

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

NINA DO CANTO NICOLAIEWSKY

**ENTRE O SONHO E A VIGÍLIA: EXPERIMENTOS EM COMPOSIÇÃO
MUSICAL A PARTIR DO SONHO COMO ELEMENTO DE CRIAÇÃO**

PORTO ALEGRE

2019

NINA DO CANTO NICOLAIEWSKY

**ENTRE O SONHO E A VIGÍLIA: EXPERIMENTOS EM COMPOSIÇÃO MUSICAL
A PARTIR DO SONHO COMO ELEMENTO DE CRIAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Música Popular apresentado ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Isabel Porto Nogueira

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Nicolaiewsky, Nina do Canto
ENTRE O SONHO E A VIGÍLIA: EXPERIMENTOS EM
COMPOSIÇÃO MUSICAL A PARTIR DO SONHO COMO ELEMENTO DE
CRIAÇÃO / Nina do Canto Nicolaiewsky. -- 2019.
41 f.
Orientadora: Isabel Nogueira.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto
Alegre, BR-RS, 2019.

1. Gênero. 2. Sonho. 3. Voz. 4. Pesquisa Artística.
I. Nogueira, Isabel, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

AGRADECIMENTOS

*tem os que passam
e tudo se passa
com passos já passados*

*tem os que partem
da pedra ao vidro
deixam tudo partido*

*e tem, ainda bem,
os que deixam
a vaga impressão
de ter ficado
(Alice Ruiz)*

Àqueles e àquelas que passaram, partiram e ficaram: muito obrigada.

*En la pared de una fonda de Madrid hay un cartel que dice:
prohibido el cante.
En la pared del aeropuerto de Rio de Janeiro hay un cartel que dice:
prohibido jugar con los carritos porta-valijas.
O sea: todavía hay gente que canta, todavía hay gente que juega.
(Eduardo Galeano)*

RESUMO

Este trabalho relata o desenvolvimento e criação de uma pesquisa artística tendo os meus sonhos como elemento de criação musical. São experimentos sonoros que discutem o conceito de pesquisa artística abordando a metodologia e relacionando também com os estudos de gênero. Correlacionam-se essas concepções com a perspectiva de voz que proponho, buscando também, narrar os processos de auto-observação, criação e análise de resultados. Este trabalho leva em consideração, ainda, a minha trajetória e a influência dessas ações no meu fazer artístico.

Palavras-chave: Voz. Metodologia. Sonho. Gênero. Pesquisa artística.

ABSTRACT

This paper reports the development and origination of an artistic research having my dreams as an element of musical creation. These are sound experiments that discuss the concept of artistic research addressing *mythodology* and also relating to gender studies. These conceptions are correlated with the voice perspective that I propose, also seeking to relate the processes of self-observation, creation and analysis of results. This work also takes into consideration my trajectory and the influence of these actions on my artistic work.

Keywords: Voice. Mythodology. Dream. Gender. Artistic research.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. REFERENCIAL TEÓRICO	17
2.1 PESQUISA ARTÍSTICA	17
4.1 GÊNERO E VOZ	20
3. MITODOLOGIA	23
4. DESCRIÇÃO DAS MÚSICAS	28
4.1 ESQUINA	29
4.2 PAISAGEM VOCAL	32
4.3 PERAÍ	34
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
6. REFERÊNCIAS	40

1. INTRODUÇÃO

*Escrevo esse texto de apresentação como quem tem um passarinho bem pequenininho na mão, como quem encontra uma carta antiga num fundo falso de um baú na casa da vó; e diz pra alguém: olha isso!, como quem passa pra frente algo bastante ~~perigoso~~ precioso.
(Adelaide Ivánova)*

Ainda na barriga da minha mãe, Márcia do Canto, tive o primeiro contato com as artes. Cresci em uma família de artistas: tenho pintores, bailarinas, atrizes e músicos em uma esfera familiar muito próxima. A música e o teatro, principalmente, participaram com intimidade de momentos decisivos na minha trajetória — desde antes de vir ao mundo. Minha mãe, ainda grávida de mim, atuava no espetáculo *O canto do lobo*, uma peça de mímica infantil, enquanto meu pai, Nico Nicolaiewsky, tocava ao vivo a trilha sonora. Nesse período, com sete meses de gravidez, meu pai fez uma apresentação no Festival de Teatro de Lisboa. Era a primeira vez que ele saía do país com seu trabalho. Assim que chegou lá, soube que minha mãe estava hospitalizada por conta de um descolamento da placenta e voltou no mesmo dia. Eu, acabei nascendo um mês depois.

Nasci no Rio de Janeiro, em 1993, e quando voltamos para Porto Alegre, iniciei meus estudos formais em música no Projeto Prelúdio,¹ em Porto Alegre. Então, aos sete anos passei a participar do canto coral, da orquestra infantil e ter aulas de flauta e violão. Ainda durante minha infância, achava fascinante acompanhar meu pai em temporadas no Theatro São Pedro,² e minha mãe pelas apresentações no interior do estado. Tive aulas no Projeto Prelúdio até meados de 2005.

As situações de desconforto com a música, ainda nessa idade, vieram atreladas a timidez. Estudei durante toda a minha educação básica no mesmo colégio, e lá também tive algumas aulas de música. Por já saber tocar flauta, eu era, diversas vezes, dispensada das aulas e encaminhada à biblioteca, e essa situação me causava imenso desconforto.

Em torno dos dez anos de idade, tinha o hábito de fazer peças de teatro com minha prima, quatro anos mais velha, e apresentar para a família. Nós escrevíamos o roteiro, e lembro de até mesmo compor algumas trilhas para as peças com um pequeno gravador de fita cassete.

¹ Projeto Prelúdio: surgiu como um programa de extensão na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na década de 1980, e, a partir de 2009, faz parte do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS – Campus Porto Alegre.) Informações complementares sobre o Projeto estão disponíveis em: www.poa.ifrs.edu.br

² Theatro São Pedro: teatro localizado em Porto Alegre. É o mais antigo da cidade.

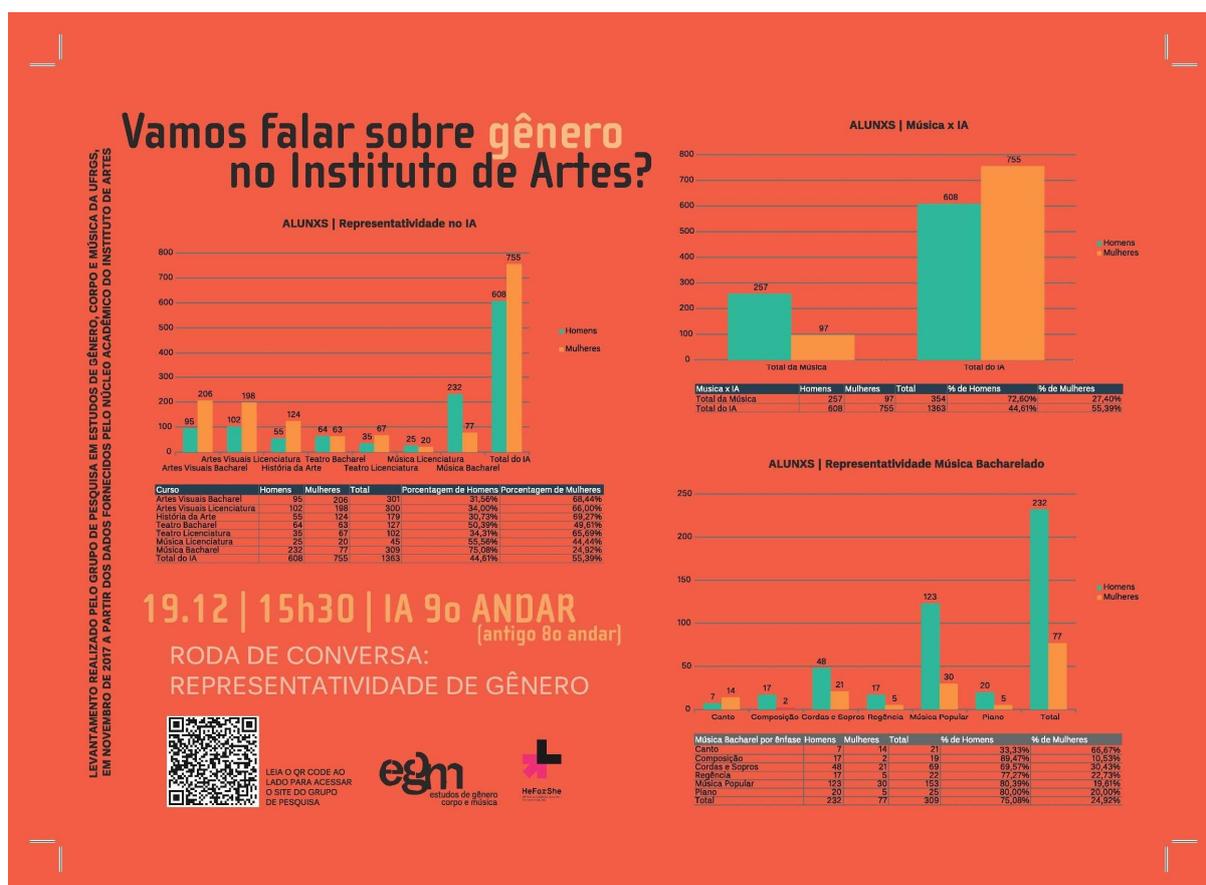
Alguns anos depois, já no ensino médio, decidi voltar a estudar música para ingressar na graduação. Nessa época, ainda não existia o curso de Música Popular, o que me fez optar pelo Canto Erudito. Não fui aprovada, e no ano seguinte comecei a estudar Ciências Sociais. Em 2014, meu pai faleceu, e sua perda me fez questionar meus desejos e minha relação com a música. Nessa época, estava com uma bolsa de iniciação científica em Etnomusicologia e estudava as compositoras no funk. Percebi que via muito sentido nessa pesquisa e que dialogava com muitos interesses meus. Nesse processo, fui aos poucos me dedicando mais à música, e em 2016, ingressei no curso de Música Popular.

