

# O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga:

notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação  
e possibilidades transgressoras em música<sup>1</sup>

**Laila Rosa**<sup>2</sup> | Universidade Federal da Bahia (Brasil)

**Isabel Nogueira**<sup>3</sup> | Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

**Resumo:** Este texto discute aspectos teóricos das perspectivas feministas pós-coloniais e traz uma reflexão sobre sua aplicabilidade e desdobramentos para a criação musical, a partir de uma perspectiva que inclui marcadores sociais como gênero, raça e etnia, sexualidades, classe social, dentre outros. Sob as lentes da abordagem feminista de conhecimento situado, consideramos nossos trabalhos anteriores com musicologia e etnomusicologia. Também pretendemos descrever os processos que tornaram possível assumirmos nossa identidade como compositoras, e observar como a prática da criação sonora está profundamente relacionada a esta trajetória. Descrevemos assim os processos de elaboração de nossos trabalhos autorais como cantautoras, trazendo esta categoria para o centro do debate, por sua articulação das figuras de compositora e intérprete e sua importância para o debate feminista. Problematizando as ausências da produção musical das mulheres dos espaços musicais e acadêmicos,

---

<sup>1</sup> What Moves Us, What Unfolds Us, What Instigates Us: Notes About Feminist Epistemologies, Creative Processes, Education And Transgressive Possibilities In Music. Data de submissão: 06/11/2015. Data de aprovação: 26/11/2015.

<sup>2</sup> Sou cantora pernambucana, professora, pesquisadora e militante Feminista, integrante do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher (NEIM/UFBA). Praticante de Yoga. Uma mulher do axé. Filha de Iemanjá do Terreiro Xambá (Olinda, PE). Sou professora da Escola de Música e dos Programas de Pós-Graduação em Música e em Gênero, Mulheres e Feminismo da UFBA. Coordeno a Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros. Email: [lailarosamusica@gmail.com](mailto:lailarosamusica@gmail.com)

<sup>3</sup> Sou compositora e performer, musicóloga e professora do Instituto de Artes da UFRGS. Coordeno o Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música e participo do Grupo de Pesquisa em Criação Sonora e Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas, da UFRGS. Sou professora e orientadora dos PPG- Mestrado e Doutorado em Música da UFRGS e PPG- Memória e Social e Patrimônio Cultural da UFPel. Email: [isabel.isabelnogueira@gmail.com](mailto:isabel.isabelnogueira@gmail.com)

buscamos também discutir possibilidades de atuação nestes contextos, articulando os mesmos com os aportes teóricos dos estudos sobre gênero e música num sentido amplo.

**Palavras-chave:** Feminismo, Criação Musical, Pesquisa Artística, Pós-colonialidade.

**Abstract:** This paper discusses theoretical aspects of feminist postcolonial perspective and offers a reflection on their applicability and consequences for musical creation, from a perspective that includes social markers such as gender, race and ethnicity, sexualities, social class, and so on. Under the lens of the feminist situated knowledge approach we take into account our previous work in musicology and ethnomusicology. We also aim to describe the process that made it possible to assume our identity as songwriters, and observe how the practice of sound creation is deeply related to this trajectory. So we describe the making processes of our own work as *cantantoras*, bringing this category into the heart of the debate for its articulation of the songwriter and the performer and its importance to the feminist debate. By discussing the absence of women musical production in the musical and academic spaces, we also discuss possibilities of action in these contexts, articulating them under the theoretical approaches from gender and music studies in a broad sense.

**Keywords:** Feminism, Musical Creation, Artistic Research, Post colonialism.

**P**ara começar a presente incursão musical feminista, partimos de algumas questões: como pensar música, processos criativos, performance e educação a partir de uma perspectiva das epistemologias feministas pós-coloniais? Quais as contribuições das mesmas epistemologias para reconfigurar este extenso panorama musical nosso de cada dia? O que nos move e inquieta para trazer estas questões? Quais outras trajetórias que nos inspiram para pensar sobre nossas próprias trajetórias e atuações musicais enquanto musicistas, compositoras, pesquisadoras, educadoras e ativistas feministas?

Como ponto de partida, trazemos referências musicais e feministas pós-coloniais, tais quais, Gloria Anzaldúa (2000) ao falar em línguas sobre uma consciência fronteiriça e mestiça, de poesia e enfrentamento, criando uma nova língua: aquela que refuta a hegemonia que não nos pauta, não nos contempla, não nos representa – a produção de conhecimento heteronormativa, branca, sexista, classista que nega e exclui a existência das mulheres enquanto criadoras, pensadoras, pessoas. O que se configura numa verdadeira tentativa de extermínio de seus feitos e de sua existência.

Esta é também uma tentativa de organizar a reflexão sobre nossas composições nestas distintas esferas – nossa forma de compor no mundo e, sobretudo, de possibilidade de existência (OLIVEIRA

FILHO, 2014). Possibilidade de existirmos enquanto feministas que acreditam na dialogicidade freireana (FREIRE, 2011 e 1990) e na pedagogia feminista antirracista (CASTRO, 2010; LOURO, 1997; hooks<sup>4</sup>, 2013) como forma de transgressão, descoberta e conhecimento, ainda que no espaço institucional das nossas universidades, e para além das mesmas. 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.

Sobre a dimensão humana do ato criativo, o psicanalista, dramaturgo e ator argentino Eduardo Pavlosky (1982) nos traz interessantes reflexões sobre o grande esforço implicado no processo criativo que transita entre a loucura, a descoberta, o terror, e ao mesmo tempo, a superação, dentre vários outros sentimentos e lugares afetivos.

Meu teatro é um esforço para superar a minha esquizoidia. Sinto meus personagens às vezes como vômitos impulsivos que partem do mais profundo do meu ser. Isto que está no palco em cada uma das minhas obras, sou eu. São meus sonhos, minha loucura, meu sadismo, meus medos infantis, meu medo da solidão, meus terrores à vida, minha claustrofobia. Enfim, o mais aterrorizante de mim. Mas eles também são a minha constante superação de tudo que é assustador. É ali, no mesmo terror da minha solidão, de onde surge o mais vital e mais intenso em minha vida, o que eu mais quero de mim. Não existe saúde sem reconhecimento profundo de nossa loucura. Eu não acredito na sanidade neste mundo. A rebelião transformadora é um constante esforço para superar um sistema despersonalizante. Que corramos o perigo de tornar-nos loucos não significa que não se tenha feito o esforço para encontrar o amor pela verdade. A muitos dos que qualificamos como loucos devemos as grandes certezas deste mundo. (PAVLOSKY, 1982, p. 9).<sup>5</sup>

Dialogando com o referido autor, propomos nossa pequena rebelião transformadora, que, sendo nossa, e tão intimamente nossa, não deixa de ser também coletiva: a de outras sujeitas que se encontram nas inquietações artísticas, nos artevismos, na militância e na produção de conhecimento feminista.

Neste sentido, ainda que consideremos a dimensão subjetiva como fundamental, pois “o pessoal é político”, não propomos uma narrativa de nossas obras, sonoridades e desejos de modo

---

<sup>4</sup> bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins que deve ser escrito propositalmente e sempre com as iniciais em minúsculo, por uma questão política adotada pela autora estadunidense, como denúncia da invisibilidade das mulheres negras da sociedade.

<sup>5</sup> Mi teatro es un esfuerzo por superar mi esquizoidia. Mis personajes a veces los siento como vómitos impulsivos que parten de lo más profundo de mi ser. Eso que está en el escenario en cada una de mis obras, soy yo. Son mis sueños, mi locura, mi sadismo, mis miedos infantiles, mi fobia a la soledad, mis terrores a la vida, mi pánico al encierro. En fin, lo más terrorífico de mí. Pero también son mi constante superación de lo terrorífico. Es allí, en el mismo terror de mi soledad, de donde surge lo más vital y lo más intenso en mi vida, lo que más quiero de mí. No hay salud sin reconocimiento profundo de nuestra locura. No creo en la cordura en este mundo. La rebelión transformadora es un constante esfuerzo por superar un sistema despersonalizante. Que corramos el peligro de volvernos locos no significa que no se haya hecho el esfuerzo de buscar el amor por la verdad. A muchos que calificamos como locos les debemos las grandes certidumbres de este mundo. (PAVLOSKY, 1982, p. 9)

individualizado *apenas*, mas que estejam em consonância e em prol de um bem comum, dos direitos humanos que incluem os direitos das mulheres, da comunidade LGBTQTT, das comunidades indígenas, negras, periféricas, que ainda não estão representadas ou contempladas dignamente pelos estudos e ações em música. Mas claro que, de longe afirmamos representar todo este coletivo, e sim, nos conectar e solidarizar com suas agendas através de nossas atuações e interlocuções que falaremos mais adiante.

Claro que reconhecemos que o debate sobre gênero e feminismo em música no Brasil é emergente, tendo rendido frutos de grande importância.<sup>6</sup> Contudo, reconhecemos também que o mesmo ainda é incipiente na configuração de projetos e políticas públicas no que tange a materialidade do musical e dos seus sujeitos e sujeitas, sobretudo nas áreas da educação musical e da etnomusicologia, que assumem uma intervenção mais direta com comunidades, instituições, grupos, etc, como nos mostrou um mapeamento sobre produção de conhecimento sobre mulheres e música no Brasil (ROSA et al., 2013), considerando as interseccionalidades de raça/etnia, das sexualidades, classe social, geração e demais marcadores sociais da diferença, diversidade e diferenciação (BRAH, 2006).

Caminhando para trabalhar nosso potencial criativo como uma tentativa de projeto solidário situado feminista e localizado no Brasil (Nordeste-Sul)-América do Sul-América Latina, que burla a solidão a até o medo da morte, dialogamos mais uma vez com Pavlosky (1982, p. 7) ao afirmar que,

Todos estamos sozinhos; isso é verdade. Todos tememos a morte; isso também é verdade. Mas nossa vida pode ter mais alegria se aparece um sentido de projeto futuro. Ali então a angústia frente à morte é atenuada na realização de um projeto solidário (...). Por isto pensamos que a angústia existencial de um revolucionário latino-americano é de uma qualidade diferente do que um pequeno-burguês europeu (...).<sup>7</sup>

Contudo, este projeto solidário e feminista, para situar mais uma vez nossa fala nos termos da perspectiva de conhecimento situado (HARAWAY, 1995), extrapola o âmbito do escrito-supostamente racional e científico e chega/vem para o/do corpo, onde mora outro conhecimento, o da experiência, da vivência musical, dos desejos mais íntimos de fazer uma música que nos acolha e nos represente, que nos ponha em diálogo com outras tantas que compartilham experiências semelhantes. Um espaço de empoderamento. Obras que nos brotam, escapam e já não mais nos pertencem, que formam uma estrutura estética que gera também uma sensação que integra e repara.

---

<sup>6</sup> Desde os trabalhos pioneiros de Rita Laura Segato (1984), Maria Ignez Cruz Mello (2005), Laila Rosa (2005 e 2009), Rodrigo Gomes (2011), Carlos Palombini (2003), Rafael Noletto (2012), Talitha Couto Moreira (2012) a importante e pioneira coletânea “Gênero, Corpo e Música”, organizada por Susan Campos e Isabel Nogueira (2013), Jurema Werneck (2007), dentre outros.

<sup>7</sup> Todos estamos solos; eso es verdad. Todos tememos la muerte; eso también es verdad. Pero nuestra vida puede tener más alegría si aparece un sentido de proyecto futuro. Allí entonces la angústia frente a la muerte se mitiga en la realización de un proyecto solidario. (...) Por eso pensamos que la angústia existencial de un revolucionario latinoamericano es de diferente calidad que la de un pequeñoburgués europeo (...).”

