

O lamento de Fedra

ou o lamento de Lillian Campesato na imagem de Fedra¹

Tânia Mello Neiva² | Universidade Federal da Paraíba (Brasil)

Thiago Cabral³ | Universidade Federal da Paraíba (Brasil)

Resumo: Neste artigo, abordamos a relação entre “*Fedra*”, peça para voz solo de Lillian Campesato, as lamentações praticadas em ritos funerários e as personagens femininas da tragédia grega, com o objetivo de levantar discursos e signos sobre a emoção e o papel que as mulheres desempenham neles. Levando em consideração autores como Bourdieu, Perrot, Dominici, Del Priori, McClary, Cusick, Bonini Baraldi-, Tolbert, Mazo, Rosemberg, Nietzsche e outros, nós partimos da premissa de que existe uma correlação de ordem semântica e sonora entre Fedra e as lamentações rituais. Neste sentido, a investigação centrou-se no estudo dos sonogramas a fim de identificar de que maneira os materiais vocais encontrados estabelecem expressões afetivas. Constatamos que os lamentos e a música Fedra possuem forte aproximação, ainda que reconheçamos que determinadas estratégias assumidas pela compositora traduzem uma postura singular quanto à disposição dos sons e do significado.

¹ *Fedra's Lament - or the Lament of Lillian Campesato over Fedra's image*. Data de submissão: 06/11/2015. Data de aprovação: 10/12/2015.

² Tânia Mello Neiva é violoncelista e pesquisadora em música. Atualmente desenvolve sua pesquisa de doutorado em Musicologia/Etnomusicologia do programa de pós graduação em Música da UFPB - Universidade Federal da Paraíba. Tem como orientador o Prof. Dr. Didier Guigue e co-orientadora a Profa. Dra. Adriana Fernandes e pesquisa as mulheres na música experimental brasileira. Obteve seu título de mestre em 2006, em musicologia histórica pela UNICAMP. Em sua pesquisa intitulada "Cinco Mulheres Compositoras na Música Brasileira Erudita Contemporânea"; investigou a inserção da mulher no campo da composição brasileira erudita na segunda metade do século XX através de cinco estudos de caso: Jocye de Oliveira, Maria Helena Rosas Fernandes, Vânia Dantas Leite, Marisa Resende e Denise Garcia. Para realização da pesquisa contou com o financiamento da FAPESP. Email: tanneiva@gmail.com

³ Thiago Cabral é especialista, mestre e doutorando em musicologia, com linha de pesquisa em musicologia sistemática dos séculos XX e XXI pela UFPB, sob orientação de Didier Guigue. Como docente, ministrou disciplinas teóricas e de instrumento (piano) em cursos de graduação (licenciatura e bacharelado) na UFPI, UFPB, IFRN e atualmente no IFPI. Possui trabalhos publicados em congressos nacionais e internacionais na área de musicologia, teoria e análise musical. Sua Tese busca o desenvolvimento de um modelo capaz de abarcar, de maneira equilibrada, aspectos técnicos, estéticos, criativos e sócio-contextuais por meio da peça “Sinfonia em Quadrinhos” (1986) do compositor alagoano Hermeto Pascoal (1936). Email: thiagocabral@ifpi.edu.br

Palavras-chave: música e emoção. lamentos. Fedra. música contemporânea. noise music. música experimental.

Abstract: We will approach the relationship between the piece for solo voice *Fedra* (2014) by Brazilian performer/ artist Lilian Campesato and the lamentations practice in funeral rites and female characters in Greek tragedy searching for the discourses and signs of emotion and the role women play in these. Considering authors such as Bourdieu, Perrot, Dominici, Del Priori, McClary, Cusick, Bonini-Baraldi, Tolbert, Mazo, Rosemberg, Nietzsche and others, to support our argument we assume that *Fedra* and ritual laments have semantic and sound correlations. We analyzed the music based on the study of sonograms in order to identify how the vocal materials of *Fedra* provide affective expressions. We noted that the laments and the *Fedra* music have strong similarities even though we recognize that the composer assumes and chooses some strategies that reflect a singular stance with regard to the arrangement of sounds and meaning.

Keywords: music and emotion. laments. Fedra. contemporary music. noise music. experimental music.

O lamento é uma expressão verbal que utiliza características musicais como melodia e ritmo e é presente em diversas culturas não apresentando uma forma única. Geralmente é associado ao sentimento de dor da perda e vinculado a rituais de transição e passagem (como o funeral e o casamento)⁴. É predominantemente praticado por mulheres (sendo mesmo considerado uma função feminina dentro de suas comunidades) e é, na maioria das vezes, vocal,

⁴ Apesar de não ser tão comum como nos rituais de funeral, o lamento associado ao casamento é citado por Elizabeth Tolbert no artigo *Women Cry with words: symbolization of affect in the Karelian Lament*, publicado em 1990. Neste artigo a autora analisa os lamentos da Carélia situados no leste da Finlândia e na região soviética Carélia, ou República da Carélia à noroeste da Rússia. Os lamentos inseridos nos rituais não existem mais nessa região. Hoje, segundo a autora, eles são realizados em contextos não-ritualísticos, por exemplo quando amigos antigos se encontram depois de um longo período separados, ou para *lamentar* as tristezas e durezas da vida, do cotidiano (Tolbert, 1990, p.80). Há também aqueles lamentos compostos para serem apreciados esteticamente como manifestações artísticas. Esses são de outra natureza, diferente da que estamos abordando neste texto, no entanto se relacionam com os lamentos rituais no sentido de terem em sua origem a influência direta dessas manifestações, sendo também relacionados à dor da perda, ou à momentos transitórios vividos pelas personagens que os interpretam e apresentam, sempre (outra característica do lamento) femininas. Esses outros tipos de lamentos estão inseridos na cultura musical ocidental e têm origem no teatro grego antigo. (ROSAND, sd, in *The New Grove Dictionary of Music, Lamento*, sp). São os lamentos que aparecem em óperas já no período Barroco e depois ganham certa autonomia e independência, sendo apresentados ainda no contexto da ópera, mas também como livre expressão artística popular. No contexto da ópera barroca são de caráter livre se aproximando do recitativo, sem regras formais muito estabelecidas. Geralmente exploram movimentos descendentes em tetracordes e usam, mais do que em outros momentos na ópera, referências do choro, como soluço, respiração, voz quebrada entre outros. Ainda, caracterizam-se, como um momento de grande intensidade emocional da ópera e, justamente por isso, não são enquadrados dentro de regras formais estritas de métrica ou padrões melódicos, por exemplo (ibid).

embora existam *lamentos* instrumentais⁵.

Além de associado à dor da perda e a processos de transição, o lamento ritual exerce diversas outras funções dentro das diferentes culturas, assumindo não só o papel de facilitar a passagem do falecido para o mundo espiritual, mas de estabelecer socialmente o lugar da família, de afirmar jogos de hierarquia entre os familiares e entre as famílias influentes da comunidade, de estabelecer o lugar da mulher que lamenta em relação ao defunto ou a outros parentes, ou de outros parentes em relação ao defunto e em relação aos familiares em geral. É uma teia complexa de relações como demonstrado na tese de doutorado (2010), publicada como livro (2013) do pesquisador Filippo Bonini-Baraldi. O etnomusicólogo focalizou seus estudos nas manifestações musicais da comunidade cigana da pequena aldeia de Ceuas da Transilvânia central, abordando o evento do choro e as emoções implicadas neste. Uma das situações observadas por Bonini-Baraldi foi o ritual de funeral e o lamento das mulheres da comunidade. O ritual todo é realizado e construído dentro de um jogo de poder e status social, no qual toda a comunidade se envolve, mesmo aqueles indivíduos que não tinham nenhuma relação direta com a família do falecido ou com o próprio. Dura três dias e em determinado momento (depois de uma série de etapas – anúncio da morte com os sinos da igreja, higienização do corpo e o vesti-lo, preparação das comidas, compra das bebidas e tantas outras) tem-se na sala principal o corpo cercado por mulheres da família (*neamuri* - mãe, irmã, nora, esposa, cunhada, tia, prima etc.), os músicos posicionados próximos ao falecido, outros familiares (*neamuri*), amigos e todas as outras pessoas *estrangeiras* (*straini*) àquele contexto familiar como espectadoras que esperam ser sensibilizadas através do lamento das mulheres da família. Nesse contexto, os lamentos desempenham uma difícil tarefa de sensibilizar os presentes, criando o sentimento de empatia e também de tristeza e compaixão (fazendo o público, por exemplo, acessar suas próprias experiências de dor de perda e outros). É esperado que o público composto pelos *neamuri* e pelos *straini*, seja invadido por esses sentimentos e que isso resulte no choro⁶. Essas intrincadas relações de sentimentos envolvem o modo de sentir *milă*⁷.

⁵ Podemos encontrar *lamentos* associados a músicas instrumentais de caráter programático no final do século XVII e início do XVIII como demonstrado no verbete do Groves: “Froberger’s Suite in C (1656) bears the title *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maestà di Ferdinando IV*; several sets of sonatas including Biber’s Mystery (or Rosary) Sonatas (1676) and Kuhnau’s Biblical Sonatas (1700) contain occasional ‘lamento’ movements; and Bach’s Capriccio in B (1704) ‘sopra la lontananza del suo fratello diletissimo’ contains an ‘allgemeines Lamento der Freunde’. Although the term generally refers to the expressive musical language and dramatic intentions of these movements, in Bach’s capriccio it also refers to the descending tetrachord on which the movement is based”. (ROSAND, sd, in The New Grove Dictionary of Music, *Lamento*, sp – nosso grifo). Também são citados *Lamentos* instrumentais pela pesquisadora Hélène Delaporte em sua pesquisa sobre o tema na região de Epirus ao nordeste da Grécia. Esses lamentos instrumentais são chamados *Miroloyia*; mesmo termo utilizado para se referir aos lamentos vocais tradicionais dessa região. Diferente dos vocais, que são realizados somente por mulheres, estes são executados por homens em contexto de festas. Nesse caso há ainda remuneração para os músicos. No caso das mulheres isso não ocorre – o lamento não tem conotação artística estética explícita e muito menos a possibilidade de remuneração. (DELAPORTE, 2008, p.55-59)

⁶ É importante ressaltar que o choro dos *straini* é diferente do lamento – é mais íntimo, sem palavras, mais silencioso e discreto (Bonini-Baraldi, 2013)

⁷ No texto de Bonini-Baraldi fica claro que a tradução do termo *milă* é bastante difícil e não consegue abranger toda sua

Dentro do “*choro aos borbotões*”⁸, não é o desgosto que é declamado, e sim as relações de *milã* que são tecidas, e como se perdeu um ser, um vínculo se quebrou, é necessário consertar, tecer novamente de maneira verbal. Eu demonstrei que a expressão pública de desgosto, pesar, dos *neamuri* tomam a forma de uma rede de relações (figura 37); podemos afirmar agora que aquilo que se propaga é uma qualidade de experiência intersubjetiva chamada *milã*. (BONINI-BARALDI, 2010, p.200)⁹

As variadas e complexas funções do lamento também são abordadas pela pesquisadora Ruth Emely Rosenberg em seu artigo *A voice like thunder: Corsican women's lament as cultural work* (2004). Não existe mais, praticamente, o lamento das mulheres da ilha de Córsega, no mar mediterrâneo, o qual, tradicionalmente, era associado ao ritual do funeral. Hoje, em um movimento de resgate da memória dessas manifestações, os lamentos ou são realizados em contextos de apreciação artística (concertos e gravações de manifestações populares) ou a título de pesquisa.¹⁰ Rosenberg, assim como Bonini-Baraldi demonstra que os *Voceri* (lamentos) tinham a função de estabelecer complexas e intrincadas relações sociais – entre famílias, entre indivíduos dentro da família, entre indivíduos externos e a família e tantos outros. Além dessas funções, a pesquisadora aborda a própria questão da posição e da condição da mulher quer como mediadora dos processos transitórios (vida – morte, virgem – esposa, não mãe – mãe etc.), quer como responsáveis por fazer denúncias e apontar injustiças e, ainda, incitarem a ação vingativa ou justiceira. Para Rosenberg, os lamentos das mulheres de Córsega implicam um lugar de poder para as mesmas, especialmente em tempos de crise:

Na primeira metade deste artigo, eu demonstro os caminhos com os quais o *voceru* corso alcança o trabalho cultural associado à morte e ao lamento na tradição da sociedade de Córsega. Essa análise baseia-se nos trabalhos recentes sobre o lamento grego como, dentro de sociedades patriarcais, os lamentos servem como um meio com o qual as mulheres assistem suas comunidades durante tempos de crise, comentam as relações sociais, e entram no conflito. Na segunda metade do artigo, eu considero como o *voceru* foi, numa instância particular, adaptado para complementar trabalhos culturais no século XXI. Esse exemplo demonstra que, apesar da tradição do improvisado do lamento estar morta, o repertório pode ser usado para

complexidade. O autor prefere usar exemplos de aplicação do mesmo na fala das pessoas, a tentar traduzi-lo.

⁸ O termo em francês usado por Bonini-Baraldi é: “pleur à grand bouche” – expressão decorrente da original romana utilizada localmente: “pleurer à pleine bouche” que pode ser traduzida palavra por palavra para o francês: “pleurer à grande bouche”. Escolhemos utilizar para essa tradução a expressão idiomática em português: *chorar aos borbotões*, que indica um choro muito intenso. As expressões tanto em francês como em português - na nossa tradução – referem-se ao *lamento* das mulheres especificamente.

⁹ Nossa tradução. Segue o original: Dans le pleur « à grand bouche », ce n'est pas le chagrin qui est déclamé, ce sont plutôt des relations de *milã* qui sont tissées, et comme il manque un être, un fil de ce lien, il faut retisser l'ensemble, verbalement. J'ai montré que l'expression publique du chagrin des *neamuri* prend la forme d'un réseau de relations (figure 37) ; on peut affirmer maintenant que ce qui le propage est une qualité de l'expérience intersubjective appelée *milã*.

¹⁰ Sobre o desaparecimento do lamento nos rituais fúnebres do povo de Córsega – uma das manifestações culturais mais antigas daquele povo, datando de antes do cristianismo (ROSENBERG, 2004, p.32) –, Rosenberg tece uma interessante relação de gênero e poder, demonstrando como as mulheres perderam seu campo de atuação com essas mudanças ocorridas, principalmente, segundo a pesquisadora, em decorrência das duas Guerras Mundiais, que transformaram todo o contexto social da ilha. As mulheres, geralmente responsáveis pelos cantos do *Voceru* (lamento) e das canções de ninar, tiveram de se adaptar a um novo contexto social no qual uma de suas principais funções sociais não tinha mais espaço. (*Idem*, p.34).

realizar novas funções. É sugerido que em Córsega, e talvez em outros lugares, a voz feminina em canção retém sua autoridade peculiar em tempos de conflito e crise. (ROSENBERG, 2004, p.32)¹¹

A autora demonstra que, nos lamentos, as mulheres assumem o papel de denunciar injustiças, ou mesmo apontar os culpados pela morte do defunto (seja uma pessoa específica seja uma situação social que propiciou a morte), e incitam principalmente os homens da comunidade a agirem vingando o morto e estabelecendo/reestabelecendo uma situação de justiça.¹² Esses lamentos são importantíssimos socialmente porque estabelecem uma situação de equilíbrio.

Há uma divisão bem clara dos papéis femininos e masculinos sendo que, nos lamentos, cabe às mulheres expressarem por si e por toda a comunidade a dor e o sentimento de raiva, de injustiça e, conseqüentemente, garantir que essa injustiça acabe e que os homens assumam seus papéis e vinguem toda a comunidade.

