

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Ana Clara Gleich Matielo Lemos

**CLARA: relações de gênero e processos criativos**

Porto Alegre

2021

**CLARA:**

**relações de gênero e processos criativos**

Trabalho de Graduação em Música Popular apresentado ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Bacharela em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Isabel Porto Nogueira

Porto Alegre

2021

## RESUMO

Este trabalho é uma reflexão crítica sobre relações de gênero no meio musical e seus atravessamentos em minha trajetória como compositora. Exponho também o processo de criação de meu primeiro EP autoral, CLARA, referenciando uma pesquisa através da prática e epistemologias feministas. Proponho pensar as relações e subjetividades pessoais trazendo vivências, memórias, técnicas de si (RAGO, 2013), e questiono padrões estruturais do pensamento patriarcal.

Palavras-chave: feminismos, processos criativos, relações de gênero, gênero em música, mulheres compositoras.

## ABSTRACT

This paper is a critical reflection on gender relations in the musical environment and their crossings in my career as a woman songwriter. I also expose the process of creating my first Extended Play, CLARA, referencing research through practice and feminist epistemologies. I think about personal relationships and subjectivities bringing experiences, memories, techniques of self (RAGO, 2013), and I question structural patterns of patriarchal thinking.

Keywords: feminisms, creative process, gender relations, gender in music, women composer.

## **Agradecimentos**

À minha mãe, Clarissa Gleich, por tudo: pela vida, pelas primeiras escutas e referências, pelos ensinamentos e pelo apoio incondicional em todas as batalhas e comemorações.

Ao meu pai, Paulo Matielo, por sempre incentivar meu caminho e me apoiar em meus passos e escolhas. Por compartilhar comigo a felicidade de cantar e o amor pelo palco.

Ao meu orí, minha ancestralidade e meu orisa, pela guia e proteção, e por despertar em mim a fé e o ãse em meu caminho.

Às minhas avós, Clara Barella Matielo Lemos e Madeleine Ruffier, pela inspiração, memória e história. Às minhas dindas, Tânia Maria Matielo Lemos e Maria da Graça Matielo Lemos por todo o carinho, aprendizado, lembrança e incentivo. Às minhas tias e tios e à toda a minha família, minha origem e minha força.

À Bel Medula, pela orientação, por acompanhar meu processos com muito afeto, por me inspirar a me manter curiosa e atenta a mim mesma e minhas criações, e por todo o resto. Ao grupo de orientandas e queridas amigas, Anna Perin, Kristal Werner e Giovanna Mottini. Foi incrível viver este processo com vocês.

À Bê Smidt, Viridiana, pela amizade inspiradora e por estar comigo durante o processo deste EP. Se existem anjas, você é uma para mim.

À Lou Valentini, por todo o amor, todas as leituras, devaneios, escutas, parceria e companhia de todas as horas.

À todas, todes e todos que me acompanham e me incentivam.

Gratidão!

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| INTRODUÇÃO                                       | 7  |
| 1. REFERENCIAL TEÓRICO                           | 14 |
| 2. SOBRE AS CANÇÕES: CRIAÇÕES E TRANSFORMAÇÕES   | 19 |
| 2.1. A Cobra                                     | 19 |
| 2.2. Reflexote                                   | 22 |
| 2.3. Pulsação                                    | 25 |
| 2.4. Não se Cala                                 | 27 |
| 3. CLARA: RELAÇÕES DE GÊNERO E PROCESSOS DE CURA | 31 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS                             | 37 |
| ANEXOS   | 38 |

## INTRODUÇÃO

*“Nem todo trajeto é reto  
nem o mar é regular”  
(Metá Metá, 2012)*

Este trabalho é uma reflexão sobre relações de gênero e seus atravessamentos em minha trajetória como compositora. Exponho também o processo de criação e produção de meu primeiro EP autoral, CLARA, referenciando uma pesquisa através da prática e epistemologias feministas. Proponho pensar as relações e subjetividades pessoais trazendo vivências, memórias, técnicas de si (RAGO, 2013), e questiono padrões estruturais do pensamento patriarcal.