Minhas obras me brotam, os personagens me escapam e já não me pertencem. Parecem nascer do mais íntimo do meu ser e em seguida se separam como filhos de uma mãe superprotetora. Verdadeiro processo de luto. Separação devastadora. Independência alheia a minha vontade. Seus projetos de filhos separados não correspondem ao meu projeto inicial. Eles se desprendem do meu ventre e vivem "sua vida". São as vezes injustos, maus filhos que não me obedecem. Suas réplicas não são as que às vezes gostaria de ter colocado em sua boca, como mãe que desejaria ter-lhes ensinado a falar o seu próprio idioma e eles se rebelaram falando à sua maneira. (...) Mas durante o momento criativo tudo é surpresa, tudo é insólito, como um pesadelo sem fim que não pode ser controlado. Separação dolorosa, mas também prazer pela magia da descoberta. Esta maravilha do inusitado, do inesperado, do desconhecido de si mesmo, se integra quando se consegue dar forma a uma estrutura estética e, em seguida, se adquire uma sensação de completude integradora, reparadora. (PAVLOSKY, 1982, p. 17).<sup>8</sup>

Começamos pelas epistemologias feministas pós-coloniais ainda juntamente com a pensadora e compositora dominicana Ochy Curiel (2010), que traz sua identidade cantante, transgressora, negra e lésbica como marcadores fundamentais de sua obra. Pensamos composição como criação de mundos que criam sentido e, sobretudo, está relacionada a relações de poder.

Como entender os atos composicionais em suas relações com os campos de poder? Campos de poder, ou relações de poder, que pré-existem e até mesmo condicionam tais atos – ou então, de outra perspectiva –, campos de poder que são acionados pelas próprias escolhas que o compor exige e engendra? O que pode uma composição? (...) Distintos modos de criar no mundo – historicidade e *mainstream* e o desafio de construção de autonomia das assim chamadas periferias. (LIMA, 2014, p. 49-50).

A respeito de compor no mundo, Pedro Amorim Oliveira Filho (2012) nos traz um interessante panorama de modelo composicional, onde relaciona os aspectos contingenciais e operacionais do ato de compor, onde os aspectos contingenciais consistem nas condições de compor (contexto e inspiração), e os operacionais consistem nas dimensões ou instâncias da composição (materiais, processos e forma). Por fim, na sua proposta de modelo, os aspectos do compor “se relacionam com os aspectos do mundo: físico, sensível e mental (ou conceitual)” (idem, 2012).

---

<sup>8</sup> Mis obras me brotan, los personajes se me escapan y ya no me pertenecen. Parecen nacer desde lo más íntimo de mi ser y luego se separan como hijos de una madre sobreprotectora. Verdadero proceso de duelo. Separación desgarradora. Independencia ajena a mi voluntad. Sus proyectos de hijos separados no corresponden a mi proyecto inicial. Se desprenden de mi vientre y viven “su vida”. Son a veces injustos, malos hijos que no me obedecen. Sus réplicas no son las que a veces quisiera ponerles en la boca, como madre que quisiera enseñarles a hablar su propio idioma y ellos se me rebelaran hablando a su manera. (...) Pero durante el momento creador todo es sorpresa, todo es insólito, como una pesadilla interminable que no se puede controlar. Desgarramiento doloroso, pero también placer por la magia del descubrimiento. Esa maravilla de lo insólito, de lo inesperado, de lo desconocido de uno mismo, se integra cuando se logra plasmar una estructura estética y entonces se adquiere una sensación de completud integradora, reparadora. (PAVLOSKY, 1982, p. 17)

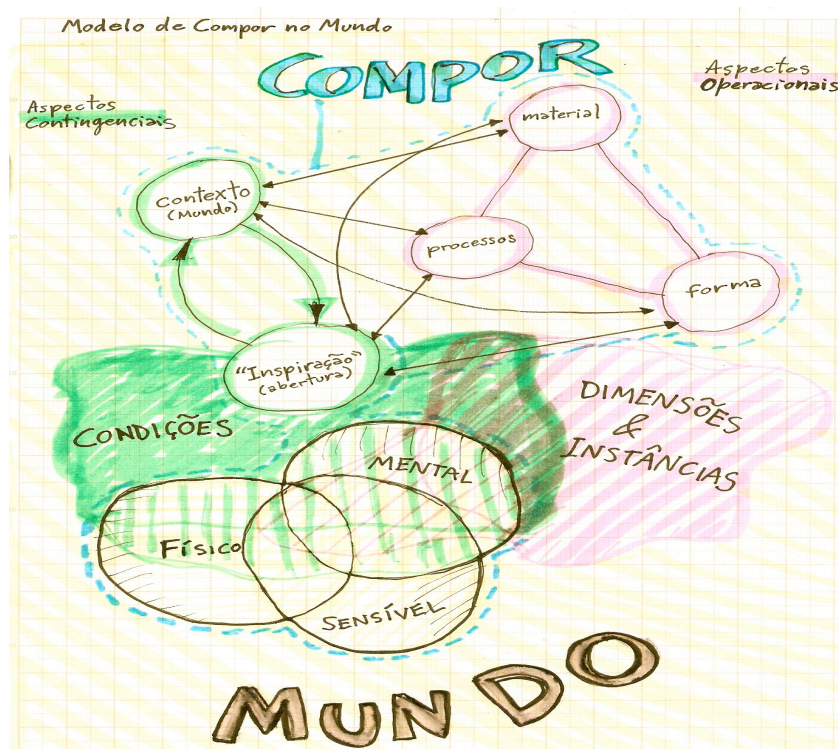


Fig. 1 – Modelo de Compor no Mundo (OLIVEIRA FILHO, 2012)

Apesar de reconhecermos tais questões sobre o compor no sentido amplo como pertinentes e, assim também compormos nossas próprias narrativas e trajetórias, reiteramos a importância do retorno às epistemologias feministas em detrimento ao suposto universal masculino do compor – aquele que não toca na dimensão de gênero. Retornamos então à perspectiva de uma reescrita da história (SCOTT, 1992) sobre processos do compor, de performance, de pensar e agir feministas. E, neste sentido, somente autoras/es feministas e Queer, em sua maioria, contribuíram para esta ruptura fundamental de produção de conhecimento sobre o musical.

A reescrita de artistas negras, mulheres pobres da classe trabalhadora que não tiveram acesso a escreverem sobre suas histórias, por exemplo, mas que através de suas performances e canções, imprimiram conhecimentos e vivências de resistência negra feminina contra o racismo e o sexismo, como nos mostra Angela Davis (1998), é uma reescrita fundamental para pensar sobre o musical, que os trabalhos da área de música, em sua maioria, não aprofundam.<sup>9</sup> A autora propõe o estudo da música

<sup>9</sup> A autora aborda as contribuições artísticas destas cantoras negras de blues estadunidense nas políticas de sexualidade que transformaram as relações de gênero nas comunidades negras de suas épocas: “When I first began researching the literature on blues and jazz women I discovered that, with some significant exceptions, the vast majority comprised either biographies or technical studies within the disciplines of music and musicology. I’m not suggesting that investigations of these artists’ lives and music are not interesting. However, what I wanted to know more about was the way their work addressed urgent social issues and helped to shape collective modes of black consciousness. Because most studies of the blues have tended to be gendered implicitly as male, those that have engaged with the social implications of this music have overlooked or marginalized women.” (DAVIS, 1998, xiv)

como terreno para examinar uma consciência feminista histórica que reflete as vidas de mulheres negras, cantoras e compositoras de blues estadunidense oriundas da classe trabalhadora das comunidades negras, cujos trabalhos artísticos eram provocativos como representações estéticas de políticas de gênero e sexualidade (idem, p. xv). Cita os mesmos como possibilidades fascinantes de uma emergente consciência feminista no blues destas artistas – de um lado da subserviência ao desejo masculino que, de outro lado, se transmutava para a expressão de um desejo e recusa que eram de grande autonomia feminista. Outro aspecto importante que a autora trabalha é o papel da oralidade nessa (re)escrita da consciência feminista negra. (ibidem, p. xix).

Tais questões trazidas por Angela Davis nos remetem à teoria da música feminista e a questão da suposta dicotomia mente x corpo problematizada pela musicóloga Suzanne Cusick (1994) onde ressalta que uma teoria de música feminista, ao invés de procurar se “encaixar” nas teorias já estabelecidas que focam apenas os aspectos racionais – da mente, busca fazer outras perguntas, que considerem corpo e desejo num sentido amplo, onde gênero e sexualidade, assim como estão presentes na sociedade como aspectos estruturantes, estão presentes também nas escolhas musicais composicionais e/ou da performance, além, é claro, do próprio contexto no qual a pessoa está inserida.

De que forma, e falando de nosso lugar, sendo mulheres brancas com distintas trajetórias – uma do nordeste e outra do sul, podemos colaborar e reiterar esse enfrentamento a partir de nosso trabalho como educadoras, e em nossas produções artísticas e de conhecimento, uma vez que estas atuações estão intimamente relacionadas? Por outro lado, gênero, raça e sexualidade, que compõem dimensões não somente físicas, mas históricas, culturais, políticas e também mentais, psicológicas, considerando sua dimensão afetiva e cognitiva, sem determinismos, mas que conferem a identidade e subjetividades, marcas estruturantes que podem ser exploradas pelos processos criativos em música de compositoras, como bem nos lembra Suzanne Cusick (1994).

Igualmente propondo outros caminhos analíticos, Deborah Vargas (2012) no seu livro “Dissonant Divas”, afirma que os protagonismos de cantoras e musicistas da cena “chicana” do início do século XX se afirmaram como dissonantes em relação aos cânones musicais e patriarcais deste mesmo contexto. E este ser dissonante passava pela performance, música, estilo, estética, experiência, voz e instrumentação, dentre outros aspectos que borravam fronteiras de identidades sociais.<sup>10</sup> A autora problematiza ainda como estas artistas não se “encaixavam” em padrões hegemônicos e normativos

---

<sup>10</sup> A autora afirma que “In Chicana Music assembles a dissonant cultural and sonic landscape of Chicana/Tejana singers and musicians since the early decade of the twentieth century to the present who – through performance, song, style, aesthetics, lived experience, voice and instrumentation – are incompatible, inconsistent, unharmonious, and unsuitable with canonical Chicano/Tejano narratives.” (VARGAS, 2012, p. ix). Cita cantoras e musicistas tais quais Rosita Fernández, Chelo Silva, Eva Garza, dentre outras, que “have represented innovative instrumental and vocal stylings, evoked new passions and politics of the erotic, created new spatialities of belonging and modes of being Chicana/Tejana that offer us an alternative understanding of borderlands social identities.”(idem).

dentro das narrativas da música “chicana” chamada de “La Onda”, compondo subjetividades deslocadas das construções heteronormativas de gênero, cidadania, resistência de classe, lar, feminilidade e família. Propõe, portanto, uma abordagem analítica de produção cultural e musical fronteiriça a uma lógica sexista de resistência e subordinação, configurando relações de gênero e de poder.<sup>11</sup>

Em “Queering the Popular Pitch” (WHITELEY; RYCENGA, 2006) a proposta consiste em problematizar sobre como o *queering* desafia estruturas não somente culturais e sociais, mas também musicais, invocando novos modos de escuta. São caminhos analíticos diversos para considerar o espaço da música popular como de ambiguidade, heteronormatividade e resistência ao mesmo tempo.<sup>12</sup> São dimensões subjetivas e coletivas que aqui também propomos, onde corpo e política são a face de uma mesma moeda musical. E este corpo tem história, contexto, conhecimento.<sup>13</sup> Por fim, todas estas abordagens contribuem para esta nossa narrativa musical conjunta, compondo também nossos repertórios no sentido de fortalecer a compreensão de nossos próprios processos criativos, descobertas e desejos que ora apresentamos.