Os lamentos devem, por um lado, construir uma irmandade entre as mulheres – eles incentivam a participação feminina nessa prática, criando uma espécie de cumplicidade entre elas – e, por outro, têm a função de exigir do homem, com a força do coletivo feminino, que exerça seu papel social de bom provedor e protetor. Assim, são elas que despertam a sociedade em que vivem para a ação, através de uma das únicas, senão a única, forma pública de expressão e participação da mulher (ROSENBERG, 2004, p.37-38 e 39-40). Utilizando as palavras de Tolbert ao referir-se aos lamentos rituais: “Eles agiam simultaneamente como um comentário nos complexos e intrincados rituais e como uma força eficaz necessária.” (TOLBERT, 1990, p.80)¹³

Em *Women Cry with Words: Symbolization of Affect in the Karelian Lament*, (1990), Elizabeth Tolbert traz também a dimensão do lamento individual privado, que mesmo não sendo de exclusividade feminina é associado ao gênero. É caracterizado também pela dor da perda, podendo essa dor ser mais genérica, como a perda de uma vida de prazeres da infância, a perda de um estado de felicidade no casamento etc. (*Idem*, 1990, p.80)¹⁴

¹¹ Nossa tradução. Segue o original: “In the first half of this paper, I demonstrate the ways in which the Corsican *voceru* accomplished the cultural work associated with death and mourning in traditional Corsican society. This analysis draws on recent work on Greek lament that shows how, within patriarchal societies, laments can serve as a means by which women assist their community during times of crisis, comment on social relationships, and enter into conflict. In the second half of my paper, I consider how the *voceru* has, in one particular instance, been adapted to accomplish comparable cultural work in the twentyfirst century. This example demonstrates that, though the tradition of improvising laments is defunct, the repertory can be used to perform new social functions. It suggests that in Corsica, and perhaps elsewhere, the female voice in song retains its peculiar authority in times of conflict and crisis. (ROSENBERG, 2004, p.32)

¹² Essa situação é mais recorrente em lamentos para pessoas que morreram antes do *tempo natural da vida*, antes de alcançarem uma idade mais condizente com a morte ou que morreram por doenças. Quando ocorre, por exemplo, um assassinato, ou alguém morre em um acidente, ou por questões políticas, os lamentos tendem a assumir esse papel político também. (*Idem*, p.35)

¹³ Nossa tradução. Segue o original: “They acted simultaneously as a commentary on the intricate ritual complexes and as a necessary efficacious force.” (TOLBERT, 1990, p.80)

¹⁴ Essa dimensão da dor da vida cotidiana também aparece nos lamentos rituais e é demonstrado por Bonini-Baraldi (2010),

Muitas culturas diferentes apresentam funções e características sociais e emocionais muito similares nos lamentos rituais, sendo que estes são associados, frequentemente, à figura feminina (por ser comumente relacionada às emoções presentes nos mesmos), que se torna responsável por sua realização. Outrossim, os lamentos de diferentes culturas compartilham características e qualidades sonoras e musicais, sendo um campo rico de investigação de elementos culturais, relações de gênero, música e emoção, música no contexto ritual entre outros, como bem colocado por Tolbert:

Lamentos estão no centro de um nexu intrigante de questões relacionadas ao afeto e à *performance*, e há atualmente um crescente interesse nesse comovente e belo gênero peoético-musical em diversas disciplinas (FELD, ed, n. d.). Eles são conhecidos ao redor do mundo e apesar das grandes variações culturais, têm similaridades notáveis na suas estruturas e contextos, comumente exibindo uma maneira de *performance* caracterizada pelos ícones do choro. Uma das razões mais importantes em se estudar lamentos é que eles propiciam um estudo de caso dos processos simbólicos através dos quais as formas musicais são investidas de emoção e portanto de significado. A compreensão do processo do lamento pode também ajudar a iluminar assuntos teóricos relacionados, como o lugar da música dentro do ritual, o papel de gênero e os comportamentos expressivos (lamentos são usualmente cantados por mulheres), a relação entre significados de expressão adquiridos psicobiologicamente e culturalmente, e a inter-relação dos vários sistemas expressivos dentro da cultura. (TOLBERT, 1990, p.81-82)¹⁵

Talvez a característica acústica musical mais básica e comum aos lamentos rituais de diferentes culturas seja a presença dos chamados *ícones do choro*, apontados por Urban (1988) em suas análises comparativas dos lamentos em três etnias indígenas no Brasil. O pesquisador categoriza quatro gestos associados ao choro: 1) “*rajadas forçadas de ar*”¹⁶ – “*Cry break*”, 2) a inalação vocalizada – “*voiced inhalation*”, 3) a voz rangida – “*creaky voice*”, e 4) as vogais em falsete – “*falsetto vowels*”. (Urban, 1988, p. 389).

Margarita Mazo (1994) faz uma detalhada categorização desses elementos, analisando os lamentos de mulheres russas. Amplia as categorias criadas por Urban e propõe a caracterização da *respiração* pela *inalação vocalizada longa, curta e inaudível* e pela *exalação* frequentemente contaminada por sons de *arfadas de ar* e *bruscos estouros*. Define as características tímbricas, evidenciando o que chama de

por Rosenberg (2004) e por Urban (1988). A diferença é que o foco do ritual está em outro lugar – está no defunto, nas relações sociais, nas relações intersubjetivas associadas aos sentimentos de perda, tristeza, etc. O aspecto do privado individual associado à ideia do lamento como uma expressão própria da mulher (por ser um dos poucos espaços permitidos à sua exposição), e por isso mesmo ter uma força mobilizadora importante para os estudos feministas, será abordada mais adiante sendo relacionada aos lamentos das personagens da mitologia grega nas tragédias.

¹⁵ Nossa tradução. Segue o original: “Laments are at the center of an intriguing nexus of issues relating to affect and performance, and there is presently an increased interest in this moving and beautiful music-poetic genre in several disciplines (Feld ed, n. d.). They are known throughout the world, and despite wide cultural variations how striking similarities in structure and context, often exhibiting a manner of performance characterized by the icons of crying. One of the most important reasons to study laments is that they provide a case study of the symbolic processes by which musical forms become invested with emotion, and therefore meaning. Insight into the lament process may also help illuminate related theoretical issues such as the place of music within ritual, gender roles and expressive behavior (laments are usually sung by women), the relationship between psychobiological and culturally acquired means of expression, and the interrelationship of various expressive systems within culture.” (TOLBERT, 1990, p.81-82)

¹⁶ Traduzimos o termo *cry break* a partir da tradução feita para o francês por Bonini-Baraldi em sua pesquisa: “*éclats d’air pulsé*” (BARALDI, 2010, p.209)

voç fina e *voç nasal*, e afirma que nos lamentos é comum o uso de *aberrações* tímbricas (1994, p. 194), como o *creaky voice* de Urban, a quebra da frequência fundamental, modulação simultânea de amplitude e frequência, e turbulência espectral. (*Idem*, p. 194).

Outros pesquisadores já referidos neste trabalho, como Tolbert (1990), Bonini-Baraldi (2013) e Rosenberg (2004) utilizam essas mesmas categorias do choro e adicionam outras em suas análises. Vemos como constante, destarte, nas análises dos lamentos fúnebres, os gestos e os ícones do choro, como respiração, soluço, gemido, entre outros.

É também bastante comum, embora não imprescindível, a característica improvisatória destes - mesmo naqueles lamentos cujo o texto é estruturado previamente, inclusive respeitando rimas e regras rítmicas como apontado por Rosenberg em referência aos *Voceri* corsos: “Mesmo envolvendo um grande grau de improvisação, os *Voceri* são construídos baseados em um repertório comum de temas, metáforas e fórmulas poéticas convencionais.” (ROSENBERG, 2004, p.35.)¹⁷. É esperado que a mulher interfira nessas regras e normas para tornar a performance mais expressiva, emotiva e eficaz.¹⁸ Assim como também é percebido a presença de um texto (pode ser cantado, recitado ou chorado) que faz menção aos sentimentos que estão em curso durante o ritual e àquelas relações sociais já mencionadas. Frequentemente esse texto é incompreensível, como bem explicitado por Tolbert (1990) e Delaporte (2008). A incompreensão pode ser reflexo do direcionamento ao defunto e ao mundo espiritual (o qual não é regido pelas mesmas regras semânticas do mundo dos vivos):

A intenção da cantora parece ser de disfarçar e distorcer o significado do lamento através de meios musicais textualmente dependentes, ofuscando um texto já disfarçado com metáforas impressionantes e formas gramaticais confusas não usadas na linguagem do cotidiano. (TOLBERT, 1990, p.92)¹⁹

Pode também, simplesmente, vir da necessidade de privilegiar a expressividade sonora, como afirma Delaporte sobre a relação música-texto nos lamentos femininos gregos (mirologias):

Sem entrar nos detalhes da análise da articulação da relação música-texto, a principal característica estilística que emerge é que as mulheres inserem no interior mesmo das palavras, sílabas sem significado. Estas, são colocadas nos mesmos lugares melódicos, conduzindo a lugares difíceis, tornando a compreensão do texto impossível, introduzindo a desordem do ponto de vista do sentido. Mas, do ponto de vista melódico essas sílabas atuam como uma

¹⁷ Nossa tradução. Segue o original: “Though they involved a large degree of improvisation, *voceri* are built on a common repertoire of conventional themes, metaphors, and poetic formulae.” (ROSENBERG, 2004, p.35)

¹⁸ Em seu artigo, Tolbert (1990) relata sua experiência de tentativa de realizar um lamento se apoiando nas orientações das mulheres lamenteiras e como, mesmo com o texto do lamento dado, era cobrado dela maior interferência no texto para garantir a veracidade da performance – ela deveria colocar mais palavras, acentuar de maneira diferente, mudar palavras, etc. – (Tolbert, 1990, p.98)

¹⁹ Nossa tradução. Segue o original: “The intent of singer seems to be to disguise and distort the meaning of the lament by textually dependent musical means, obfuscating a text already disguised with striking metaphors and confusing grammatical forms not used in everyday language.” (1990, p.92).

espécie de refrão. Esses soluços estilizados cantados em falsetes ocorrem com regularidade proporcionando uma grande intensidade dramática. (DELAPORTE, 2008, p.57)²⁰

São justamente esses gestos, as alterações nas palavras e no sentido semântico do texto, juntamente com os próprios ícones do choro, que mais nos interessam para aproximar a música de Lillian Campesato aos lamentos fúnebres e às figuras femininas na tragédia grega simbolizada por *Fedra*.

Fedra - o mito e a tragédia

Fedra é o nome da personagem feminina de um mito grego que vive um drama passional. Casada com Teseu, Fedra é madrasta de Hipólito, filho de Teseu com Hipólita (ou Antíopa-, ou Melanipe), um jovem apaixonado pela caça. Uma das principais características de Hipólito é sua quase aversão às mulheres²¹. É devoto de Artêmis, a deusa da caça, frequentemente associada às características comumente consideradas masculinas. O drama se inicia quando Afrodite, deusa do amor, enciumada da devoção de Hipólito por Artêmis, decide puni-lo e lança um feitiço sobre Fedra para que esta se apaixone perdidamente pelo enteado. Enfeitiçada, Fedra, aos poucos, percebe seus novos sentimentos arrebatadores para com o enteado e depois de sofrer em silêncio, por considerar seus sentimentos vexaminosos, incestuosos, decide declarar-se ao novo amado passando a ver seus sentimentos como a mais pura expressão do amor, não podendo assim ser pecaminoso. Aproveita uma situação de ausência de Teseu por conta de uma viagem e declara seu amor à Hipólito durante uma caçada. É imediatamente rejeitada pelo enteado, que apesar de surpreso e revoltado pela investida da madrasta, permanece em silêncio, sem denunciar à seu pai a ação de Fedra. Fedra, por sua vez, cai em desgraça pela vergonha de ter se declarado e, por raiva pela reação de Hipólito (e aconselhada por sua criada), o acusa, para Teseu, de a ter assediado. Tomado pela ira, Teseu manda matar o filho em uma de suas caçadas. Fedra, arrependida de ser a responsável pela morte de seu amado, se enforca, tirando a própria vida.

A imagem feminina de Fedra pode ser abordada por diversos ângulos simbólicos. Para o presente trabalho, que não pretende um aprofundamento no mito de Fedra, interessa entender a relação entre a figura feminina e suas formas típicas de expressão na tragédia, buscando a ligação com os lamentos rituais e a emoção.

²⁰ Nossa tradução. Segue o original: “Sans entrer dans les détails de l’analyse de l’articulation du rapport musique-texte, la caractéristique stylistique principale qui se dégage est que les femmes insèrent a l’intérieur même des mots des syllabes sans signification. Celles-ci, placées toujours a la même place mélodique, rendant par endroits difficile, voire impossible la compréhension du texte, introduisent du désordre du point de vue du sens. Mais du point de vue mélodique, ces syllabes agissent comme une sorte de refrain. Ces sanglots stylisés chantés en voix de fausset interviennent avec régularité tout en portant une grande intensité dramatique.” (DELAPORTE, 2008, p.57).

²¹ Ele é considerado misógino – total aversão às mulheres. –, estando inclusive bem inserido no contexto social de Atenas em que as mulheres eram vistas como um mal necessário (necessárias apenas para a procriação), eram subjugadas e desconsideradas da polis grega e a misoginia era comum (SILVA, 2011, p.8, 73).

Vale ressaltar que a tragédia desempenha um papel importantíssimo tanto em representar a dinâmica social real da polis – incluindo não só a visão das classes abastadas, mas também daqueles que não eram cidadãos, dentro da voz do coro, por exemplo, e das mulheres (que tinham personagens próprios, inclusive como protagonistas – Medéia, Fedra, Antígona etc.) – como de possibilitar novas visões de mundo e ações práticas. Nesse sentido, para Giorgi (1993), Eurípedes é considerado, dentro do grupo dos três grandes trágicos gregos – Ésquilo, Sófocles e Eurípedes – o porta-voz das questões femininas. O dramaturgo representa, com frequência, mulheres da mitologia, mostrando sua condição desfavorável imposta pelo gênero e, ao mesmo tempo, apresentando personagens transgressoras.²²

Em artigo sobre a performance de *Electra*, Ana Lúcia Hernandez di Giorgi inicia sua argumentação aproximando as lamentações típicas das mulheres na tragédia grega às lamentações contemporâneas:

Não seria talvez exagero admitir que adentrar o mundo da tragédia grega é nele reconhecer alguns aspectos do mundo que ainda hoje nos envolve. Quão breve parece ser o tempo que dele nos separa quando ainda em suas cordas vibram os mesmos sons de antigamente: os lamentos das mulheres, os clamores sufocados da revolta, os refrãos da dor, do medo e do desespero. (GIORGI, 1993, p.113)

É interessante notar como aqui também o lamento²³, mesmo não sendo o lamento ritual associado aos funerais, é também associado a sentimentos de dor, da revolta, do medo e do desespero. Em sua dissertação de mestrado *As Estratégias de Ação das Mulheres Transgressoras em Atenas no V século a.C.*, a pesquisadora Talita Nunes Silva argumenta que, se por um lado, os lamentos das mulheres são

²² Cabe dizer, contudo, que mesmo sendo considerado frequentemente o porta voz das questões femininas – tendo escolhido importantes personagens mulheres como protagonistas em sua obra, como *Medéia* (431 a.C.), *Hécuba* (424 a.C.), *Andrômeda* (425 a.C.), *As Suplicantes* (423 a.C.), *Electra* (420 a.C.), *As Troianas* (415 a.C.), *Ifigênia em Tauris* (414 a.C.), *Helena* (412 a.C.) e *As Bacantes* (405 a.C.) – em *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, Nietzsche sugere que Eurípedes seria o responsável pela morte da arte trágica, que em sua concepção é a aliança entre o apolíneo (representando a racionalidade e a beleza, responsável pelo processo de individuação – através da palavra e da cena na tragédia) e o dionisíaco (representando a vida, responsável pelo reencontro das pessoas com a natureza, com o universo e também pela desintegração do eu – através da música). O filósofo acusa Eurípedes de ser responsável pelo suicídio da tragédia por causa da sua postura excessivamente racional e crítica, por seu “socratismo”, que o faz excluir da arte trágica aquilo que a define: o dionisíaco, a música. (MACHADO, 2005). Não aprofundaremos a questão colocada por Nietzsche sobre o caráter excessivamente racional de Eurípedes.