A escritora e pensadora feminista, bell hooks, aponta que “todos nós, mulheres e homens, temos sido socializados desde o nascimento para aceitar pensamentos e ações sexistas” (hooks, 2018). Então, além de uma consciência externa, é necessária uma consciência interna da identificação de padrões opressivos que aceitamos na nossa própria mente e comportamento: “é necessário transformar o inimigo interno antes que possamos confrontar o inimigo externo”, hooks continua, “feministas são formadas, não nascem feministas” (hooks, 2018). A conscientização é um processo para a vida toda, pois a estrutura base da nossa sociedade segue com fortes raízes sexistas. hooks conta como o desenvolvimento da disciplina acadêmica de Estudos de Mulheres “proporcionou outro cenário, em que mulheres podiam ser informadas sobre pensamento feminista e teoria feminista” (hooks, 2018). Para mim, a disciplina de Música e Gênero, com a Profa. Dra. Isabel Nogueira, foi o espaço para iniciar minha formação feminista, que segue em processo. Estar em um ambiente de questionamento dos modelos patriarcais de pensar o conhecimento, em um local de escuta e de acolhimento das subjetividades pessoais me proporcionou um novo olhar sobre minha produção criativa, além de trazer explicações para sentimentos de injustiça e de invisibilidade que eu sentia.

A invisibilização de produções feitas por mulheres no meio musical é sistemática. Isabel Nogueira (2017) aponta que “existem lugares que são proibidos [...], mesmo que a proibição não seja explícita, as ausências que se percebem ali denotam impedimentos declarados ou não.”. A ausência de produções feitas por mulheres como referência ao longo da minha formação musical e percurso acadêmico, em comparação à grande quantidade de

referências masculinas, silenciosamente me informava de que eu estava no lugar errado, de que não havia espaço para mim ali. O mergulho nas epistemologias feministas me deu a oportunidade de criar novos espaços para minha produção.

### **Eu-compositora**

Eu escrevia poemas desde que aprendi a escrever, e mantinha um diário de sentimentos e emoções. Quando aprendi os primeiros acordes no violão, aos 11 anos, escrevi minha primeira composição, “Sozinha na Chuva”. Depois não compus mais durante muito tempo. Mantinha meus poemas e escritos, e diversas amigas e amigos me perguntavam por que eu não os musicava, já que eu vivia cantando. Eu não sabia o porquê. Acreditava que eu não saberia fazer, então deixei de tentar.

A compositora finlandesa Kaija Saariaho em uma entrevista com Pirrko Moisala (2015) expressa a sua não identificação com a imagem formada no imaginário popular de um compositor, que é majoritariamente vista como um homem velho e extrovertido. Saariaho formou essa imagem nos anos 70, mas para mim nos anos 2000, no Brasil, não foi muito diferente. As imagens que eu tinha de grandes compositores não eram compatíveis com minha visão no espelho. Minha autoestima estava demasiadamente ferida para que eu pudesse produzir. bell hooks (2000), ao contar de sua experiência em uma sala de aula com homens e mulheres, representou muito bem algo que eu sentia no cotidiano:

“[...] os homens comandavam em qualquer sala de aula. Mulheres conversavam menos, tomavam menos iniciativas e, frequentemente, quando falavam, era difícil ouvir o que estavam dizendo. Faltavam força e confiança na voz delas. E para piorar as coisas, professores homens nos diziam repetidas vezes que não éramos tão inteligentes quanto os homens, que não poderíamos ser “grandes” pensadoras, escritoras[...].” (hooks, 2018)

Mesmo quando não era dito explicitamente, era subentendido que eu nunca ganharia a aprovação patriarcal. Fui tão julgada e questionada que comecei a duvidar de mim mesma. E assim o “inimigo interno”, o sexismo internalizado (hooks, 2018), cresceu desde a minha adolescência, e foi alimentado por mim e pelos meus arredores que, enraizados no pensamento patriarcal, enxergavam as mulheres como inferiores aos homens. O contato com as epistemologias feministas, rodas de conversa e grupos de mulheres ofereceu-me a



possibilidade de investigar e olhar de forma crítica para essas opressões, e buscar novos espaços baseados na escuta, no incentivo e no empoderamento.