### **Nosso lugar de fala: *artistas-cantadoras, pesquisadoras e educadoras***

Quem nós somos e o que nos move diante de tantas questões provocantes e desafiadoras? São questões norteadoras que nos situam, assim como situam nossas produções e desejos enquanto artistas/*cantadoras*, pesquisadoras e educadoras. Somos artistas, musicistas, compositoras, musicóloga e etnomusicóloga, respectivamente, educadoras que se pensam com grande afinidade teórica e musical. Somos cantoras, pianista, violinista e rabequeira, respectivamente, que buscam trazer para nossa produção de modo global, as questões que nos movem, bem como, nossas identidades gaúcha e pernambucana corporificadas: brancas/heteras/professoras universitárias de distintas trajetórias/ uma ex-anarco-punk de movimento estudantil de escola pública pernambucana na adolescência vivida em parte no interior e em parte em Recife, outra que começou muito cedo suas perguntas, escritas, leituras

---

<sup>11</sup> A feminist-of-color analysis of these figures’ cultural contributions by advancing a notion of musical dissonance, a “dissonance” that I contend offers further complexity to analyses of gender and power within Chicana/o cultural productions.”(VARGAS, 2012, p. x). Music is never void of power and always the site of gender, class, sexuality and race politics. For minority communities in the United States, music has often been the mechanism for counterhistorical narratives, self-representation, and cultural empowerment.” (idem, p. ix). E afirma ainda que “Sounds marks place. Music channels memory. Memories establish a presence. Place engenders social identities. Social identities are given presence through music. Sonic imaginaries processes histories. Histories – as canonical narratives, silences, ephemera, oral tellings, scandalous *chisme* (gossip), in the shape of dissonant figures – are contested struggles over remembering.” (idem, p. 1).

<sup>12</sup> “Popular music, for these authors, is not a neatly squared-off discourse; rather, it can be considered as a social force that constructs heteronormativity and resistant queer sexualities.” (idem, p. xiii).

<sup>13</sup> Queering to contemporary popular music – issues concerning race and ethnicity, forgotten histories, the body in music, and the use of popular music in power politics. (idem, p. xiii).



e estudos de música, moradora e ao mesmo tempo não se sentindo parte da cidade das charqueadas e dos casarões da praça. Uma oriunda de família pobre da classe trabalhadora do interior de Pernambuco outra originária de família de classe média mais vinculada ao mercado público da cidade do que às tradicionais famílias e doçarias pelotenses. Uma praticante de yoga e a outra praticante de macrobiótica, acupuntura e homeopatia; uma filha de Iemanjá e adepta ao candomblé e a outra filha de Iansã e Xangô que estudou em colégio de freiras, mas nunca se sentiu parte de nenhuma religião definida. Enfim, são vários os nossos marcadores que atravessam nossas falas e nossas produções, identidades, identificações, bem como, desejos de intervenção e de interlocução.

Para pensar este nosso lugar amplo de distintas, mas complementares atuações, reformulamos o conceito de *cantautora*, refutando o lugar de autoridade masculina de criador universal. Na medida em que nos apropriamos do termo, que é amplamente utilizado na língua espanhola na América Latina para designar *compositora que interpreta suas obras*, propomos uma reformulação do mesmo em tradução para nossa língua, não apenas designando esta identidade nossa de ser compositora, mas ampliando o mesmo como sinônimo de artevismo feminista autoral que é ao mesmo tempo musical, político e teórico. Ou seja, ser *cantautora* engloba o fazer musical nas instâncias que o mesmo nos atravessa: tocar, cantar, compor, pensar, escrever, ensinar, militar enquanto feministas nos diversos espaços que transitamos.

Conforme destaca Juan Pablo González (2013), o trabalho da *cantautora* difere-se da cantora/intérprete ou da cantadora/folclorista porque traz consigo a questão da autoria, do interpretar a própria produção, vinculada geralmente a temáticas políticas, mas fundamentalmente por trazer seu pensamento e suas concepções para o centro do discurso musical.

Como assinala Citron (1993, p. 81), se o compositor já é um outsider social, a mulher compositora será duplamente outsider, pois também o é do cânone profissional e artístico masculinizante.

González (2013) destaca que “após sua chegada triunfal à cena *criollista* nacional, a mulher pareceu experimentar um retrocesso como artista do folclore”. O autor observa que os movimentos de renovação do folclore latino-americano dos anos 1960 e 1970 estavam baseados nos conceitos de autor e compositor, a partir de uma tradição trovadoresca, e com isto a forte inclinação masculina do cânone imperante percebia a mulher com falta de profissionalismo e originalidade, algo que a musicologia feminista se encarregou de questionar. Segundo González (idem, p. 184), “com exceção da mexicana Amparo Ochoa e da chilena Isabel Parra, as poucas mulheres que participaram da *cantautoria* latino-americana foram principalmente intérpretes, como Mercedes Sosa, condição na qual não aparece o homem. O autor destaca que a chilena Violeta Parra é a grande exceção, posto que “irrompeu em um espaço reservado ao homem, seja apropriando-se do canto em décimas dos poetas populares chilenos

ou fazendo com que a palavra cantautor se pronunciasse também no feminino.”

Segundo González,

Um cantautor deve compartilhar com seu público suas próprias vivências, posições e visões de mundo por meio da canção e do ato performativo, o que Violeta fazia com toda propriedade. Para Violeta Parra, a mulher está ao mesmo nível do homem no amor: ela é a que escolhe, a que convida, a que ama, que é deixada e também deixa de amar. (íbidem, p. 184)

Em pesquisa que nós estamos iniciando em parceria a partir deste ano sobre compositoras de diversos gêneros musicais em Salvador e Porto Alegre, constatamos a invisibilização das compositoras não somente na retórica do meio musical, como também no desconhecimento de músicos e musicistas em relação a suas obras e atuações nos mais diferentes tempos históricos, contextos e gêneros musicais. E ainda, de modo geral, enquanto educadoras, constatamos assustadoramente, a exclusão de suas obras por parte de docentes nas suas aulas de música, análise, composição, educação musical, etc., o que naturalmente reflete na formação das/os estudantes onde esta invisibilização é naturalizada.

Esta pesquisa, cujo objetivo inicial foi de mapear compositoras atuantes em Salvador-BA (ROSA, 2011)<sup>14</sup>, vem trazendo, no entanto, boas surpresas. Para chegarmos até as compositoras, iniciamos conversas informais com diversas pessoas do meio musical, dentro e fora da Escola de Música da UFBA, e que atuam profissionalmente na área. As respostas eram, a princípio, desanimadoras. Parecia que as compositoras não existiam ou eram pouquíssimas e ainda, pouco representativas nos seus trabalhos e atuações artísticas. Felizmente, para nossa alegria e também tristeza, já contamos com um número acima de 100. Alegria por encontrarmos tantas! Tristeza pelo fato de que, ao encontrarmos tantas, como seria possível que elas fossem simplesmente invisíveis para todas aquelas pessoas consultadas?

Atualmente eu – Laila, tenho lançado a simples pergunta a estudantes dos diversos cursos de música da Escola de Música<sup>15</sup>, onde leciono desde 2011 na graduação e Pós-Graduação, e também estudantes do Programa de Pós-Graduação sobre Gênero, Mulheres e Feminismo, na UFBA: você

---

<sup>14</sup> O plano de trabalho “O som das compositoras de Salvador” integra o projeto de pesquisa Feminaria Musical ou epistemologias feministas em música no Brasil (ROSA, 2011). O mesmo vem sendo realizado desde 2013, ano de sua aprovação enquanto projeto de iniciação científica, tendo sido contemplado com bolsas PIBIC da UFBA (total de 15 bolsas até este ano de 2015) para estudantes de graduação, contando também com tutoras/es da Pós-Graduação (níveis mestrado e doutorado). Para o referido plano de trabalho contamos com a colaboração das estudantes bolsistas Neila Khadi (3 anos consecutivos) e Thalita Vieira, ambas jovens musicistas atuantes no cenário de Salvador.

<sup>15</sup> Leciono a disciplina Apreciação Musical para estudantes de composição, licenciatura, instrumento, e também estudantes do curso de música popular nas habilitações: canto, composição e arranjo e instrumento. Sou ainda credenciada aos programas de Pós-Graduação em Música e de Gênero, Mulheres e Feminismo, ambos na UFBA, onde desde 2012 oriento estudantes de mestrado e doutorado. Ou seja, é possível obter um panorama amplo deste (des)conhecimento musicais em relação à produção de compositoras e mais ainda, de sua (des)valorização generalizada como protagonistas de obras “menores” em relação aos “grandes” compositores que figuram no currículo e nas escolhas dos professores destes diversos cursos.

conhece compositoras? Ouve seus trabalhos? Você já ouviu ou analisou obras de compositoras durante seu curso de graduação ou mesmo na pós-graduação (para estudantes de música)? Infelizmente, e já sem surpresa de minha parte, a resposta foi massivamente negativa, salvo raríssimas exceções, como no caso de um estudante de composição, cujo curso tem duração de seis anos (!) e que, em todo o curso, ouviu uma compositora. Já outro estudante de mestrado em composição afirmou nunca – nem na graduação em composição, nem no mestrado - o que totaliza um período de cerca de 8 anos ao todo – ouviu ou analisou obras de compositoras em sala de aula. Naturalmente que no Programa de Pós-Graduação em estudos sobre gênero, a valorização de artistas e compositoras é reiterada, mas como não é um programa sobre música, o desconhecimento ainda é forte e expressivo, infelizmente. Estes são exemplos elucidativos de questões que nos movem e que interferem diretamente na formação das/os nossas/os estudantes.

O projeto Mulheres Compositoras em Porto Alegre começou a ser desenvolvido em 2015 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e conta com a bolsista Isadora Nocchi Martins e o bolsista Nikkolas Gomes Ferranddis, e a realidade observada é a mesma que em Salvador: uma produção bastante significativa, ainda que invisibilizada. O levantamento inicial realizado nestes dois meses de desenvolvimento do projeto mapeou trinta compositoras em atividade, ressaltando que estes são números iniciais, provavelmente muito distantes ainda da realidade; embora as obras destas mulheres estejam também ausentes das audições de salas de aula e repertórios das salas de concerto.

A notícia boa desta discussão é que, ao pesquisarmos sobre *cantautoras* feministas, encontramos uma diversidade representativa. L. Herrera – Menstruadora (2014) publicou no seu blog a informação de que “Cantantes abiertamente feministas son tendencia”.