²³ Já na Grécia Antiga era comum atrelar o lamento e o silêncio às mulheres. Elas não deveriam se expor publicamente a não ser através do lamento, socialmente aceito. Isso se dá pela carga emocional associada aos lamentos e às mulheres, sendo considerado mesmo uma expressão essencialmente feminina: “Em nossa análise da linguagem utilizada por Cassandra nos contrapomos à visão de Laura McClure que considera o uso dos estilos verbais femininos, silêncio e lamentação, pela profetisa como uma demonstração de conformidade às normas sociais Gregas. É certo que a literatura grega de um modo geral enaltecia o silêncio feminino e que a tradição literária associava a fala e a presença pública feminina como um signo de licenciosidade sexual. Dessa forma, é fácil entender que as únicas práticas verbais públicas permitidas às mulheres estivessem associadas com o domínio do religioso. E dentre elas o lamento ritual figurava como uma das práticas mais importantes. Embora não fosse de exclusividade das mulheres essa prática foi sempre considerada como algo próprio do feminino, pois se acreditava que as mulheres tinham uma afinidade inata com o choro e os cantos tristes. Na tragédia grega ele era o principal estilo da fala feminina. O lamento, tal como aparece no gênero trágico, tem como características o choro interjuncional, comandos, refrão e repetição, além de formas específicas de tratamento, e o uso de metáforas.” (SILVA, 2011, p.113-114)

considerados expressões exageradas de sentimentos de tristeza, arrependimento, dor, culpa, e tantos outros, também se configuram como estratégias de transgressão das regras sociais, as quais eram extremamente excludentes para as mulheres e, exemplifica, com as personagens de Electra, Clitemnestra e Cassandra - as três representantes da *Oréstia* de Ésquilo.²⁴ A trama é construída pela ligação de três fortes personagens femininas que representam aspectos bem distintos uma da outra: Cassandra, Electra e Clitemnestra. O drama se inicia quando Cassandra, uma mulher bem nascida do Egito, é transformada em concubina de Agamenon durante a guerra de Tróia, e levada à Atenas quando este volta para casa. Ao retornar, Agamenon é assassinado por sua esposa Clitemnestra e seu amante Egisto, sob o pretexto da infidelidade do marido, que será então vingado por seus filhos Electra e Orestes. Cassandra representa, em um primeiro olhar desatento, a imagem da mulher frágil, submissa às leis masculinas, mas à partir da análise de Silva podemos ver a personagem com outros olhos. Ela, apesar de ser concubina, não lamenta sua posição. Ao contrário, parece ser feliz nela e lamenta ostensivamente a morte de Agamenon. A personagem é particularmente interessante porque é uma visionária. Em seus lamentos - segundo Silva, sua fala pode ser considerada um lamento “devido a quantidade de expressões lamuriosas, repetições e uso de metáforas” (SILVA, 2011, p.113-114) - ela expressa não só sua dor, mas faz previsões, e, inclusive prevê as mortes de Clitemnestra e Egisto através da vingança de Electra e Orestes. A pesquisadora enfatiza a ideia do lamento como transgressor no sentido de nele a mulher poder se expressar e assim, influenciar, mudar e se colocar dentro do contexto público, assim como assinalado por Tolbert (1990) ao falar das mulheres que, através dos lamentos rituais, incitam ações vingativas e justiceiras. Nas palavras de Silva:

A personagem se utiliza, portanto, também do lado subversivo da prática do lamento. Ela brada por vingança contra os algozes, estimulando assim a prática da vendeta. Vaticina que Orestes virá punir os vingadores do pai. Deste modo, ela usa de uma linguagem permitida a sua condição feminina e conseqüentemente pertencente a seu *habitus* para contrapor a autoridade de Clitemnestra, que ao ser rainha de Argos representava uma autoridade política a ser obedecida. (...) Através da lamentação, fala comumente associada às mulheres, ela irá confrontar a autoridade estabelecida. Seus lamentos estão cheios de maus augúrios e por isso sua fala é potencialmente perigosa. O coro consciente de tal perigo a repreende mais de uma vez, advertindo-lhe a ter na boca presságios mais benignos. Cassandra utiliza-se do lamento como uma forma de expressar publicamente sua posição ante Clitemnestra, o que não poderia ter feito de outro modo. (SILVA, 2011, p.116)

Sobre os lamentos nas tragédias, Loraux aponta sua força e relevância, principalmente

²⁴ A *Oréstia* de Ésquilo é uma trilogia constituída pelas tragédias: *Agamênnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Na primeira peça, Agamênnon retorna da guerra de Tróia tendo vencido e assassinado sua filha Ifigênia como sacrifício aos deuses. Traz consigo Cassandra como dote. Clitemnestra, esposa de Agamênnon e mãe de Ifigênia planeja junto ao amante Egisto o assassinato do marido. A peça termina com o presságio de Cassandra sobre a morte de Agamênnon e a própria. Em *Coéforas*, Orestes e Electra (os outros filhos de Agamênnon e Clitemnestra) se re-encontram e planejam a vingança pela morte do pai, assassinando a mãe e seu amante. A última parte da trilogia é centrada na fúria de Clitemnestra já morta e no julgamento de Orestes realizado pela deusa Atena pelo assassinato da mãe.

considerando que haviam sido banidos da vida cotidiana, tornando-se, assim, mais necessários, inclusive ao considerar que a plateia das tragédias era composta por cidadãos, por escravos e por mulheres, e uma de suas finalidades, como também aponta Nietzsche (1992), era manter a estabilidade da polis através da felicidade das pessoas que poderiam vivenciar emoções de tristeza e dor, experimentando o prazer estético e dionisíaco. A autora, no terceiro capítulo de seu livro *The Mourning Voice – an Essay on Greek Tragedy*, demonstra como o lamento de Electra em Sófocles, “interminável”(MUELLER, 2002), se caracteriza como um ponto de resistência nesse contexto de proibição dessa expressão considerada feminina.

Ainda, sobre o mesmo livro, Mueller (2002) assinala a diferença estabelecida por Loraux sobre os lamentos fúnebres na Grécia – os quais se ateriam a cantar os defuntos não Atenienses em uma espécie de “elegia para a bravura dos Atenienses” – e os lamentos das tragédias, os quais seriam caracterizados por evocar o sofrimento próprio e alheio permitindo a identificação das pessoas com a personagem que lamenta, atentando para a ideia de um “eu cívico” ampliado para “mortal”:

A tragédia, ao contrário, arranja o sofrimento de uma determinada maneira que permite identificação, ou reconhecimento, daquele que lamenta em relação aos outros. Isso amplia a definição de *andres* do *eu cívico*, para a categoria mais ampla de *mortal* e, com isso, *reapropria* uma visão do humano adequado à poesia lírica (MUELLER, 2002, p.3)²⁵

Sem a pretensão de um maior aprofundamento no assunto, mas, sim, de apontar as possíveis associações sobre o lamento e a mulher na tragédia grega, apresentamos brevemente o entorno de *Fedra* aos lamentos ritualísticos. A peça está impregnada de símbolos remetentes ao universo feminino, no qual a mulher se configura como vítima que chora e lamenta suas dores, como pessoa que denuncia as injustiças do mundo, que vislumbra outras possibilidades de realidade e que se expõe.

²⁵ Nossa tradução. Segue o texto original: Tragedy, by contrast, stages suffering in such a way that allows identification, or recognition, of oneself in the lamentation of others. It expands the definition of *andres* from the civic self, to the broader category of “mortal” and in this way “reappropriates a vision of the human proper to lyric poetry” (p.51).

Lilian Campesato – Fedra



Figura 1. Lilian Campesato em performance. Crédito: Daniel Puig.²⁶

Os meus trabalhos sempre passam pela minha própria produção. Por isso eu tenho dificuldade em me colocar como compositora porque é um tipo de produção diferente – não tenho uma trajetória ligada a esse universo da criação/ composição em que você que faz em casa, mostra pro músico, refaz... Eu faço experimentando, comigo fazendo. De uma maneira ou de outra eu estou ligada ao projeto – com a execução do projeto. A minha criação se dá durante a experimentação – cada trabalho é feito enquanto está sendo experimentado. Passa por processos de improvisação mesmo, com ideias, conceitos...

Às vezes não tem conceito nenhum, às vezes é alguma coisa que está me interessando, às vezes é uma sonoridade... (CAMPESATO, 2014)²⁷

Lilian Campesato é artista e pesquisadora na área de música. Vem trabalhando desde a graduação em licenciatura em música na UEL (1999 - 2003) com manifestações musicais não tradicionais,

²⁶ Lilian Campesato realizando a performance de *Drunk Hand* junto ao Duo Campesato & Iazzetta em Acker Stadt Palast, Berlim. 2013. Crédito: Daniel Puig.

²⁷ Lilian Campesato em entrevista realizada via *Hang Out* (ferramenta de comunicação online com áudio e vídeo da google) com Tânia Mello Neiva no dia 04/12/2014.

passando pela música *eletro-acústica*, sonoplastia, performance, arte sonora, live-cinema e outros²⁸. Obteve o título de mestre pela ECA-USP (2007), com dissertação sobre arte sonora intitulada *Arte Sonora: uma metamorfose das Musas*; e o de doutora obtido na mesma instituição em 2010, com a tese *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música*, sobre o ruído e seus processos de estetização e suas contradições na prática musical. Atualmente faz o pós-doutorado ainda na USP e é colaboradora do núcleo de pesquisa NUSOM. Campesato apresenta-se regularmente em importantes festivais e eventos de performance, arte sonora e música experimental no Brasil e no exterior.

A trajetória da artista é marcada, segundo ela própria, pela busca do “não convencional”, do “não padronizado”, e pela “inadequação” ao convencional e ao considerado padrão. Tanto a busca pelo diferente como a inadequação aos padrões caminham juntas – influenciando e interferindo mutuamente - e marcam frequentemente, como veremos adiante, histórias e trajetórias de mulheres. É importante ressaltar neste ponto o discurso da artista sobre o espaço que ocupa quando escolhe não se denominar *compositora*. Além da fala citada anteriormente, essa ideia é reforçada em seus currículos disponíveis em sites da internet, programas de concertos e outros, como por exemplo sua página pessoal em que se descreve “performer e pesquisadora interessada em investigar formas experimentais de arte sonora” (CAMPESATO, sem data.)²⁹.

***Fedra* – considerações gerais**

Fedra nasce dentro do contexto de busca por caminhos “não tradicionais” da autora. Trata-se de seu primeiro trabalho solo que conta apenas com sua própria voz.³⁰ Foi composta durante o primeiro semestre de 2014 para ser incluída na coletânea online *Dissonances From Women*, o segundo da série *Dissonances From Hell*, organizado por Jones Silva (artista da cena *noise* do Rio de Janeiro), ambos caracterizados pela incorporação do *noise* enquanto gênero musical ou do ruído. A peça, de um pouco mais de seis minutos, é caracterizada pelo uso do ruído na voz. Ela evita usar sons associados ao canto, apresentando muitos sons de respiração, gritos, sussurros, estalidos com a língua e com os lábios, sons guturais, fala sem sentido e outros. O processo composicional de *Fedra* foi baseado em improvisações gravadas durante uma tarde³¹, processo bastante utilizado pela artista como podemos ver na fala acima.

²⁸ Um dado importante de sua trajetória é o fato de ter sido aluna, durante a graduação na UEL, de Janete El Haouli, musicista, artista e pesquisadora que também desenvolve trabalho com voz, tendo pesquisado durante o mestrado o artista Demétrio Stratos (um artista grego conhecido por seu trabalho com a voz incorporando sons e gestos pouco usuais, propondo aquilo que El Haouli chama de voz-música). Sua dissertação foi publicada como livro em 2002. El Haouli é uma influência nos caminhos trilhados por Campesato, que além de ter sido sua aluna, tornou-se sua amiga e parceira artística.

²⁹ Disponível em: <<http://liliancampesato.tumblr.com/>>. Acesso em 20 out. 2015.

³⁰ Seus trabalhos anteriores à *Fedra* caracterizam-se pela exploração da voz e de gestos sonoros em combinação com fontes audiovisuais e eletrônicas interativas.

³¹ Em entrevista realizada no dia 04/12/2015, já citada, Campesato falou sobre o processo composicional de *Fedra*, que

O título da música foi inspirado na imagem de um quadro adquirido em uma viagem para Alemanha. O quadro, cujo nome é *Fedra*, é a ilustração do rosto de uma mulher com a boca aberta, os olhos fechados e os cabelos arrumados de tal forma que “parecem uma forca”, diz Campesato:

Aconteceu que Fedra apareceu pra mim, não como um nome, nem como a história. Na verdade ela veio com uma imagem, um quadro que eu comprei. Talvez a imagem tenha me inspirado antes da gravação e aí o nome veio como consequência. O quadro sobre o qual eu comentei ilustra uma menina, uma menina mulher com cabelo comprido. Ela está de olho fechado e está quase gritando. Ela sugere uma emissão vocal ali bastante **angustiada** e está com o cabelo quase como se estivesse numa forca. Isso foi muito marcante pra mim [...] A música veio no momento em que eu fui fazer a moldura do quadro, já em São Paulo. E essa imagem me impressionou bastante e talvez tenha me influenciado a fazer essa experimentação do jeito que eu fiz. Aí o nome veio como consequência: como é que vai chamar? Vai chamar *Fedra*, porque é o nome do quadro!³²(*Idem*)

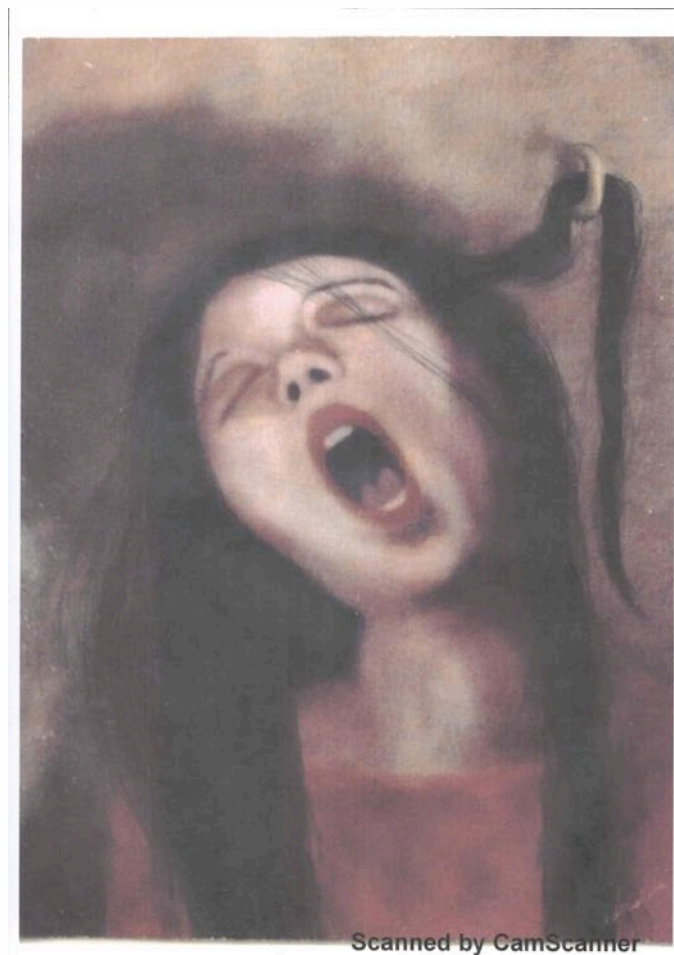


Figura 2 *Fedra*. Artista pintora: Fedralita.

Fedra foi composta para ser incluída em um suporte fixo. Campesato passou a executá-la ao vivo

implicou basicamente em realizar três ou quatro improvisações gravadas explorando primeiramente os sons da respiração e, após a audição da primeira gravação, de outros recursos com a voz.

³²Lilian Campesato em entrevista realizada via *Hang Out* (ferramenta de comunicação online com áudio e vídeo da google) com Tânia Neiva no dia 04/12/2014. Grifo nosso.

utilizando o áudio da gravação para ser tocado simultaneamente enquanto improvisa, respeitando, mais ou menos, a forma musical estabelecida na versão gravada. Foram, ao todo, quatro performances ao vivo de *Fedra*. A primeira fez parte da programação do XIIº ENCUN – Encontro Nacional de Compositores, realizado entre os dias 31 de outubro e 9 de novembro de 2014 em São Paulo. Campesato apresentou-se no palco da Praça Vitor Civita no dia 2 de novembro. A segunda foi em Londrina em evento organizado por Janete El Haouli em comemoração aos 70 anos de Demetrio Stratos. O evento foi realizado no dia 22 de abril de 2015. A terceira apresentação foi no FIME – Festival Internacional de Música Experimental, ocorrido em São Paulo entre os dias 21 e 31 de julho de 2015. A artista apresentou-se no SESC Consolação no dia 24 de julho de 2015. A última apresentação foi em Vitória, no Espírito Santo, na Arena do SESC Glória durante a Mostra de Música Eletroacústica no dia 19 de agosto desse ano.

