



MÚSICA ELETROVOCAL: EROTISMO, ELETROMAGNETISMOS E VOCALIDADES

Flora Ferreira Holderbaum <sup>1</sup>

ELECTROVOCAL MUSIC: EROTICISM, ELECTROMAGNETISMS, AND VOCALITIES

MÚSICA ELECTROVOCAL: EROTISMO, ELECTROMAGNETISMOS Y VOCALIDADES

---

<sup>1</sup> Flora Holderbaum é Doutora em Música pela USP e Pós-doutoranda em Música pela Unespar/PR (Bolsista Capes/Brasil). É violinista, artista da voz, professora e compositora. Atua com o instrumento vocal e suas interseções com a música experimental e eletroacústica e vem se aprofundando nos campos da tecnologia do áudio, gravação, mixagem, masterização e síntese sonora. Sua pesquisa atual gravita a música vocal eletroacústica em obras de compositoras. É Professora Colaboradora em Tecnologia Musical no Departamento de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), desde setembro de 2020. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8864220630031373> Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-6985-4002> E-mail: <http://orcid.org/0000-0001-6985-4002>

## RESUMO

O conceito de “eletrovocal” (Bossi, 2005; Bosma, 2013; Mendes, 2018; Holmes, 2022), pode servir como gatilho para abordar aspectos de agenciamento de enunciação e erotismo, na utilização da voz na música eletrônica e eletroacústica, em especial vocalizada e composta por mulheres. O erotismo aqui é palavra ética para designar um sentido para componentes afetivos, incorpóreos, presentes nas trocas de poder das relações (Lord, 1984), mas também nos materiais de sentido, nos componentes heterogêneos entre som, voz, instrumentos e dispositivos tecnológicos. Está presente no sopro ressonante de vocalidade que incorpora o logos (Cavarero, 2014) e na palavra poética, segundo Paz (1994). Desejo e erotismo são potências enquanto agência e agenciamento da voz e da eletrônica; agenciamento como unidade mínima que produz os enunciados, sempre coletivos, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos (Deleuze; Guattari, 1995).

**Palavras-chave:** Eletrovocal; erotismo; música eletroacústica; agenciamento, vocalidades.

**ABSTRACT**

The concept of “electrovocal” (Bossi, 2005; Bosma, 2013; Mendes, 2018; Holmes, 2022) can serve as a trigger to address aspects of enunciation and eroticism in the use of voice in electronic and electroacoustic music, particularly vocalized and composed by women. Eroticism here is an ethical term to designate a sense for affective, incorporeal components present in the power dynamics of relationships (Lord, 1984), but also in materials of meaning, in the heterogeneous components among sound, voice, instruments, and technological devices. It is present in the resonant breath of vocality that embodies the logos (Cavarero, 2014) and in poetic language, according to Paz (1994). Desire and eroticism are powers as agency and assemblage of voice and electronics; assemblage as a minimal unit that produces enunciations, always collective, that bring into play, within us and beyond us, populations, multiplicities, territories, becomings, affects, and events (Deleuze; Guattari, 1995).

**Keywords:** Electrovocal; eroticism; electroacoustic music; assemblage, vocalities.

**RESUMEN**

El concepto de “eletrovocal” (Bossi, 2005; Bosma, 2013; Mendes, 2018; Holmes, 2022) puede servir como un desencadenante para abordar aspectos de agenciamiento de enunciación y erotismo en el uso de la voz en la música electrónica y electroacústica, especialmente vocalizada y compuesta por mujeres. El erotismo aquí es una palabra ética para designar un sentido para componentes afectivos, incorpóreos, presentes en los intercambios de poder en las relaciones (Lord, 1984), pero también en los materiales de sentido, en los componentes heterogéneos entre sonido, voz, instrumentos y dispositivos tecnológicos. Está presente en el soplo resonante de vocalidad que incorpora el logos (Cavarero, 2014) y en la palabra poética, según Paz (1994). Deseo y erotismo son potencias como agencia y agenciamiento de la voz y de la electrónica; el agenciamiento como unidad mínima que produce los enunciados, siempre colectivos, que ponen en juego, en nosotros y fuera de nosotros, poblaciones, multiplicidades, territorios, devenires, afectos, acontecimientos (Deleuze; Guattari, 1995).

**Palabras-clave:** Eletrovocal; erotismo; música electroacústica; agenciamiento; vocalidades.

## Introdução - Eletrovocalidades e Erotismo na Música Eletroacústica

O termo *eletrovocal* refere-se a uma prática criativa com voz e suportes tecnológicos, a partir de técnicas de manipulação de áudio que envolvem gravação, edição, mixagem, processamentos diversos, processos de síntese sonora, geração de sons em tempo real, programação ao vivo, voz e performance misturados com tape (música mista), entre outros procedimentos. Todavia, o termo foi cunhado a partir da ideia de que o principal material da música eletrovocal é a voz amplificada pelo microfone, voz que oscila entre vários contínuos: sons gravados e sons sintéticos, significado e sonoridade, voz cantada e voz em performance, forma musical e material de escuta, etc. *Eletrovocal* diria respeito assim, a uma conexão entre contínuos, mais do que a uma binariedade de opostos “eletrônica-voz”.

É interessante notar que a transição entre as vertentes da *Música Concreta* e *Eletrônica* se dá especialmente por conta das obras que poderíamos chamar de “eletrovocais”, ou seja, que começariam a comungar sons vocais gravados à maneira concreta com “sons” sintetizados de forma eletrônica. Essa transformação também surte efeito nas primeiras peças mistas, de sons gravados e manipulados em fita magnética. Exemplos destas práticas eletrovocais iniciais são as obras *O Cântico dos Adolescentes* (1955-56), de Karlheins Stockhausen, *Thema, Omaggio a Joyce* (1958) e *Visage* (1961), ambas de Luciano Berio, *Anagrama* (1957), de Mauricio Kagel, e *La Fabbrica Illuminata* (1964), de Luigi Nono. Outro compositor que marca especialmente a ligação entre voz e eletrônica é Leo Kupper, com obras como *Electro-poeme* (1963-64), *Automatismes sonores* (1961-71) e *Innomine* (1966-74), nas quais utiliza apenas a voz como material super processado, bem como aparatos de música eletrônica como **softwares** de síntese sonora.