Nos últimos anos, têm aparecido novas e diferentes vozes em regiões da América Latina e outras partes do mundo, que através de diversos gêneros musicais, cantam dirigindo-se a outras mulheres sobre as formas com que resistem a diferentes opressões. A continuação, algumas destas que, sem medo a enunciar-se a partir do feminismo, levantam a voz com ritmo.<sup>16</sup>

No blog “Una docena de”, Emi Escudero organiza “Una docena de canciones feministas”, onde problematiza a questão da transmissão cultural e produção de estereótipos femininos em épocas e países diferentes nas artes em geral, e que nem sempre tem significado uma imagem feminina positiva. Mas que, por outro lado, sempre existiram mulheres fazendo arte buscando representar a si mesmas, reivindicando, desta forma, dignidade e direitos. Escudero destaca ainda a importância de uma

---

<sup>16</sup> En los últimos años, han aparecido nuevas y diferentes voces en regiones de América Latina y otras partes del mundo, que a través de diversos géneros musicales le cantan a otras mujeres sobre formas en que resisten a diferentes opresiones. A continuación, algunas pocas de aquellas que sin temor a enunciarse desde el feminismo, levantan la voz con ritmo.

produção artística feminista, onde canções e músicas defendem a igualdade e promovem o empoderamento das mulheres, considerando sua diversidade sexual e afetiva.<sup>17</sup>

Esta abordagem de *cantautora* feminista dada por ambas as autoras é a que nos instiga. Seguimos existindo (!). Mas não chegamos até aqui como compositoras desde o início de nossas trajetórias. Esta identidade é fruto de um processo de empoderamento que construímos ao longo de nossas carreiras. E, neste momento, a pensar sobre nossos processos criativos e no potencial feminista e transgressor nosso de compor. É importante, no entanto, considerar a dimensão composicional da interpretação, como nos alerta Rafael Noletto (2012) ao estudar a relação do público homossexual com as cantoras consideradas como divas, mas que não são compositoras. Contudo, as mulheres atuando como musicistas são automaticamente pensadas como cantoras e, “no máximo”, instrumentistas. Raramente como compositoras. E o pior, diversas cantoras reconheceram que compõem, mas em suas falas, diminuem suas produções ressaltando que, mesmo compondo, não se consideram compositoras.

Vivemos também este processo para nos afirmar enquanto compositoras. Saímos dos nossos “armários” composicionais somente após relativamente estabelecidas enquanto pesquisadoras e docentes. Atribuímos este auto-reconhecimento tardio – em relação a nossas respectivas atuações enquanto musicistas -, como fruto de um longo processo de investigação sobre gênero e música que, para nós, significou olhar para dentro, para nossas próprias trajetórias. E desta nos empoderarmos. Logo, trazemos todas as sujeitas e interlocutoras de pesquisa para este diálogo e para nossa própria autoafirmação. E claro, enquanto educadoras, esperamos poder contribuir para o empoderamento de outras compositoras, musicistas, mulheres. Deste desejo, nascem nossos grupos de pesquisa Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros da UFBA (ROSA; HORA; SILVA, 2013; ROSA et al., 2013) e Grupo de Estudos em Música e Gênero da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É atuando a partir da perspectiva da pedagogia feminista e da dialogicidade freireana, que seguimos

---

<sup>17</sup> A nadie se le escapa que la cultura de una sociedad es el reflejo de sus valores básicos, valores que no son otra cosa que normas compartidas, abstractas, de lo que es correcto, deseable y digno de respeto, decir o pensar en una situación determinada. La transmisión cultural se puede producir a través del arte en general, de las artes visuales, de la literatura, los medios de comunicación, la publicidad, y por supuesto la música. La presencia de las mujeres en el arte de todas las épocas y países no siempre ha significado algo positivo para nosotras, pues nuestra imagen es la expresión de estereotipos sobre la condición femenina, por tanto, lo que debía y debe ser una “mujer”, frente a lo que debe ser un “hombre”, según la época, la geografía y las tradiciones. Por otro lado, no toda la producción artística está hecha por varones, ha habido y hay muchas mujeres que pintan, esculpen, escriben, componen y construyen. Sus obras ofrecen un mensaje diferente porque en ellas se representan a sí mismas, no como lo prescribe el patriarcado sino en su realidad y con la consiguiente reivindicación de su dignidad y derechos. ¿Por qué feministas? Porque el Feminismo, a pesar de la dificultad existente por transmitir su “verdadero significado”, a pesar de que hay todavía gente que lo entiende como lo opuesto al machismo y no conoce el verdadero significado del Feminismo, es la corriente filosófica, teoría política y social, ideología y un conjunto de movimientos políticos, culturales y económicos que tienen como objetivo la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Por eso, las canciones y la música feministas pueden y deben contribuir a crear un imaginario colectivo diferente al patriarcal. Son aquellas canciones que rompen con estereotipos, moldes, con personajes encorsetados, son canciones que defienden la igualdad, y promueven el empoderamiento de las mujeres, el respeto, las relaciones sanas, y la diversidad sexual y afectiva. Disponible em: <http://unadocnade.com/una-docena-de-canciones-feministas/>

pensando e fazendo música com nossas estudantes e parceiras.

E, ao nos considerarmos enquanto *cantautoras*, nos conectamos também com nossas irmãs latino-americanas feministas, que, através de suas diversas e particulares produções musicais, propõem um artevismo que extrapola fronteiras, o que novamente nos remete à consciência fronteiriça, uma nova consciência: a consciência mestiça, lindamente proposta por Gloria Anzaldúa (2005, p. 704), que citamos poeticamente:

*Porque eu, uma mestiça,  
continuamente saio de uma cultura  
para outra,  
porque eu estou em todas as culturas ao mesmo tempo,  
alma entre dos mundos, tres, cuatro,  
me zumba la cabeza con lo contradictorio.  
Estoy norteada por todas las voces que me hablan  
simultáneamente.*

Não queremos assumir que a consciência fronteiriça e chicana proposta por Anzaldúa possa ser simplesmente transplantada para nossa realidade brasileira. Assumimos que, fora do Brasil, comungamos com esta identidade subalterna e fronteiriça latino-americana. Por outro lado, em território nacional, a mesma é reformulada pela perversa lógica racista da pigmentocracia brasileira (NASCIMENTO e NASCIMENTO, S/D), que estabelece uma paleta de cores de pele, onde há uma hierarquização na gradação da mesma, sendo a cor considerada “clara” (não negra), a mais privilegiada simbólica e materialmente. Esta é a lógica da branquitude, que, independe de classe social, pois, como apresentam Aparecida Bento (2002) e Liv Sovik (2009), esta consiste num livre transitar diferenciado e desigual entre pessoas brancas e não brancas, que se estende muitas vezes a uma desigual atuação, representação e acesso no âmbito da música.

Nesta lógica da branquitude racista e da pigmentocracia, ainda que em lugares distintos (Sul-Nordeste), somos igualmente privilegiadas como brancas, o que não nos irmana em sentido de igualdade com as mulheres não brancas, negras e indígenas. Em termos de classe social, não nos irmana em condições de igualdade com as mulheres não escolarizadas e pobres oriundas da classe trabalhadora e da periferia. Em termos das sexualidades, da heteronormatividade e da cisgeneridade poeticamente denunciada por Viviane V. (2014), ativista transfeminista, não nos irmana em pé de igualdade com as mulheres lésbicas, bissexuais e/ou trans. Em termos de acessibilidade, não nos irmana com as mulheres com deficiência, por exemplo. Assim como também não nos irmana, em termos geracionais, com as jovens, ainda não estabelecidas no mercado de trabalho, ou mais velhas e aposentadas, por exemplo.

Como podemos perceber, são dimensões fronteiriças diferenciadas e desiguais a serem

consideradas, assim como já o fez Sonia Alvarez (2009), ao relatar sua própria vivência enquanto cubana não branca nos EUA e branca no Brasil, propõe uma reflexão sobre um feminismo translocal que, a depender do contexto, nos posiciona num lugar de subalternidade (EUA) ou de privilégios (Brasil).

Nossos múltiplos “locais” ou posições de sujeito mudam, de forma crucial para a política da tradução, de acordo com nossos movimentos e passagens por “localidades” espaço-temporais. Nossas subjetividades são, ao mesmo tempo, baseadas no lugar e deslocadas ou mal colocadas. Se eu sou uma cubano-americana “étnica” no sul da Flórida e uma latina racializada na Nova Inglaterra, no momento em que pouso em São Paulo eu me “torno branca”. Mas incorporo essa “branquitude” provisória de maneira desconfortável, pois tenho consciência das injúrias infligidas pelo racismo tanto no norte como no sul das Américas. Apesar de menos flexível para os corpos mais negros devido ao “fato da negritude”, a raça pode ser um significante móvel através das fronteiras. (ALVAREZ, 2009, p. 745).

A saída proposta pela autora, e que aqui comungamos, nasce da solidariedade feminista antirracista, que inclui também a anti-classista, etarista, capacitista, heteronormativa e cisgênera. Por outro lado, em âmbito nacional, nós duas, igualmente brancas e professoras universitárias de instituições federais, também nos encontramos em desigualdade em termos regionais simbólica e materialmente (Sul-Nordeste), mas juntas fora do Brasil, em âmbito estadunidense ou europeu, estaremos igualmente classificadas e racializadas como *latinas, sul americanas, “sudacas”*. Enfim, questões que julgamos relevantes e inquietantes para nos pensar e pensar sobre nossas produções e atuações. É claro, pensarmos também na possibilidade de fortalecimento de uma sororidade musical e feminista.

### **Imbricação entre processos e produtos nos trabalhos fonográficos**

Nesta mudança de paradigma, a forma de criar, produzir e interpretar a música é de vital importância. Os trabalhos que apresentamos aqui se inscrevem na categoria canção popular, em um viés que dialoga com as tradições e também com a música experimental, em uma concepção expandida da canção.

Calculada na improvisação como impulso gerador e formativo do trabalho, adotamos ainda como premissa o fato de que concebemos e interpretamos nosso trabalho musical, ressoando aqui o conceito da *cantantora* presente fortemente na América Latina, conforme discutimos anteriormente.

Compartilhamos assim os processos de criação de nossos trabalhos musicais: *Água Viva*, de Laila Rosa; e *Vestígios Violeta* e *Lusque fusque*, de Isabel Nogueira.

Laila - *Água Viva*, é meu primeiro cd autoral que foi lançado em 2013, tendo sido contemplado pelo edital Demanda Espontânea da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. O mesmo envolveu cerca de 35 musicistas e músicos, entre artista e banda, mais participações especiais de Pernambuco e

Bahia, além das pessoas que trabalharam em outras áreas, não diretamente musicais. De modo geral, o cd consiste numa ode poético-musical que celebra o a obra homônima de Clarice Lispector (1973), juntamente aos arquétipos femininos das águas salgada e doce – Iemanjá e Oxum, respectivamente. Aspectos mais detalhados sobre os arranjos e o cd como um todo já foram abordados em outro momento (ROSA, 2015, no prelo) e portanto, aqui serão discutidos aspectos relacionados aos textos de duas canções, bem como, relacionados às escolhas das sonoridades principais que conferem identidade a “De sertão e arranha-céu” e “Mar Azul”.

De sertão e arranha-céu, que relata um pouco da minha trajetória pessoal, musical e de inserção e atuação no campo da etnomusicologia, ao qual dediquei cerca de dez anos pesquisando sobre os universos sagrados dos orixás e da jurema do terreiro de Nação Xambá, onde posteriormente me tornei filha de santo. Esta faixa conta com a participação especial do grupo Bongar, que é um grupo de coco, composto por filhos de santo do terreiro Xambá. Vale ressaltar que a escolha do coco, gênero musical tradicional afro-indígena em compasso binário, que rege esta canção, se deve ao fato de que este é o gênero das entidades mestras da jurema sagrada, religião afro-indígena (ROSA, 2009). Outro aspecto especial a ser comentado a respeito do coco, é que a vinheta de abertura desta música é o “coco das estrelas”, um coco em homenagem às mulheres coquistas e mestras da cultura popular de Pernambuco, de autoria de Dona Del do Coco, coquista pernambucana. Ambas as canções, bem como, o cd pode ser ouvidos integralmente na minha página do soundcloud (<https://soundcloud.com/laila-rosa>).

O caráter cíclico deste coco com o riff do bandolim em F, com a seguinte sequência das notas: Fá -Fá -Fá-Mib (7o grau rebaixado para “colorir”)-Ré/Fá-Fá-Fá-Sol-Fá, que percorre toda música, celebra a perspectiva da roda viva e do movimento da (minha) vida, da não hierarquização como princípio que constitui a roda em diversas tradições culturais e musicais, reforçando o conceito presente na capoeira do “mundo que dá volta, e eu caminho nele – volta do mundo, camará, mundo dá volta, camará”.