Algumas reflexões

A negação do termo *compositora* ao lado da inserção no campo da música *experimental*³³ e a própria utilização do *ruído* como matéria prima (o som que *zomba* dos sons normatizados musicais, que impõe outras concepções do fazer e do fruir musical) são fatores importantes nos *estudos de gênero*. Muito já se falou sobre como o campo da produção de conhecimento foi regido por referências masculinas e protagonizados pelos homens e como isso manteve as mulheres e os signos femininos excluídos deste. No entanto, como também já foi amplamente verificado, sabe-se que as mulheres sempre produziram toda espécie de produto³⁴, inclusive dentro das ciências, das artes, da literatura, da música etc. (BOURDIEU, 2003; PERROT, 2008, RASO, s.d.; DEL PRIORI, 2004; SOIHET, 2007; WOLF, 1992, MCCLARY, 2002; CUSICK, 2001; SHEPHERD, 1987). Essa produção, contudo, muitas vezes se perdia, por não ser considerada merecedora de avaliação tanto pelos homens regentes dos campos como pelas próprias mulheres que mantinham-na dentro da segurança do espaço doméstico, e, muitas vezes, a destruíam, como bem colocado por Michelle Perrot:

A destruição dos vestígios também ocorre, sendo social e sexualmente seletiva. Num casal cujo cônjuge masculino é celebre, serão conservados os papéis do marido e não os da mulher. (...) Ocorre igualmente uma autodestruição da memória feminina. Convencidas de sua

³³ Exemplo dessa inserção são os eventos dos quais participa, como os supracitados. Entendemos como *experimental* aquilo que se encontra fora do centro, que não se estabelece como o referencial que rege as regras do campo determinado.

³⁴ Aqui a utilização do pleonasma com as palavras *produção – produto* refere-se à teoria de campo do sociólogo francês Pierre Bourdieu que, em linhas gerais define o campo como um espaço simbólico concorrencial entre seus agentes (pessoas) e os demais campos na sociedade. Dentro do campo os agentes ocupam ou o lugar do *dominador* – quem detém o poder sobre a produção e os processos de reprodução e consagração – ou do *dominado* – sobre quem o poder é exercido e que mantém o campo em funcionamento por pretender ocupar o espaço do *dominante*, participando assim do processo *produtivo* do *produto produzido* pelo campo em questão (BOURDIEU, 2004, 2004, 2003; ORTIZ, 1994.).

insignificância, estendendo à sua vida passada o sentimento de pudor que lhes havia inculcado, muitas mulheres, no ocaso de sua existência, destruíam – ou destroem – seus papéis pessoais. (PERROT, 2008, p.21-22).

Dentro da mesma lógica de não merecimento em ocupar o campo, ao lado dos mecanismos objetivos e simbólicos de exclusão das mulheres deste e, ainda, assumindo uma postura de resistência e transgressão (ao não desejar concorrer e, com isso, não participar do processo de legitimação de determinado campo regido pela *dominação masculina* – BOURDIEU, 2003), é muito comum a mulher ocupar espaços alternativos, experimentais, marginais, como apontado por diversos pesquisadores como Margery Wolf (1994), Suzanne Cusick (2001); Susan McClary (2002); Michelle Perrot (2008); Mary Del Priori (2004); Norma Telles (2004); Pierre Bourdieu (2003), Ruth E. Rosemberg (2004), Carol E. Robertson (1989) e tantos outros. Margery Wolf, por exemplo, na introdução de seu livro *A Thrice Told Tale – feminism, postmodernism and ethnographic responsibility*, sugere que é frequente, dentro da antropologia, as mulheres escolherem no início da carreira caminhos não tradicionais. Optam, assim, por fazer seu trabalho etnográfico antropológico, através, por exemplo, de contos, ou ficções, e muitas vezes, principalmente quando são casadas com homens antropólogos, apresentam-se como assistentes etnógrafas no começo de suas carreiras (WOLF, 1992, p. 02-04.). Essa mesma característica também é apontada indiretamente por Susan McClary no conjunto de textos publicados, por exemplo, em *Femine Endings: music, gender, and sexuality* (2002), no qual, ao abordar obras canônicas de compositores homens e simultaneamente obras da música experimental ou popular de mulheres, sugere que no experimentalismo, ou na negação das normas tradicionais, as mulheres conseguem maior liberdade de expressão e maior possibilidade de consagração.³⁵

As escolhas de Campesato pelo *ruído*, pela negação do título *compositora* e pela inserção no campo da música *experimental*, podem significar que, por um lado, as normas do campo da música *séria* tradicional ocidental ainda são regidas pela *dominação masculina*, e, por outro, que a artista encontrou nas margens a possibilidade de expressão livre e autêntica, que são corroboradas, ainda, pelo signo trazido com a escolha do título, que remete às mulheres na tragédia grega, as quais, como vimos, representam de forma contraditória a condição de submissão e de transgressão e resistência.

Assim, se não podemos afirmar contundentemente, podemos ao menos suscitar a possibilidade de que ainda são regidas pela *dominação masculina* as *normas* do campo da música *séria* tradicional ocidental, as quais conceituam e significam o termo *composição* bem como seus derivados e ditam as regras do jogo concorrencial deste campo. Os termos *composição/compositora* trazem em si os signos do *dominador* por representar a tradição da música “séria”, “erudita” “ocidental”. Faz-se necessário

³⁵ Essa abordagem foi criticada por Suzanne Cusick no artigo *Gender, musicology and feminism*, publicado na coletânea organizada por Nicholas Cook e Mark Everist *Retrieving Music* (2001).

ressaltar, contudo, que se por um lado a negação dos termos composição/compositora pode significar a possibilidade de uma prática menos viciada por uma *dominação masculina*, como no caso de Lilian Campesato, a adoção dos mesmos não implica necessariamente uma alienação das relações de dominação existentes, mas pode se caracterizar, inclusive, como ressignificação destes, forçando uma dilatação conceitual e prática.

No caso de Campesato, as escolhas e/ou as condições de sua trajetória, levaram-na para o campo da música experimental – que funciona como aquilo que é externo, que está fora do campo tradicional regido pelos *grandes dominadores*³⁶ - e, à pesquisa e à utilização do *ruído*³⁷.

Cabe ainda verificar a justificativa da artista para sua negação do campo da composição musical no Brasil:

Por que eu não me coloco como compositora? Porque eu acho que esse universo não é o meu. Eu acho que é mais por uma questão de lugares... nunca me senti muito confortável nesse ambiente apesar de estar nele todo dia e me relacionar com as pessoas - claro, muitos amigos estão nesse universo, mas tem um pouco, uma camada pessoal aí. [...] Eu acho que é um universo bastante sexista. Falando de uma perspectiva pessoal, desde que eu entrei em contato com ele, não só de dados estatísticos que a gente tem, por exemplo, sobre mostras, nas aulas, nas classes ou nos grupos dos quais participei e nos quais eu participo, tem muito pouca mulher - não acho que seja por uma questão de falta de interesse. Tem uma espécie de um menosprezo ou diminuição da mulher, porque é muito competitivo. Já é um universo extremamente competitivo entre os homens. Uma coisa que sempre me assustou é falar: fulano é genial! Gênio, ele é gênio... Isso sugere uma valorização ou uma diminuição ou uma supervalorização... Gênio? Genial? Parece uma coisa pequena, mas ela diz muito sobre essa questão, sobre esse lugar, esse espaço. Isso eu achava muito esquisito.” (CAMPESATO, 2014).

Fedra – a “voz-música”³⁸, a performance e o lamento.

Cantar a voz não tem função outra senão ser um fluxo que se combina a outros fluxos. Um fluxo de algo intenso, instantâneo e mutante, entre a criação e a destruição, levando-nos a despersonalização para que possamos atingir o coração e o ouvido do outro. Voz que se torna

³⁶ Não significa dizer que as relações de poder entre dominador e dominado não existam na música experimental. Essa constitui-se como um campo que também tem suas próprias regras. A diferença é que o campo da música experimental, sendo externo ao campo de maior prestígio e tradição, mas estabelecendo um diálogo por conta do produto principal que ambos produzem, a saber, a música, configura-se a partir do campo da *tradição*, que se estabelece como referência.

³⁷ Parte da pesquisa de Lilian Campesato trata justamente das contradições nas concepções de *ruído* e *som musical*, que são frequentemente compreendidos como antagônicos. Ela teoriza a incorporação do ruído à música como elemento estético, mostrando que a questão passa por uma contradição no próprio conceito de ruído. Segundo Campesato, para que o ruído possa ser incorporado à música, ele precisa passar pelo processo de abstração, tornando-se signo musical de outro ruído. Ruído, assim, é algo que se refere às particularidades de um contexto, de uma situação, de um gesto, contingência: “O que se busca indicar aqui – talvez de um modo excessivamente simplificado – é a existência de uma espécie de dialética do ruído, ou melhor, dialética da oposição entre sinal e ruído. Parece haver na música um processo de problematização a partir do qual recorre-se ao ruído como elemento de desestabilização e deslocamento de funções. Para isso, esse ruído é musicalizado (torna-se musical) e torna-se fundo para o surgimento de uma nova problematização. Esse processo recorrente pode ser entendido como elemento de propulsão da linguagem musical, que incorpora elementos de instabilidade para criar novas estabilidades.” (CAMPESATO, 2010, p.5).

³⁸ Termo proposto por Janete El Haouli para descrever o trabalho de Demetrio Stratos em: *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*, 2002.

uma ponte para a superação de valores preestabelecidos e herdados sem contestação. (EL HAOUÏ, 2002, p.94).

A citação acima refere-se ao trabalho de Demetrio Stratos (1945-1979) que, segundo El Haouli, foi muito importante para a história da música ocidental contribuindo para ampliação das possibilidades sonoras da voz. Em uma espécie de ensaio sobre a voz, que passa pela mitologia e filosofia grega, pela filosofia moderna, pelos teóricos da música estudiosos de Stratos e, pela própria produção musical e teórica do músico, El Haouli nos leva à concepção da voz mais “pura” e “humana”, livre das regras e normas da música cantada ocidental e, também, da palavra com sentido semântico. Para ela, de certa forma, Stratos “liberta” não só a sua própria voz, mas a do humano, através da relação entre o emissor da voz emocionada (por sua *natureza*) e que emociona, e da recepção do ouvinte que se permite afetar. A voz é, ao mesmo tempo, capaz de emocionar e incapaz de esconder as emoções, por isso torna-se tão forte:

A voz está sempre amparada no desejo, e nos revela as nuances emocionais do outro. Em certa medida, tais nuances não podem ser escondidas, diríamos sequer “embargadas”. Se isso ocorre (levando ao que poderíamos chamar de “neutralidade”, no sentido barthesiano), não sem uma repressão cruel e perturbadora. As torturas e submissões impostas à voz visam produzir marcas na memória. Só uma memória adestrada à exaustão é capaz de se amoldar aos designios e valores de uma determinada cultura. (EL HAOUÏ, 2002, p.74).

E isso nos remete aos lugares tradicionalmente relegados às mulheres, cujas vozes, literalmente, foram silenciadas e adestradas dentro dos campos das oficialidades por tanto tempo.³⁹ Ao mesmo tempo, se foram silenciadas dos discursos e campos oficiais, foram amplamente conceituadas a partir do imaginário dos homens:

[...] existe uma abundância, e mesmo um excesso, de discursos sobre as mulheres; avalanches de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra de homens, mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam. (PERROT, 2008, p.22.).

Aqui cabe acrescentar também o *corpo*. A voz e o corpo femininos foram pauta nas produções filosóficas, científicas, artísticas, literárias, nas leis etc., dado à importância que tinham para a vida social e à perturbação que causavam. Foram alvo de determinações externas às vozes e aos corpos das mulheres, como no exemplo explorado por Suzanne Cusick sobre a exclusão de Ruth Crawford da reunião a portas fechadas em que nascia a área da musicologia (CUSICK, 2001); como as práticas tão

³⁹ Cabe afirmar que as mulheres sempre tiveram voz. Sempre cantaram, sempre falaram, tossiram, choraram, lamentaram, sempre interferiram nas decisões domésticas, políticas, sociais, muitas vezes a partir de estratégias não diretas, através do convencimento de seus maridos ou outros homens influentes. O que lhes foi negado sistematicamente na história ocidental foram os campos da oficialidade ou os de maior status. E, é claro, mesmo tendo voz, seu poder sempre foi subjugado. (PERROT, 2008; BOURDIEU, 2003; DEL PRIORI 2002.).

comuns de exclusão das mulheres nos cultos religiosos, ou as roupas e véus que escondem seus corpos *sedutores*; como a proposta de lei contra o aborto, o PL 1545 2011, de autoria do parlamentar Eduardo Cunha (PMDB-RJ), que tramita na Câmara dos Deputados, no Brasil⁴⁰. Voz e corpo eram e ainda são considerados perigosos, misteriosos em oposição à mente e à racionalidade. Voz e corpo, tanto da mulher, como do homem, foram moldados, adestrados, normatizados, a fim de garantir sua possibilidade social.⁴¹ Contudo, sendo as mulheres associadas sistematicamente à voz e ao corpo *irracional*, suas *performances* públicas foram controladas e silenciadas, restando-lhes poucos espaços nos quais lhes era permitido e mesmo esperado que se *projetassem*, como no caso das mulheres que lamentam os mortos como atividade prescrita em suas respectivas comunidades. Hoje, isso está mais diluído nas sociedades ocidentais, e a mulher tem ocupado praticamente todos os campos sociais, muito por conta das conquistas das lutas feministas desde o final do século XVIII. (PERROT, 2008; DEL PRIORI, 2006; BRUSCHINI, 2007; RAGO, 1998; PINSKY, 2012.).

Pensa-se atualmente nos atravessamentos dessas associações de oposições. Esses atravessamentos trabalham na formação de uma voz contraditória e complexa que engloba ao mesmo tempo características mais fisiológicas (também construtos sociais), como características mais explicitamente provenientes de uma cultura, como no caso do canto da tradição europeia erudita (o qual alcança, talvez, um extremo de modelagem e adestramento e é a essa voz que Lilian Campesato se contrapõe em *Fedra*).

Para Campesato, a voz que busca e utiliza é “íntima”, “fisiológica” e, com isso, remete mais diretamente à história e à experiência pessoal, a sentimentos e emoções particulares que, acredita, são compartilhados entre as mulheres, por serem construídos dentro de uma história que se repete de marginalização, segregação, misoginia, sexismo, e que são expressas através das emoções de angústia, medo, apreensão, tensão. Que podem, contudo, ser transgredidas através do gozo, da afirmação de

⁴⁰ Desde 1984, o aborto é considerado crime no Brasil, havendo penalizações para a gestante que o pratica e para quem o realiza. As exceções admitidas são em caso de estupro, de risco de morte para a gestante ou de feto anencefálico (lei aprovada em 2012). Na proposta de Eduardo Cunha, qualquer prática abortiva será considerada crime, como por exemplo o uso e a venda da “pílula do dia seguinte” – uma pílula hormonal que deve ser ingerida no dia seguinte ao da relação sexual –, e ainda o fato de obrigar a mulher a comprovar o estupro através de um exame de corpo de delito. A proposta do parlamentar foi recebida com muitos protestos por ferir condições básicas de direitos humanos (Cf. p. ex. <<http://goo.gl/3qfwtr>> e <<http://goo.gl/OGW7xj>>. Acesso em 20 out. 2015).