Alguns trabalhos que debatem estas questões recentemente no Brasil são a tese de doutorado da professora, performer-criadora e vocalista, Dorian Mendes (2018), bem como uma palestra do professor e compositor Bryan Holmes, *Música Eletrovocal: algumas considerações técnicas e estéticas* (2022), atividade conectada à disciplina *Vocalidade Contemporânea: da partitura ao palco*, ministrada pela professora Mendes, dentro do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Segundo Bryan Holmes (2022), “(...) música eletrovocal é aquela em que um(a) vocalista contribui de forma significativa ou mesmo essencial para uma obra musical que se utiliza de recursos eletroacústicos como meio principal de organização do material sonoro”:

As problemáticas que existem entre o fazer da música vocal e o fazer da música eletrônica, são fortemente marcadas por condições tais como determinantes sociais, especialmente no que tange ao gênero, ou quantidade de compositoras de música eletroacústica versus intérpretes vocais na música eletroacústica acusmática, mista, **pop** ou de fronteiras (Holmes, vídeo concedido pelo autor, 2022).

Assim, a pesquisa sobre música eletrovocal aponta uma discussão tanto de cunho poético/estético, sobre um contínuo entre eletrônica e voz, quanto um debate sobre a autoralidade de processos poéticos através de uma ética da co-criação. Indaga-se, entre outras coisas, sobre o problema do silenciamento de mulheres que atuaram da linha de frente com música eletrônica e o não reconhecimento de suas contribuições criativas. O problema sobre a invisibilização de mulheres que atuaram na linha de frente com música eletrônica e a pressentida subsunção da “intérprete” como uma agente passiva na composição, é uma discussão que se estabelece a partir da constatação de que muitas mulheres não receberam créditos em importantes trabalhos. Este é o caso de Delia Derbyshire, com o tema da série *Doctor Who* (1963), ou de Cathy Berberian

e as peças *Sequenza III*, *Thema: Omaggio a Joyce* e *Visage*. Pesquisas recentes (Karantonis; Placanica, 1996; Holmes, 2022) têm questionado essas peças enquanto unicamente creditadas a Luciano Berio.

Partindo destas concepções de música *Eletrovocal* (Bossi, 2005; Bosma, 2013; Mendes, 2018; Holmes, 2022), cujo foco está em obras para voz e suportes tecnológicos diversos, a pesquisa aponta duas discussões de cunho poético/estético: sobre um contínuo entre eletrônica e voz; mas de outra forma, talvez ainda mais complexa, reporta sobre uma ética de processos poéticos, muitas vezes realizados em parcerias entre compositores e intérpretes que atuam em paralelo no processo composicional.

Esta última abordagem é desenvolvida no artigo (capítulo de tese) *The electronic cry: Voice and gender in electroacoustic music (2013)*, de autoria de Hannah Bosma, o qual oferece uma análise da obra *Thema, Omaggio a Joyce*, cujo labor acusmático de Luciano Berio teve contribuições inventivas inegáveis a partir processo exploratório vocal de Cathy Berberian. Bosma questiona qual seria o papel de Berberian nesta obra acusmática, a partir de questões singulares da intérprete, enquanto mulher inovadora dentro do campo composicional da música eletroacústica. Em quase todos os textos conhecidos sobre a obra, Berberian figura como intérprete, e Bosma irá constatar que em muitas análises que ela consultou, ou quase todas - incluindo textos do próprio Berio - Cathy Berberian e sua contribuição criativa sequer é citada.

O foco do artigo de Bosma, que faz parte da tese da autora, ressalta contribuições diferentes da filosofia, da fonologia e da teoria literária, para remediar as leituras excludentes do fator que a voz feminina, em contato com a tecnologia, implica na obra e na música eletroacústica como um todo (Bosma, 2023, 121). Neste sentido, Bosma elenca a filósofa Adriana Cavarero e seu livro *Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal (2012)*, com o fim de ressaltar uma abordagem possível que levas-

se em conta a contribuição vocal-criativa de Berberian, segundo a teoria de revocalização do logos de Cavarero.

Pensando estas contribuições na pesquisa sobre obras de compositoras/intérpretes na música eletroacústica, venho investigando este campo semântico no Pós-Doutorado em Música na Unespar, sob supervisão do Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro. Minha tarefa tem sido criar um espaço acadêmico de pesquisa para lidar com problemáticas de cunho poético, estético, ético e social, que ressaltem a defasagem de conhecimento entre as poéticas de mulheres e homens nesse meio tecnológico, mas também, que tornem audíveis as mulheres que lidam e lidaram com esses suportes. Porém, o objetivo principal dentro da pesquisa, é a viabilização de outras formas de unir teoria e prática, análise e escuta, numa abordagem que busca a “cartografia do desejo” como mapeamento de um campo sensível, afetivo e criativo, inaugurando metodologias possíveis de análise musical e sonora. Para tal, tenho pensado na noção de *erotismo* enquanto taticidade ou multimodalidade, como componentes de afetos e elementos sensíveis no campo da arte, ou como materiais de sentido e materiais composicionais que são relevantes, numa tomada da pesquisa sobre mulheres e criação eletroacústica.

A partir da ideia de que as relações de afeto, na micropolítica das relações humanas e de gênero, ganham atividade na composição musical, especialmente na composição eletrovocal, as relações de poder e de afeto configuram todo um campo epistemológico e musicológico que influencia a forma como escolhemos um modelo de análise musical, bem como as tendências metodológicas de pesquisa artística e pesquisa em artes. Mas como o campo das emoções e afetos configura uma forma de pesquisar a arte e a cultura de um povo na musicologia, na pesquisa artística? Talvez este seja o motor das últimas explorações da nova musicologia e das pesquisas artísticas decoloniais que se debruçam sobre outros métodos de pesquisar a arte e especialmente a música: como se

alimentaram das novas epistemologias da antropologia cultural e da etnomusicologia, das novas formas de analisar as músicas dos povos e das culturas, classes sociais e grupos focais, socialmente orientados em suas relações sonoras e musicais.