*“De sertão e arranha-céu”*

*Coco de roda,  
Punk rock,  
Maracatu,  
Baião.*

*Rabeca e pife,  
De Sertão  
E Arranha-céu.*

*Quero compor uma canção  
Como se fosse um repente  
Daqueles que vem do luar  
Daqueles que vem do litoral*

*Daqueles que vem do coração  
Daqueles que vem...*

*Blues,  
Café,  
Rapadura,  
Sertão...*

*Viola machete,  
Cachoeira,  
Federação.*

*O mundo que dá volta e eu caminho nele.*

*Quero compor uma canção  
Como se fosse ponto de mestra  
Daqueles que vem da jurema,  
Daqueles que vem do Xambá,  
Daqueles que vem do Bongar,  
Daqueles que vem...*

*O mundo que dá volta e eu caminho nele.*

*Sou filha de Casa Amarela.  
Sou cria do Rio Capibaribe.*

*O mundo que dá volta e eu caminho nele.*

*Volta do mundo, camará.*

*O mundo que dá volta e eu caminho nele.*

*Mundo dá volta, camará.*

*O mundo que dá volta e eu caminho nele.*

Em relação ao texto, vários elementos e vivências pessoais são pontuados, compondo a dinâmica do discurso e materialidade musicais: da adolescência punk, sendo “filha de Casa Amarela”, bairro de periferia de Recife, e também “cria do Capibaribe”, rio-referência de Pernambuco, narrado no poema de João Cabral de Melo Neto no clássico “Morte e vida Severina”, musicado por Chico Buarque. Das minhas vivências, sigo para a descoberta da cultura popular pernambucana - “coco de roda, punk rock, maracatu, baião”, e do contato estreitado a partir da vida em Carpina, cidade do interior pernambucano onde vivi até a adolescência e acompanhei diversos folguedos populares. Posteriormente, da etnomusicologia que me levou a resgatar o Cavalo-Marinho, folguedo tradicional popular que havia conhecido ainda na infância em Carpina, e onde a rabeca é instrumento solista. Foi por conta da etnomusicologia que fui levada ao Terreiro Xambá (Olinda, PE) pela primeira vez em 1999 como bolsista de iniciação científica do Prof. Dr. Carlos Sandroni. Foi lá onde conheci e me aproximei afetivamente e espiritualmente dos universos dos orixás e da jurema sagrada. Mas neste coco as *mestras*



da jurema é que são as principais homenageadas.

Ao mesmo tempo, o texto trata dos trânsitos e hibridismos que saem do tradicional, muitas vezes concebido como estático, circulando entre o “sertão e o arranha-céu”, o interior e a capital, o terreiro e os palcos do mundo. Sabe-se que em Pernambuco, sempre foi forte uma movimentação artística de trabalhar com referências da cultura popular pernambucana tradicionais na música popular e de concerto, como uma estratégia de reafirmar identidade musical pernambucana. Isto aconteceu desde o Movimento Armorial nos anos 70, que teve em Ariano Suassuna uma grande referência, e de onde surgiu o artista o compositor, cantor, violinista, rabequeiro e dançarino Antônio Nóbrega, por exemplo, aos movimento musicais experimentais, progressivos e psicodélicos, como o clássico disco Paêbiru, de Zé Ramalho e Lula Cortes (1970), e toda uma geração de artistas como Alceu Valença e Geraldo Azevedo, até o Mangue Beat nos anos 90, que acompanhei de perto. Tendo este último movimento fortalecido um protagonismo musical de artistas atuantes na periferia, movimento Hip Hop e grupos tradicionais de maracatu e coco, dentre outros, e, através sobretudo de Chico Science e Nação Zumbi, alcançado uma projeção internacional.

A segunda canção representativa do meu cd é “Mar Azul”, tema que traz como vinheta de abertura a canção “Odomiô”, que significa uma das saudações a Iemanjá, de autoria de Dona Graça do Coco, coquista pernambucana, e com arranjo para quarteto de cordas de Aaron Lopes, compondo um diálogo fronteiriço entre o tradicional gênero musical – o coco, e o universo das cordas friccionadas. De modo geral, o tema que foi “orientalizado” com a presença do Ud, instrumento tradicional do universo turco e árabe. Costurando uma conexão com o oriental presente no Nordeste, onde temos a forte presença de comunidades ciganas, que são invisibilizadas e também de entidades espirituais ciganas, como é possível perceber nas experiências das juremeiras protagonistas da minha tese de doutorado (ROSA, 2009). Mar Azul agrega mares plurais, infinitos, poderosos que nos diferenciam e nos conectam.

### *Mar azul*

*Uma luz brilha sobre a mulher  
Que ama a si,  
Uma luz brilha sobre a mulher,  
Que é singular  
A fulana que ama o mundo.*

*Negra, Branca, Índigena,  
Feminino plural.  
A mulher tem consciência,  
Se ela for de enfrentamentos.*

*Infinito feminino  
De qualquer  
parte que seja.*

*Uma luz brilha sobre a mulher  
Que dá a luz.  
Uma luz brilha sobre a mulher,  
Que é divindade:  
Iemanjá que traz a luz*

*Como mulher d'água  
Fluída e forte Iemanjá  
A mulher de tantas faces:  
Feminino em mar azul.*

*Infinito feminino  
De qualquer  
parte que seja.*

Como é explícito no texto, considero este como um dos temas mais expressamente feministas e de empoderamento feminino do cd, onde a autoestima feminina, tão bombardeada pela cultura sexista e racista, é a tônica, sendo cantada como “uma luz” que “brilha sobre a mulher que ama a si”, em primeiro lugar, e onde “a mulher tem consciência, se ela for de enfrentamentos”. A luz aqui se refere a esta consciência feminista que é plural: “negra, branca, indígena”, etc... ou seja, “feminino plural”. E por isso falamos sobre feminismos, pois para falarmos sobre sororidade entre as mulheres, precisamos reconhecer nossas diferenças e também, nossas desigualdades.

Ao mesmo tempo, a luz vem da benção de Iemanjá - meu orixá “de cabeça”, estando relacionada à espiritualidade arquetípica do candomblé e, especificamente, deste orixá feminino que é a mãe de todos os orixás. Neste momento, há também uma reverência ao poder da maternidade e da vida, onde “uma luz brilha sobre a mulher que dá a luz”. Após reiterar em primeiro lugar a autoestima da mulher, que não nasceu para procriar e detém a autonomia do seu corpo, trato da questão da maternidade, situando políticas de afirmação do direito ao próprio corpo e a existir, a parir em condições dignas, humanizadas. Vale ressaltar que, de modo geral, mulheres pobres, negras e indígenas não têm acesso a um sistema de saúde qualificado nem para parir, nem para abortar em condições dignas e humanizadas, diferentemente das mulheres de classe média, sobretudo brancas.<sup>18</sup> Portanto, diante de tantos

---

<sup>18</sup> No Brasil estamos vivendo, neste momento, uma onda conservadora que promove tentativas de retrocessos dos direitos das mulheres, como é o caso da PL-5069, do Deputado Eduardo Cunha (PMDB/RJ) que, de forma negativa, reconfigura o próprio conceito de violência e propõe a retirada do direito ao acesso à pílula do dia seguinte, para mulheres vítimas de estupro. Ou seja, obrigando as mulheres a levarem uma gestação indesejada fruto de violência sexual, e ainda retirando delas o direito ao aborto que consta da constituição desde os anos 40. Nós, feministas de todo o Brasil, fomos às ruas para gritar “Fora Cunha!”, reivindicando nossos direitos e autonomia sobre nossos corpos.

enfrentamentos, peço a benção de Iemanjá, poderosa e infinita como o mar, que pode ser calmo, acalentador e sereno, mas que também pode ser arrebatador. São diversos lugares e possibilidades de feminino que se resumem no “infinito feminino, de qualquer parte que seja”.

Isabel – Desde muito cedo comecei meus estudos de piano, ao observar a pianista que acompanhava as aulas de ballet que eu frequentava. Ao mesmo tempo que o aprendizado da música, comecei, aos oito anos, a escrever poesias e histórias, algumas breves, outras mais longas.

Ao terminar o bacharelado em piano, fui realizar o doutorado em musicologia, em Madri, onde me reconheci como latino-americana, e como brasileira, frente à uma outra comunidade que me considerava como pertencente à uma massa de pessoas identificadas coletivamente como sudamericanas ou “sudacas”.

Retornando ao Brasil, em 1997, prestei concurso para a Universidade Federal de Pelotas, onde comecei a desenvolver um trabalho de pesquisas em musicologia sobre o acervo documental do Conservatório de Música desta instituição, que em 2002 resultaria na fundação do Centro de Documentação Musical. Analisando os livros de matrículas de alunas e alunos do Conservatório de Música da UFPel, me surpreendia o número de matrículas de meninas, e este interesse estendeu-se logo para o estudo das fotografias e dos programas de concerto do acervo da instituição.

A partir da leitura das fotografias, minha percepção sobre as mulheres que estiveram realizando concertos na cidade, vindas de diversos lugares, moldava meus questionamentos e reflexões sobre as construções de gênero na música e a performance constituída a partir destes fazeres. Como eu nunca havia lido nada sobre estas mulheres? Que silenciamento operava para que não estivessem nos livros de história da música? Para que mal se tenha ouvido falar delas?

Através dos conceitos de López-Cano e Opazo (2014) sobre a pesquisa artística, fui operando um entrelaçamento entre o que os documentos me faziam pensar e minha subjetividade – a reflexão através da prática manifestou-se no refletir sobre o que se fez, trazendo-o novamente para modelar este fazer, motivando um novo processo de reflexão.

Piano e musicologia se cruzaram entrelaçando então com canto e composição, originando os trabalhos artísticos *Vestígios Violeta* (2014) e *Lusque-fusque* (2015).

*Vestígios Violeta* (2014) é um disco de canções e poemas que busca destacar a dimensão composicional da performance, considerando que o processo de escolha do repertório e da elaboração dos arranjos, e os desdobramentos e redes de pertencimento gerados para e a partir destas escolhas transformam o processo interpretativo em processo criativo.

O trabalho foi financiado pelo Programa Procultura da Prefeitura Municipal de Pelotas, RS, foi produzido e arranjado por Gilberto Oliveira, com direção artística de Isabel Nogueira.

Foram escolhidas canções em português e em espanhol, de compositoras e compositores do

Brasil e América Latina, pontuando e sublinhando o sul do Brasil como lugar de pertencimento e intercâmbios entre fronteiras, onde o idioma e os aspectos culturais perpassam os limites geográficos e configuram uma região com elementos similares.

As compositoras interpretadas foram Violeta Parra, Chabuca Granda, Déa Trancoso, na tradição das *cantautoras* latino-americanas e brasileiras, e as poetisas foram Angélica Freitas e Monique Revillion. Incluir estas obras era para mim uma declaração de princípios, de identidade e feminismo, especialmente pela trajetória de Violeta e seu amálgama arte-vida, do qual falarei mais detalhadamente a seguir. O título do CD foi efetivamente uma homenagem à ela, e aos vestígios de sua atuação em minha vida, reunindo, em sua atitude de cantautoria e no reivindicar suas raízes mapuches elementos que não haviam sido antes reunidos. Para mim, uma das canções mais fortes e significativas de Violeta Parra escolhida foi “*Maldigo del alto cielo*”, uma maldição cheia de vigor e fúria contra o mundo e seus destinos. Percebo Violeta Parra como uma das artistas mais intensas desta região cultural do sul da América, à qual não se pode ficar indiferente. E este sentimento se mistura, para mim, com a própria situação da mulher e do feminismo; posto que uma vez que se percebe a sua estrutura, não se pode ficar indiferente a ela.