⁴¹ Ao longo dos caminhos percorridos pelos historiadores das mulheres, pelas feministas e pelos estudiosos de gênero, o *corpo* esteve sempre presente como objeto de estudo, seja materialmente, seja simbolicamente. Isso se dá, em certa medida, pela própria dicotomia estabelecida entre os conceitos de homem e mulher que operaram, até o estabelecimento da teoria de gênero, a partir da década de 1980, a partir dos opostos: homem/mulher, masculino/feminino, mente/corpo, verdade/falso, cultura/natureza e assim infinitamente, que associa à mulher, tudo aquilo que é o negativo em relação ao homem. Assim, *mente*, raciocínio lógico e objetividade são atribuições masculinas opostas ao *corpo*, feminino, o qual engloba também o sexo e a aproximação com a natureza. (BOURDIEU, 2003; PERROT, 2008; GROSZ, 2000). Com o desenvolvimento do conceito de gênero, a dicotomia entre os opostos começou a ser questionada dentro da perspectiva que assumi-la significaria necessariamente manter as mesmas balizas teóricas que pressupõe, em detrimento da ideia de *plural* (homens, mulheres e tudo o que há entre esses extremos), que tudo se referencia apenas a uma categoria: homem branco ocidental heteronormativo. Ou seja, a ideia dos opostos não trabalha dentro da lógica de *dois* ou de *muitos*, e sim, do *um*. (SCOTT, 1989; BUTLER, 1999; GROSZ, 2000; KOSKOFF, 2014.).

identidade, e pelo uso extrovertido da voz. Nas palavras da artista:

São sons fisiológicos, são sons ligados a uma produção que tem a ver comigo. É muita exposição (...) É um relacionamento pessoal mesmo com a minha produção vocal. Isso é o que me interessava. Como colocar isso numa outra dinâmica?⁴² Eu já estava fazendo um pouco isso - em outros trabalhos que fiz com vídeo ou com outras pessoas (...) Passa por uma **angústia**. A voz é muito isso. A voz tem um caráter visivelmente pessoal. Ela é única de cada pessoa. Homogeneizar essa voz não me interessava. Não é uma coisa que você possa repetir. Não tem como ser homogêneo. Então como é que eu faria uma música explorando somente a minha história? Era simplesmente tentar buscar esses sons internos, minha história, no meu corpo... quase uma psicanálise reversa... O que está atrás desses sons todos, dessas **angústias**? É um pouco o que eu vou tentar fazer com "Fedra"(...) **Tem uma coisa na história de Fedra que me interessa muito que está presente na ambiguidade que tem na produção desses sons. Por exemplo, tem uma coisa de um sexismo que a história de Fedra traz, que eu como mulher coloquei a minha emissão vocal ali pensando muito nesses lugares da voz feminina**. Muito a ver com momento de **tensão**, de **medo**... tem momentos que é um **gozo**, tem momentos que é **afirmação de mim mesma**, tem momentos que é uma **angústia** muito grande de um lugar que é muito presente no universo feminino, momentos em que a minha voz está nesse lugar da **angústia** por uma inferioridade que depois passa para a extroversão absoluta da voz. **Uma transgressão desse universo submisso em que a voz da mulher sempre está de alguma maneira inferiorizada. A peça faz essa relação. Isso é muito forte pra mim**. Tentei me perguntar como na minha história esses lugares estavam e como é que a minha voz expressava isso ou se rebelava,... **É lembrar de sentimentos mesmo**: como é esse lugar da **angústia**? Do **menosprezo**, de sentir esse sexismo, isso é inevitável eu acho... Isso é muito forte e eu estava bastante **apreensiva** com a performance ali. Não só com a performance, mas também com a gravação. Quando eu coloquei isso no *sound cloud* eu fiquei muito surpresa com a repercussão! É quase como se eu tivesse compartilhado com as pessoas uma coisa muito íntima. Eu fiquei um pouco assustada quando eu vi ali. Aí, eu pensei: nossa, sou doida, o que é que eu fiz?... (CAMPESATO, 2014).⁴³

Outro fator importante para o entendimento de *Fedra* e para a aproximação com os lamentos rituais e os papéis das mulheres na tragédia grega é a própria performance da música.

⁴² Essa *outra dinâmica* a que se refere é a fixação em CD.

⁴³ Em entrevista realizada no dia 04/12/2014. Os grifos são nossos.



Figura 3. Lilian Campesato em performance de *Fedra* durante o XIIº Encum, 02/11/2014.
Foto: Natacha Maurer



Figura 4. Lilian Campesato em performance de *Fedra* durante o FIME – dia 22/07/2015.
Foto: Pedro Paulo Kohler

Eu coloquei um módulo de efeito analógico, um *reverb* e uma espécie de *delay*, acabei colocando ele como um efeito de um pedal que em alguns momentos eu ativava e foi uma brincadeira com o gravar... Foi muito legal até conversar com o Fernando⁴⁴ que assistiu (ele que me ajudou a gravar), porque ele disse: não dava para saber quando era o tape e quando era você... E isso foi muito legal. Foi de propósito isso - eu queria criar essa ambiguidade entre o que estava gravado e o que era ao vivo com essa segunda camada... Aí eu já tinha toda essa informação sobre a *Fedra* então, são várias vozes dessa *Fedra*, ou várias camadas dessa mulher..." (CAMPESATO, 2014.).

O que marca a performance é, além da ambiguidade entre o que estava sendo produzido ao vivo

⁴⁴ Referindo-se ao compositor, pesquisador e professor da Faculdade de Música da ECA- Escola de Comunicação e Artes da USP, Fernando Iazzetta, marido da artista.

e o que estava sendo “tocado” pelo computador, a presença necessariamente *performática* da artista. A artista contorcia-se, fazia careta, estremezia – era a condição para a realização da obra. Campesato não poderia realizar sua música se se mantivesse passiva, controlada. A emissão daqueles sons exigiam da compositora uma presença corporal intensa⁴⁵.

Em *A performance musical e o gênero feminino*, Catarina Domenici demonstra como a performance musical constroi-se em cima de questões de gênero na relação entre compositor – obra – intérprete, e na relação entre os tipos de performances - as quais classifica como *da música perfeita* e *musical perfeita*. Na primeira, estão embutidos valores dominantes do ideal de música racional e *sério* associados à *mente* e ao *homem*, em oposição ao *corpo* e à *mulher*; e, na segunda, os valores do *virtuosismo*, que enfatizam a comunicação e a emoção durante a performance – associação ao *corpo* e à *mulher*. Para sua argumentação utiliza a noção de *corpo grotesco* proposta por Bakhtin:

A “*performance musical perfeita*” almeja transformar o mundano em transcendente através do ato único, drástico e efêmero da *performance* como *transfiguração*. A realização desse ideal alicerça-se na concretude do mundo, mais especificamente na corporeidade do *performer*, o qual se lança para fora dos limites impostos pelo corpo clássico. Bakhtin (apud GLAZENER, 2001, p.159) contrapõe ao corpo clássico o corpo grotesco, o corpo da subversão carnavalesca que se opõe ao discurso oficial, à separação mente/corpo e ao conceito abstrato e descorporificado de significado através da valorização do aspecto temporal e efêmero da natureza humana. De acordo com Bakhtin, o corpo grotesco é um corpo aberto, não acabado, que extrapola seus limites. (DOMENICI, 2013, p.97)

A ideia do corpo *grotesco* que se mostra na sua condição de mundo – de não ter barreiras claras que o separem deste – parece-nos interessante no sentido de negação das normas de conduta e de performance, que, no caso da mulher, são tão severas e limitadoras. Campesato assume esse *corpo grotesco* na sua emissão vocal e no seu gestual. *Fedra* compõe-se a partir da voz estranha ao canto e do corpo estranho ao padrão construído do feminino e do feminino em performance – corpo que obedece, que é austero, sério e eficiente (DOMENICI, 2013) e, no caso das cantoras, sublime (YRI, 2008). Nesse sentido, a performance aproxima-se do conceito proposto por Schechner em que o termo *performance* está associado à noção de repetição – é o que chama de *comportamento restaurado* ou *comportamento previamente vivenciado* que no caso das artes e do ritual passa pela experiência de negação e transformação do *eu* construído. Assim, Lillian Campesato, ao assumir seu *corpo grotesco* durante a performance de *Fedra*, desvencilha-se de seus papéis cotidianos de mulher e *vivencia* uma espécie de *transe ritual* no qual esses mesmos papéis cotidianos são expurgados e é possível a experiência da liberdade. Seu *transe ritual* pode ser pensado como a experiência da/do atriz/ator para Schechner na qual a/o atriz/ator vive a/o personagem e volta para o seu *eu* modificado pela experimentação de um *outro eu* (a/o personagem) no

⁴⁵ Um dos autores do presente trabalho, assistiu ao vivo duas das quatro performances de *Fedra*, a primeira durante o XIIº Encun, e a terceira, durante o FIME.

seu *eu* que se dá durante a performance. No caso de Campesato seu *outro eu* é a *Fedra* que construiu a partir da sua própria *voz grotesca*, de suas emoções diante dessa voz e diante da imagem do quadro *Fedra*.

Nos lamentos rituais, as mulheres também assumem esse *corpo grotesco* quando se permitem usar a voz de maneira a explorar sons ícones do choro – transgressores da voz usual, por exemplo – ou quando se permitem não se fazerem entender – ao utilizarem palavras sem sentido, adicionarem ou extraírem sílabas das palavras e tantos outros recursos. Elas *vivem* o lamento em suas performances e é isso o que lhes confere poder de emocionar as pessoas presentes e atuar simbolicamente na manutenção ou transgressão da sua respectiva comunidade. No caso das mulheres da tragédia, verifica-se esse *corpo grotesco* nas próprias características atribuídas às mulheres associadas ao dionisíaco, que age na desintegração do *eu* (MACHADO, 2005), por exemplo. Essas características aparecem em seus lamentos que são a forma de expressão que mais lhes convém pelo alto teor emocional. (SILVA, 2011).⁴⁶

Análise da sonoridade em Fedra

Tal como foi citado anteriormente, uma das principais particularidades da peça encontra-se na maneira peculiar em que é construído o repositório de sons vocais empregados por Campesato: em perspectiva oposta às regras de impositação e/ou projeção de escolas tradicionais do canto - seja erudito ou popular - , a autora utiliza-se de sons provenientes da respiração, gritos, sussurros, estalidos com a língua e lábios, sons guturais e falas sem sentido como matéria-prima base à criação musical.

A priorização intencional de materiais cujas características físico-acústicas são, sobremaneira, complexas⁴⁷ mas, ao mesmo tempo, passíveis de uma catalogação e descrição por meio de ferramentas analíticas que nos permitem verificar em detalhes o *design* sonoro através do estudo do sonograma e espectrograma da peça (Cf. p. ex. COGAN; ESCOT, 1976.).

Entrementes, o procedimento analítico em si não comporta em sua totalidade o nosso interesse investigativo sobretudo se considerarmos uma visão holística da peça e do seu entorno. Assim, deparamo-nos com uma questão de cunho técnico e sócio-contextual que motivou a ampliação de um *corpus* analítico aqui representado a partir da seguinte indagação: de que maneira estariam organizados os gestos sonoros que potencializariam as “expressões íntimas” em Fedra?

Sabendo que sua estruturação foge à normativa tradicional de uma “música ocidental”,

⁴⁶ É importante ressaltar que a aproximação da performance *Fedra* de Campesato aos lamentos rituais e aos papéis das mulheres na tragédia grega é uma possibilidade proposta pelos autores do artigo e não uma intenção consciente da artista. E não sugerimos que, com ela, Campesato se confunda com as lamenteiras ou as personagens femininas das tragédias gregas. A obra *Fedra* é um trabalho artístico e a aproximação busca relacionar as similaridades que encontramos nesses três contextos diferentes e muito ricos de significados. A artista Lillian Campesato tem uma obra que vai além de *Fedra*.

⁴⁷ Este grau de complexidade é traduzido ao ouvinte, por exemplo, ao identificarmos a ausência total ou parcial de alturas fixas que nos permitiria reconhecer uma melodia qualquer entoada pela voz.

justamente pelo ideal semântico intrínseco (e extrínseco) do “grito libertador” presente na peça, estabelecemos como suporte teórico ao presente estudo, o modelo proposto por Elizabeth Tolbert (1990). Segundo a autora, a eficácia dos afetos numa performance de lamentos está diretamente relacionada à organização dos *icons of crying* (ou “ícones do choro”, em tradução literal) que exercem influência direta nos parâmetros sonoros em nível formal micro, especialmente quanto às alturas (frequência), qualidade do timbre, ritmo e intensidade (potência). Assim, Tolbert (1990, p.102) estabelece um esquema de estruturação dos lamentos baseado na gradação de tais parâmetros aqui reproduzido na tabela que segue:

Preparação	Começo	Meio	Fim
Ato ritual, foco na situação	Soluções ritualizados, ícones de choro	Formas de embelezamento definidas	Micro-tons
Contando uma história triste	Cobrindo a cabeça, balançando	Aumento na frequência e intensidade dos ícones de choro	Micro-ritmos
	Alturas e motivos indefinidos		Elevação de alturas
			Estado de transe.
			Finalização abrupta

Tabela 1: Esquema de Tolbert (1990, p.102) para o micro nível da forma e da performance dos lamentos.

Partindo desta premissa, a análise de Fedra deter-se-á na identificação, catalogação, listagem e comparação interna dos recursos sonoros destacados por Tolbert a fim de relacioná-los a uma estruturação que mantenha alguma aproximação aos lamentos rituais. Para tanto, realizamos uma análise comparativa da sonoridade partindo da segmentação e classificação de determinados gestos cuja configuração interna nos remeta à fragmentos sobressalente no contexto global da peça. Por este motivo, utilizamos princípio teórico da análise paradigmática (RUWET; EVERIST, 1987) para encampar uma catalogação e hierarquização das sonoridades considerando o critério da similaridade: se dois ou mais gestos possuem determinadas configurações que nos permitam organizá-las por seu grau de parentesco sonoro, será possível listar quais são e como estão organizados os fragmentos autônomos ou paradigmáticos no espaço/tempo da criação. Ao identificarmos todos os padrões correlatos, será possível compreender o conteúdo formal da peça por meio de esquemas que enfatizem uma visualização em nível macro e micro da criação musical e, por sua vez, atestar se o modelo de Tolbert

aplica-se ou não à peça de Campesato⁴⁸.

A comparação dos resultados finais aqui obtidos e suas possíveis semelhanças e/ou diferenças em relação aos lamentos rituais pode ser realizado por meio do reconhecimento do movimento inspiração-expiração presente nesta prática⁴⁹. Mazo (1994) analisou por meio de sonogramas diversos recursos vocais empregados em lamentos rituais de origem russa e o material serve de base para reconhecermos se existem determinados padrões vocais em Fedra que possam ser identificados noutros estudos.

Segmentação e classificação global dos fragmentos sonoros:

Segmentamos a composição em 25 (vinte e cinco) fragmentos sonoros priorizando sobretudo a identificação de *movimentos contrastantes*, ou seja, são gestos autônomos que não possuem correlação direta ou indireta com o objeto imediatamente sequente e/ou antecedente; uma demarcação centrada no reconhecimento de pontos de contraste gerados pela variação progressiva dos objetos sonoros.

Na tabela que segue, apresentamos um resumo global da segmentação e classificação dos paradigmas como base para o estudo da sonoridade:

⁴⁸ O método paradigmático tem como princípio básico enfatizar possíveis relações (abstratas) entre signos musicais em defesa de um “desejo de síntese” da obra. Podemos encontrar reflexos deste argumento entre os “neoschenkerianistas” Adele T. Katz (1887-1979), Felix Salzer (1904-1986), Oswald Jonas (1897-1978), Ernst Oster (1908-1977), Allen Forte (1926) e John Rothgeb, entre semiologistas da música como Molino e Nattiez ou entre os generativistas Lerdahl e Jackendorff, por exemplo. Em nossa abordagem, o método paradigmático demonstrou-se eficaz sobretudo pela facilidade de atuar diretamente com segmentação e comparação de fragmentos musicais ainda que o suporte analítico seja o sonograma e não a partitura, uma fuga proposital ao emprego tradicional da ferramenta. Outras alternativas metodológicas poderiam ser adotadas como é o caso do método de Robert Cogan (já citado anteriormente), Pierre Schaeffer ou de Denis Smalley (espectromorfologia). Entrementes, não caberia focalizar aqui minuciosamente o comportamento espectral dos objetos selecionados mesmo reconhecendo sua importância numa futura extensão desta investigação, mas, sim, compreender como o potencial expressivo dos paradigmas impacta à nossa percepção. Conscientes de que o campo da teoria/análise musical mantém-se institucionalmente como um ambiente de dominação masculina, modelos analíticos voltados às relações entre estruturas musicais e estudos de gênero emergem como um desafio ainda a ser vencido. Todavia, abordagens holísticas sobre a obra musical tem se mostrado como alternativa a este cenário, formulando também o interesse metodológico central do presente artigo.

⁴⁹ Vale ressaltar que tais movimentos de inspiração e expiração conferem ao ritual uma regularidade rítmica e um senso de “humanidade”, pois o ouvinte reconhecerá a sonoridade involuntariamente.