Durante a graduação, fiz prática com diversos professores e a experiência de tocar com novos colegas a cada semestre e com diferentes propostas foi essencial para o meu percurso. No segundo ano de graduação, comecei a participar do Coletivo de Música Popular da UFRGS. Esse coletivo já existia desde antes do curso de Música Popular, mas nos últimos anos estava inativo. O Coletivo surgiu em 2009 e o curso de Música Popular em 2012. A proposta era de retomarmos o coletivo, porém, agora formado apenas por mulheres.

De acordo com uma pesquisa feita pelo Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música³, do Instituto de Artes da UFRGS, em 2018, o curso de Música Popular tinha uma total de 19,61% de alunas mulheres. Em um curso com 153 alunos, apenas 30 eram mulheres. A iniciativa de buscar um coletivo formado apenas por mulheres veio, nesse contexto, como um *ativismo*, uma ação política, ao perceber essa esmagadora minoria. Foi um período de muita troca, no qual comecei a compreender a formação de rede de mulheres em que eu estava ingressando e interagindo.

³ A pesquisa está disponível em: <https://www.ufrgs.br/sonicas/precisamos-falar-sobre-igualdade-de-genero-no-instituto-de-artes-da-ufrgs/>

Figura 1 – Representatividade de gênero no Instituto de Artes da UFRGS.



Fonte: Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música (2018).

Em 2016, comecei a participar do Grupo Vocal Upa!.⁴ Foi lá que tive meu primeiro contato com o improviso vocal e a música circular. Fiquei envolvida com o grupo por quatro anos, e foi durante esse período que passei a me interessar pelas possibilidades do uso da voz desassociada da canção e da linguagem verbal.

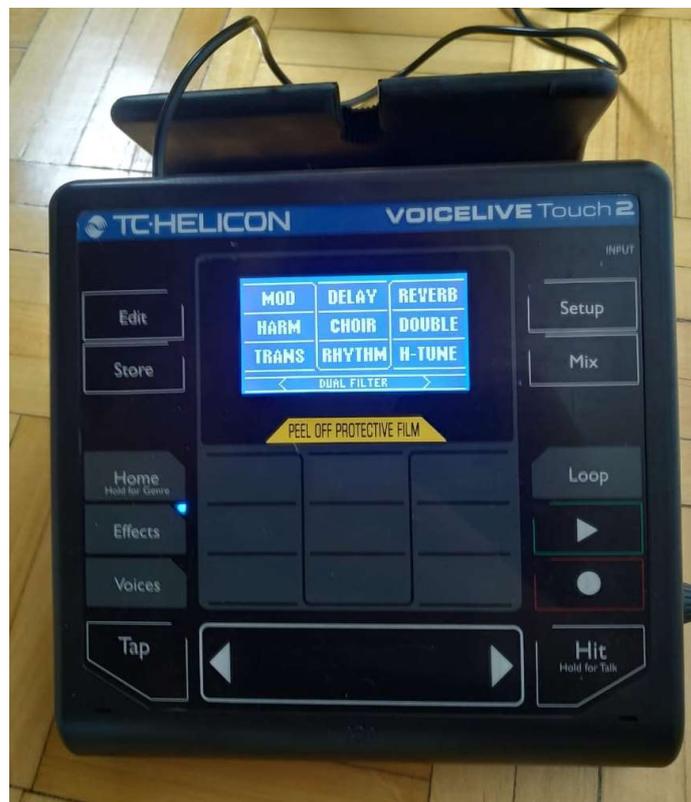
Também em 2016 também passei a frequentar As Batucas,⁵ escola de bateria e percussão para mulheres, onde atuei como percussionista e educadora do grupo vocal. Vale mencionar que esse espaço se caracterizava por uma grande maioria de mulheres brancas de diferentes faixas etárias. A experiência com As Batucas consolidou o desejo e necessidade de estar atuando para a construção de uma rede de artistas mulheres em Porto Alegre, pois ali pude perceber quão transformador pode ser o encontro musical de tantas personagens.

⁴ "Informações complementares sobre o Grupo Vocal Upa! estão disponíveis em: <https://pt-br.facebook.com/grupoupaoficial/>

⁵ "Informações complementares sobre As Batucas estão disponíveis em: <https://pt-br.facebook.com/asbatucas/>

O interesse pelo improviso vocal e pela música instrumental foi crescendo e, a partir de 2018, atrelado à vontade de buscar uma autonomia, passei a utilizar um pedal de voz (VoiceLive Touch 2). Acredito que grande parte do interesse por uma sonoridade eletrônica veio das experiências que estava tendo durante as práticas coletivas na UFRGS com colegas que já tinham intimidade com o uso de pedais e controladoras. Esse contato, atrelado à busca por criar, de alguma forma, a sonoridade de camadas de vozes que a música circular me possibilitava, foram importantes para a decisão de buscar um pedal de voz, que, além de possibilitar a criação de uma cama a partir dos *loops* (e, portanto, proporcionar a independência de outros instrumentos), também proporciona a investigação e experimentação de outras texturas e timbres a partir dos processadores de efeitos.

Figura 2 – Pedal de voz.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Em 2018, surgiu o Projeto Concha ⁶em Porto Alegre, que busca incentivar e dar visibilidade para compositoras e artistas mulheres. Alice Castiel, responsável pelo projeto, me convidou para formar uma banda composta apenas por mulheres para apresentar na edição de

⁶ Informações complementares sobre o Projeto Concha estão disponíveis em: <https://pt-br.facebook.com/projetoconchapoa/>

junho do projeto. Assim surgiu a banda Enxame, formada por Aline Araújo (piano e sintetizador), Julia Pezzi (contrabaixo acústico), Julia Pianta (bateria), Eu (voz) e, inicialmente, Clarissa Ferreira (violino). Na apresentação de estreia, também contamos com Bê Smidt (eletrônicos). Eu já havia tocado em outros projetos com a Clarissa, Julia Pianta e Bê, como no Coletivo de Música Popular do Instituto de Artes, As Batucas ou em práticas coletivas na UFRGS. No convite às musicistas também levei em conta a instrumentação e o interesse comum à música brasileira. A proposta, então, foi montarmos um show, em um prazo de um pouco mais de um mês, de músicas da nossa autoria e releituras de compositoras brasileiras. No repertório tínhamos composições de artistas como Ceumar, Anelis Assumpção, além de artistas porto alegrenses, como Paola Kirst e Thays Prado, e composições autorais. Foi minha primeira experiência, fora do meio acadêmico, com uma banda formada apenas por mulheres. Esse aspecto foi provavelmente relevante para a nossa relação, que passou a ser construída a partir de um espaço seguro e confortável.

Tivemos um mês intenso de preparação para o show de estreia no Projeto Concha, no bar Agulha. Dividimos o show com Pâmela Amaro (atriz, cantora e compositora), que apresentou seu repertório autoral, abordando a ancestralidade afro-brasileira, o cotidiano e as lutas a partir do samba.

O processo que culminou nessa noite, foi um demarcador importante na minha trajetória: instaurou coragem, cumplicidade e contribuiu para o fomento de uma rede de artistas mulheres em Porto Alegre. Como mencionou Alice Castiel (2018), produtora do Projeto Concha, em uma postagem nas redes sociais:

(...). O que vimos ontem foi a alquimia precisa de talento, criatividade, dedicação e parceria entre mulheres. O Projeto Concha acredita que para minimizarmos os estragos promovidos pela cultura machista em que vivemos, e que se manifestam de forma muito profunda nas artes, precisamos sim de espaços dedicados à arte produzida por mulheres. Não se trata de aumentar a distância ou marcar territórios, mas afirmar nossas existências. (...)

Foi um processo de experimentação e criação, de cumplicidade e também de reverberação de narrativas. Assim como mencionou Isabel Nogueira (2018), em uma postagem nas redes sociais:

(...) Tem muitos trabalhos e caminhos que confluíram para o que aconteceu ontem pudesse existir: tem a trajetória individual de cada uma, construída e trilhada de suas várias formas, e que permitiram estar

ali naquele momento, tem o trabalho forte e lindo da Alice para que este projeto exista, tem a parceria imprescindível do Agulha, tem os diálogos e conversas com projetos e pessoas que também fomentam este campo. Se trata de olhar para ver. Me senti ressoando e reverberando em cada pessoa que tocava, em cada mulher que tinha os olhos brilhantes lá ontem, um tanto de entusiasmo e felicidade, outro tanto de lágrimas e emoção. Não somos todas iguais, não podemos ser agrupadas em um grande coletivo que privilegia as coisas que temos semelhantes mas não enxerga nossas particularidades, e nossas vozes merecem e devem ser ouvidas em sua diversidade e potência. (...)

Essa experiência foi importante para as musicistas envolvidas, mas posso enxergar o quanto esse encontro foi, também, encarado como uma referência e um impulso para outras tantas mulheres. Afinal, “[...] propomos nossa pequena rebelião transformadora, que, sendo nossa, e tão intimamente nossa, não deixa de ser também coletiva” (NOGUEIRA; ROSA, 2015, p. 27).

Figura 3 – Bê Smidt, Julia Pianta, Clarissa Ferreira, Julia Pezzi, Alice Castiel, Pamela Amaro, Aline Araújo, Eu e Stefania Johnson. Noite do Projeto Concha, em junho de 2018.



