1998.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ética, sexualidade e política*. Coleção Ditos e Escritos, v. 5. Manoel Barros da Motta (org.). Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004, pp.144-162.
- KANAAN, Dany Al-Behy. *Escuta e subjetivação: a escrita de pertencimento de Clarice Lispector*. São Paulo, Casa do Psicólogo e EDUC, 2002.
- LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo, Brasiliense, 2003.
- MACEDO, João Paulo; DIMENSTEIN, Magda. Escrita acadêmica e escrita de si: experienciando desvios. In: *Mental*, v. 7, n. 12 (2009), pp. 153-166. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-44272009000100009&lng=pt&nrm=iso
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte, Chão da Feira, 2014.
- RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, Editora da Unicamp, 2013.
- RAGO, Margareth. Epistemologia Feminista, gênero e história. In: *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. Joana Maria Pedro e Miriam Pillar Grossi (orgs.). Florianópolis, Ed. Mulheres, 1998, pp. 21-42.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre, Sulina e Editora da UFRGS, 2016.

Agradecimentos

Agradecemos a leitura atenta e contribuição valiosa de Annita Malufe Costa, Flora Holderbaum, Henrique Rocha de Souza Lima, Fernando Iazzetta, Rogério Costa e das/os colegas do Grupo de estudos e produção textual do NuSom.