Não por acaso, a relação desta pesquisa advém dos meus primeiros estudos sobre feminismos na música, através do coletivo *Sonora-Músicas e Feminismos*, durante meu doutorado em música/sonologia, na USP. Com estas mulheres, entendi como uma possível forma de analisar a música contemporânea e experimental, tem seus pés diretamente plantados numa musicologia feminista que, antes de tudo, no Brasil, se deu ‘com’ os povos indígenas, através de musicólogas compositoras como Maria Ignez Cruz Mello e Cleofe Person de Mattos; e atualmente, Lea Tosold, com uma pesquisa sobre feminismos indígenas na América Latina. Maria Ignez Cruz mello fez uma tese de doutorado sobre sua pesquisa com o canto das mulheres Wauja: *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu* (2005). Musicologia própria de musicólogas/antropólogas feministas e compositoras, como Cleofe Person de Mattos, que estudou José Maurício Nunes Garcia, ou Helza Camêu e Francisca Helena Marques.

Interessante notar que a musicologia feminista que trabalhou com a etnografia de povos indígenas, no Brasil, possui um componente de quebra de paradigma tanto na antropologia, enquanto teoria das músicas sob um novo olhar do sonoro, afetado pelo (comportamento) social, quanto sobre o som de outras culturas na composição musical do século XX e XXI. A musicologia feminista traz à tona, especialmente através destas pesquisadoras e professoras musicistas, no Brasil, uma filosofia e antropologia das emoções e dos afetos, no campo da musicologia.

Os primeiros passos dessa tomada metodológica frente ao campo dos afetos na criação, eu daria no meu doutorado, na tese *Pensar as Vozes, Vocalizar o Logos: das possibilidades de emergência de outras*

*vocalidades* (2019). Nesta, versei sobre como conectar a análise musical em termos de uma pesquisa que considere as relações de gênero não enquanto embate, mas enquanto arcabouço ético dos afetos como tecido da sociedade e das relações, bem como dos modos de composição musical. Outras pesquisadoras, muito atuantes nestas questões no campo da música feita por mulheres, e que participaram da *Sonora*, são Lilian Campesato, Valéria Bonafé, Eliana Monteiro da Silva, Tânia Neiva e Isabel Nogueira.

### **Erotismo e o corpo do logos na voz feminina**

A relação entre a noção de voz e o gênero feminino permeia muitos paradoxos. Adriana Cavarero, em seu livro *Vozes Plurais-Filosofia da Expressão Vocal*, comenta que a voz sempre foi reconhecida como um canto misterioso e sensual, nas lendas, contos e melopéias, pelas sereias, pelas vozes encantatórias, vozes sobrenaturais, para cujo o domínio o homem se protege, teme e se afasta como um desconhecido e estrangeiro. Desde a lenda de Ulisses e sua luta com o canto das sereias, retratada de inúmeras formas em muitas alegorias, até a ideia de um “castrati” com uma voz “afeminada”, nos deparamos com séculos de construções históricas de noções e ideários em que a feminilidade da voz é associada ao corpo visceral, mas também à pureza ideal de uma voz perfeita, e ao perigo das expressões e paixões da alma, ou ao êxtase ascético da abnegação.

Todavia, a voz na música contemporânea, muitas vezes atua no sentido de reverter essa associação pejorativa e muitas artistas pensaram o erótico da mulher na contraposição dessa imagem de mulher-monstro dos mitologemas clássicos. *Loreley* é o nome de um personagem lendária do folclore alemão, cantado num belíssimo poema por Heine.

“A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar, já não me lembro de detalhes” (Lispector, 1998, p. 98). Palavras de Clarice Lispector em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, livro no qual atualiza o mito das sereias através de uma inversão muito pertinente ao argumento deste trabalho, no tocante às noções do sujeito feminino e da voz na literatura. Ao invés de uma sedução moral/mortal, própria das sereias, a personagem Loreley faz “uma viagem ao mais profundo de si mesma e chega à consciência total de ser”, como consta na orelha do livro. Esta inversão ou deslocamento da noção de mulher, de voz e de erotismo da mulher, é um mote importante na argumentação de Cavarero (2011, p. 19), no que concerne às “várias releituras que a tradição fez do canto feminino sedutor, carnal e primitivo, que remontariam às sereias homéricas, ou melhor, à leitura misógina do mito feita pela tradição”, que associa o poder da mulher em termos de vocalização e sensualidade sempre com uma sedução funesta.

Segundo a tradição, o canto convém à mulher bem mais que ao homem, sobretudo porque cabe a ela representar a esfera do corpo como oposta àquela, bem mais importante, do espírito. Sintomaticamente, a ordem simbólica patriarcal que identifica o masculino com o racional e o feminino com o corpóreo é a mesma que privilegia o semântico em relação ao vocálico. Dito de outro modo, mesmo a tradição androcêntrica sabe que a voz provém da “vibração de uma garganta de carne” e, exatamente porque o sabe, classifica-a na esfera corpórea-secundária, transitória e inessencial - reservada às mulheres. Feminizados por princípio, tanto o aspecto vocálico da palavra quanto principalmente o canto, comparecem como elementos antagonistas de uma esfera racional masculina centrada, por sua vez, no elemento semântico. Para dizer com uma fórmula: a mulher canta, o homem pensa (Cavarero, 2011, p. 20).

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

Todos os saberes mais ou menos heterogêneos que se constituem e que atuam sobre as experiências de voz se tornariam, aos poucos, matrizes de comportamentos que permeiam as práticas discursivas ou em ato. Os modos possíveis de vocalidades em cada época e lugar, as emergências, os padrões de exploração melódica e rítmica, os lugares de ressonância no aparato vocal, os modos de pronúncia de cada língua, as ressonâncias por extensão, as convenções da canção, os glissandos do *parlando*, ou mesmo as regras comportamentais mais gerais de interação, formariam um conjunto ou vários conjuntos de práticas. Sob este filtro analítico pode-se perceber como, por exemplo, chegou a haver, na história da música, a possibilidade de emergência da voz cantada do modo como é cantada na Ópera. É toda uma alegoria e todo um repertório de personagens, humores, vibratos, que rondam o universo do canto erudito. É, digamos, todo um agenciamento da Diva, do Castrati, da Prima-Dona.