Fonte: Autoria de Elizabeth Thiel.

Alguns meses depois, tive a oportunidade de participar do Girls Rock Camp⁷, em Porto Alegre, um acampamento de uma semana para meninas de sete a dezessete anos onde elas

⁷ Informações complementares sobre o Girls Rock Camp estão disponíveis em: <https://www.girlsrockcampalliance.org/>

aprendem um instrumento, entre voz, baixo, teclado, piano, guitarra e bateria, e formam uma banda. Durante esses dias, participam de diversas oficinas como *performance* e defesa pessoal, e ainda compõem uma música com o grupo que formarem no próprio evento. Ao final desse processo, é feita uma apresentação pública para expor todas as criações. O projeto surgiu em 2001, em Portland, nos Estados Unidos, e a primeira edição no Brasil foi em Sorocaba, no ano de 2013, e iniciou em Porto Alegre em 2017.

Assim, o Girls Rock Camp tenta fazer com que o mundo do rock, mais as questões de gênero, sejam integrados e que, ao mesmo tempo, encontrem estratégias positivas para aumentar a autoestima de garotas. (MARTINS; NOGUEIRA, 2018, p. 3)

As voluntárias cumprem diversas funções, como professora de instrumento, produção musical, registro audiovisual etc. Na semana anterior ao Girls Rock Camp, tivemos um encontro de formação e orientação às normas do evento. Um dos pontos mais mencionado foi a prioridade da escuta, isto é, o protagonismo na narrativa das campistas. Fui instrutora de teclado e produtora de uma banda chamada Luz do Luar, que compôs a canção *Melodia da noite*, abordando os mistérios da noite e da lua. É emocionante ver a transformação que esses dias proporcionam em todas as envolvidas. Participar de um evento em que todas as funções são administradas por mulheres é muito influente e inspirador, além disso, percebo que a criação desse espaço cuidadoso e seguro potencializa o envolvimento e desejo das campistas. Percebo que esse também é um espaço predominantemente de mulheres brancas. Além disso, vejo que há diversas redes de mulheres, sejam concretas ou não, que surgem a partir da música.

De acordo com Tim Ingold (2012, p. 40), esse pensamento de rede ou ator-rede, parte do objetivo de descrever interações entre pessoas e os objetos com os quais lidam. É importante que seja de uma maneira "distribuída por todos os elementos que se encontram conectados ou mutuamente implicados num campo de ação".

O termo "ator-rede" (actor-network) chegou à literatura anglófona como tradução do francês *acteur réseau*. [...] Mas *réseau* pode se referir tanto a rede (network) como a tecer (netting) – tecer uma malha, o bordado de uma renda, o plexo do sistema nervoso, ou a teia de uma aranha. [...] Assim, as linhas-fios da teia colocam as condições de possibilidade para que a aranha interaja com a mosca. Mas elas não são, em si, linhas de interação. Se essas linhas são relações, então elas são relações não entre, mas ao longo de. (INGOLD, 2012, p. 40)

Nesse contexto, teias de aranha não conectam pontos ou ligam coisas, elas são produzidas pela própria aranha e construídas conforme seu movimento. Essa rede são as linhas pelas quais a aranha vive e conduz sua percepção do mundo.

Desde o início de 2019, participo de uma residência artística para compositoras mulheres ministrada pelo Projeto Concha. Participei de um edital de seleção, e quinze compositoras foram selecionadas. Sempre tive vontade de compor, mas constantemente criava empecilhos e dificuldades para passar por esse lugar, que parecia desafiador. Quando saiu o edital da residência, percebi que ficaria muito angustiada se não tentasse fazer parte. Um dos pré-requisitos era ter três músicas autorais, então, decidi compor. Em média, fiquei envolvida com esse processo por um mês. Acabei sendo selecionada, e me senti muito privilegiada e grata pela oportunidade, por estar rodeada de artistas representativas e referências pessoais. Nesse grupo de quinze mulheres, apesar de todas cisgênero, tínhamos muita diversidade em quesito de raça, trajetória e estilos musicais. Tivemos encontros quinzenais durante todo o ano de 2019, dos quais, alguns receberam convidadas que dialogaram com a proposta do Projeto Concha, como Juçara Marçal, Martinha do Coco, Léa Freire e Winnie Bueno. Os demais encontros foram com as participantes, envolvendo diferentes propostas de composição e de auto-observação artística, sugeridas por Isabel Nogueira, que atua como orientadora.

Hoje me esforço para tentar me perceber no início do processo, no primeiro dia de residência e fazer um balanço com como me sinto atualmente. No primeiro encontro, ainda era difícil acreditar que estava ocupando o mesmo lugar de artistas que sempre tive como referência. Além disso, tive muita dificuldade em falar sobre minha trajetória, sobre como me relacionava com a composição. Hoje, sinto mais segurança em me reconhecer como artista e compositora e devo muito disso ao processo com as outras residentes.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 PESQUISA ARTÍSTICA

A pesquisa artística é um método que passa por diversas discussões acadêmicas. Como ela se relaciona diretamente com essa produção, julgo importante explicar o que entendo a respeito desse conceito. A partir de López-Cano (2014), observo que a pesquisa artística envolve a construção de um discurso de argumentação sobre o fazer artístico a partir da reflexão da nossa ação, pois lidamos com o abandono da zona de conforto desde o momento que ingressamos em um estado de constante observação e reflexão das nossas atuações. Essas ações estão relacionadas, por exemplo, com nossos processos de composição, nossos sentimentos envolvidos no movimento e às interações com outros sujeitos que participam de nossas atividades musicais. São consideradas experiências artetnografadas, que na seção Metodologia serão abordadas com mais amplitude.

Algunos consideran precisamente a la investigación artística como un modo de revertir estas tendencias, como una estrategia de resistencia cultural donde el crear investigando está llamado a producir nuevas experiencias cargadas de sentido y un conocimiento crítico, emancipador, rebelde y desobediente, con el cual podemos hacer frente al poder establecido. (López-Cano, 2014, p. 28)

Cristopher Frayling (1993) define três tipos de pesquisa artística: pesquisa *na* arte, *através* da arte e *para* a arte. A pesquisa na arte está normalmente vinculada a campos como etnomusicologia, pedagogia, psicologia e cognição musical. Quando se trata de pesquisa para a arte, refere-se à produção de conhecimento ou às ferramentas para uma ação musical em um sentido mais amplo. A pesquisa através da prática artística não possui uma definição fechada, porém, é o que entendemos por pesquisa artística.

[...] No se centra en el objeto artístico, ni en el documento que lo explica de una u otra manera, ni en la biografía del creador, ni en la respuesta del público o el eco en sus diversos medios de difusión y múltiples interpretaciones. La investigación ‘desde el arte’ se centra en el propio proceso de creación [...]. (ZALDÍVAR, 2008 apud LÓPEZ-CANO, 2014, p. 42)

O papel da prática na pesquisa artística é múltiplo, pois, nela, os hábitos, criações e interpretações são fontes de informação tão válidas quanto a bibliografia. Esse é um espaço

onde podemos provar ideias e conceitos a partir das reflexões e, por esse motivo, é fundamental o entendimento desse processo como uma ação de experimentação. Além disso, a prática artística é um lugar no qual "pensamos fazendo e fazemos pensando: pensar o mundo a partir do fazer" (LÓPEZ-CANO, 2014, p. 129).

Além disso, busco uma relação da pesquisa artística com a musicologia feminista, pois entendo essa pesquisa como um fazer não-neutro que busca uma oposição à narrativa tradicional de parâmetros universais na música, em sua maioria, de protagonismo de homens, ocidentais e brancos.

A musicologia feminista surge associada a propostas metodológicas presentes no contexto da Nova Musicologia, que propõe a interpretação da música como produto e construção cultural, envolvendo questões estéticas e problematizando práticas musicais, no âmbito da recepção e nos processos ideológicos dos discursos. (ALVES, 2019, p. 12)

A musicologia feminista entende a música como produto de uma construção cultural que envolve diversas relações de poder. A partir dessas perspectivas, portanto, como aborda Alves (2019), acho fundamental minha autoinscrição neste trabalho enquanto corpo presente. Sou mulher, branca, de vinte e seis anos, cisgênera, heterossexual e de classe média. Meus bisavós maternos vieram da Espanha e Portugal e os paternos da Lituânia e Moldávia.

Nesse sentido, afirmar-se enquanto corpo no texto significa refutar a ideia de neutralidade e reafirmar tanto a singularidade de quem escreve, quanto a atividade do corpo no texto, já que o corpo não é passivo e nem deve ser subjugado à mente. (ALVES, 2019, p. 16)

O conceito anteriormente mencionado, de López-Cano, no qual pensamos a partir da prática, pode ser relacionado em oposição ao paradigma cartesiano que privilegia o pensar em detrimento da ação.

A partir do paradigma cartesiano que privilegia o *pensar* em detrimento do *fazer* é estabelecida a hegemonia do *neutro*, na qual são propagadas generalizações que se manifestam a partir da ideia de uma mente despregada do corpo. Nessa cisão, o sujeito hegemônico que tradicionalmente estabelece as estruturas – masculino, branco e de alta classe social - é desincorporado e é criada uma ilusão de neutralidade. (ALVES, 2019, p. 16)

A ideia do *neutro* favorece, portanto, os grupos hegemônicos e exclui aqueles que fogem dos agrupamentos e passam a ser considerados como "o outro". Esse conceito exclui as singularidades e favorece, novamente, o sujeito masculino branco e de alta classe social.

Acredito necessária minha autoinscrição, pois é fundamental pensar gênero e raça em música. Partindo disso, trago uma citação de Silvio Almeida, do livro *Pequeno Manual Antirracista* de Djamila Ribeiro (2019), no qual ele discute que o racismo não é uma questão individual e sim uma opressão estrutural, ou seja, esse preconceito é reproduzido diariamente enquanto silenciado.