Fragmento	Início	Fim	Rótulo	Recurso vocal
01	0:00:00	0:00:31	A	Inspiração e expiração 1
02	0:00:31	0:00:40	B	Grito 1
03	0:00:40	0:00:48	A+B	Inspiração + Grito 1
04	0:00:48	0:00:55	B	Grito 2
05	0:00:55	0:01:01	B	Grito 3
06	0:01:01	0:01:07	A+B	Inspiração + Grito 2
07	0:01:07	0:01:13	B	Grito 4
08	0:01:13	0:01:22	A+B	Inspiração + Grito 3
09	0:01:22	0:01:27	A	Inspiração e expiração 2
10	0:01:27	0:01:33	A+B	Inspiração + Grito 4
11	0:01:33	0:01:46	A+B	Inspiração + Grito 5
12	0:01:46	0:01:56	C	Estalidos 1
13	0:01:56	0:02:12	B	Grito 5
14	0:02:12	0:02:15	A	Inspiração e expiração 3
15	0:02:15	0:02:35	C	Estalidos 2
16	0:02:35	0:02:39	A+B	Inspiração + Grito 6
17	0:02:39	0:03:26	D	Sílabas sem sentido 1
18	0:03:26	0:03:44	B	Grito 6
19	0:03:44	0:04:07	C	Estalidos 3
20	0:04:07	0:04:21	D	Sílabas sem sentido 2
21	0:04:21	0:05:12	C	Estalidos 4
22	0:05:12	0:06:00	X+B	Ruído + Grito
23	0:06:00	0:06:12	A+B	Inspiração + Grito 7
24	0:06:12	0:06:16	A	Inspiração e expiração 4
25	0:06:16	0:06:33	A+B	Inspiração + Grito 8

Tabela 2: Segmentação dos fragmentos sonoros em *Fedra*

Análise local dos paradigmas sonoros

Partindo do princípio da recorrência em que são apresentados os gestos listados na Tabela 2, identificamos a presença de 4 (quatro) sons vocais basilares que norteiam toda a trama da composição, são eles: 1) “Inspiração e respiração” (Fragmento “A”); 2) “Grito” (Fragmento “B”); 3) “Estalidos” (Fragmento “C”) e 4) “Sílabas sem sentido” (Fragmento “D”). A seguir, apresentamos a posição exata dos quatro recursos no sonograma global da composição:

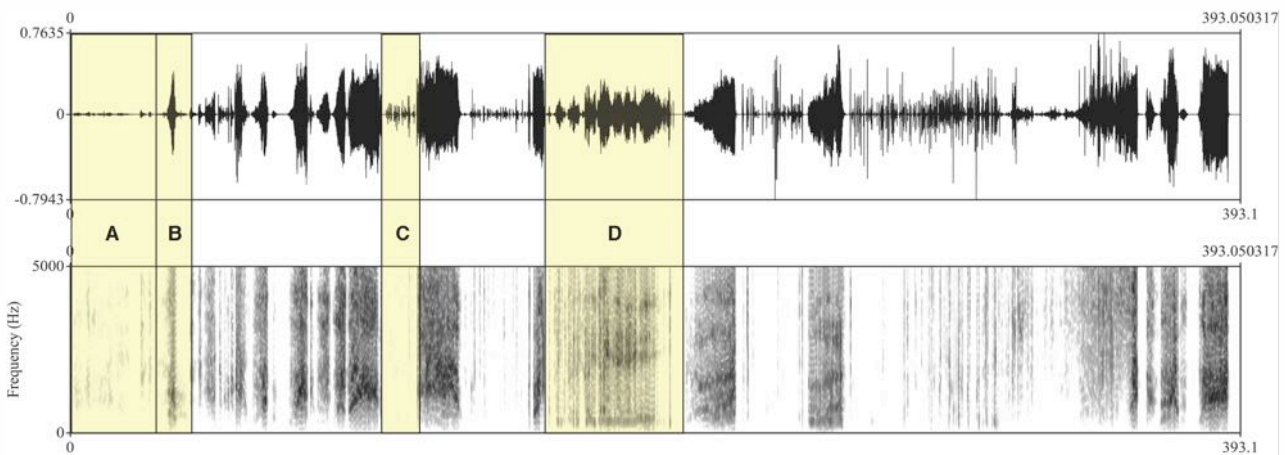


Figura 5: Os quatro paradigmas básicos em *Fedra*.

Legenda: 1) Sonograma da amplitude (imagem em posição superior): ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibéis) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em segundos).

2) Espectrograma (imagem em posição inferior): ordenada: escala da frequência em Hz (hertz); abscissa: tempo (em segundos). 3) Todas as imagens foram geradas pelo aplicativo PRAAT a partir do fonograma da peça disponibilizado pela compositora em: <<http://goo.gl/OGW7xj>>. Acesso em 31 nov. 2015. A fim de simplificar a apresentação visual dos sonogramas e espectrogramas deste artigo, todas as imagens foram plotadas de um fonograma em canal mono.

Como conferimos na Figura 5, é possível perceber visualmente que cada fragmento possui particularidades sonoras bastante divergentes entre si. Na sequência, explicitaremos os detalhes que compõem a sonoridade individual de cada fragmento assim como o comportamento de suas variações ao longo da peça.

O fragmento “A”: inspiração e respiração.

Presente nos primeiros 31 (trinta e um) segundos da peça, o paradigma é constituído pelo movimento de uma inspiração seguido de expiração. Apresenta fluxo sonoro irregular, pois é projetado com certa diversificação ao longo de sua permanência. A manutenção de um volume sonoro que não ultrapassa a margem dos 53 dB garante a linearidade inicial do ritual de preparação da performance. A figura a seguir apresenta um comparativo comportamental entre os parâmetros amplitude, frequência e intensidade (contorno constituído a partir das médias) do gesto “A1”:

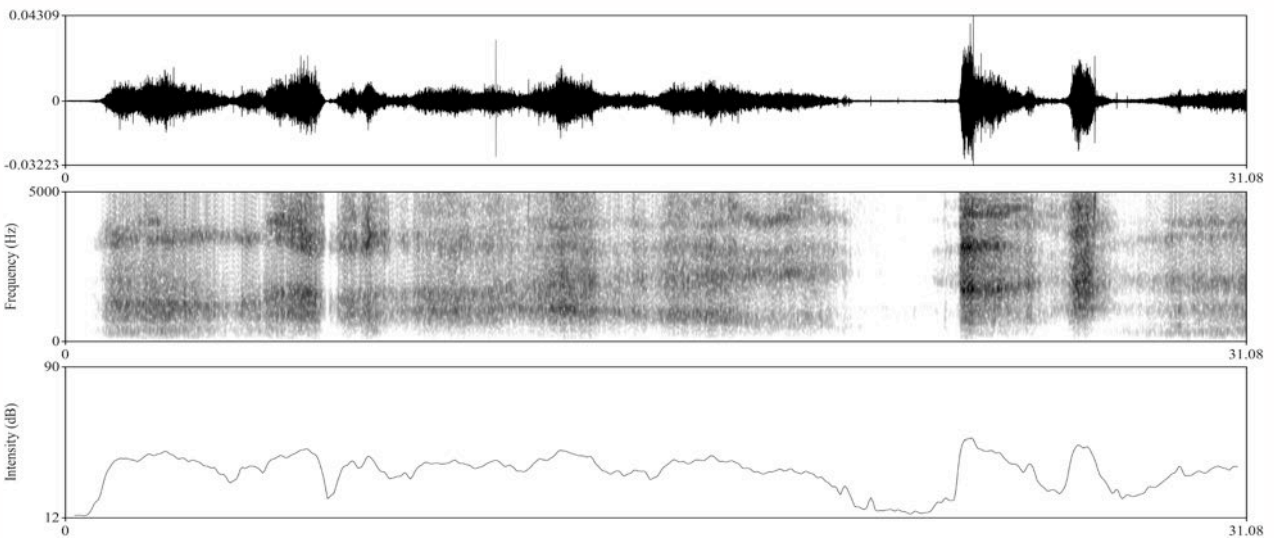


Figura 6: Amplitude, frequência e intensidade no paradigma “A1” em *Fedra*.

- Legenda: 1) Sonograma da amplitude (imagem em posição superior): ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibéis) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em segundos).
 2) Espectrograma (imagem em posição central): ordenada: escala da frequência em Hz (hertz); abscissa: tempo (em segundos). 3) Análise da intensidade (contorno): ordenada: escala da intensidade em dB (hertz); abscissa: tempo (em segundos).

São quatro as variações do referido fragmento (Cf. Tab. 2 – fragmentos 01, 09, 14 e 24). Apesar dos fragmentos 03, 06, 08, 10, 11, 16, 23 e 25 iniciarem seus gestos utilizando-se da primeira metade do paradigma “A” (inspiração), suas configurações sonoras são bastante divergentes dos quatro inicialmente agrupados, estando, portanto, numa categoria diferenciada os fragmentos aglomerados: junção de até dois paradigmas basilares num só ataque sonoro (Cf. Figuras 16 e 19).

A figura abaixo resume a recorrência do evento na composição:

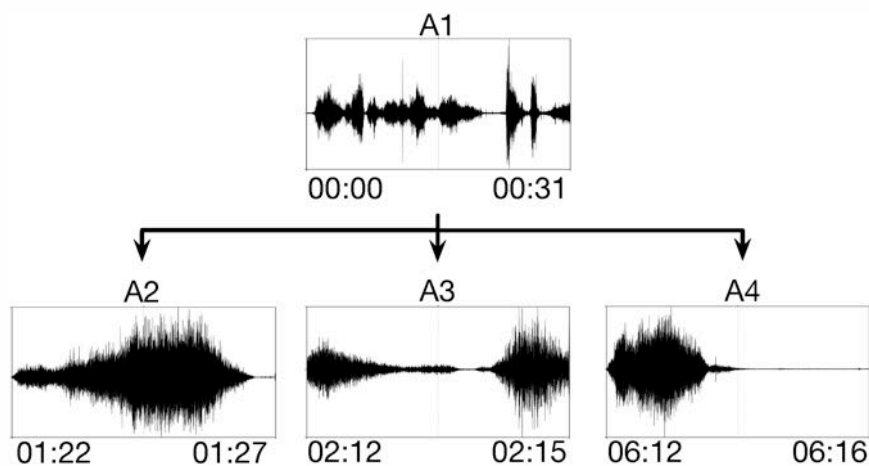


Figura 7: Recorrências do paradigma “A” em *Fedra*.

- Legenda: 1) Sonogramas da amplitude: ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibéis) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em minutos e segundos).

A hierarquização dos fragmentos em paradigmas pode seguir também uma orientação ainda mais

específica se avaliarmos o contorno da intensidade, uma vez que os quatro fragmentos oferecem uma resposta de frequências insuficientes para o cálculo das médias das alturas por meio do aplicativo PRAAT.

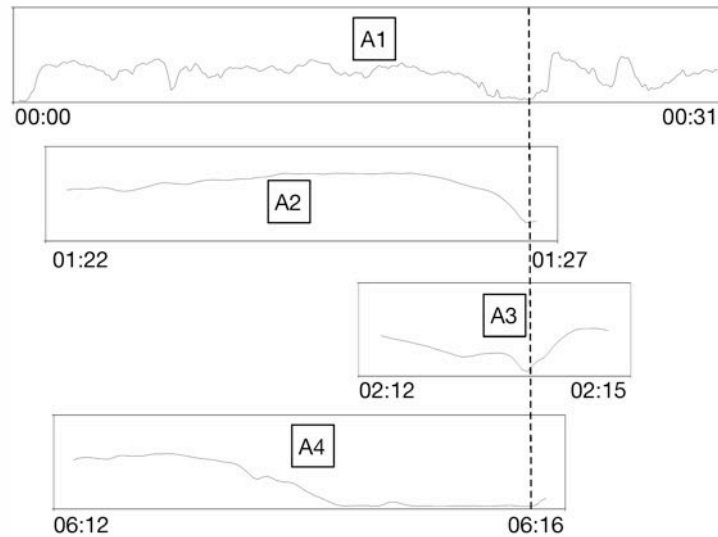


Figura 8: Organização do paradigma “A” pelo contorno de intensidades em *Fedra*.

Legenda: Análise da intensidade (contorno): ordenada: escala da intensidade em dB (decibel), sendo 12 dB o valor mínimo e 90 dB o máximo; abscissa: tempo (em minutos, segundos); traço pontilhado: segmentação dos movimentos internos da intensidade.

O paradigma “A1” é constituído de um movimento longo e seguido por outro de curta duração: enquanto o primeiro é finalizado com a perda da intensidade (expiração), o segundo é concluído de maneira oposta (inspiração). Assim, apenas o paradigma “A3” possui o mesmo movimento de “A1” diferenciando-se apenas quanto à duração (“A3” é mais curto que “A1”) e “A2” é análogo a “A4”, pois só possuem o movimento descendente de perda da intensidade (gesto termina com expiração).

A distribuição do paradigma no início, meio e fim da peça chama bastante atenção, pois, geralmente, os paradigmas com rótulo “A3” e “A4” estão formalmente intercalados por fragmentos aglomerados (Cf. fragmentos 08, 09, 10 e 23, 24, 25 na Tab. 2), reiterando o comportamento preparatório para a disposição de outros paradigmas com particularidades ainda mais complexas em termos de identidade sonora.

O fragmento “B”: grito.

As diferenças de contraste sonoro e expressivo em relação ao paradigma “A” são basicamente perceptíveis por meio do comportamento diametralmente oposto dos parâmetros altura, duração, intensidade e pelas possibilidades alargadas de diversificação tímbrica (som vocal velado, gutural, peito etc.) que o recurso vocal permite alcançar. O fragmento é apresentado logo após o paradigma “A” e o

contraste já se torna evidente no anúncio de “B1” com o valor da intensidade chegando aos 77dB:

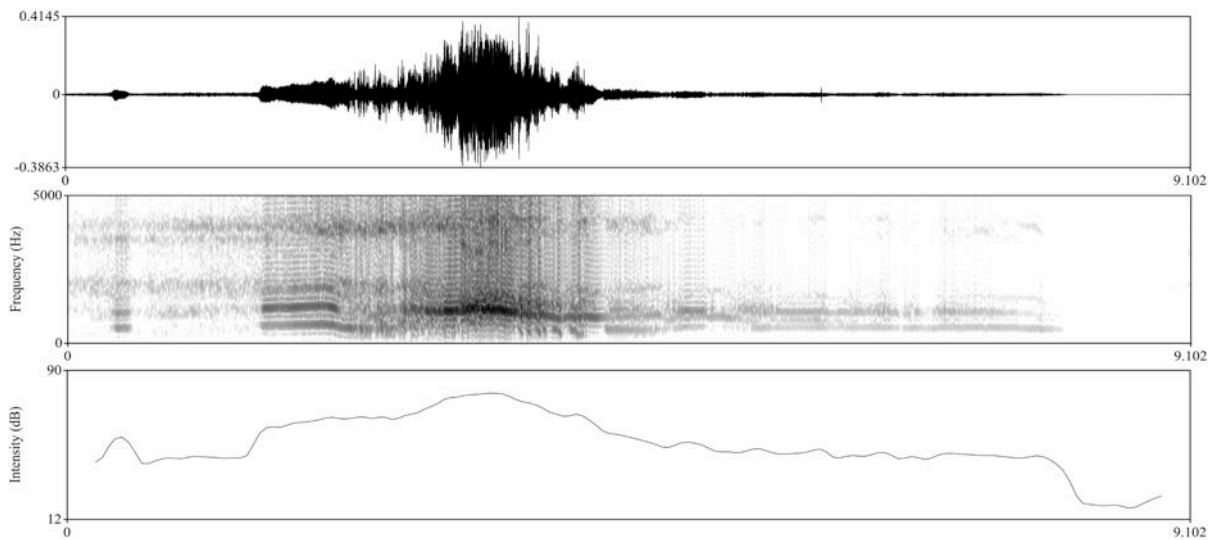


Figura 9: Amplitude, frequência e intensidade no paradigma “B1” em *Fedra*.

- Legenda: 1) Sonograma da amplitude (imagem em posição superior): ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibéis) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em segundos). 2) Espectrograma (imagem em posição central): ordenada: escala da frequência em Hz (hertz); abscissa: tempo (em segundos). 3) Análise da intensidade (contorno): ordenada: escala da intensidade em dB (decibel); abscissa: tempo (em segundos).

O paradigma “B” é formado por 6 (seis) variedades (Cf. Tab. 2 – fragmentos 02, 04, 05, 07, 13 e 18). Tal como no paradigma “A”, o recurso “grito” pode ser precedido por outro fragmento (Cf. Tab. 2 – fragmentos 03, 06, 08, 10, 11, 16, 23 e 25), seja proveniente do paradigma “A” (primeira parte, inspiração) ou de um elemento diferenciado (fragmento 22).

A carga semântica do referido paradigma gera impacto significativo na forma e a quantidade de variações apresentadas reitera a hipótese da importância afetiva do gesto para o conteúdo expressivo da composição.

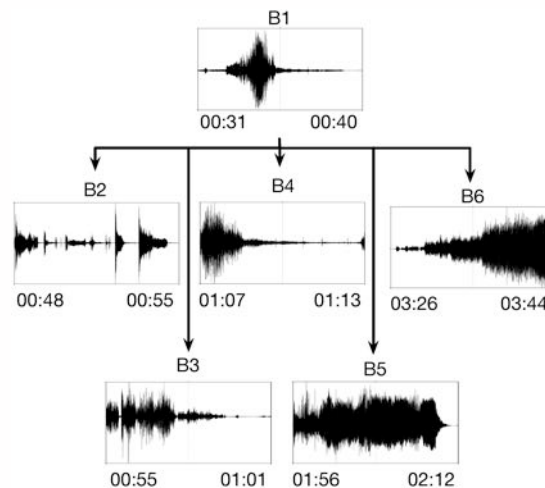


Figura 10: Recorrências do paradigma “B” em *Fedra*.