Voltei a compor em 2018, aos 22 anos, por incentivo de colegas, amigas e amigos, e pelo contato com a produção de mulheres artistas compositoras na Universidade, como Laila Rosa, Lila Borges, Bel Medula, Ana Fridman, Isadora Martins, Jalile Petzold, Nina Nicolaiewsky e Viridiana. Desde 2018 sigo compondo e estudando novas formas, caminhos, e possibilidades da criação. Minhas ferramentas composicionais durante esses processos têm sido a voz, o violão e o dispositivo de loop, juntamente com a escrita e gravação de ideias no celular ou software de áudio.

Ao deparar-me com estudos de gênero na área musical, o silenciamento e apagamento de produções femininas é um padrão histórico. A musicóloga Isabel Nogueira e a etnomusicóloga Laila Rosa, respectivamente, constataam 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.”  
(NOGUEIRA; ROSA, 2015, p. 34)

A historiadora Ana Carolina Murgel (2016) também discorre sobre essa sistematização do silenciamento de compositoras:

“várias são as explicações acerca do silêncio sobre e das mulheres na História. Na língua portuguesa, elas desaparecem com facilidade, se considerarmos que o plural é sempre masculino. Assim, quando falamos sobre os compositores brasileiros tendemos a excluir as mulheres[...]”(MURGEL, 2016, p. 58- 59)

E continua

“Grande parte das compositoras se torna anônima ou tem suas canções transformadas em “folclore”, mesmo quando ainda estão vivas e compondo, como é o caso de Luhli e Lucina: elas me contaram que a ciranda “Primeira estrela” (Luhli, Lucina e Sonya Prazeres) já foi tocada em muitos shows como sendo de domínio público”(MURGEL, 2016, p 65)

A consciência deste apagamento sistemático e histórico dos saberes e produções de mulheres colaborou para minha vontade de produzir minhas próprias músicas e adentrar o giro epistêmico que considera nenhuma epistemologia neutra, pois todas são localizadas. Sobre a neutralidade em estudos musicais, Isabel Nogueira (2017) aponta que

“[...] existe em música uma capa de neutralidade que se coloca sobre os estudos realizados, quando se escolhe pensar que o foco do estudo está na obra, ou no repertório, na partitura, no livro ou em práticas específicas; onde não raras vezes um trabalho que proponha incluir o lugar de fala da pessoa que realiza o estudo é lido como político demais. Mas todos os estudos são realizados por pessoas com histórias, marcadores sociais, que habitam corpos, e cujos corpos estão também em trânsito [...]” (NOGUEIRA, 2017)

É necessário demarcar e localizar nosso sujeito como produtoras de conhecimento, pois a suposta neutralidade inclui apenas produções inseridas na norma hegemônica, produções necessariamente brancas e masculinas, automaticamente excluindo produções femininas, não brancas e de periferia.

Penso o escrever sobre mim mesma e meus processos como um ato político a fim de participar do giro epistêmico que sugere pensarmos em uma nova política de conhecimento através da prática, que não se contenta com a neutralidade ou com a teorização sobre o corpo, pois busca ampliar a maneira de pensar o conhecimento através do corpo e sua subjetividade (CONTRERAS, 2013). Ao falar sobre subjetividade, dialogo com Margareth Rago quando diz que “o sujeito não é condição de possibilidade da experiência, não preexiste aos acontecimentos; ao contrário, constitui-se na ação e em redes de relações em que vivencia a

experiência” (RAGO, 2013). Assim, sou composta e me transformo a partir das minhas redes e experiências, e minhas criações também.

### **Lugar de fala e identidade social**

Eu sou mulher, cisgênera, bissexual, branca, de classe média, do sul do Brasil, cantora, compositora, estudante, feminista, de ancestralidade indígena, italiana, alemã e francesa. A escolha de falar de um lugar vem a partir da consideração de que não existe neutralidade e de que o sujeito está sempre presente - escolhamos olhar para isso ou não.

Isabel Nogueira aponta que

“a demarcação dos lugares de fala busca situar pontos de vista e subjetividades, entendendo que toda escrita é subjetiva e permeada pelo olhar e pelos conceitos de quem analisa. Demarcar e definir estes espaços, por mais transitórios que possam se configurar, contribui para o questionamento da neutralidade, para a inclusão, para a escuta de vozes caleidoscópicas”(NOGUEIRA, 2017, p. 5-6).

Demarco meu lugar, compreendendo que ele é mutante, capaz de mudanças dinâmicas, e diretamente relacionado às minhas produções. Posicionar-me a partir do meu lugar rompe com os discursos que antes me tiravam a voz. Como aponta Djamila Ribeiro, “falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social.” (RIBEIRO, 2019).