Consciente de que o racismo é parte da estrutura social e, por isso, não necessita de intenção para se manifestar, por mais que calar-se diante do racismo não faça do indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, certamente o silêncio o torna ética e politicamente responsável pela manutenção do racismo. (ALMEIDA, ano apud RIBEIRO, 2018, p. n.p.)

Problematizando, então, a branquitude, busco identificar na minha trajetória momentos que percebi opressões raciais, a partir, logicamente, do meu lugar de mulher branca de classe média e todos os privilégios que isso me possibilita. Minha mãe tem a pele mais escura, e cresceu no interior do Rio Grande do Sul. Em uma cidade de imigrantes alemães, ela era lida como negra, e conta de quando leu na sua certidão de nascimento que sua pele era branca. Até então, ela não se identificava como branca. Quando eu era pequena, no Rio de Janeiro, diversas vezes ela foi reconhecida como minha cuidadora. Essas situações e relatos me fizeram questionar e observar o que, para alguém branca e privilegiada, parecia ser "normal". Djamila Ribeiro (2019) observa que o debate racial é sempre focado na negritude, e é necessário questionar a branquitude, ou seja, se autoperceber para que os privilégios não sejam naturalizados.

De acordo com Djamila Ribeiro (2019, n.p.), “perceber-se é algo transformador. É o que permite situar nossos privilégios e nossas responsabilidades diante de injustiças contra grupos sociais vulneráveis”, entendo que mulheres brancas são privilegiadas estruturalmente por serem brancas, mas discriminadas por serem mulheres. A partir dessas reflexões, acho necessário observar a presença de mulheres no campo da música, afinal, durante minha graduação pude perceber que é uma esmagadora minoria atuante.

4.1 GÊNERO E VOZ

Vejo a voz como peça fundamental dessa pesquisa artística. É o instrumento com o qual me sinto mais confortável e é a partir dele que introduzo minhas criações artísticas. Minha vontade em investigar as diversas formas do uso da voz cantada vieram de experiências com música circular, improviso vocal, apreciação e estudo de cantoras de jazz, que utilizam o *scat singing* como ferramenta. Então, aqui pensamos na voz não apenas atrelada a linguagem verbal, mas a todas as potencialidades deste instrumento.

Se eu uso a linguagem [verbal nas composições]... ela é uma textura sonora tanto quanto é um texto... Se eu uso um texto, ele vai ser muito simples, e vai estar lá pelo som tanto quanto pelo significado. E também acho que a música, em si mesma, é um meio muito evocativo. É muito aberto. E eu não gosto da ideia de que as pessoas precisam trabalhar através do filtro da linguagem. (MONK, 1997 pud TERRA, 2019, p. 83)

Pensando na textura sonora e também no texto, busco aqui realizar uma pesquisa artística na qual essa voz, em diversos formatos, protagoniza. Podemos também pensar na voz-música a partir do conceito de Janete El Haoli (1993), que abrange as possibilidades da voz cantada atrelada a letra, mas também a ruídos, grunhidos, vocalizes e todas as suas potencialidades.

A voz em sua individualidade, isto é, não vinculada, única e exclusivamente, à palavra e seu discurso de significação verbal, mas respeitante a tudo o que nossas capacidades vocais forem aptas a produzir. (HAOULI, 1993, p. 29)

Tendo em vista que o trabalho é produzido por uma pesquisadora, desde já é importante enfatizar que as práticas musicais não são inocentes; ou seja, são elementos de reprodução de realidades e contextos sociais. Lucy Green (1997, p.16) afirma:

Quando escutamos uma mulher cantar ou tocar, quando escutamos a uma música que ela compôs ou improvisou, não apenas escutamos os significados pertencentes à música, também estamos conscientes de sua posição discursiva vinculada a gênero e à sexualidade.

De acordo com Butler (2010), o gênero seria um fenômeno inconstante e contextual, “um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e

historicamente convergentes” (p. 29). Entende-se, portanto, que toda existência é social; ou seja, não há um “corpo natural”, todos os corpos são “generificados”. Quanto a isso, Butler (2010, p. 25) afirma que “gênero não é algo que somos, é algo que fazemos, por meio de uma sequência de atos”.

Percebemos, a partir de Butler (2010), que gênero pode ser entendido como um processo social que envolve diversas questões estruturais de poder, por exemplo. Com isso, podemos dialogar com Green (1997), que acredita que as mulheres cantoras afirmam um conceito de feminilidade, principalmente pela exposição do corpo. Essa visão é diferente para as mulheres compositoras ou instrumentistas, que são consideradas transgressoras desse conceito.

Segundo a autora, as mulheres que cantam ou ensinam seriam afirmados deste conceito de feminilidade, que envolve cuidado e sentido formador, relacionados a um prolongamento da ideia de maternagem e ao mesmo tempo supostamente distantes do desenvolvimento de um trabalho intelectual autônomo. Segundo a autora, a mulher cantora estaria associada ao imaginário social a um distanciamento das capacidades intelectuais, pela ênfase na exposição do corpo. As mulheres instrumentistas seriam parcialmente transgressoras deste ideal convencional de feminilidade, enquanto as mulheres compositoras e improvisadores estariam mais distantes deste conceito, pelo desenvolvimento de um trabalho intelectualizado. (NOGUEIRA, 2017, p. 5)

Lívia Nestrovski (2013), em sua tese *Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade*, cita uma entrevista de Leny Andrade a Charles Gavin no documentário *Estamos aí* em que Leny afirma “Eu sou um músico que canta. Com licença” (p. 60). Essa afirmação coloca em debate a relação instrumentista-homem, cantora-mulher e busca uma posição igualitária e respeitosa nesse contexto. Ao mesmo tempo, enfatiza essa mesma dualidade. Também percebemos que aqui tende-se a compreender a voz como um instrumento igual aos demais.

É cantora, sim, mas também “músico”; em outras palavras, é uma instrumentista como qualquer outro, e seu instrumento é a voz. Ao mesmo tempo, o fato de assegurar-se músico, no masculino, relativiza a hierarquia sexual no ambiente musical do qual faz parte. (NESTROVSKI, 2013, p. 61)

De acordo com Livia Nestrovski (2013), essa citação busca repensar e desconstruir e hierarquia sexual no ambiente musical a qual a entrevistada está inserida. É possível relacionarmos esse questionamento com “a negociação de gênero”, de Kaija Saariaho (2015). Aqui entendemos que o termo "mulher-*performer*" ou "mulher-cantora" é amplo e abrange diversas individualidades, diferentes modos, diferentes experiências e identidades. Além disso, como já citado, está relacionado com estruturas de poder e de opressão.

Na vida de cada mulher compositora, a feminilidade é constantemente negociada em relação às convenções e estruturas generificadas, em várias situações sociomusicais, em interação com pessoas do outro e do mesmo sexo, dentro da esfera pública da vida musical e como um processo de crescimento interno para cada compositora. (MOISALA; ZERBINATTI, 2015, p. 3)

A negociação de gênero, portanto, envolve apresentar o gênero ou escondê-lo ou até mesmo disfarçá-lo. Nesse caso, percebemos que Leny Andrade buscou mascarar a questão de gênero para ser compreendida e lida como musicista, apenas. Nesse contexto, ela sentiu necessidade de afirmar-se "o músico" para ter essa compreensão.

Para Sundberg (2018), o desempenho da glote, que é por ele definido como "oscilador humano", é afetado pelas emoções, (p. 87). A partir dessa perspectiva, podemos questionar a definição da voz como instrumento, afinal, "as emoções afetam os instrumentistas, não aos instrumentos. No mesmo sentido, caberia questionar: “se a voz é instrumento, onde está o instrumentista?” (DE MATOS et al., 2008, p. 309)

3. MITODOLOGIA

*Naquela noite, os sonhos faziam fila, querendo ser sonhados, mas
Helena não podia sonhá-los todos, não dava.
Um dos sonhos, desconhecido, se recomendava:
— Sonhe-me, vale a pena. Sonhe-me, que vai gostar.
Faziam fila alguns sonhos novos, jamais sonhados, mas Helena
reconhecia o sonho bobo, que sempre voltava, esse chato, e outros
sonhos cômicos ou sombrios que eram velhos conhecidos de suas
noites voadoras.
(Eduardo Galeano)*

Busco aqui, desenvolver uma metodologia em música baseada na *mitodologia* em artes cênicas, proposta por Luciana Lyra (2011), utilizando referências da Antropologia da experiência, de Victor Turner (1974), e a Antropologia do Imaginário, de Gilbert Durand (1990) Essa mitodologia busca a aproximação da realidade imarginal, ou seja, "[...] lida com forças pessoais que movem o atuante na relação consigo mesmo e com o campo artetnografado, num processo contínuo de retroalimentação" (LYRA, 2011, p. 2).

Aqui entende-se artetnografia como o conjunto de cruzamentos e intersecções proporcionado pelo artista e pela comunidade. A artetnografia e a mitodologia procuram atingir "camadas mais profundas da psique pessoal e coletiva" (LYRA, 2011 p. 3). Busca na interpretação, uma reconciliação entre o lúdico e o intelectual, e estimula o imaginário dos envolvidos. Esse processo abrange trajetórias pessoais e subjetividades. Lyra procura, também, o reequilíbrio entre polos; ou seja, através de técnicas de espiritualização, busca o maior autoconhecimento e proximidade consigo.