*Lusque fusque* (2015) é um trabalho de criação de canções composto e interpretado em parceria com Luciano Zannata a partir de improvisações sobre materiais pré-gravados sobre os quais é realizada a performance. *Lusque-fusque* faz referência à hora do dia onde as fronteiras claro/escuro se diluem, onde a luz difusa não deixa perceber exatamente se ainda é dia ou se já se fez noite. O trabalho evoca os borramentos e dobras do conceito canção e os desdobramentos das epistemologias feministas.

Na perspectiva do trabalho sobre canções, pesquisa artística e epistemologias feministas, o trabalho de *Lusque fusque* teve, como um de seus eixos condutores, a perspectiva de trazer para o centro do discurso a perspectiva da apropriação (ZANATTA, 2015). Apropriação de formas de compor e interpretar, dialogando diretamente com a ideia da cantautoria, posto que as canções foram compostas para ser interpretadas pelo grupo. Abordadas como um texto gravado sobre uma base previamente composta, as canções foram construídas aproximando canto, voz falada, voz-tímbrico, voz expandida, desvios de afinação, processamento digital, recortes de gravação, tensões temporais com deslocamentos métricos e ambiguidades rítmicas sobre batida. O processo de criação das canções foi configurado a partir de materiais pré-compostos, sequências programadas ou patches modulares virtuais. As canções incorporam como texto-significado relações amplas com estruturas sonoras, onde incluem-se os “conflitos programados” em harmonia, contrapontos, timbres e tempos (ZANATTA; NOGUEIRA; MACHADO, 2015).

Para este trabalho, farei referência à duas canções, “Violeta” e “Azinconstâncias”, ambas do projeto *Lusque-fusque* (2015). Como uma continuidade do trabalho fonográfico *Vestígios Violeta*, a canção

“Violeta” fez parte de um conjunto de três canções que se debruçaram sobre as histórias de vida de três cantadoras latino-americanas, Violeta Parra (Chile), Chabuca Granda (Peru) e Maria Elena Walsh (Argentina).

A partir de uma recriação ficcional pela escritora porto alegreense Monique Revillion na forma de uma contação de histórias sobre os dados biográficos das compositoras, entre eles o bilhete de suicídio de Violeta Parra, as canções foram concebidas.

Trazemos assim relatos de vida que incluem a trajetória de Maria Elena Walsh, importante compositora com uma sólida obra de música para crianças, mas que teve sua posição política e sua sexualidade lésbica como fortes marcadores, e de Chabuca Granda, que buscou trazer para sua música as referências afro peruanas e teve o divórcio como marcador social em sua vida.

Juan Pablo González destaca que

Violeta Parra possui uma terceira condição de outsider, a de encarnar uma alteridade social de componentes culturais, étnicos e de classe. Se trata de uma encarnação que se realiza performativamente, posto que é sobre o palco, na rádio e no disco, que Violeta exerce como cantora camponesa e reivindica raízes mapuches; definitivamente, onde coloca em prática sua alteridade social. Em sua opção arte-vida, Violeta Parra encarna sua condição de outsider a partir de sua atividade artística, fazendo do mundo seu cenário e de seu cenário o mundo. (GONZÁLEZ, 2013, p. 185)

Trago aqui a letra da canção *Violeta*, do projeto *Lusque-fusque*, a partir da história recriada por Monique Revilion:

*Vou contar um segredo que nunca contei a ninguém...,  
quando eu era jovem e algum rapaz me interessava, pedia a ele que tentasse adivinhar  
meu nome.  
Era uma brincadeira, um jogo, gostava de ouvir meu nome dito por outra pessoa.  
Nenhum deles acertou.  
Um jogo de adivinhar.  
O começo de todo amor, a curiosidade, verdade simples.  
Como uma mulher de talentos e habilidades sou uma aranha armadeira deste deserto  
a perder de vista...  
capaz de tecer, pintar, bordar, modelar o barro, tocar, cantar, habilidosa operária em  
minhas oito negras patas,  
agarrando-se em sua arte para não ser esquecida,  
Minha teia, no entanto, não foi feita para agarrar sonhos, como as que tecem as  
artesãs,  
contas e pedras penduradas em varandas agarrando a sorte.  
Os sonhos aqui duraram pouco....  
sou contemporânea desta era de pesadelos, e em meu país há mais o que denunciar do  
que cantar,  
ainda assim, eu canto, e minha voz é meu destino e minha circunstância.  
Me chamo Violeta, mas não estou muito segura.  
Tenho cinquenta anos à disposição do vento forte.*

*E a mim me coube tudo muito seco ou muito salgado,  
mas assim é a vida, uma agitação desordenada que não se compreende.  
O inverno se instalou no fundo da minha alma e duvido que, em alguma parte, exista  
primavera.  
Já nada me interessa, nem nada mais quero ver. Então coloco a cama diante da porta  
e me vou.*

No projeto *Lusque-fusque*, as letras das canções nem sempre ocupam um papel central no tempo da canção. Seu protagonismo alcança lugar as vezes por configurar-se em uma vinheta final ou de abertura, ou por receber processamentos que transformam o timbre. Além da desterritorialização da voz como centro da canção, se trata de lidar com um novo lugar de associações, onde o produto voz não pode ser diretamente associado à fonte sonora que o gerou. Para mim, isto significa o novo olhar que o feminismo possibilita: uma nova lente para ver o mundo, onde se configura, portanto, um novo lugar.

Este trecho, para mim simboliza isto:

*Tem uma lente que muda  
o olho de quem quer ver  
sob o olhar que invade  
tudo que a gente pensou em ser.*

Por fim, trago uma canção-texto, também de *Lusque-fusque*, em que o reconhecimento das maleabilidades das trajetórias, do agregar as diferenças, minhas e alheias, em favor de uma não obtusidade com relação à diversidade, é o tema.

*“Azinconstancias” (canção e texto recitado)*

*Choro em lágrimas  
Verto intempestades  
Onde ainda posso ir?  
Por onde ainda posso andar?  
Derreto ausências  
Verto ansiedades  
Urgências de um lugar qualquer  
Pintar o chão com os pés no ar.*

*Fui ensinada a ser calma, contida, discreta e me movimentar devagar.  
Não discutir, não brigar, não fazer ruído, não chamar atenção, não discordar.  
Ser amável, esperar e calar. Ao dirigir a palavra, desviar o olhar.  
Temer que meus olhos digam mais do que quero ouvir. Temer até o que nem sei que temo.  
Desejei ser invisível, e não precisar impor minha presença a ninguém.  
Não ter que responder pelo que fiz ou pensei.  
Não falar, não dizer, não pensar, só viver uma existência quase etérea, sem ânsias, incômodos, ou querer extremos.*

*Mornidão, quietude, silêncio.  
Nos dias, diáfana presença: aérea e angelical.  
Nas noites, cultivo olhares: fixos, dirigidos ao infinito.  
Mas em alguma parte de mim vive algo que é outro.  
Que se desborda sem que eu saiba do que é feito.  
Que deseja o que não conheço, com a força das madrugadas.  
Esperei, paciente, que se acalmasse e não ferisse meus silêncios. Uma e outra vez, esperei.  
Agora já não quero que silencie. Quero que fale com a voz que tenha, e os escuto.  
Estas ânsias, movências, tempestades, vulcões e dissaberes são todos meus.  
E os acolho, com a leveza do estar em casa e a certeza das inconstâncias.*

### **Considerações finais - As tramas da subjetividade: desafios, desejos e dobramentos**

Falar da própria produção musical lida diretamente com as dificuldades, por uma parte, do falar de um processo artístico com o qual se está diretamente envolvida, e que possivelmente por isto se possa oferecer um olhar absolutamente peculiar sobre as motivações e desejos envolvidos, e por outro, de não poder oferecer o distanciamento analítico que se tornou o modelo predominante em alguns círculos do campo da composição musical.

No entanto, nossa intenção é justamente questionar os paradigmas deste modelo dominante, que, junto com as perspectivas de análise supostamente isentas de envolvimento pessoal, elevou à categoria de método científico um discurso hegemônico falsamente neutro, e com isto buscando disfarçar um lugar de poder, autoridade e dominação do masculino, branco e europeu.

Se os saberes que não se enquadram neste modelo foram considerados subalternos, menos científicos, e com isto não são valorizados pela tradição acadêmica construída, é justamente este lugar que queremos questionar, e por isto nossa fala se centra precisamente na escolha do falar sobre nosso próprio trabalho, desejos e processos artísticos.

Ao mesmo tempo em que buscamos assim trazer a reflexão sobre nossa experiência para o centro do discurso, desejamos fazer de um relato pessoal uma possibilidade de trabalho como forma de espelhamento e possibilidade de transmissão de saberes, mas sobretudo uma via expressiva de relatos sobre o fazer artístico.

Pretendemos neste processo incorporar as reflexões trazidas pelas epistemologias feministas, que pretendem não apenas a inclusão das relações de gênero na leitura das sociedades, mas o questionamento do processo mesmo de produção de conhecimento, construído a partir de relações de poder, privilegiando os processos racionais em detrimento da subjetividade, considerando alguns protagonistas, ambientes e documentos como mais válidos do que outros (NOGUEIRA, 2015).

Assim, a epistemologia feminista defende o relativismo cultural, a historicidade dos conceitos e coexistência de temporalidades múltiplas (RAGO, 1998).

A autora destaca que os estudos feministas abrem possibilidades abertas que não se restringem a novos temas ou a uma política compensatória que inclua as mulheres nas narrativas históricas, mas descortinam um olhar sobre novos suportes e temas, aliado à um pensar feminina e subjetivamente sobre as práticas do pensar e escrever acadêmico.

Na história do pensamento feminista, a reflexão segue a experiência, opera-se uma deshierarquização dos acontecimentos, as práticas passam a ser privilegiadas em relação aos sujeitos sociais, a realidade já não cede à necessidade de encaixar-se na teoria previamente moldada.

No cotidiano das relações acadêmicas, no entanto, a vivência diária da exclusão das mulheres nos repertórios veiculados e considerados, nas orquestras, concursos de composição, nas obras na programação dos concertos, nos livros de história da música ou outros papéis de protagonismo é uma realidade tão presente que passa a ter status de uma suposta condição de normalidade.

Trazer a produção feminina para o centro do discurso pretende então lidar, não apenas com estes mecanismos de exclusão de protagonismos instituídos, mas também com os mecanismos velados da negação de toda e qualquer possibilidade de ocupação do espaço público, cotidiano ou simbólico.

Estes mecanismos se traduzem, por uma parte, na dificuldade de lidar, compreender, espelhar-se ou se inserir nos espaços públicos de atuação. Não apenas de ascender aos espaços, mas ainda além: da possibilidade de buscar criá-los.

De que forma buscar argumentos para justificar para uma maioria masculina que a ausência de mulheres não é só uma forma normal, mas um silenciamento de uma parcela significativa da produção musical?

Manter-se falando a partir das margens e buscar interlocução apenas com os pares ou buscar inserir-se nos meios instituídos, lidando com os mecanismos de validação que excluem os trabalhos e os modos de produzir das mulheres?

Neste sentido, este estudo busca, intencionalmente, trazer para o centro do discurso não apenas uma temática de inclusão do trabalho das mulheres, mas uma perspectiva de pesquisa onde a reflexão sobre o próprio processo, suas motivações e desejos, são o centro do trabalho.

Discutir não apenas produtos acabados, mas seus processos formativos e generativos.