A suposta neutralidade também é, na verdade, demarcada por lugares: da heteronormatividade branca sexista e classista. Na historiografia tradicional, tudo que não é encaixado nesse lugar é considerado “outro”, objeto não passível de ser reconhecido como sujeito. A revolução epistemológica feminista inclui a consciência de que nós mulheres somos plurais e possuímos experiências diversas. As opressões vividas são diferentes e atravessadas por marcadores sociais de gênero, raça, sexualidade, e classe.

“Mulheres brancas tem um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o ‘outro’ do homem branco, pois são brancas, mas não homens; homens negros exercem a função de

opponentes dos homens brancos, por serem possíveis competidores na conquista das mulheres brancas, pois são homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas, nem homens, e exercem a função de o ‘outro’ do outro.” (Grada Kilomba apud Djamila Ribeiro, 2016)

A soma de opressões para mulheres negras, indígenas, e não brancas faz com que suas produções sejam marginalizadas. Como mulher branca, ocupo um lugar social de privilégio por ser branca, encaixando-me na norma hegemônica da branquitude, e ocupo um lugar de alteridade por ser mulher, fora da norma hegemônica masculina. O giro epistemológico feminista se faz necessário para quebrar com esse sistema hierarquizado e para que todas as práticas e produções possam ser localizadas, horizontais, e entendidas a partir de um sujeito subjetivo, a fim de criar espaço e escuta para vozes plurais.

### **Processos de cura**

Além de refletir sobre as relações de gênero e seus atravessamentos em minha criação, trago no capítulo 3 (CLARA) processos e ferramentas de cura praticados por mim. Meu intuito não é apresentar uma receita, e sim um relato pessoal.

O primeiro ponto de auto entendimento e de cura que trago é o reconhecimento de minha ancestralidade feminina, que é essência também do EP CLARA. Entender que vim do ventre de minha mãe, que veio do ventre de minha avó, e a conexão entre as mulheres da minha família, é base estrutural da minha existência - e por isso me localizo a partir delas também. Minhas manifestações e criações carregam as faces de minha ancestralidade, até mesmo quando não me dou conta. Eu sou, pois elas são. Apresento-me então, também a partir de minhas avós.

A minha avó paterna se chamava Clara Barella Matielo, de quem recebi meu segundo nome. Sua mãe, minha bisavó, veio da Itália quando era muito nova. Clara nasceu no interior do Estado. Contam meu pai e minhas tias que a vó Clara estava sempre disposta a entregar uma palavra de amor. Foi mãe de nove filhos e filhas, sendo meu pai o segundo mais novo. Ela foi casada com meu avô durante 42 anos, moraram em Viamão e Passo Fundo. Clara era sempre ativa na comunidade, cozinhando, lavando roupa, e fazendo bolos confeitados para os vizinhos. Às vezes o dinheiro era pouco, mas encontravam na comunidade e na família maneiras de sustento. Enquanto meu avô trabalhava fora, ela era dona de casa. E além disso

confeiteira, açougueira, e lavadeira. Minha tia conta que ela cozinhava muito, e da beira do fogão mandava beijinhos de longe para os filhos que brincavam no quintal. Ela era católica e muito religiosa. Ia sempre na Igreja aos domingos e fazia orações diariamente.

Minha avó materna foi Madeleine Ruffier, pianista, arranjadora e maestrina de Porto Alegre, e professora do Instituto de Belas Artes da UFRGS. Eu não a conheci, pois ela faleceu em 1973, antes de eu nascer. Madeleine foi pioneira no resgate da música medieval e renascentista no Rio Grande do Sul, atuando como regente do Coral de Câmara da Faculdade de Filosofia da UFRGS, que se distinguiu tanto pelo formato camerístico quanto pelo seu repertório diferenciado. Além do repertório renascentista e medieval, tinha espaço para obras de compositores contemporâneos locais como Bruno Kiefer e Esther Scliar, e canções folclóricas, muitas vezes arranjadas pela maestrina. O grupo fez viagens se apresentando em diversas cidades do Brasil, Chile, Peru e Bolívia sob regência de Madeleine, desde sua criação em 1956 até 1970. Contam que ela tinha um espírito alegre e vívido, cheio de amor pela música e pela criação.