- Legenda: 1) Sonogramas da amplitude: ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibel) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em minutos e segundos).

Ao considerarmos o contorno gerado pelas intensidades, alcançamos o seguinte resultado:

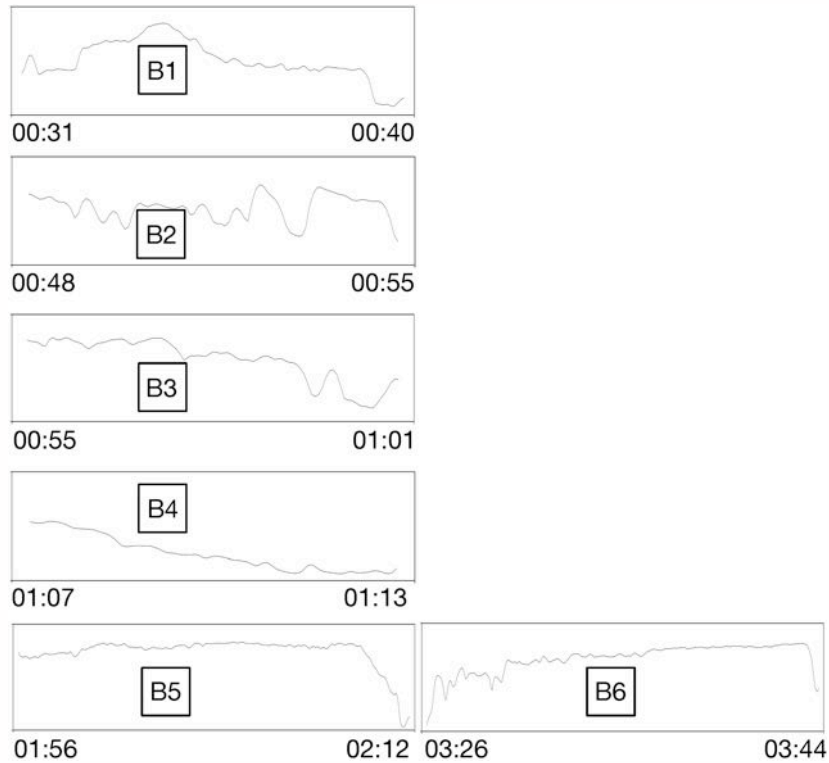


Figura 11: Organização do paradigma “B” pelo contorno de intensidades em *Fedra*.

Legenda: Análise da intensidade (contorno): ordenada: escala da intensidade em dB (decibel), sendo 12 dB o valor mínimo e 90 dB o máximo; abscissa: tempo (em minutos, segundos).

O empilhamento dos fragmentos “B1” a “B5” à esquerda e “B6” à direita é decorrente de uma conclusão decrescente dos cinco gestos, enquanto em “B6” confirmamos em sentido crescente da intensidade. A variação de intensidade percebida em “B2” também é constatada pelo gráfico de contorno irregular, sendo parcialmente reforçado em “B3”.

Aludindo a perspectiva da micro forma do lamento ritual segundo Tolbert (1990), o paradigma “B” poderia ser caracterizado como um “ícone de choro” que permeia sobremaneira na primeira metade da composição, mantendo a importante tarefa de contrabalancear movimentos mais estáticos geridos pelo paradigma “A” acrescentando uma ambiência dramática mais tensionada tanto de sons vocais quanto de expressividade afetiva.

O fragmento “C”: estalidos.

O terceiro gesto paradigmático emerge em quatro momentos distintos e soa como uma vocalização construída a partir de estalidos intercalados por respiração. Com efeito, “C” resulta no

paradigma de maior diversificação rítmica da peça.

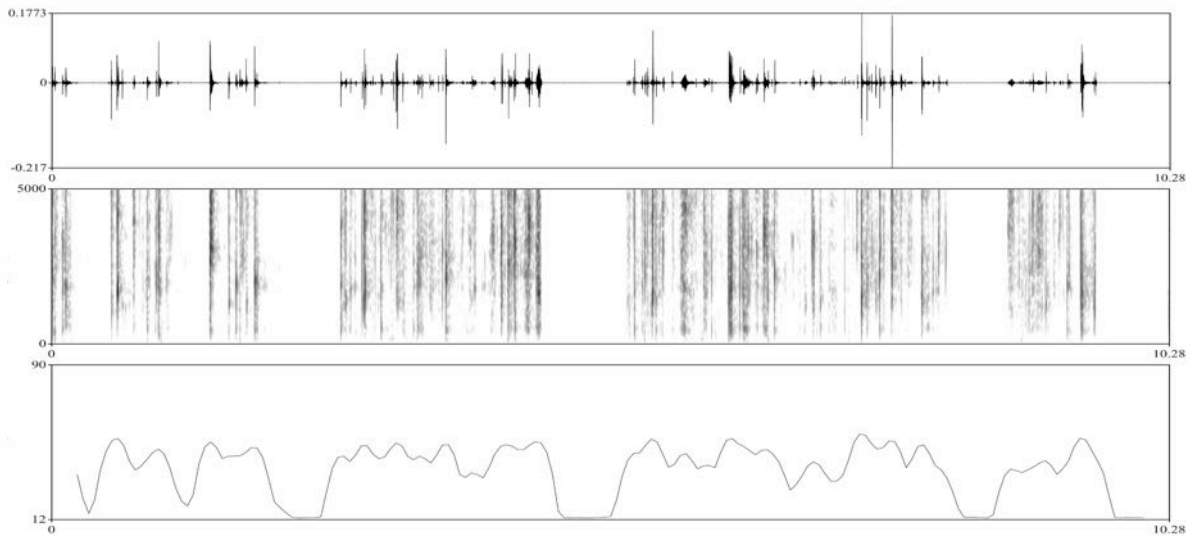


Figura 12: Amplitude, frequência e intensidade no paradigma “C1” em *Fedra*.

Legenda: 1) Sonograma da amplitude (imagem em posição superior): ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibéis) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em segundos).

2) Espectrograma (imagem em posição central): ordenada: escala da frequência em Hz (hertz); abscissa: tempo (em segundos). 3) Análise da intensidade (contorno): ordenada: escala da intensidade em dB (decibel); abscissa: tempo (em segundos).

Comparando a evolução do primeiro ao último fragmento do paradigma “C”, teremos uma disposição gradativa do conteúdo rítmico em termos de complexidade. Isto ocorre por meio da diversificação tímbrica do som vocal que alude a um choro engasgado, uma sorte de preparação ou continuação ao último paradigma.

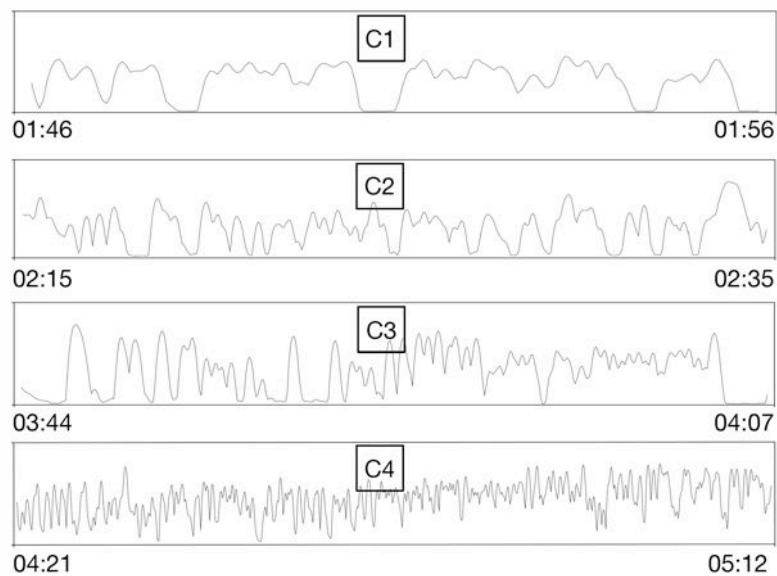


Figura 13: Organização do paradigma “C” pelo contorno de intensidades em *Fedra*.

Legenda: Análise da intensidade (contorno): ordenada: escala da intensidade em dB (decibel), sendo 12 dB o valor mínimo e 90 dB o máximo; abscissa: tempo (em minutos, segundos).

Os quatro contornos apresentados na Figura 13 também estabelecem particularidades unívocas do paradigma “C”, tais como: 1) movimentos proeminentemente irregulares quanto à organização dos eventos sonoros; 2) distribuição simétrica de seu surgimento ao longo da peça (“C1” e “C2” na primeira metade e os dois gestos subsequentes na segunda metade); 3) assim como em “B”, o paradigma “C” também expressa “ícones de choro”, apesar de uma disposição velada, se compararmos o resultado sonoro entre os fragmentos “C1” e “C4”, por exemplo.

O fragmento “D”: sons sem significado.

O último fragmento mantém significativo contrastante aos paradigmas anteriormente analisados: trata-se de um gesto cuja sonoridade vocal é composta por uma sucessão de sons com ritmo e altura irregular e possuem a maior duração dentre os trechos analisados (Cf. Tab. 2, fragmentos 17 e 20).

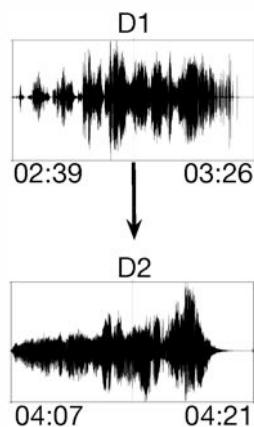


Figura 14: Recorrências do paradigma “D” em *Fedra*.

Legenda: 1) Sonogramas da amplitude: ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibel) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em minutos e segundos).

A ausência de comunicação verbal expressa em um idioma imaginário reporta-nos um estado semântico de sofrimento, dor ou súplica, fazendo uso de sons similares ao de um choro murmurado.

Esse trecho assemelha-se sonoramente aos momentos de inserção textual nos lamentos rituais, nos quais as mulheres cantam⁵⁰, ou recitam suas palavras em direção ao morto, ao público e toda gama relacional que permeia o ritual. No caso de Campesato, as palavras são sons que remetem à sonoridade de textos de modo geral; como se a artista estivesse falando um texto em uma língua desconhecida. Isto, como vimos, está de pleno acordo com a própria estrutura dos lamentos rituais, em que, mesmo

⁵⁰ Isto se confirma de tal maneira que somente no referido fragmento foi possível aplicar a análise do contorno de alturas do aplicativo PRAAT (Cf. Fig. 15) confirmando algumas particularidades sonoras descritas na última coluna da tabela de Tolbert (Cf. Tab. 1).

havendo um texto em uma língua conhecida dos participantes do ritual, há uma preocupação por parte das lamenteiras em “bagunçar” o significado do enunciado usando de diversas estratégias: 1) acentuação diferente da palavra; 2) incorporação de sílabas não existentes na palavra original, 3) construção gramatical não convencional da fala, repetição, 4) inserção de rimas sem sentido e tantas outras, com o intuito mesmo de não se fazer entender plenamente no plano racional, mas ativar de forma mais verdadeira e eficaz as emoções. (TOLBERT, 1990, p.82; DELAPORTE, 2008, p.57; URBAN, 1988, p.388; MAZZO, 1994, p.207-208; BARALDI, 2010, p.210-214).

Por fim, considerando o tempo total da composição (6m33s), o trecho “D1” situa-se exatamente no centro da duração da composição, o que nos leva a crer que o gesto em questão possui não só uma significação sonora diferenciada, mas, também uma carga expressiva sobressalente no contexto global da composição.

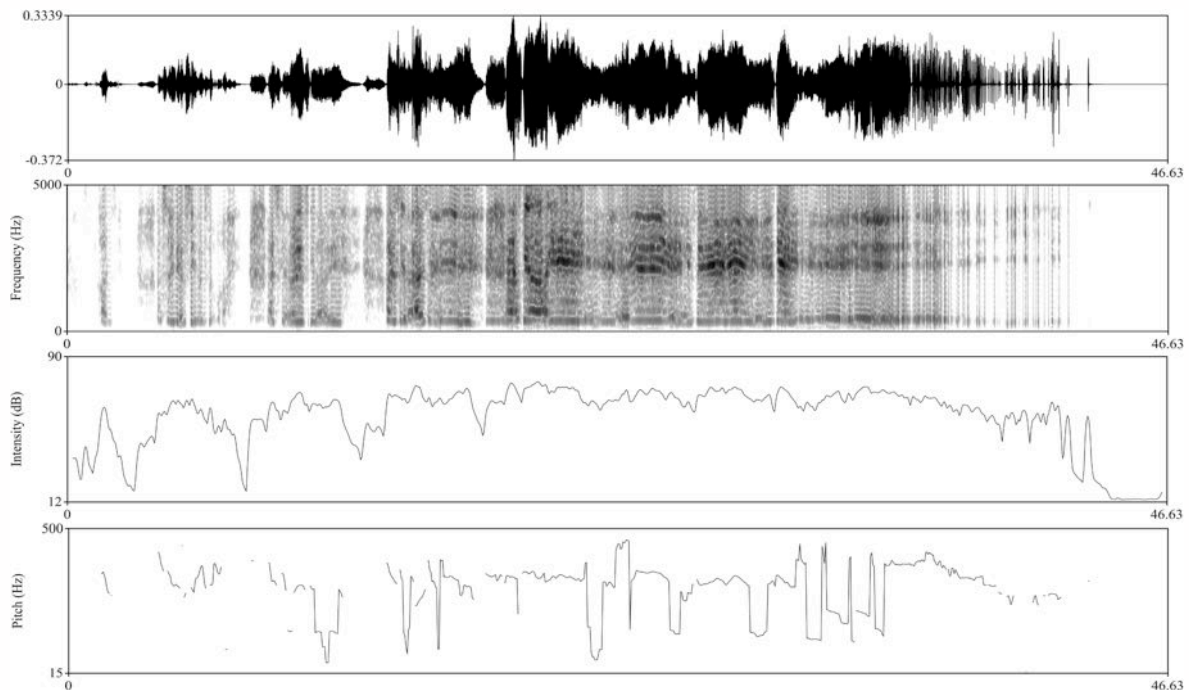


Figura 15: Amplitude, frequência e intensidade e altura no paradigma “D1” em *Fedra*.

Legenda: 1) Sonograma da amplitude (imagem em posição superior): ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibéis) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em segundos).

- 2) Espectrograma: ordenada: escala da frequência em Hz (hertz); abscissa: tempo (em segundos). 3) Análise da intensidade (contorno): ordenada: escala da intensidade em dB (decibel); abscissa: tempo (em segundos); 4) Análise das alturas (contorno): ordenada: escala das alturas em Hz (hertz); abscissa: tempo (em segundos).

Fragmentos aglomerados: “A+B” e “X+B”

Considerando que cada paradigma básico mantém uma lógica própria de variação dentre os quatro assinalados anteriormente, percebemos outra sorte de argumento que provoca a elaboração de novos objetos sonoros: a técnica resulta do somatório dos dois paradigmas iniciais da peça, a inspiração

e expiração (“A”) e o grito (“B”).

A fusão dos dois paradigmas resulta em um gesto com bastante evidência (amplitude) sonora, ao tempo em que seguem uma significativa diversificação de sonoridade (timbre) promovida pela intercalação de vários recursos como a voz velada, sons anasalados, voz gutural, inspiração e expiração bruscas etc.

Ao todo, temos oito repetições do paradigma aglomerado “A+B” (Cf. Tab. 2, fragmentos 03, 06, 08, 10, 11, 16, 23, 25), resultando no fragmento de maior variação da trama composicional.

No gráfico que segue, procuramos sintetizar a organização de Campesato ao modelo de Tolbert para então iniciarmos o processo de correlações entre a forma dos lamentos rituais e *Fedra*.

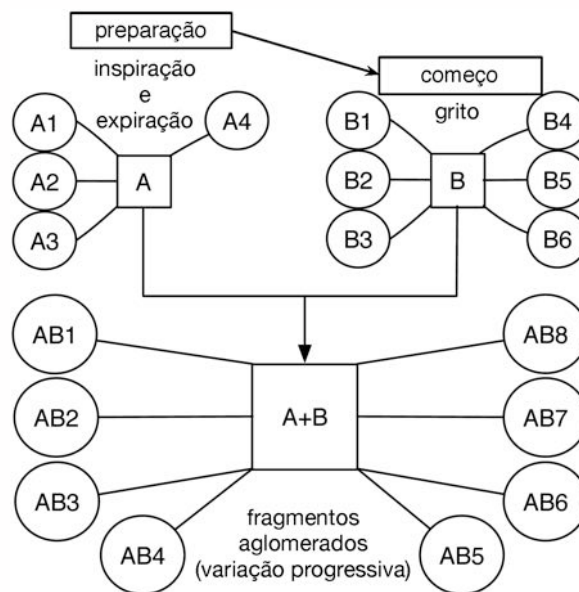


Figura 16: Esquema da variação progressiva do fragmento “A+B” em *Fedra*.