Por se traduzir como pressuposto da Mitodologia em Artes Cênicas, a Artetnografia, coloca-se na base dos princípios e procedimentos mitodológicos, ou seja, não há Mitodologia, se não houver um ato de risco do artista no confronto com os abismos de si e do outro em toda a sua estranheza. (LYRA, 2011 p. 4)

Aqui lidamos com os conflitos internos, construções e reconstruções que o processo criativo nos apresenta. Tumultos que o contato de si para si apontam, afinal, nesses procedimentos também nos reinventamos.

É uma construção artística que, por lidar com a poesia, não quer dizer que esteja isenta de dor e de rupturas. Ao contrário: a poesia e a música

nascem das rupturas e da dor que transformam. É um processo criativo no sentido amplo onde, ao criarmos caminhos artísticos e de produção de conhecimento próprios, também nos reinventamos como pessoas. (ROSA; NOGUEIRA, 2015, p. 27)

O objetivo é a realização de experimentos em composição musical a partir do sonho como elemento de criação. Estimulada por essa experiência artetnografada, observada como laboratório de criação que abrange ensaios, relações e vivências dessa caminhada sonora. Aqui, dialogo com a auto-observação por intervalo cronológico de López-Cano (2014) para perceber como são minhas experiências artetnografadas. Fiz o registro, durante uma semana, de ações pertinentes que influenciam meu processo criativo para enxergar como elas atingem o meu fazer artístico.

Dou aulas de canto e autoconhecimento vocal particulares, tenho uma média de 14 alunos com diferentes objetivos, idades e trajetórias. Me relaciono de uma forma diferente com cada aluno, percebendo seu espaço, limitações e envolvimento. Notei, com essa análise, que seguidamente tenho a sensação de renovação depois dos encontros. Quando tenho contato com pessoas que estão iniciando essa caminhada em busca do autoconhecimento vocal, frequentemente percebo uma empolgação com o lúdico, o abstrato e com as possibilidades da nossa voz. Acredito que tais sensações são mais presentes no início dessa estrada do que quando já estamos imersos nessa busca e a relação com a voz também se trata de trabalho, de retorno financeiro. Por conta disso, os encontros com meus alunos são muitas vezes inspiradores e renovadores.

Além das aulas de canto, tenho ensaio fixo com a banda Enxame, que costumam ter duração de duas horas e acontecem na quarta-feira à noite. Por ser durante a semana e em um turno tardio, é comum estarmos cansadas ou indispostas. Percebo que passamos grande parte dos ensaios conversando, em busca do arranjo ideal e também praticando a escuta; discutimos e refletimos constantemente sobre a forma como queremos nos expor musicalmente, performaticamente, nas redes sociais etc. Tenho muito carinho por essas conversas e pela importância que colocamos nelas, às vezes tomando mais tempo do que o ato de tocar em si. Acredito que essas duas ações não são similares, pois uma se trata da relação com um grupo, e a outra de relações individuais; além do que, abordam questões diferentes, e geram em mim diferentes sensações e pensamentos. Também tenho diversas ações momentâneas, como gravações, ensaios com outros projetos e composições de trilhas, porém, neste trabalho, optei por analisar apenas as ações fixas.

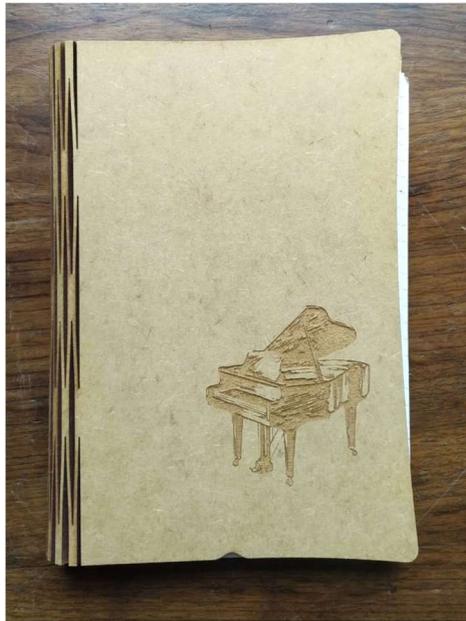
Então, é a partir dos conceitos de López-Cano (2014) e Luciana Lyra (2011), que desenvolvo esta pesquisa artística. Assim como cita Lyra, essa perspectiva não busca instaurar um esquema ou estratégia, mas sim revelar motivos e propósitos do pensamento contemporâneo.

Em suma, o trabalho com a Mitodologia em Artes Cênicas, mais do que uma tentativa de implementação de um método, desvela intenções do pensamento contemporâneo na restauração da imagem e do mito como molas propulsoras do reconhecimento de si, assim como a performance enquanto meio ritual de expressão destas imagens, no estímulo à cena comprometida com a “remitologização” do mundo. (LYRA, 2011 p. 5)

A partir desse pensamento, que lida com a realidade imarginal, busco nos meus sonhos a inspiração e provocação para a criação sonora. Escolho os sonhos porque "proporcionam um despertar transcendente, por isso são ação poética, criadora" (NEVES, 2008, p. 8). Assim, lidando com a fenomenologia dos sonhos de María Zambrano (2008) pensamos a atemporalidade como estado primordial do ser humano. No sonho, vivemos outras condições de tempo, diferentes das que estamos habituados.

A música suspende o tempo da consciência, esse tempo consecutivo que dividimos em passado, presente e futuro, concebido como um contínuo unidimensional e homogêneo. A linguagem da música é som [...]. (NEVES, 2008, p. 4)

Figura 4 – Caderno dos sonhos.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Mantenho um caderno dos sonhos desde 2015, no entanto, adquirei o caderno físico, com capa de madeira, somente em 2016; até então, anotava meus sonhos no computador, mas passei a sentir necessidade de transcrevê-los para o papel, para, assim, poder observar a escrita, a forma de registrar, a linguagem e a própria caligrafia tomando formas diferentes com o tempo. Meu pai e minha mãe tinham o hábito de anotar sonhos e ambos faziam terapia junguiana. Quando comecei a me tratar, em 2015, no ano seguinte ao falecimento do meu pai, também passei a anotá-los. Até então, não olhava para os sonhos com tanto cuidado e carinho. Tive dificuldade no início do processo, principalmente em memorizar o que havia sonhado. Lembro do quão importante foi passar a mentalizar, antes de dormir, o desejo em acessar esses sonhos e lembrá-los pela manhã — como se passasse a influenciar e controlar o inconsciente. Nos registros iniciais, buscava relatá-los e escrevê-los logo quando acordava. O tempo da escrita poucas vezes acompanhava o tempo do meu raciocínio e, durante o dia, quando voltava a ler o que havia registrado, era difícil compreender, tanto pela grafia quanto pelo significado. Passei, então, a registrar em áudio, em um gravador de celular, assim que acordava. Assim faço até hoje. Diversas vezes, já no decorrer do dia, lembro de relance do que havia sonhado e, com surpresa, encontro em áudio, com diversos detalhes, gravado por mim mesma quando ainda despertava. De tempos em tempos, escuto esses áudios e transcrevo todos para o caderno dos sonhos com texto e data. No caderno não anoto interpretações, elas também se transformam com o tempo. Em torno de uma vez por ano, quando transcrevo o que falta, gosto de rever e

reler os escritos. Assim, percebo sujeitos constantes, temáticas ou lugares que se repetem e busco, nas camadas mais profundas, que relações posso perceber.

O caderno dos sonhos vem me acompanhando há cinco anos, mas essa foi a primeira vez que me propus a criar algo a partir dele. Não foi uma tarefa fácil. Percebi que após o primeiro impulso partir do sonho, as músicas foram criando vida própria, e foi difícil perceber e lembrar o que tinha sido aquele primeiro estímulo. Tentei buscar equilíbrio entre acessar esse arranque inicial e mantê-lo, de alguma forma, até o fim do processo, mas também deixar a música se levar e ser levada para outros caminhos.

4. DESCRIÇÃO DAS MÚSICAS

*o que não parece vivo, aduba.
o que parece estático, espera.
(Adélia Prado)*

Nesta seção, me dedico a apresentar o processo de composição e experimentação sonora que realizei por meio desta pesquisa artística. Me propus, inicialmente, a criar novos materiais sonoros por conta do recorte, optado por mim, dos sonhos como gatilho para a criação. Antes de descrever cada música, acho importante relatar alguns padrões que percebi durante a pesquisa artística:

- Grande parte desse processo aconteceu no espaço físico de uma sala, no apartamento onde vivo e ministro aulas, e também por ser um espaço onde fico sozinha. Tornou-se um lugar seguro para experimentações e criações.
- Costumo registrar ideias e experimentos em áudio no celular ou no aplicativo de computador GarageBand, através de uma placa de áudio (Focusrite), um microfone (Shure SM57), um pedal de voz (VoiceLive Touch) e uma controladora (Arturia).
- Quando componho canção, costumo ficar mais satisfeita ao pensar letra e melodia juntas. Normalmente, algum dos elementos surgem antes, mas é tão próximo que a ordem se confunde. Esse processo aconteceu na canção Pera. Em "esquina", primeiramente escrevi o poema, e em seguida busquei musicá-lo.
- As músicas instrumentais costumam surgir de improvisos livres. Registro-os e escuto em seguida. Guardo os trechos que me agradam e crio essas costuras. Costumo cantar a melodia e harmonizar sem um pensamento racional, apenas me guio pela sonoridade e pela cor que os acordes trazem.
- Quando escrevo textos, tenho o hábito de restringir a quantidade de palavras no momento da escrita. Esse exercício surgiu a partir de alguns princípios de escrita de microcontos que, em seguida, abordarei mais detalhadamente.
- Leio, durante o processo, os textos das canções em voz alta para perceber como soam, a sonoridade dos versos.
- Para estimular a escrita, utilizo alguns exercícios que conheci com a escritora Angélica Freitas — em seguida irei abordá-los mais profundamente.
- Acho necessário ficar alguns dias sem acessar as criações para não tomar decisões antecipadas e descartar material criativo. Acredito que esse tempo é fundamental para a música amadurecer, repensar palavras, repensar melodias.