Na atualidade, muito do que a música eletrovocal enseja tem uma relação de liberação deste aparato técnico e nocional da voz e foi muitas vezes performado vocalmente por mulheres, ou por homens cuja voz se confunde no aspecto feminino-masculino. Poetas e compositores como Demétrio Stratos são um exemplo de uma voz que confunde as identidades. Janete El Haouli, ao analisar a voz de Stratos, se depara com os paradoxos de um homem que canta com uma voz que não é feminina nem masculina:

Na opinião de Daniel Charles<sup>2</sup>, Demetrio Stratos não só indicará uma liberação da voz em pleno século XX como também uma possível liberação do corpo. Para melhor compreender essa colocação, é preciso descrever – mediante, sobretudo, a definição de *bel canto* – como a voz e a corporalidade foram afetadas por alguma espécie de controle culturalmente imposto. [parágrafo]. Deve-se enfatizar, como fez Michel Foucault<sup>3</sup>, que essas repressões não possuem uma negatividade essencialmente prejudicial. Antes, a repressão também é altamente criadora, já que nunca dominaria apenas por ser coercitiva (El Haouli, 2002, p 73-74).

Destarte, como pinça El Haouli sobre Charles e Foucault, há conduções e coações profundas sobre a voz, exercidas desde os primórdios da escola do *bel canto*, marcas feitas aos corpos através de certas coerções com objetivo puramente musical (vide os *castrati* ou as divisões arbitrárias da voz em quatro vozes básicas). Todavia, estas mesmas modulações seriam, ao mesmo tempo, objeto de sedução, de controle, de modos de vida, de poder e de prazer. Da mesma forma acontece com as práticas sexuais: não há uma repressão exatamente, mas um controle a que somos submetidos, quando em verdade nos é informado a todo momento, por ‘n’ veículos, como deve-se praticar o sexo, sob que condições de status social, civil, sob quais ‘certos modos’ e condições, sob certos avisos e cuidados: médicos, sociais, conjugais. Assim, garante-se que haja controle sobre tais práticas. Conduzir, portanto: uma tática do poder - não reprimir ou suprimir.

Audrey Lorde, em seu texto *O Erotismo: seus usos e seus poderes*, inaugura uma espécie de análise do erotismo feminino, que revelaria o

2 Nota de fim da autora: CHARLES, Daniel. 1978. *Le temps d ela voix*. Paris, J. P. Delarge.

3 Nota de fim da autora: Foucault, Michel. *História da Sexualidade. I. A vontade de saber*. 7 ed. Rio de Janeiro, Graal. 40

poder social da potência da mulher em termos de uma plenitude de experiências que a mulher possa viver, segundo uma sabedoria singular que demandaria excelência na possibilidade de completude de suas experiências amorosas. O erotismo enquanto fonte de poder nesse sentido, teria sido escamoteado na vida cotidiana pela cultura dominante fundada nas experiências masculinas, cultura que ora ridicularizou e culpabilizou o prazer sexual feminino como indecente ou, por outro lado, objetificou o corpo da mulher, causando a supressão do amor no ato sexual e em muitas potências afetivas da vida, fora da sexualidade. As experiências cotidianas que poderiam ser amorosas, sofrem a condução e utilização do sexual sem erotismo, para fins que não a plenitude feminina, fato preponderante nas práticas pornográficas que, segundo Lord, são exatamente a negação do amor e do sentimento, na exacerbação da sensação.

[...] o erótico oferece um manancial de força revigorante e provocativa à mulher que não teme sua revelação, nem sucumbe à crença de que as sensações são o bastante. [...]. Temos muitas vezes nos afastado da exploração e consideração do erótico como uma fonte de poder e informação, confundindo isso com seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, uma vez que representa a supressão do sentimento verdadeiro. A pornografia enfatiza a sensação sem sentimento (Lord, 1984, p. 54-55, tradução de Santos, 2009).<sup>4</sup>

Esta negação do sentimento seria a privação daquilo que, no campo erótico da mulher, produz o vínculo emocional e afetivo necessário

4 (...) but the erotic offers a well of replenishing and provocative force to the women who does not fear its revelation, nor succumb to the belief that sensation is enough(...). We have often turned away from the exploration and consideration of the erotic as a source of power and information, confusing it with its opposite, the pornographic. But pornography is a direct denial of the power of the erotic, for it represents the suppression of the feeling. Pornography emphasizes sensation without feeling (Lord, 1984, p. 54-55).

para sua expressão mais potente e o dimensionamento do sexo enquanto realização amorosa.

Mas não é somente no campo da sexualidade que o erótico se manifesta, mas também, de modo trivial e cotidiano, na plenitude das experiências de vida, de forma que a dificuldade das mulheres em ter uma vida erótica, no amplo sentido de como elas vivem seus afetos e seu corpo, é a própria dificuldade da existência de um feminino no campo do social. Afinal o erótico não é sobre o que se faz, mas a plenitude com que se faz:

[...] o erótico não é sobre o que fazemos; é sobre quão penetrante e inteiramente nós podemos sentir durante o fazer. E uma vez que saibamos o tamanho de nossa capacidade de sentir esse senso de satisfação e realização, podemos então observar qual de nossos afãs vitais nos coloca mais perto dessa plenitude (Ibidem).<sup>5</sup>

Na “história da voz” e do canto, essas conduções do erótico tem direta relação com o que é “permitido” ou apreciado socialmente de se fazer com a voz, segundo ideais de pureza, recatamento e beleza dócil, que recaíram não só sobre a voz da mulher, como dos históricos *castrati*. No canto lírico, por exemplo, há certa sistematização bem-acabada dos atributos vocais, os timbres são escalonados segundo identidades, há adequação das vozes humanas à produção musical dos instrumentos (depois que a voz serviu de modelo para estes desde a Idade Média, a relação se inverte no século XVIII), supervalorização da “boa” técnica, todo um concurso do canto lírico que guarda um ideal de voz. Esta versão de uma voz bela e perfeita continua a plenos pulmões na cultura ocidental

5 (...) the erotic is not a question only of what we do; it is a question of how acutely and fully we can feel in the doing. Once we know the extent to which we capable of feeling that sense of satisfaction and completion, we can then observe of our various life endeavors bring us closest to that fullness (Lord 1984, p. 54-55).

do século XXI, o que mostra o quanto ela ainda nos provoca e nos desafia a uma tomada da voz que admita os componentes corporais enquanto possibilidade poética, sensível e ao mesmo tempo, intelectual.