“X+B”: o fragmento mais complexo

Um fragmento específico possui particularidades sonoras bastante diferenciadas se comparado a todos os outros já comentados: o paradigma “X+B”, sendo que “X” representa um elemento até então inédito ao longo da peça. Trata-se, na verdade, de um som com particularidades divergentes do timbre de natureza vocal, sendo, portanto, resultante de processamento sonoro, mesmo sabendo que a fonte sonora para geração do novo timbre continua sendo de origem vocal.

A autonomia do fragmento “X+B” é garantida pelo processo de transição entre o ruído vocal processado e o grito *in natura* (paradigma “B”). Para conferirmos visualmente as particularidades tímbricas do referido trecho, observamos na figura a seguir o comportamento dos formantes ali dispostos.

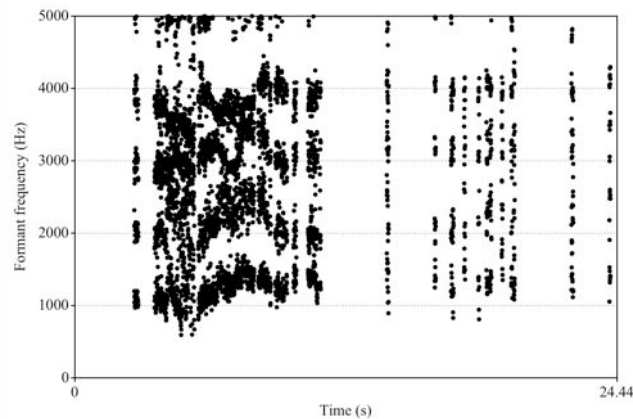


Figura 17: Análise dos formantes no paradigma “X+B” em *Fedra*.

Na análise acima há uma referência na primeira parte de um timbre com uma quantidade bem maior de formantes no trecho do ruído, contrastando com a segunda parte no qual há apenas o timbre vocal sem qualquer processamento.

Outra particularidade do paradigma “X+B” é o progressivo uso da intensidade sonora quase em saturação no trecho em que ocorre o grito, conferindo um uso atípico do parâmetro se comparado a todos os fragmentos analisados anteriormente, alcançando a margem de 80 dB.

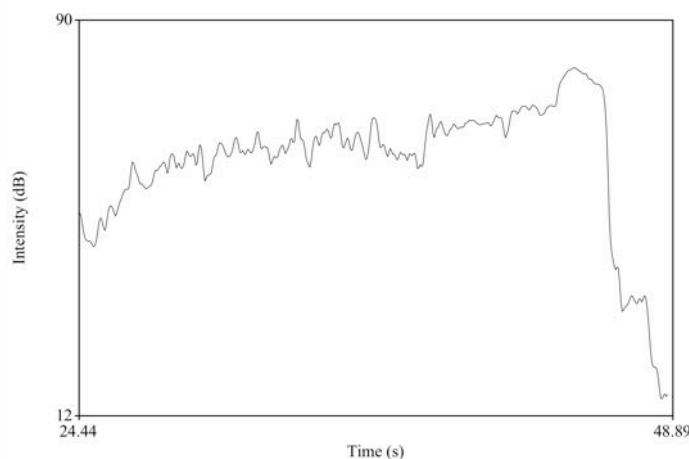


Fig. 18: Análise da intensidade (contorno) no paradigma “X+B” em “*Fedra*”.

Na tentativa de sintetizar o conteúdo formal e sonoro da peça, apresentamos a seguir um gráfico que visa contemplar todos os fragmentos fazendo uma analogia ao plano de Tolbert para os lamentos rituais.

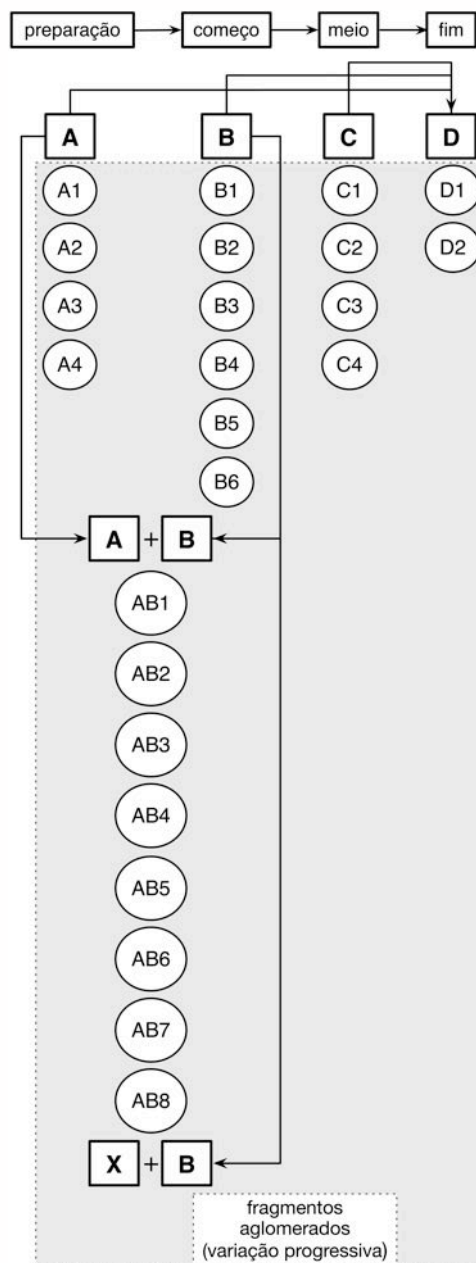


Fig. 19: Plano micro formal de *Fedra* a partir do estudo paradigmático.

A constante transformação tímbrica da voz associada ao controle dos parâmetros intensidade e altura exerce papel significativo na medição entre sonoridade e emoção. Em síntese, o paradigma “D”, detentor de particularidades com alto contraste em relação aos demais, emerge como uma consequência irrevogável de uma comunicação simbólica ou da própria “emoção íntima” aplicada no conceito sonoro da peça.

Apesar de constarmos um parentesco formal entre *Fedra* e os lamentos rituais, a rítmica, resultante da inspiração-expiração, é parcialmente interrompida em favor da quebra da regularidade; talvez uma necessidade constante de reinvenção sonora à procura de um efeito vocal incomum e imprevisível. Esta particularidade confere à peça uma noção diferenciada também na maneira como

Campesato organiza os vinte e cinco objetos ao longo do tempo, provocando uma repulsa aparentemente consciente de uma linearidade temporal: a autora distribui os elementos de *preparação* e *começo* no entorno do *fim*, sem que o mesmo esteja disposto realmente no último minuto da composição. Ademais, esta configuração contribui massivamente para a manutenção de um estado de angústia, dor e transe ao longo de toda a peça.

No que se refere propriamente às relações macroscópicas dos recursos empregados em *Fedra* a outros estudos que envolvem o uso de sonograma para análise de lamentos, percebe-se que esta correlação torna-se mais evidente quando Campesato opta por efeitos mais comuns, como inspiração, expiração, suspiros e *vocal fry*. Todavia, a maneira abrupta e contrastante em que são dispostos os fragmentos ao longo do tempo configura o principal diferencial em relação aos lamentos rituais.

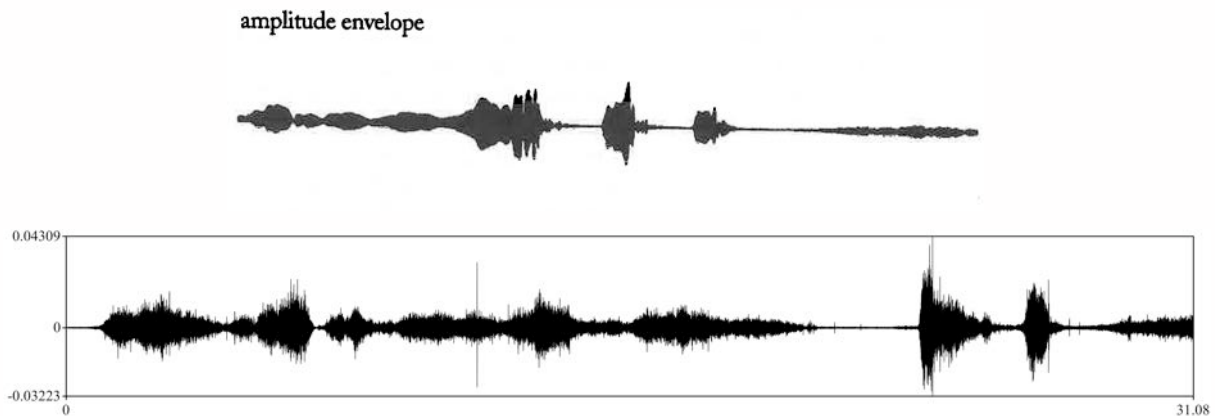


Fig. 20: Comparação entre sonogramas de suspiro no lamento ritual russo (MAZO, 1994, p.187) e em *Fedra*.

Podemos concluir que o estudo da sonoridade em *Fedra* revelou aspectos não somente das particularidades intrínsecas da criação musical em si, mas, sobretudo, a maneira como a autora dialoga com os lamentos, mesmo inconscientemente, ao tempo em que os reinventa, à sua maneira, tornando-o pleno, no sentido em que a criação segue para além de um viés estritamente técnico e processual. Na verdade, *Fedra* vai ao encontro de uma abordagem afetiva na qual a aglutinação e a transformação contínua entre o som vocal e o ruído orientam a trama semântica de uma expressão íntima plenamente materializada. E com isso, aproxima-se das personagens na tragédia grega para quem os lamentos tornam-se um dos principais instrumentos de expressão emotiva, através dos quais galgam suas possibilidades de libertação e afirmação.

REFERÊNCIAS

- BONINI-BARALDI, Filippo. *L'Emotion em Partage: Approche Anthropologique d'une Musique Tsigane de Roumanie*. [Tese de doutorado apresentada à Université Paris Ouest Nanterre la Défense]. Paris, 2010.
- BOUDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. [org. Sérgio Micelli]. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *A Dominação Masculina*. [Tradução: Maria Helena Kühner]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- _____. *A Produção da Crença – contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2004.
- BRUSCHINI, Maria Cristina. Trabalho e gênero no Brasil nos últimos dez anos. *Cadernos de Pesquisa*, (sem local), v. 37, n. 132, p. 537 – 572, 2007.
- CAMPESATO, Lilian. *Centros e contornos: mudança e instabilidade na música atual*. Vitória: ANPPOM, 2015.
- _____. *Dialética do Ruído*. Florianópolis: ANPPOM, 2010.
- _____. *Limite da Música Ruído: musicalidade, dor e experimentalismo*. Natal: ANPPOM, 2013.
- _____. *Ruído e Transgressão: uma aproximação com a psicanálise*. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/download/77/76>. Acesso: 22/04/2015.
- CUSICK, Suzanne, Capítulo. In COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Gender.
- DELAPORTE, Hélène. *L'ambiguïté des discours: les mirologia em Épire (Grèce)*, [Cahiers de littérature orale] 2013. Disponível em: URL : <http://clo.revues.org/773> , consultado em 14 maio de 2015.
- _____. *Des Rituels Funéraires à la fête patronale Les mirologia, lamentations vocales de l'Épire, Grèce*. [Frontières, vol. 20, n. 2] 2008. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/018335ar>. Acessado em: 14 de maio de 2015.
- DOMINICI, Catarina. *A Performance Musical e o Gênero Feminino*. [Em. Estudos de Gênero, Corpo e Música. Org. Isabel Porto Nogueira e Susan Campos Fonseca].Goiania/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.
- EL HAOU LI, Janete. *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*. Londrina PR: J. E. Haouli, 2002.
- GIORGI, Ana Lúcia Hernandez di. *Do Lamento ao Gesto: uma análise de Eléctra nas obras de Esquilo, Sófocles e Eurípedes*. [Itinerários n. 5]. Araraquara: 1993.
- GROSZ, Elizabeth. *Corpos Reconfigurados*. [Em: Cadernos Pagu (14)]. Campinas, 2000.
- KOSKOFF, Ellen. *A Feminist Ethnomusicology – writings on Music and Gender*. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press, 2014.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Ed. Zahar, 2005.
- MAZO, Margarita. *Lament Made Visible: a study of paramusical elements in Russian Lament*. [Em. B. Yung e J. Lam (eds.), Themes and Variations: writings on music in honour of Rulon Chao Pian]. Harvard/Hong Kong: Harvard University and The Chinese University of Hong Kong, 1994.
- MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: music, gender and sexuality*. Minnesota: University Press, 2002.
- MCCLARY, Susan. Introdução. In LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan. *Music and Society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge University Press, UK, 1987, p. Xi – xx.
- MUELLER, Melissa. *The Mourning Voice: Na Essay on Greek Tragedy*. [resenha crítica do livro homônimo de Nicole Loraux]. University of Texas, Austin. Sem data. Em <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V8N1/Loraux1.pdf>, consultado em 22/04/2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. [Tradução, notas e prefácio:

- J. GUINSBURG]. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ORTIZ, Renato. *Pierre Bourdieu – sociologia*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.
- PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. [Tradução: Angela M. S. Corrêa]. São Paulo: Contexto, 2008.
- PINSKY, Carla B. *A Era dos Modelos Fexíveis*. [em A Nova História das Mulheres no Brasil. p.513-544]. São Paulo: Contexto, 2013
- PRIORI, Mary del, *Apresentação. História das Mulheres no Brasil*, [Apresentação. In. PRIORI, Mary del, 2ª ed.] São Paulo: Contexto, 2006. p. 07-10.
- RAGO, Margareth. *Descobrimos historicamente o gênero*. [Cadernos Pagu]. Campinas, v. 11, p. 89-98, 1998.
- ROBERTSON, Carol E. *Power and Gender in the Musical Experiences of Women*. (em. Women and Music in Cross-cultural Perspective. Ed. KOSKOFF, Ellen]. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1989.
- ROSAND, *Lamento*. sd, in The New Grove Dictionary of Music, 2011.
- ROSEMBERG, Carol E. *A Voice Like Thunder: Corsigan Women's Lament as Cultural Work*. [Em Current Musicology, n. 78]. Nova Iorque: Columbia University, 2004.
- SCHECHNER, Richard. *Performers e Espectadores: Transportados e Transformados*. [revista Moringa Artes do Espetáculo, vol. 2, n. 1]. João Pessoa: UFPB, jan/jun. 2015.
- _____. *What is performance?* [Em: Performance Studies: An Introduction.] Londres e Nova Iorque: 2006.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. [trad. Christine Rafino Dabat e Maria Betânia Ávila]. Nova Iorque: Columbia University Press, 1989.
- SHEPHERD, John. *Music and Male Hegemony*. [Em: Music and Society: The politics of composition, performance and reception. Ed. LEPPERT, Richard e MCCLARY, Susan]. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- SILVA, Talita Nunes. *As Estratégias de Ação das Mulheres Transgressoras em Atenas no V Século a. C.* [Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal Fluminense ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas]. Niterói: 2011.
- SOIHET, Rachel e FACINA, Adriana. *Gênero e Memória: Algumas Reflexões*. [Niterói vol 5 n. 1]. Niterói: 2004.
- TELLES, Norma. *Escritoras, Escritas, Escrituras*. [Em História das Mulheres no Brasil org. PRIORI, Mary del]. São Paulo: Contexto, 2004.
- TOLBERT, Elizabeth. *Women Cry With Words: Symbolization of Affect in the Karelian Lament*. [Yearbook for Traditional Music]. 1990.
- URBAN, Greg. *Ritual Wailing in Amerindian Brazil*. [American Anthropologist]. 1988.
- WOLF, Margery. *A Thrice Told Tale – feminism, postmodernism and ethnographic responsibility*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- YRI, Kirsten. *Remaking the Past: feminist Spirituality in Anonymous 4 and Sequentia's Vox Feminae*. [Em. Woman and Music: A Journal of Gender and Culture, vol 12] Project Muse, 2008. p. 1-21. Em: <http://muse.jhu.edu/journals/wam/summary/v012/12.yri.html>. Acesso em 20/10/2015.