A partir dessa análise geral que pude observar por meio da pesquisa artística, apresento por subseção, cada uma das composições. Na busca por analisar alguns aspectos materiais da expressividade vocal, utilizo alguns parâmetros sugeridos por Regina Machado (2007). Nível Físico: extensão, tessitura, timbre (ou qualidade vocal), voz clara, voz escura, voz aberta e voz fechada. Utilizo, também, um mapeamento de características vocais a partir da pesquisa feita por Ines Terra (2019) para expor os elementos que surgem a partir da gravação da música.

4.1 ESQUINA

5 de maio de 2018

Estava no apartamento que eu estava indo morar, no Bom Fim. Quando olho pra janela, tem muita gente na rua, inclusive minha mãe, dizendo para eu voltar pra dentro do quarto. Percebo que alguém havia se jogado do meu prédio. De repente policiais entram no meu quarto e percebo que esse homem cometeu suicídio do meu apartamento.

Tive esse sonho enquanto ainda morava com minha mãe, no Bairro Rio Branco mas estava prestes a me mudar para um apartamento no Bom Fim, onde vivi a maior parte da minha vida. Lembro da sensação de choque ao acordar. Levou-me a pensar nos ciclos e o quanto esse reinvento, de me afastar da casa de quem me criou, também significava a necessidade de alguns desfechos. Passei a pensar no bairro em que vivi a maior parte da minha vida e que agora estava novamente voltando a habitar. Recordei-me de uma letra que havia escrito alguns meses atrás sobre uma história do bairro.

No início de abril, quando escrevi a letra, buscava maiores informações sobre uma história que certo dia ouvi, a respeito de uma mulher que teria vivido uma espécie de cárcere privado durante a ditadura no prédio na minha rua que, inclusive, foi o prédio que vivi nos meus primeiros anos de vida em Porto Alegre. Pesquisei sobre a história e encontrei uma reportagem⁸ de 2015 contando a história de uma jovem que fora mantida como refém do próprio pai, oficial e comandante do exército. O motivo do castigo teria sido por conta do envolvimento de sua filha com alguns integrantes de grupos estudantis.

⁸ Matéria publicada no jornal Sul 21, disponível em: <https://www.sul21.com.br/cidades/2015/08/conheca-5-locais-de-porto-alegre-por-onde-a-ditadura-passou-e-quase-ninguem-sabe/>.

A partir desse relato, escrevi uma letra refletindo sobre quantas existências e histórias ocorrem no mesmo chão. Também lido, neste trabalho, com as sensações ao me deparar com esse relato.

No primeiro momento, escolhi como gatilho escrever microcontos de até sete palavras. Meu primeiro contato com esse exercício foi através de uma oficina de escrita criativa com Marcelino Freire⁹. A lógica de ter poucas palavras faz com que as escolhas sejam pontuais e objetivas. Depois de ter essa série de microcontos, fiz alguns ajustes, deixando de lado a primeira orientação de ter apenas sete palavras.

*Vivi memórias que não lembro
Aqui nem tudo aconteceu
Aonde da luz nasce o suor
E o asfalto aquece o ser*

*Tanto nesse mesmo chão
Quanto logo vai passar
Lido com arrebentações
Vou curar minhas ressacas*

*Tanto segredos perdidos
Na esquina da minha casa
Solidão forçada
Obrigada a desaprender*

Me propus, inicialmente, a criar a melodia a partir de duas reflexões apontadas por Meredith Monk (1997) em *Notas sobre a voz*. Pensei na voz como linguagem (nesse caso, a linguagem verbal), tratando de letra e melodia e também "trabalhando com um companheiro" nesse caso, um ruído repetitivo criado também a partir da voz. Fiz os primeiros experimentos utilizando o pedal de voz com uso do *loop* e sem nenhum efeito. Improvisei algumas melodias em um ostinato rítmico próximo à célula do baião. Após uma série de improvisos registrados no gravador do celular, acabei definindo a melodia final. Alguns dias depois, percebi que esse ostinato constante acabava por limitar as interpretações vocais; afinal, em alguns momentos sentia a necessidade de alongar palavras ou deixar mais tempo de pausa, por exemplo, e o *loop* não permitia essas variações. Optei, portanto, por gravá-la sem o *loop* e utilizar outros elementos sonoros.

Durante a gravação da voz dessa canção, busquei reproduzir a mesma melodia de diferentes formas, com pausas e colocações diferentes: mais metálica, mais suave, mais

⁹ Escritor brasileiro.

firme. Em seguida fiz um recorte e selecionei o take preferido. Convidei a Carina Levitan ¹⁰ para criar uma textura, uma cama de ruídos enquanto a melodia da voz sobressaía. Ela fez um *set* utilizando um walkman com um captador de guitarra como fonte sonora e passando esse sinal por um pedal de distorção e um pedal de delay. Tínhamos, em média, três *takes* de sete minutos de ruído. Acontece que, quando fomos escutar a captação, havia uma frequência constante que não conseguimos suavizar. Optamos, portanto, em gravar novamente outro dia.

No segundo dia optamos por gravar o ruído de um rádio antigo, além do mesmo *set* anterior. No momento da mixagem recortamos alguns trechos para compor a canção. A mixagem das músicas ficou a cargo da Bê Smidt – dos meus maiores e mais sinceros encontros durante a graduação. Considero, principalmente nessa canção, o processo de mixagem como um segundo momento de composição pois aqui, montamos o arranjo final. Colocamos os ruídos, na primeira volta da canção, de maneira que a letra pudesse ser compreendida e optamos pela não compreensão na segunda volta, onde utilizamos delay, distorção e sobreposição das vozes. Busquei nessa textura eletrônica, criar um ambiente de tensão e de não compreensão da linguagem verbal, por conta da história que ela representa.

Na tabela abaixo, baseada no trabalho de Ines Terra (2019) busco observar as manifestações vocais apresentadas nessa canção.

Tabela 1

Tempo/parte da música	Timbre	Efeitos eletrônicos	Tipo de texto
11s	Com ar; Suave	<i>Low pass</i> , Reverb, Compressor	Texto da canção
32s	Metálico		
55s	Suave; Menos potência		
1.8s		Distorção	

¹⁰ Informações complementares sobre a artista em <http://www.carinalevitan.com/>

4.2 PAISAGEM VOCAL

03 de novembro de 2017

Estava fugindo da polícia. Eu e o Tiago pegamos um elevador e eu me posiciono de uma forma que que a câmera não me filmasse. A polícia me reconhece pelo sapato de girassol que estou usando e vou presa.

No primeiro momento, o que mais me chamou atenção foi ter sido reconhecida pelo sapato de girassol. Eu, de fato, tenho um sapato de girassol, e além dele ter uma estampa de flores, é muito confortável. Nesse sonho, fui identificada pelo que levo nos pés, pelo sapato que me põe em contato com a realidade e com o mundo externo. Fui reconhecida por onde e como andava e, a partir disso, passei a observar os caminhos que me proponho a seguir.

Passei a pensar o quão confortável estava com os caminhos que estava construindo e, então, apesar do aprisionamento e da tensão da perseguição, esse sonho me proporcionou majoritariamente sensações de tranquilidade e leveza.

Figura 5 – Sapato de girassol.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Partindo dessas reflexões, me convidei a compor uma música que abordasse tais sensações. Também busquei utilizar ferramentas que ainda não tinha experimentado. Passei, portanto, a fazer experimentações com o harmonizador¹¹ do VoiceLive Touch conectado a

¹¹ Harmonizador: ferramenta para criar harmonizações vocais

minha controladora.¹² Improvisei algumas melodias com voz, mas estava insatisfeita com a ferramenta que utilizava. A sonoridade do harmonizador, da forma como configurei, estava um pouco engessado, não permitia fluidez. Resolvi, então, fazer a mesma melodia com um piano digital. Essa melodia foi construída a partir de diversos improvisos livres que eram registrados no gravador do celular; em seguida, escutava os áudios e guardava os trechos e materiais que gostava.

Durante o processo de composição, senti a necessidade de buscar um movimento rítmico que dialogasse com a não linearidade do sonho e com as tantas interpretações que ele pode nos sugerir. Então, experimentei essa seção no meio com uma variação de compasso e que buscasse manifestações sonoras mais relacionadas à realidade, ao dia a dia, ao mundo externo que o meu sapato toca. Com o uso do pedal de *loop*, gravei alguns sussurros, grunhidos e risadas.

Nessa seção com variação de compasso, tive interesse em trazer alguma célula da música brasileira que também sofresse essa alteração. Inicialmente, testei com o baião e, em seguida, com o agogô do maracatu. Acabei optando pelo segundo.

Chamei Aline Araújo¹³ para gravar o piano, por ser uma parceira que vem traçando essa caminhada da composição e da música instrumental. Optamos, juntas, por captar o áudio de um piano acústico, ao invés de usar VSTs¹⁴. Aline tem formação erudita e, por conta disso, o instrumento que tinha mais proximidade sempre foi o piano acústico. As sonoridades desses dois instrumentos são muito diferentes, e como essa música partia apenas de voz e piano, achamos que seria importante que fosse um som que preenchesse esse espaço e por conta dos harmônicos e da natureza do instrumento, optamos pelo acústico. Dei liberdade para que criasse em cima da composição, e ela me apresentou alguns acordes com notas adicionadas e três sobreposições de frases para um trecho do piano.