A própria separação entre elementos de razão e elementos de sensualidade como um *a priori* da filosofia e da ciência, em nossa civilização ocidental, é um sintoma de um problema muito mais profundo, que é evidenciado na voz, entre concepções de logos e de alma, portanto, entre corpo e espírito, ou entre corpos e incorporeidades. “Logos” era, na concepção grega, tanto ligar as palavras quanto dizer. É tanto enunciação quanto intelecção. Alma é *psiquè* incorporal bem como sopro vital (*thymus*), fumaça ou vento que anima a voz e circula pelo corpo, entra pelas veias, oxigena o cérebro e o sangue pelos capilares dos pulmões e conduz as palavras e os sons diversos da linguagem. Esta complexidade, em nossa mentalidade atual sobre voz, complica substância e forma, conteúdo e expressão, expressões que não poderiam ser mais confundidas e equivocadas para nós.

Para Cavarero (2011), as modulações sobre a voz, especialmente na contemporaneidade, indicam que estaríamos num momento de revoalizar o logos, de incorporar um saber da voz, enquanto noção mesma de saber, de transmissão de conhecimento enquanto relacionalidade, de incorporação e vivência dos saberes; isto é, um momento de “devolver” ou recarregar na voz, o saber que recebeu morada e receptáculo apenas no pensamento interiorizado. Isso parece ser realizável por duas vias: ao re-incorporar o saber sobre a voz pelo método de vivenciá-lo, ou seja, rever a concepção de saber e de conhecimento sobre voz que construímos historicamente - com suas positavações e sujeições; e em segundo lugar, ao pensar na radicalidade de uma prática vocal, ir além na concepção de uma invenção e pensar o que torna vozes antes impensadas, possíveis. Isto tudo revela ainda, outro aspecto, metodológico, da formulação de um trabalho analítico e acadêmico sobre voz: a discussão da implicação

de si na produção de seus enunciados e de como a implicação de si passa por uma implicação do próprio corpo e da própria voz, corpo e voz atravessados por forças de todos os lados, mas também, desafiados a serem agentes das próprias forças.

É sob este aspecto de implicação de si, no agenciamento das próprias forças sensíveis, que encontramos o conceito de *erótico* como intercessor de uma análise ou método analítico de obras eletrovocais: como a capacidade de analisar movimentos de potência de um corpo e do corpo de uma voz, suas forças, coerções e poderes, seu campo erótico complexo que provoca tanto silêncios quanto expulsões, gotejamentos, ruídos e barulhos, granulações vocais. As obras eletrovocais podem indicar o que é possível e permitido “fazer” com a voz, que vocalidades são aceitas, possíveis ou ainda, novas formas de resistir a certos *a priori* da voz cantada, ou da linguagem falada. Quais outras vozes podem ser desafiadas, provocadas a serem pensadas, a soarem e serem audíveis; quais timbres são “permitidos” soar na voz? Quais espécies de vocalidades são enunciáveis, ou mesmo concebidas como vozes? O que pode a voz?<sup>6</sup>

### Erotismo e agenciamento de afetos

Penso que a ideia de afeto possa ser melhor compreendida segundo a filosofia esquizoanalítica de Gattarri e Deleuze, sobre as noções de *agenciamento maquínico de desejo* e *agenciamento coletivo de enun-*

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

ciação. O *agenciamento* pode ser considerado a partir de um espectro conceitual múltiplo que, enquanto invenção, constitui-se e desfaz-se incessantemente na filosofia de Deleuze e Guattari. Em seus desdobramentos, o *agenciamento* se articula como *agenciamento maquínico de afectos* e de outro lado, em *agenciamento coletivo de enunciação*. Se articula também em um *agenciamento coletivo* enquanto método cartográfico micropolítico, sob uma discussão política e social que aborda os processos de singularização e individuação:

De forma sucinta, o conceito de *agenciamento* articularia os processos entre os elementos do mundo material dos corpos, com seus agregados de conteúdo, e as dimensões ou transformações incorpóreas dos enunciados, suas relações de expressão. Todavia, o *agenciamento* não seria dual, mas tetravalente: num eixo horizontal haveria mistura de corpos, constituindo um *agenciamento maquínico*; por outro lado, haveria uma mistura de atos imanes, enunciados, expressões, transformações incorpóreas, ou *agenciamentos coletivos de enunciação*. Noutra eixo, vertical, teríamos os processos de territorialização que estabilizam o *agenciamento* e de desterritorialização, que o arbatam (Deleuze; Guattari, 1995, p. 31).

Revela-se, portanto, um *agenciamento maquínico de desejo* entre os corpos materiais ou conteúdos, como elementos de sentido: a cor, os signos, o som, a palavra, o vinho, os corpos do artista, da língua, o corpo do timbre vocálico ou mesmo o corpo da terra ou de uma galeria; mas também, um *agenciamento coletivo de enunciação*, entre as ações incorpóreas do enunciado dos corpos, suas variáveis de expressão: os atos de fala e as expressões do ilocutório, o performático dos enunciados e da elocução, as situações determinadas pelas instâncias sociais e políticas, os acontecimentos, as expressões do discurso do texto, o estilo vocal, a semântica. Deleuze e Guattari relacionam o *agenciamento* com esses atos imanes à linguagem:

Parece que esses atos se definem melhor pelo conjunto das transformações incorpóreas em curso em uma sociedade dada, e que se atribuem aos corpos dessa sociedade. Podemos dar à palavra “corpo” o sentido mais geral (existem corpos morais, as almas são corpos, etc); devemos, entretanto distinguir as ações e as paixões [como intensidades] que afetam esses corpos, e os atos, que são penas seus atributos não corpóreos, ou que são “o expresso” de um enunciado. Quando Ducrot se pergunta em que consiste um ato, ele chega precisamente ao agenciamento jurídico, e dá como exemplo a sentença do magistrado, que transforma o acusado em condenado. Na verdade, o que se passa antes – o crime pelo qual se acusa alguém – e o que se passa depois – a execução da pena de condenação – são ações-paixões afetando os corpos (corpo da propriedade, corpo da vítima, corpo do condenado, corpo da prisão); mas a transformação do acusado em condenado é um puro ato instantâneo ou um atributo incorpóreo, que é o expresso da sentença do magistrado (Deleuze; Guattari, 1995, p.18-19).