Buscamos para isto apoio nas epistemologias feministas e na pesquisa artística, que defende a produção do conhecimento a partir da própria prática, e de como a observação e reflexão sobre estes processos engendram, modificam e retroalimentam a prática artística.

Mais além da composição ou criação musical, buscamos então dialogar com a área da pesquisa artística, modalidade de trabalho acadêmico investigativo que tem o processo criativo e o produto artístico como foco e objetivo.

A investigação artística se desenvolve através da imersão do/a artista-pesquisador/a nas



atividades de criação e reflexão a respeito do processo, do reconhecimento de seu lugar de fala e de escuta do mundo, e do retorno destas reflexões à sua própria prática, desenvolvendo uma documentação que reflita dos procedimentos metodológicos adotados para o trabalho.

Coessens, Crispin e Douglas (2009) argumentam a favor de uma virada artística (*artistic turn*) no ambiente acadêmico, onde a cultura da pesquisa artística implica na desterritorialização das fronteiras estabelecidas entre os paradigmas do campo da pesquisa científica e das artes. O conceito de desterritorialização adotado pelas autoras refere-se às ideias de Deleuze e Guattari (1997, p. 508) de “um processo que tira o território de uma entidade previamente existente, abrindo as fronteiras e possibilitando a alteridade e a diferença”.

As autoras destacam que na pesquisa artística a metodologia adotada assume formas híbridas, onde o objeto determina o método a ser utilizado, e as fontes são oriundas de práticas artísticas, da literatura de pesquisa e de processos artísticos. O material de pesquisa pode incluir, entre outros, interpretação, processos de criação, comparação com criações similares e o estudo da relação entre a manifestação artística e sua recepção ( *Ibid. Id.*, p. 68).

López-Cano e Opazo (2014, p. 130) destacam que a investigação artística pode converter-se em lugar de reflexão quando conseguimos pensar o mundo a partir do fazer. Isto traz uma dimensão diferente de apropriação do produto musical, tornando particular o produto da investigação. Ao mesmo tempo, todo o processo da prática investigativa gera um produto artístico, a partir de onde expressamos os resultados da pesquisa (*idem*, p.131). Os referidos autores ressaltam ainda que a prática artística oferece informação para a investigação, mas também é um espaço de reflexão, experimentação e comunicação da mesma, observando que “na investigação artística o que interessa é precisamente o acúmulo de ações que desenvolve o próprio autor da investigação” (*ibidem*, p.135). Assim, instaura-se o fazer reflexivo, a reflexão após a prática e a realimentação de uma pela outra.

Ao mesmo tempo, refletir teoricamente sobre a própria prática artística requer um despir-se das normativas academicamente convencionadas, o que reitera as proposições das epistemologias feministas.

Falar em primeira pessoa, trazer-se para o centro do discurso e aprofundar-se em seu próprio processo, observando ressonâncias e particularidades, são os desafios primeiros deste trabalho. Ressaltamos este aspecto porque falar a partir das próprias realidades e percepções fere um suposto princípio ético de neutralidade da ciência, que, no entanto, cremos que está alinhado com todos os outros aspectos normativos que geraram um modelo científico que permitiu emergir apenas a produção masculina, branca e centro europeia, como um suposto paradigma a ser alcançado e desprovido de ideologia.

A abertura da concepção de documento no campo da história, que por consequência ressoa no

campo de todas as ciências humanas, traz a micro história, os relatos orais e pessoais, as narrativas memoriais, para o centro do discurso. Além da abertura de possibilidades documentais, as temáticas de gênero, sexualidades, raça e etnia, etc., emergem ainda como formas de entender o mundo que não podem mais ser consideradas como de uma pequena parcela da sociedade que se encontra apenas às suas margens.

Nesta perspectiva se insere este trabalho: buscar uma escuta das margens, a partir de nosso lugar de fala, de nosso processo de produção de conhecimento, atravessado por vivências, desejos e dobramentos.

Ainda, esta perspectiva lida de perto com um desejo de aprovação que tem feito, de forma tácita, ainda que nada fácil, parte da formação feminina heteronormativa ocidental. Educar-se para estar apta a casar e cuidar dos filhos, cuidar da aparência para fugir do estereótipo da loucura ao qual a medicina até a primeira metade do século XX associava as mulheres, cuidar do corpo e manter-se eternamente jovem, como os ideais femininos que a indústria da moda defende diariamente e em sentido amplo.

Cuidar de si e manter-se vinculada a um modelo feminino aceitável e controlado com o objetivo de aprovação pelos homens e pelas demais mulheres, com vistas a poder concretizar um modelo de vida onde a validação da mulher se dá pela aceitação do homem, seja pai, marido, professor ou colega e que não se torne uma ameaça para a comunidade feminina.

Este desejo de aprovação com o qual a construção da identidade feminina lida, de forma ao mesmo tempo declarada e subliminar, traveste-se, na cultura ocidental, de uma aura de “a forma como apenas as coisas devem ser”, revestindo-se de uma crueldade ditatorial que afeta diretamente o estar no mundo para a imensa maioria das mulheres.

O tempo empregado em configurar-se e perfazer-se, individualmente, em um modelo exemplar de mulher, mãe, esposa, amante, profissional bem-sucedida, portadora (mas não dona) de um corpo cultivado dentro dos padrões ditados diariamente pelas propagandas, novelas e meios de comunicação, traz consigo um alto preço: a ausência de foco na capacidade de realizar escolhas, concretizar desejos e tomar decisões.

Veicular um modelo de feminino restrito e não diversificado, do qual muitas mulheres simplesmente não farão parte, porque sua estatura ou cor da pele naturalmente não atenderiam, é apenas uma parte dele.

O modelo dominante inclui uma desqualificação prévia do trabalho intelectual feminino, mediante modelos segundo os quais a priori a mulher pode desenvolver algumas funções, tomando como exemplo a prática musical, e não outras. Lucy Green destaca que, para este suposto ideal de feminilidade, as mulheres professoras ou cantoras são mais aceitas do que as mulheres instrumentistas, improvisadoras, compositoras ou intelectuais (GREEN, 2001). As atividades que aproximam o fazer

feminino ao trabalho intelectual são consideradas transgressoras a este modelo e sofrem punições veladas e explícitas, calcadas na desconsideração e menos valia do trabalho, tácitas e aplicadas a priori, onde a vinculação ao gênero determina o juízo de valor sobre o produto musical.

Outros modelos femininos foram excluídos e desconsiderados pelo discurso dominante, na linhagem das lilitas, das bruxas, das meigas, das feiticeiras, das benzedoras, das rezadeiras, das curandeiras, das videntes, ialorixás, das mulheres que assim se mantiveram no campo denominado cultura popular, distante do modelo científico positivista, asséptico e cartesiano.

No entanto, a exclusão operou justamente para as que se mantiveram longe do discurso dominante, aproximadas de um poder dado pelo conhecimento.

Desta forma, trazer-se para o centro do discurso e buscar compreender processos, falar em primeira pessoa e destacar as subjetividades nele incluídas, articuladas por desejos, dobramentos e bordas que se materializam em discursos que dialogam com a poesia e o discurso musical, se tornam o centro da proposição feminista, com fortes ecos na pesquisa artística.

Buscar um processo de conhecimento que lide com a diferença, com as possibilidades de tomar decisões sobre a postura acadêmica e artística como forma de estar no mundo, de ocupar os espaços públicos e fazer-se ver a partir da forma como se escolheu ser.

Assim, o processo de apresentar estas possibilidades e compreender de forma crítica os processos produtivos traz em si a gênese do encorajamento, da criação de elos de sororidade, aprovação, motivação do resgate do desejo de criar e da valoração das próprias memórias gerando, finalmente, redes de pertencimento e fortalecimento identitário, que constituem nossa contribuição para o questionamento das formas de ser e estar no mundo.

Se produz assim uma outra memória de sonoridades, repertórios e práticas, e o estabelecimento de relações e sobreposições entre os campos de possibilidades musicais e estas memórias.

As epistemologias feministas cumprem, desta forma, a função de oferecer uma outra forma de escuta e olhar, questionando a produção de conhecimento que prioriza a racionalidade, o distanciamento, e atrelado à ele o mundo masculino, heteronormativo, branco, ocidental.

Assim, a construção desta outra forma de olhar passa então por priorizar processos e não apenas produtos, e a reflexão sobre nossos processos artísticos se torna então o centro deste texto.

Convidamos Anzaldúa para encerrar conosco esta reflexão, quando observa que,

Contudo, não é suficiente se posicionar na margem oposta do rio, gritando perguntas, desafiando convenções patriarcais, brancas. Um ponto de vista contrário nos prende em um duelo entre opressor e oprimido; fechados/as em um combate mortal, como polícia e bandido, ambos são reduzidos a um denominador comum de violência. O “contrapositionamento” refuta os pontos de vista e as crenças da cultura dominante e, por isso, é orgulhosamente desafiador. Toda reação é limitada por, e subordinada à, aquilo contra o qual se está reagindo. Porque o “contrapositionamento” brota de um problema com autoridade – tanto externa

como interna – representa um passo em direção à liberação da dominação cultural. Entretanto, não é um meio de vida. A uma determinada altura, no nosso caminho rumo a uma nova consciência, teremos que deixar a margem oposta, com o corte entre os dois combatentes mortais cicatrizado de alguma forma, a fim de que estejamos nas duas margens ao mesmo tempo e, ao mesmo tempo, enxergar tudo com olhos de serpente e de águia. Ou talvez decidamos nos desvencilhar da cultura dominante, apagá-la por completo, como uma causa perdida, e cruzar a fronteira em direção a um território novo e separado. Ou podemos trilhar uma outra rota. As possibilidades são inúmeras, uma vez tenhamos decidido agir, em vez de apenas reagir. (ANZALDÚA, 2005, p. 706).

Desejo.

Ação.

Subjetividades.

Sonhos.

Pensamentos.

Memórias.

Marcadores.

Desterritórios.

Veios.

Lentes.

Vôos.

## AGRADECIMENTOS

**Isabel Nogueira:** agradeço à Rosa, Antônio, Jacy, Lucia e Ernesta, que me ensinaram em casa e no dia a dia sobre o estar no mundo a partir do seu olhar plural. Agradeço à Laila Rosa pela interlocução terna e vigorosa e pelo aprendizado constante nas leituras e discussões sobre o feminino. Agradeço a Luciano Zanatta pelas descobertas, pelo amor, pelas conversas e risadas de todos os dias. Agradeço à Chico Machado, Isadora Nocchi Martins, Nikkolas Gomes Ferranddis, Carlos Ferreira, Ricardo De Carli, Gilberto Oliveira e Davi Covalesky pelas parcerias musicais em *Vestígios Violeta* e *Lusque Fusque*. Agradeço ao CNPQ, IA/UFRGS, PPGMUS/UFRGS e PPGMP/UFPel pelo apoio. Agradeço ao Grupo de Pesquisa em Criação Sonora (UFRGS), Grupo de Estudos em Música e Gênero (UFRGS) e ao Grupo SONORA!, pelas conversas e trocas sobre os temas da criação e do feminino. Agradeço à Pedro, Gabriel e Carolina por compartilhar o estar no mundo.

**Laila Rosa:** em primeiro lugar agradeço à espiritualidade e a minha mãe Iemanjá, ao Terreiro Xambá, minha casa espiritual. Agradeço as diversas interlocuções sobre Artevismos e feminismo negro e pós-colonialidade que se fortaleceram com a amiga e parceira Carol Barreto, Designer de moda, doutoranda

do Programa de Pós-graduação em Cultura da UFBA e professora do Bacharelado sobre Gênero e Diversidade. Interlocução que recentemente tem se estendido e fortalecido com esta linda parceria com a querida Isabel Nogueira. Agradeço ainda ao Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM/UFBA) e ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. Agradeço imensamente a Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros que me fortalece como importante espaço de afetividade e transformação. Por fim, agradeço a todas as queridas parcerias musicais que fizeram parte do meu 1º cd e a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, que viabilizou a realização deste projeto. Axé. Namastê.

## REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Neila. *O som das compositoras de Salvador: da experiência etnográfica*. Relatório Final do Projeto de Iniciação Científica apresentado ao Programa PIBIC, UFBA, Salvador, 2014. 10p.

\_\_\_\_\_. *O som das compositoras de Salvador*. Relatório Final do Projeto de Iniciação Científica apresentado ao Programa PIBIC, UFBA, Salvador, 2013. 15p.

ALVAREZ, Sonia E. Construindo uma política feminista translocal da tradução. *Estudos Feministas*, Florianópolis, Vol. 17(3), Set-Dez., p. 743-753, 2009.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia mestiza/ Rumo a uma nova conciencia. *Revista Estudos Feministas*. Tradução de LIMA, Ana Cecília Acioli. Florianópolis, Vol. 13(3), Set-dez., p. 704-719, 2005.

\_\_\_\_\_. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo.” *Revista Estudos Feminista*, Florianópolis, Vol. 8 (1), p. 229-236, 2000.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2002. Pp. 25-58.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Caderno Pagu* [online], n.26, 2006. Pp. 329-376 . Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332006000100014&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000100014&lng=en&nrm=iso). Acessado em 10/01/2013.

CASTRO, Luciana Martins. A contribuição de Nísia Floresta para a educação feminina: pioneirismo no Rio de Janeiro oitocentista. *Outros Tempos*. Vol. 7, Número 10, dezembro. Dossiê História e educação. Pp. 237-256, 2010.

CITRON, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The artistic turn – a manifesto*. Ghent: Orpheus Institute, 2009.

CURIEL, Ochy. Hacia La construcción de un feminismo descolonizado. MIÑOSO, Yuderkys Espinosa (org.). *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas Del feminismo latinoamericano*. Vol I. Buenos Aires: En La Frontera, 2010. Pp. 69-78.

CUSICK, Suzanne. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music*. Vol. 32, No. 1 (Winter), 1994. Pp. 8-27. Disponível em: [www.jstor.org/stable/833149](http://www.jstor.org/stable/833149) . Acessado em: 15/08/2008.

- DAVIS, Angela. *Blues, Legacies and Black Feminism: Gertrud “Ma”Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Vintage Books, 1998.
- DELEUZE, Gilles & Guattari, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 50ª ed. Rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Criando Métodos de Pesquisa Alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação*. BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). *Pesquisa Participante*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. Pp. 10-22.
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. *Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas no século XX*. Dissertação (Mestrado em Música), Florianópolis: UDESC, 2011.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde américa latina: problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.
- HARAWAY, Donna. *Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. *Cadernos Pagu* (5), pp.07-41, 1995. Disponível em: <http://periodicos.bc.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acessado em 02/07/2008.
- hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática libertadora*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- LIMA, Paulo Costa. *Teoria e prática do compor II: diálogos de intervenção e ensino*. Salvador: edufba, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1973.
- LÓPEZ-CANO, Rúben e OPAZO, Ursula San Cristóbal. *Investigación artística em música: problemas, métodos, experiencias e modelos*. *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México*. Barcelona, Dezembro de 2014.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- MELLO, Maria Ignez Cruz. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia). Florianópolis: UFSC, 2005.
- MOREIRA, Talitha Couto. *Música, Materialidade e Relações de Gênero: Categorias Transbordantes*. Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.
- NASCIMENTO, Abdias; NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Dança da decepção: uma leitura das relações raciais no Brasil*, S/D. Disponível em: <[http://www.beyondracism.org/danca\\_decepcao.htm](http://www.beyondracism.org/danca_decepcao.htm)>. Acessado em 08/11/2012.
- NOGUEIRA, Isabel. *A construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de mulheres intérpretes em programas de concerto*. ROCHA, Luzia (ed). *Iconografia Musical - Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas*. Lisboa: CESEM/Universidade Nova de Lisboa, 2015.
- NOGUEIRA, Isabel. *Iconografia musical em performance ou: será que as formigas veem o céu de outra cor?*. Conferência apresentada no 3º Congresso Brasileiro de Iconografia musical - Iconografia, música e cultura: relações e trânsitos. Salvador, 2015a.
- NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS, Susan (orgs.). *Estudos de gênero, corpo e música*. Série Pesquisa em Música no Brasil. 1a ed. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, v. 3.
- NOLETO, Rafael. 2012a. *Poderosas, divinas e maravilhosas: o imaginário e a sociabilidade homossexual masculina*

*construídos em torno das cantoras de MPB*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Belém: Universidade Federal do Pará, 2012. Disponível em: [http://www.academia.edu/2433377/Poderosas divinas e maravilhosas o imaginario e a sociabilidade de homossexual masculina construídos em torno das cantoras de MPB](http://www.academia.edu/2433377/Poderosas_divinas_e_maravilhosas_o_imaginario_e_a_sociabilidade_de_homossexual_masculina_construidos_em_torno_das_cantoras_de_MPB). Acessado em setembro de 2013

OLIVEIRA FILHO, Pedro Amorim. *Compor no mundo: um modelo de compor música sobre bases fenomenológicas*. Tese (Doutorado em Música). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014.

\_\_\_\_\_. Blog *Compor no Mundo*. Disponível em: <https://compornomundo.wordpress.com/page/2/>

PALOMBINI, Carlos. "Música Lésbica e Guei", de Philip Brett e Elizabeth Wood: notas de tradução. *PER MUSI: Revista de Performance Musical*, v. 8, p. 157-164, dez. 2003.

PAVLOSKY, Eduardo. *Proceso Creador: Terapia Y Existencia*. Buenos Aires: ediciones Búsqueda, 1982.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). *Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Ed.Mulheres, 1998.

ROSA, Laila. Do meu canto em viva água: percepções (ou devaneios poéticos e filosóficos) sobre criação musical, performance e teorias feministas a partir de "Água Viva: um disco líquido". 2015. No prelo.

\_\_\_\_\_. *Feminaria musical ou epistemologias feministas em música no Brasil*. Projeto de Iniciação Científica apresentado ao Programa Permanecer 2012. 5p.

\_\_\_\_\_. *Feminaria musical ou epistemologias feministas em música no Brasil: das experiências etnográficas*. Projeto de Iniciação Científica apresentado ao Programa PIBIC UFBA 2013. 12p.

\_\_\_\_\_. *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: [http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=3600](http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3600)

\_\_\_\_\_. *Epabei Iansã! Música e resistência na nação Xambá: uma história de mulheres*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2005.

ROSA, Laila; CARDOSO, Laura; SOBRAL, Rebeca. Feminaria musical: o que (não) se produz sobre mulheres e música no Brasil. VII ENCONTRO NACIONAL DE ETNOMUSICOLOGIA, *Anais* (no prelo). 2015. 15p.

ROSA, Laila. ; IYANAGA, M. ; HORA, E. ; SILVA, L. ; ARAUJO, S. ; MEDEIROS, Luciano ; ALCANTARA, N. . Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões. NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS, Susan (orgs.). *Estudos de gênero, corpo e música*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. vol. 3, Pp. 112-128.

SCOTT, Joan. História de mulheres. BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992. Pp. 63-95.

SEGATO, Rita Laura. *A folk theory of personality types: goods and their symbolic representation by members of the shango cult in Recife*. Tese (Doutorado em Música). Belfast: The Queen's University of Belfast, 1984.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

VARGAS, Deborah R. *Dissonant Divas in Chicana Music: The Limits of La Onda*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2012.

VERGUEIRO, Viviane. É a natureza quem decide? Reflexões trans\* sobre gênero, corpo, e (ab?)uso de substâncias. JESUS, Jaqueline Gomes de; e Colaboradores. *Transfeminismo: teorias e práticas*. Rio de

Janeiro: Matanoia Editora, 2014. Pp. 30-47.

WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática*. Tese (Doutorado em Comunicação). UFRJ: Rio de Janeiro, 2007.

WHITELEY, Sheila; RYCENGA, Jennifer. *Queering the Popular Pitch*. New York: Routledge, 2006.

ZANATTA, L. Música Popular. Conferência durante o *I ENCONTRO BRASILEIRO DE MÚSICA POPULAR NA UNIVERSIDADE*. UFRGS: Porto Alegre, UFRGS, 2015.

ZANATTA, Luciano; NOGUEIRA, Isabel; MACHADO, João Carlos. *Lusque-Fusque: Composición y Performance entre Canción y Musica Experimental*. *Revista Sonic Ideas*, 2015 (No prelo).

- Gravações

### **Isabel Nogueira**

Vestígios Violeta. NOGUEIRA, Isabel (intérprete). NOGUEIRA, Isabel (voz); OLIVEIRA, Gilberto (baixo); COVALESKY, Davi (violão); SCHELLEMBERG, Juan Pablo (piano); POPÓ, Renato (percussão). Pelotas, 2014. CD. Projeto financiado pelo Programa Procultura da Prefeitura Municipal de Pelotas.

Violeta. NOGUEIRA, Isabel; ZANATTA, Luciano; REVILLION, Monique (compositores). NOGUEIRA, Isabel (voz); ZANATTA, Luciano (computador e wavedrum); FERREIRA, Carlos (guitarra). Porto Alegre, 2015. Canção do projeto *Lusque-Fusque*. Gravação disponibilizada na plataforma virtual Soundcloud.

Azinconstâncias. NOGUEIRA, Isabel e ZANATTA, Luciano (compositores). NOGUEIRA, Isabel (voz); ZANATTA, Luciano (computador e wavedrum); FERREIRA, Carlos (guitarra). Porto Alegre, 2015. Canção do projeto *Lusque-Fusque*. Gravação disponibilizada na plataforma virtual Soundcloud.

### **Laila Rosa**

- ,Água Viva: um disco líquido. ROSA, Laila (compositora e intérprete). ROSA, Laila (voz, violino, rabeça, cavaquinho, guitarra baiana e direção musical); CALDAS, Julio (voz, guitarras, violão de aço, viola caipira e direção musical); LOURENÇO, Mauricio (voz, violão e direção musical); HARDMANN, Ricardo (percussões); MARIN, Mariana (voz e percussões); SANTIAGO (contrabaixos acústico e elétrico); Com participações especiais diversas. Salvador, 2013. CD. Projeto contemplado pelo edital Demanda Espontânea da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Disponível na plataforma virtual Soundcloud.

- De sertão e arranha-céu. ROSA, Laila (compositora e intérprete). ROSA, Laila (voz); Participações especiais: AZEVEDO, Gustavo (pifanos e voz); ARAÚJO, Ana (caracaxá); BÉTO DA XAMBÁ (ilú); GUITINHO DA XAMBÁ (voz); IRAN DA XAMBÁ (Ilú); PUBLIUS (bandolim e voz). Música que integra o cd “,Água Viva: um disco líquido”. Gravação disponibilizada gratuitamente da plataforma virtual Soundcloud.

- Mar Azul. ROSA, Laila (compositora e intérprete). ROSA, Laila (voz e 1º violino); Coletivo Os Ventos: CALDAS, Júlio (violão); HARDMANN, Ricardo (percussões); MARIN, Mariana (percussões). Participações especiais: D’URSO, Renata (viola); FIGUEIREDO, Priscila (2º violino); TAVARES, Laís (violoncelo); NOBRE, Cassio (Ud). Música que integra o cd “,Água Viva: um disco líquido”. Gravação disponibilizada gratuitamente da plataforma virtual Soundcloud.