No mesmo dia gravei a voz dessa música. Não tinha definido as sílabas que usaria, mas percebi que cada vez que eu cantava, as vogais permaneciam as mesmas. Normalmente entre "e" e "a" fechados. Nos primeiros *takes* de gravação, estava fazendo uma sílaba como "puei", que parecia contrastar com as anteriores — essa sílaba me soou mais próxima da língua inglesa e eu estava buscando uma sonoridade correspondente ao português brasileiro. De acordo com Machado (2007):

¹² Controladora: é um tipo de teclado MIDI que conectado ao computador pode reproduzir sons que estão armazenados no PC e controlar softwares.

¹³ Informações complementares sobre a artista em <https://www.facebook.com/alinearaujos>

¹⁴ VST: Virtual Studio Technology.

O cantor trabalha com a emissão equilibrada dos componentes melódicos e linguísticos, pois da junção desses elementos com os conteúdos sonoros da própria voz que canta é que se dá a comunicação com o ouvinte. (MACHADO, 2007 p.17)

Quando a voz cantada, porém, se liberta da palavra, não há equilíbrio nesses componentes. Há os componentes melódicos e rítmicos, porém, os linguísticos ficam a cargo do ouvinte e da sua história pessoal. Nesse contexto, as sílabas selecionadas pelos cantores são permeadas por um contexto histórico específico. O *scat singing* de Louis Armstrong, por exemplo, indica e simboliza sons de uma vivência negra nos Estados Unidos. De acordo com Nestrovski (2013, p. 109), “[...] expressa não apenas sons melódicos com sílabas sem sentido, mas reflexos de um passado, [...] e os significados que isso carrega”. A escolha das sílabas está normalmente associada às sílabas existentes na língua materna do intérprete. De acordo com Martins (2017), além de facilitar o processo de execução, isso resulta em uma sonoridade familiar. Nessa música, busquei essas sílabas, com sonoridade próxima da minha língua materna, por isso utilizei palavras como "daierundê" e "darunquê". Em sua tese, Martins (2017) cita Filó Machado falando a respeito do canto de Jorge Ben. Ele diz que ouviu as “balbúcias brasileiras”, isto é, ele chamava de “balbulina ou sacundim” porque Jorge Ben utilizava essas sílabas enquanto cantava. Filó Machado (apud MARTINS, 2017, p. 59) diz: “assim, o ziriguidum, sacundim ou telecoteco são onomatopéias que podem, por sua construção silábica, serem confundidas com uma palavra do vocabulário português do Brasil.”

4.3 PERAÍ

29 de agosto de 2019

Me via quando pequena com outra criança. Sem querer machuco essa outra menina com um copo quebrado, enquanto brincava, e faço um corte no rosto dela, perto do olho.

Enquanto lia meu caderno em busca de sonhos para essas criações, me deparei com esse registro do qual não me recordava. Minha primeira ideia foi fazer um texto a partir dele e o escrevi de forma diferente do habitual. Em geral, penso em uma quantidade média de palavras, como mencionei anteriormente, baseada em um exercício de microcontos. Dessa vez, ainda, escrevi de forma contínua, como um texto corrido. Em seguida, fui selecionando trechos e montando esse quebra-cabeça.

*Enquanto olho desse lado
Tanta coisa nesse caso
Me enlouquece deixa eu ver
Perai, não enxerguei bem*

*Nessa vida tão pequena
Como pode tanto medo do estilhaço
Do que corta
Perai, não entendi bem*

*Olho gordo
Olho d'agua
Olho grande
Olho nu
Fica de olho
Perai*

Escrevi o texto a partir da minha perspectiva durante o sonho, onde me via e me observava enquanto pequena. Uso óculos desde criança e, quando nasci, praticamente não enxergava do meu olho esquerdo; por conta disso, hoje acumulo uma coleção de óculos. Em razão dessas relações, fui desenvolvendo uma outra percepção para esse tema e foi por isso que o corte próximo ao olho me chamou tanta atenção nesse sonho. Escrevi, então, a última estrofe, buscando expressões populares que utilizavam a palavra "olho".

Durante o processo, fiz outras estrofes e declamava-as em voz alta. No decorrer desse exercício, percebi que a sonoridade de algumas letras não me agradava, por conta da junção das palavras, por conta da métrica etc.

Me propus a fazer uma música com melodia mais estável, talvez mais próxima da voz falada. Normalmente busco melodias mais movimentadas e dessa vez procurei fazer diferente. Decidi, livremente, improvisar melodias no violão. Nessa canção, a ação de composição do texto e da melodia vieram quase em harmonia, a ponto de não saber exatamente em que ordem os elementos surgiram.

Como não tenho muita fluência no instrumento, acabei ficando em apenas dois acordes, mas como o texto ocupava maior protagonismo, e a melodia era estável, o violão também não deveria ter muito movimento harmônico. Registrei esse trecho no computador. Ao ouvir, pensei em buscar sons diferentes com a voz, que ainda não haviam sido explorados, e gravei na introdução. Busquei, então, sons com a boca, que posso fazer uma relação com os experimentos dos Barbatuques ¹⁵que são, para mim, uma referência em abertura de vozes e exploração vocal.

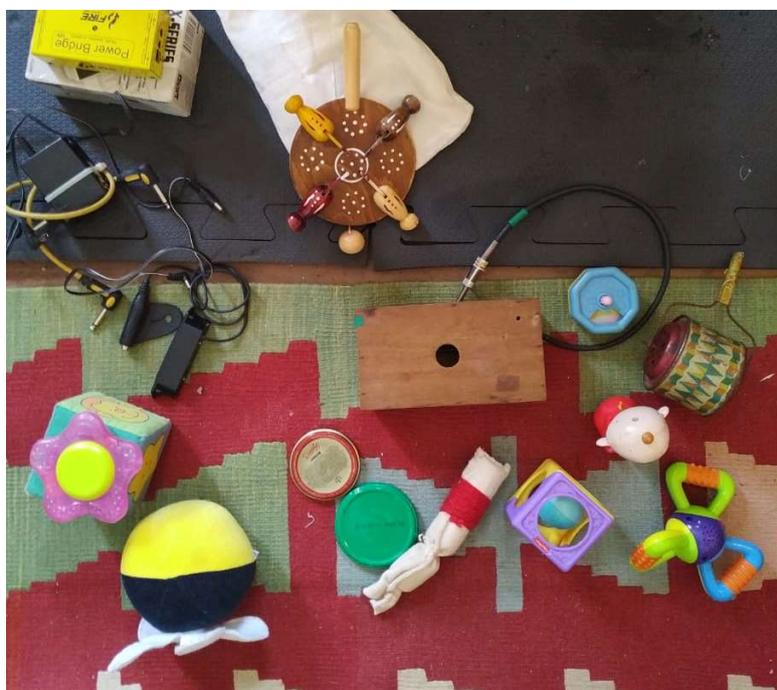
¹⁵ Informações complementares sobre Barbatuques estão disponíveis em:
<https://www.barbatuques.com.br/?lang=en>

Algumas horas depois, voltei a pensar na música e testei essa mudança de compasso na parte que não tem letra para contrastar um pouco com essa linearidade que ela apresenta. Pensei em colocar alguma música que eu escutava na infância nesse trecho final e a primeira que me veio à cabeça foi a cantiga popular *Se essa rua fosse minha*; tenho uma memória afetiva com essa canção, lembro dela muito presente durante a infância.

Encaminhei a música para Matheus Noronha¹⁶, que tocou violão na gravação, e dei liberdade para ele criar em cima. Ele tocou os acordes mais abertos e adicionou algumas notas. Matheus foi meu colega no início da graduação e temos alguns interesses musicais semelhantes, principalmente pela música latinoamericana.

Pensei que seria interessante, no arranjo final, ter alguns sons de instrumentos não convencionais nessa música e por isso chamei Carina Levitan. No dia da gravação, Carina levou uma série de brinquedos infantis e teve a ideia de criarmos uma paisagem sonora. Apesar da nossa proximidade por relações familiares, foi recentemente, na residência do Projeto Concha, que nos esbarramos musicalmente. Carina é um poço de criatividade, e achei que ela teria sensibilidade para descobrir e reproduzir esses sons que faltavam, que eu ainda não sabia quais eram.

Figura 6 – Brinquedos infantis trazidos pela Carina.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

¹⁶ Informações complementares sobre o artista em <https://www.facebook.com/Matheus-Noronha-Silveira-2270529426297070/>

A partir do ruído da porta de entrada do estúdio rangendo, ela sugeriu que gravássemos uma cena: uma pessoa (no caso, Carina) abre a porta, caminha até a cozinha e leva três xícaras com pires e colheres para outro ambiente. Uma outra pessoa (no caso, eu) surge na cena e juntas elas vão até a cozinha buscar um café. As duas retornam para a sala, servem e tomam café. Em seguida, Carina explorou os sons dos brinquedos infantis. Gravamos dois *takes* dessa paisagem sonora. Quando começamos a gravar o segundo, um caminhão de lixo passou na rua. Foi um imprevisto que pareceu programado. Trouxe realidade e verdade para a música.

Na mixagem dessa música, deixamos o take da paisagem sonora completo, sem alterações nem recortes. A minha ideia, quando iniciava a letra de “se essa rua fosse minha”, era que a voz soasse um pouco distorcida. Pensei inicialmente em um efeito como “voz de rádio” e nessa busca utilizamos o *plugin* VocalSynth da Izotope, que duplica a voz com um timbre de sintetizador, além do delay. Na captação da paisagem sonora utilizamos um microfone X e na voz o Sterling ST79 em cardioide. No violão um Shure SM57, o Sterling ST79, além do som do captador.

Abaixo podemos observar as manifestações vocais a partir da tabela baseada no trabalho de Ines Terra (2018).