O agenciamento coletivo de enunciação seria um tratamento da língua, como agenciamento entre as múltiplas dimensões do enunciado. Em termos operacionais da voz, o procedimento de um *agenciamento coletivo de enunciação* seria colocar em variação contínua as múltiplas dimensões do enunciado. Para Deleuze e Guattari, colocar em variação contínua seria “fazer passar o enunciado por todas as variáveis - fonológicas, sintáticas, semânticas, prosódicas - que podem afetá-lo no mais breve instante de tempo” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 40). O agenciamento articularia então estas instâncias musicais, lingüísticas, vocais, semânticas, situacionais e verbais. O estudo desse procedimento não aconteceria pela apreensão da língua como código de um sistema homogêneo (lingüística) com seus subsistemas (gramática, semântica, fonologia, etc.), mas segundo a relação *Voz-Música*, uma máquina de expressão que determina como se usa a língua e a voz em uma “máquina vocal”.

Em seu aspecto material e maquínico, um agenciamento não nos parece remeter a uma produção de bens, mas a um estado preciso de mistura de corpos em uma sociedade, compreendendo todas as atrações, repulsões, as simpatias e as antipatias, as alterações, as alianças, as penetrações e expansões que afetam os corpos de todos os tipos, uns em relação aos outros. Um regime alimentar, sexual regulam, antes de tudo, misturas de corpos obrigatórias, necessárias ou permitidas. [...]; E, da mesma, forma, em seu aspecto coletivo ou semiótico, o agenciamento não remete a uma produtividade de linguagem, mas a regimes de signos, a uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso dos elementos da língua (Deleuze; Guattari, 1995, p.33).

No que tange a este trabalho, em relação ao termo “vocal”, temos aí, variadas dimensões da enunciação poética dentro de uma experimentação dos corpos, transposta junto e além do caráter acústico-semântico-performático das palavras. Neste sentido e, numa leitura feita pela abordagem da enunciação, proposta por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, a análise da voz migraria dos elementos da lingüística, utilizaria intercessores da música e das teorias do discurso e do enunciado, e concentraria sua atenção na pragmática, ou seja, uma parte da lingüística que seria encarregada de pesquisar os usos e aplicações contextuais da língua, a esfera dos discursos e suas enunciações em diferentes situações de agenciamento de enunciação e performance. Mas os autores vão além e versam sobre as potências da voz enquanto disparadoras de uma espécie de maquinação, que se daria não só nos campos da pragmática sócio-lingüística, mas das variações dessa voz em componentes eletrônicas.

## Erotismo e Voz-Música

O texto *Postulados de Línguística*, no livro *Mil Platôs* (1995), realiza uma elaboração intrincada sobre a materialidade da voz, seus campos de ação. “Abre-se uma discussão sobre o que os autores chamam de ‘maquinação da voz’, operação na qual ela seria trabalhada como material musical no mesmo plano que qualquer instrumento musical ou sonoro” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 36, apud Lima, 2013, p. 58). Este paralelo também é traçado sobre as implicações do corpo nas atividades musicais diretamente relacionadas à voz: as técnicas de respiração circular, as pesquisas de línguas cromáticas que misturam a fala e o canto (o *parlando*, a poesia sonora, o *sprechgesang*, as línguas étnicas).

Lima (2013, p. 59) nos esclarece que a crítica ao postulado lingüístico é feita por meio de “contrapontos teóricos ao longo dos quais Deleuze e Guattari vão apresentando suas posições próprias a respeito de suas concepções da língua.” O autor indica três pontos importantes nesta seção de *Mil Platôs*: 1) a recusa de teorias que definem a língua a partir de constantes e subsistemas, em favor do critério de variação inerente, 2) a abordagem dos critérios de uma pragmática interior à língua, a saber, a da mobilização [...] da expressão ‘e...’ como critério que assegura um tratamento intensivo da língua, e 3) a recusa da distinção língua-fala em favor de uma relação que lhes parece mais produtiva, a relação voz-música. (Lima, 2013, p. 58-59). Quanto a este último, é de Jean-Jacques Rousseau que os autores retiram o termo, referente à relação que poderíamos ter construído sobre a enunciação, “que teria podido conduzir para outra direção não só a fonética e a prosódia, mas toda a lingüística” (Deleuze; Guattari, 1995, p.42). Para Lima (2013, p.60), esta condução da abordagem da língua rumo à outra direção, feita através da relação voz-música, parece ser a proposta axial do próprio *Mil Platôs*.

Esta voz-música seria o produto do enunciado em variação contínua, em seus diversos planos: o sonoro, o fonético, o sintático, o performativo, o conceitual, o concreto, o eletrônico, num agenciamento coletivo de enunciação. Apropriamo-nos então desta proposta em relação ao exercício do(a) artista vocalista/compositor(a), que descobre e experimenta essa voz no que chamamos de eletrovocal, colocando-se por estabelecer procedimentos de vocalização e performance corporal, com todos os graus de alternância entre estas instâncias, e encontrando as dimensões possíveis de enunciação-elocução da voz-música:

[...] alcançar essa língua neutra, secreta, sem constantes, toda em discurso indireto, onde o sintetizador e o instrumento falam tanto quanto a voz, e a voz toca tanto quanto o instrumento (Deleuze; Guattari, 1995b, p. 43).

“Tocar tanto quanto o instrumento”, neste sentido, diz respeito a um processo de heterogênesse, sobre o qual a voz é tratada enquanto timbre, “isto é, um processo pelo qual ela entre numa relação diferencial consigo mesma, deixando seus lugares da fala na medida em que passa a adentrar o domínio do contínuo da matéria sonora em geral” (Lima, 2013, p. 61).

Haveria então um processo de heterogênesse da voz, que descobre uma língua secreta, “menor” e que é então transduzida e convertida em algo eletrônico, profusa de variação entre diferentes campos de saber; uma voz eletrônica da língua neutra, voz maquinada e maquinadora, porque produtora de um glissando generalizado entre as diferentes dimensões do enunciado, neste caso, totalmente a-semântico, de âmbito vocal expandido e timbre manipulado reconstituído (Deleuze Guattari, 1995,

p.45). Neste campo indiferenciado entre fala, canto, fonética e música eletrônica, o poético e o afetivo - nesse sentido, eróticos - se revelam enquanto dispositivos que modulam a língua e a voz numa gagueira dela mesma, alterando os códigos da voz padrão, criando um devir musical da língua, ou um devir-outro da voz. O que seriam as transformações na música eletroacústica entre diferentes fontes sonoras e diferentes timbres, os **morphins** e imbricações espectro-morfológicas entre síntese e processamento, senão estes elementos heterogêneos que convertem-se uns nos outros, colocados em variação pelo sintetizador?

A variação contínua, colocada por Deleuze e Guattari, faria o papel de estabilização e arrebatamento, territorialização e desterritorialização destes agenciamentos. É todo um jogo de enunciados e corpos, atribuições corpóreas e incorpóreas, devir corpo-máquina, devir como afeto que move, organismo-sentença, conteúdo-expressão, som-palavra, entre corpos, vozes e os enunciados da linguagem. A variação criadora da língua, chamada de voz-música eletrovocal, no agenciamento de todas as suas partes e corpos, seus atos incorpóreos e seus órgãos, revelaria então uma dissolução e transformação de substâncias e formas:

[...] passagem ou fuga dos contornos em benefício das formas fluídas, dos fluxos de ar, da luz, da matéria, que fazem com que um corpo ou uma palavra não se detenham em qualquer ponto preciso. Potência incorpórea dessa matéria intensa, potência material dessa língua. Uma matéria mais imediata, mais fluída e ardente do que os corpos e as palavras (Idem Ibidem).

Assim como a construção de instrumentos e toda a organologia da música tonal (sua relação com a características oscilatórias, articulatórias e vibratórias, acústicas, da produção sonora dos instrumentos como cordas, voz, peles e sopros) inspira os desenvolvimentos da música eletroacústica, o aparato vocal, por si só, já revela toda uma fonologia e

uma teoria da “enunciação musical”, uma complexa teia de relações entre a voz e sons “artificiais” ou “não naturais” (eletrônicos, analógicos ou digitais); de modo que o termo eletrovocal seria a junção destes campos diversos da voz em todas as suas extensões, âmbitos, articulações, formantes, componentes gestuais e linguísticos, com a suas contra-partes eletrônicas.

### **Erotismo e Agenciamento em *Biospolitk***

Podemos então operar com esta noção de erótico enquanto afeto que move e é movido no jogo tetravalente dos agenciamentos maquínicos e de enunciação, em termos de material poético, de poética ou criação. Estas dimensões corpóreas e incorpóreas seriam os múltiplos níveis, ou múltiplas vozes do discurso poético-sonoro e eletrovocal: teríamos, por um lado, no eixo horizontal, consistindo em agenciamento maquínico de desejo, o corpo-linguagem na poesia, as matérias sensíveis do som, o corpo-escrita do poema, o corpo sonoro, o corpo da escuta, o corpo da voz, o material vocálico. De outro, o agenciamento coletivo de enunciação: o sentido possível, a polissemia, as vozes internas do texto poético, as manipulações eletrônicas que articulam, transformam e desestabilizam essas vozes.

Em termos de material eletrovocal, podemos tomar o exemplo do álbum para voz e algoritmo “Biospolytk”<sup>7</sup>, de Henrique Vaz e Flora Holderbaum. Numa possível *análise erótica* do conteúdo de expressões vocais e sintéticas deste trabalho, é interessante notar como a parte eletrônica, feita por procedimentos de modelização por algoritmos, constitui e pulveriza a voz gravada, ao mesmo tempo que em certos momentos,

7 Disponível em : <https://chipmusik.bandcamp.com/album/voice-algorithm-chmr-c-d-051>

a voz permanece ou “lembra” algo ou se desvela enquanto voz humana. Há um jogo de forças impetuosas e refratárias em uma miríade de possibilidades em como a voz se deixa pulverizar pela síntese do algoritmo: as acentuações de contorno, as extrações harmônicas de triplofonias vocais, as polifonias sintéticas adquiridas do estudo do “espaço sonoro” do trato vocal, suas reverberações, refrações, cantos harmônicos, sons guturais. Todas estas articulações e modulações são “transpostas”, por assim dizer, pela modelagem algorítmica. Primeiramente, programas de análise de arquivos de áudio extraem dados dessas vozes e posteriormente, outros tipos de programas, espécies de ambientes de síntese sonora por algoritmos, utilizam esses dados para reconstituir a voz, remodelando-a em outros sons sintéticos. Nesse processo, o que antes era voz humana gravada, passa a ser fragmentado e reconstruído, agora com traços ou nuances de diferentes “famílias” ou timbres sonoros. Esse “cruzamento” de identidades e referências sonoras começa então a revelar transformações impensadas: a prega vocal se assemelha a uma membrana de tambor, ou ao pinçar das cordas de um violão, ou ao ressoar inarmônico de um sino, ou a um motor de fábrica, ou a um jogo de vídeo game, ou a uma máquina impossível.

Visto do ângulo de Octavio Paz, em seu livro *A dupla Chama: amor e erotismo* (1994), *Eros* é associado à poesia e ao poético, em analogia ao sexo associado à linguagem. Se pensarmos o que foi exposto sobre agenciamento, cuidado e erotismo do corpo e da voz, e manipulação e contorção dessa voz na música eletrovocal, manipular uma voz por um suporte tecnológico denota que o trabalho da eletrônica não é de todo mecânico, ou enunciativo, ou apenas maquinação de desejo, ou controle de voz, mas em “síntese”, é um labor erótico: *eros* está para a poesia assim como a linguagem está para o sexo; dentro deste álbum, pode-se dizer que se ouve uma poética que é menos um significado preciso, menos uma identidade vocal e mais um coletivo ou contínuo de vozes polissêmi-

cas, bem como de gestos mistos ou híbridos entre timbres e identidades sonoras. Agenciamento eletrônico de afeto e invenção de metodologia do “como posso”, para compor uma ética de existir naquilo que move, enquanto se transforma em outro. Potência do corpo para existir de outros modos, potência da voz para existir como algo ainda não ouvido ou pensado.