Tabela 3

Tempo/parte da música	Timbre	Efeitos eletrônicos	Tipo de texto
24s	Leve, com ar	Reverb, Compressor	Texto da canção
1.6s			Vocalize
1.31s		<i>Vocal Synth Delay</i>	Texto da canção, cantiga popular
1.56s			Vocalize

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Escrever um poema
é como apanhar um peixe
com as mãos
nunca pesquei assim um peixe
mas posso falar assim
sei que nem tudo o que vem às mãos
é peixe
o peixe debate-se
tenta escapar-se
escapa-se
eu persisto
luto corpo a corpo
com o peixe
ou morremos os dois
ou nos salvamos os dois
tenho de estar atenta
tenho medo de não chegar ao fim
é uma questão de vida ou de morte
quando chego ao fim
descubro que precisei de apanhar o peixe
para me livrar do peixe
livro-me do peixe com o alívio
que não sei dizer
(Adília Lopes)*

Chegando, então, ao fim desse processo, busco perceber com carinho e atenção como chego até aqui. Para poder executar essa pesquisa, tive que quebrar diversas barreiras vinculadas ao auto boicote e à timidez, por exemplo. Percebo, também, a quantidade de pessoas que de alguma forma atravessaram esse processo, me estimulando a habitar essa lacuna da composição ou contribuindo concretamente para as gravações dessas músicas.

Vale mencionar que durante o primeiro semestre voltado para o trabalho de conclusão de curso, eu estava envolvida com outro trabalho, bastante diferente desse que apresento aqui. Foi depois do colóquio, no meio de 2019, que decidi voltar para o meu desejo inicial, de anos anteriores, de fazer uma pesquisa artística no fim do curso.

Refletindo, também, sobre as colaborações que tive para chegar até aqui, penso nas parcerias que tive durante as gravações e no processo que construímos juntos. Durante as gravações, dei liberdade para os artistas envolvidos criarem em cima da minha proposta, pensando em um arranjo coletivo. Acredito que essas sugestões se deram, principalmente, por eles terem uma familiaridade e intimidade maior com os seus instrumentos do que eu. Além disso, são nesses espaços que eles podem expressar um pouco da sua linguagem artística e

estética e valorizo isso no arranjo colaborativo. As variações que eles propuseram foram, principalmente, na forma de tocar ou a partir da adição de elementos. Esse espaço de liberdade para criar não alterou, porém, a proposta inicial sugerida por mim.

Percebo como a minha trajetória durante a graduação e antes dela respingou nessa pesquisa; através de influências musicais ou formas de expressão, por exemplo. Documentar todo o processo de criação, autoobservação e gravação foi fundamental e muito rico, assim posso perceber com mais clareza alguns padrões e gatilhos para criação e claro, sentir-se mais próxima e consciente do próprio processo criativo.

Minha proposta inicial, de fazer experimentos a partir dos sonhos como elemento de criação musical, me fez perceber que os sonhos falam sobre mim de uma forma que nem eu consigo acessar. Compôr canções a partir de inspirações trazidas pelo subconsciente foi dividir uma intimidade que eu mesma não conhecia, expor angústias e narrativas.

Foi a partir do conceito de Mitodologia, de Luciana Lyra (2011) que pude desenvolver essa pesquisa. Pensando então, nas realidades imarginais, a partir os sonhos que habitam o nosso inconsciente e buscando uma “remitologização” do mundo que dialogue com o pensamento contemporâneo. Busquei, também, discutir conceitos de voz e relacionar essas perspectivas com a questão de gênero com referências que trazem o diálogo entre Lucy Green (1997), Livia Nestrovski (2013) e Janete El Haoli (2002), por exemplo. Observo como foi importante dar espaço para debater a questão de gênero, por que foi a partir de algumas reflexões acerca da temática que pude perceber e entender medos vinculados a composição; um lugar que na academia é ocupado majoritariamente por homens brancos. Também busquei, discutir a branquitude e refletir sobre esse recorte durante a minha trajetória pessoal, assunto tão pertinente, ainda mais quando se trata de pesquisa no Brasil, um país onde o racismo é estrutural e para isso trouxe paradigmas de autoras como Djamila Ribeiro (2019) e Alves (2019).

Compreendo-me, ainda mais, como compositora e finalizo essa pesquisa com anseio de novas buscas internas que virem manifestações sonoras, artísticas. É o início de uma caminhada, onde cada dia que vivo mais me habito.

6. REFERÊNCIAS

ALVES, Sarah Alencar. **Mulheres que criam com vozes**. 2019. Dissertação (Mestrado em Musicologia) — USP, São Paulo.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CASTIEL, Alice.(Alice Castiel). Porto Alegre, 15 de Junho de 2018. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/alicecastiel/posts/10160453055885635>

CHAVES, Celso Loureiro. **Processo Criativo e Composição Musical: Proposta para uma Crítica Genética em Música**. In: Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, 10, 2012. Porto Alegre.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro: Conhecimento, Consciência e Política de Empoderamento**. Local: Boitempo, 2019.

DE MATOS, Claudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; DE MEDEIROS, Fernanda Teixeira. **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FRAYLING, Cristopher. 1993. **“Research in Art and Design.”** Royal College of Art Research Papers: 1 – 5

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços. Brasil: L&PM, 2005.**

GREEN, Lucy. **Music, gender, education**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HAOULI, Janete El. **Demetrio Stratos: a escuta da voz-música**. 2002 Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) — Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

HOLDERBAUM, Flora Ferreira. A Poesia Sonora como voz-música. **POLÊMICA**, [S.l.], v. 13, n. 1, p. 885-905, fev. 2014. ISSN 1676-0727. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/9653/7576>.

HOOKS, Bel. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Local: Elefante, Abril de 2019.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jun. 2012.

LOPES, Adília. **Um jogo bastante perigoso. Belo horizonte: Moinhos, 2018.**

LÓPEZ-CANO, Ruben; OPAZO, Ursula San Cristóbal. **Investigación artística en música Problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: Editora da ESMUC, 2014.

LYRA, Luciana de F. R. P. De. *Mitodologia em Artes Cênicas: Diretrizes, pressupostos, princípios e procedimentos para criação*. São Paulo (SP): Universidade de São Paulo/ Pesquisadora do Projeto Temático NAPEDRA; FAPESP; Supervisor Prof. Dr. John Dawsey.

MACHADO, Regina. **A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MARTINS, Isadora; NOGUEIRA, Isabel. **Diálogos colaborativos entre sons e empoderamento: Ciclo Sônicas, Festival Sonora Ciclo Internacional de Compositoras edição Porto Alegre e Girls Rock Camp Porto Alegre**. In: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018, Manaus.

MARTINS, Marina. **Sacundim: o scat singing de Filó Machado na interpretação de “Take Five”**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331199>.

MOISALA, Pirkko; ZERBINATTI, Camila Durães. A Negociação de gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia: a mulher compositora como sujeito nômade. **Revista Vórtex**, [S.l.], v. 3, n. 2, dez. 2015. ISSN 2317-9937. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/886>.

MONK, Meredith. Notes on the voice, in JOWITT, Deborah (org) Meredith Monk. Nova iorque e Baltimore: Johns Hopkins university Press, pp 57-58. Tradução: Conrado Falbo

NESTROVSKI, Livia. **Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958-1965)**. 2013. Tese (Mestrado em Música) — UNIRIO, Rio de Janeiro.

NEVES, M.J., **Fenomenologia do sonho** in *Faces de Eva*, Universidade Nova de Lisboa/Câmara Municipal de Lisboa, 2008.

NOGUEIRA, Isabel Porto. Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas. **Revista Vórtex**, [S.l.], v. 5, n. 2, jun. 2017. ISSN 2317-9937. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2141>.

NOGUEIRA, Isabel. (Isabel Nogueira). Porto Alegre, 14 de Junho de 2018. Facebook:

Disponível em:

[https://www.facebook.com/isabel.p.nogueira/posts/10216916187803906?__xts__\[0\]=68.ARBX8Lr4FqkF_i8HDk0jlC8Ju3FkuUHdecdf9KfGpo8n94HCOVzvef4D7PIUT6ZEVEXCsZmKvI87EDoV2971xbaOFpKNmUKdFilJWjMAsgxW73yy_shFr6zbdTKPQb1zPqTnFATM7CW2zu-3V0fNj6Amu5za-4myWJkV3IJD00G_BsFTTGGbgrVzeIJEHjoXnyf034AJAPb0Eg&__tn__=H-R](https://www.facebook.com/isabel.p.nogueira/posts/10216916187803906?__xts__[0]=68.ARBX8Lr4FqkF_i8HDk0jlC8Ju3FkuUHdecdf9KfGpo8n94HCOVzvef4D7PIUT6ZEVEXCsZmKvI87EDoV2971xbaOFpKNmUKdFilJWjMAsgxW73yy_shFr6zbdTKPQb1zPqTnFATM7CW2zu-3V0fNj6Amu5za-4myWJkV3IJD00G_BsFTTGGbgrVzeIJEHjoXnyf034AJAPb0Eg&__tn__=H-R)

PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. Brasil: Record, 2016.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual Antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras

em música. **Revista Vórtex**, [S.l.], v. 3, n. 2, dez. 2015. ISSN 2317–9937. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/887>.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto**. São Paulo: EDUSP, 2018.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da voz: Fatos sobre a Voz na Fala e no Canto**. Tradução Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

TERRA, Ines Brandes. **Entre vozes viajantes: exploração vocal no Teatro Invisível de Meredith Monk**. 2019. Tese (Mestrado em Música) — USP, São Paulo.

ZERBINATTI, Camila; NOGUEIRA, Isabel; PEDRO, Joana. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. **Descentrada**, v. 2, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe034>.