Parece que a paisagem dessa voz eletrovocal passa pela des-identificação da voz com modos conhecidos, pelo alçar por outros modos de vozeamento e de vibrações velares (por exemplo, vibração de glote sem vibração de prega) e outros espaços de desejo acústico-relacional da voz; uma voracidade da voz no corpo e também no entorno, na busca pelo desejo do prazer e descoberta da voz no espaço que ela avança, seja ele físico ou algorítmico, das relações que agencia. Articular outras vozes na voz parece ser uma paisagem requerida no sentido de germinar outras vozes e outros ambientes vocais, pela experimentação. Não representar uma paisagem sonora qualquer na voz, mas fazer da voz uma paisagem que germina: extrair o acontecimento de paisagem da voz ou das vozes.

Sa a política é a da transubstanciação dos corpos da voz, a eletrônica faz o trabalho de transmutar a *carne* da voz em outra coisa e extrair daí uma percepção que ainda desconhecemos. E uma voz/corpo é mexida tal qual um corpo-onda-sonora: suas convoluções, suas curvaturas, seus envelopes de contorno no tempo, seus espectros inarmônicos. As pregas, seus tubos de ar, seus formantes laríngeos e bucais, o céu da boca e a língua. E essa carne é mexida pela eletrônica, atravessada, estilhaçada, fragmentada em milhões de partículas sonoras granuladas e depois recolocadas juntas e reconstituídas em outras configurações, outros timbres, temporalidades e frequências.

A composição sintética digital e o processamento da voz revelam muitas vezes, um campo de expressão que irrompe do ilocutório e do

semântico, bem como provocam a abertura de um campo de devir da voz em situação de extensão de seu âmbito familiar, para uma propulsão de todos seus elementos em formas desconhecidas, propostas pelo algoritmo. O devir-cósmico da voz assim se torna vivo nas camadas dessa política de vida trans-traduzida em vozes e códigos. A questão deste devir entre algoritmo e voz é a troca entre os meios da voz e da tecnologia, enquanto uma troca de regimes de signos, de semióticas heterogêneas, não só das componentes da voz, quanto de todos os componentes dos dispositivos de codificação e informatização tecnológicos e via computador.

### (In)Conclusões

Este artigo é uma primeira sistematização de uma possível metodologia analítica musical sob o prisma do erotismo na abordagem de trabalhos com voz e eletrônica. É uma tentativa seminal de conectar a camada abstrata da tecnologia ao cotidiano e à uma metodologia que versa sobre erotismo do corpo e da voz e o papel que as novas epistemologias atualizam sobre o conceito de “cuidado de si”, tecnologias da existência e estética de vida; de como (re)conectar os tecnicismos da análise musical de obras eletroacústicas e as questões sobre o automatismo eletrônico, sem cair num sistema totalmente abstrato. Pretendemos, após este passo inicial, nos debruçar mais extensamente sobre o álbum em questão, a partir de suas componentes eletrônicas e de síntese por algoritmo e assim, desenvolver mais profundamente os aspectos políticos e sócio-técnicos dessa mistura.

**REFERÊNCIAS:**

BERBERIAN, Cathy. **The New Vocality in Contemporary Music**. In: KARANTONIS, Pamela; PLACANICA, Francesca; *et al* (Org.). **Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality**, trad. ing. Francesca Placanica. Farnham: Ashgate, 2014.

CAVARERO, Adriana: **Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BOSMA, Hannah. **The electronic cry: Voice and gender in electroacoustic music**. Thesis, externally prepared, Universiteit van Amsterdam, 2013.

BOSMA, Hannah. **Playing Loudspeakers, Unsettling Concerts, Gender and Performance in Interdisciplinary Electroacoustic Music**. In: **Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference, Electroacoustic Music Beyond Performance**, Berlin, June 2014. Disponível em: [www.ems-network.org](http://www.ems-network.org)

BOSMA, Hannah. **Authorship and Female Voices in Electrovoical Music**. In: **Proceedings of the International Computer Music Conference**, Hong Kong, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

HOLDERBAUM, Flora Ferreira. **Pensar as vozes, vocalizar o logos: das possibilidades de emergência de outras vocalidades**. 2019, 333 p. Tese (Doutorado em Música/Sonologia), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

KARANTONIS, Pamela; PLACANICA, Francesca; *et al* (Org.). **Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality**; trad. ing. Francesca Placanicca. Farnham: Ashgate, 2014.

LORDE, Audre. **Use of the Erotic: The Erotic as Power**. *In: Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, p. 53-59, 1984.

LIMA, Henrique Rocha de Souza. **Da Música, de Mil Platôs : a intercessão entre filosofia e música em Deleuze e Guattari**. 2013. 181 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Instituto de Filosofia, artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MENDES, Doriana. **O discurso não-semântico na música eletrovocal**. 2018, 224 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MELLO, Maria Ignez Cruz. **Iamurikuma: música, mito e ritual entre os wauja do Alto Xingu**. 2005, Tese, 335 p. (Doutorado em Antropologia Social). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

OSMOND-SMITH, David. **From words to Music**. In: Berio. Oxford: New York: Oxford University Press, 1992.

PENHA, Gustavo; FERRAZ, Silvio. **Cathy Berberian, Grock e as ideias de polifonia de ações, fragmentação textual, solfejo afetivo e humor em Sequenza III, para voz feminina, de Luciano Berio**. Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p.1-25.

PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

SANTOS, Tatiana Nascimento. **Textos escolhidos de Audre Lorde**. Difusão Herética, zine, 2009. Disponível em: <https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/AUDRE-LORDE-leitura.pdf>

Data de submissão: 19/07/2024

Data de aceite: 07/01/2025

Data de publicação: 16/04/2025