*Setembro, 2020, sobre Madeleine Ruffier*

*Minha mãe diz que sou muito parecida com ela [Madeleine] e que iríamos nos dar muito bem. Diz que somos as duas “umas pândegas!”, nas palavras dela. Conta minha mãe que a casa dela era sempre cheia de música e cheia de gente, e ficavam horas e horas cantando e tomando cerveja. Conta minha mãe que minha avó teve que sair da casa de seus pais em Rio Grande quando decidiu estudar música e trabalhar com arte, pois, segundo o pai de minha avó, o ambiente artístico não era adequado para uma mulher. Creio que foi uma motivação para mim na decisão de cursar música o fato de que a minha avó foi professora na mesma instituição e seguiu carreira musical. É uma inspiração. Obrigada vó, pela arte, pela música, por ter aberto caminhos. Música é lugar de mulher. Obrigada vó, por ter vindo antes.*

## 1. REFERENCIAL TEÓRICO

*“O que nos motiva, o que nos instiga, o que nos encanta?” (NOGUEIRA, 2020)*

Este trabalho é uma investigação de meus processos criativos através da prática artística, uma reflexão sobre relações de gênero na produção musical e como isso atravessa minha criação. Para além da investigação a fim do resultado final, busco entender os desdobramentos de meu processo atual.

Para uma investigação baseada na prática, sigo o guia de Linda Candy (2006), documentando o processo em um diário de criação e analisando textualmente os resultados, considerando também o material sonoro como parte vital da pesquisa (CANDY, 2006). Os excertos que vieram do diário de criação estão datados e em *itálico* para diferenciação. Para além da análise do material sonoro em si e de sua construção, reflito sobre elementos específicos de minhas vivências a fim de buscar “além de saber o que é, também [...] saber o que causa ou influencia o que é” (CANDY, 2006). Para isto, entendo este trabalho textual como um relato, “um tipo de narrativa sobre o fluxo de percepção-cognição-intuição” (CANDY, 2006).

A investigação através da prática é uma metodologia que vem buscando espaço na academia, desafiando um modelo que hierarquiza conhecimentos, colocando o conhecimento racional como superior ao conhecimento prático corpóreo (CONTRERAS, 2013). Maria José Contreras Lorenzini (2013), diz que “esta metodologia emergente se caracteriza por estabelecer que existe um tipo de conhecimento que surge desde os corpos e suas transformações”. Considero aqui meu corpo como memória viva que se transforma, e que os conhecimentos trazidos neste trabalho são atravessados por subjetividades e não têm a intenção de relatar uma realidade estática.

*07/11/2020*

*Aprendo a fazer crochê. Por enquanto apenas o ponto correntinha e o ponto alto. Minha mãe me ensinou. Também me ensinou qual linha comprar para o que eu queria, nomes de linhas possíveis e que a linha vai definir a agulha que devo buscar para o trabalho. Estou fazendo uma blusa sem alça, um top azul. Vim viajar para Porto Belo e esqueci o meu crochê que comecei em Porto Alegre, então aqui comprei outra linha e agulha para começar algo diferente, uma touca. Queria uma linha de algodão verde, e achei numa loja chamada Toque*

*de Mulher a duas quadras da minha casa. A agulha comprei lá também, número 4,5 e com cabo de madeira. Comecei a fazer meu crochê, e essa linha era um pouco mais difícil que a primeira, é mais áspera, grossa e dura, mas como da primeira vez, a prática ajuda a fazer melhor. Comecei diversas toucas e parei no meio do caminho, transformando-as em pads de algodão reutilizáveis para tirar a maquiagem. Quero dar de presente para uma amiga. Deparei-me com a leitura do texto de Contreras (2013), no qual ela conta que a pesquisa através da prática é mais parecida com a pesquisa qualitativa que com a quantitativa, mas ainda assim se difere da primeira em alguns quesitos e aponta um deles como a dificuldade de fazer uma pergunta ou um caminho que se mantenha do início ao fim, visto que a prática pode nos levar para caminhos diferentes do que imaginávamos no princípio. Eu queria fazer uma touca para mim, mas no meio do caminho fiz um pad de algodão reutilizável para dar de presente a minha amiga.*

Considero que a prática pode levar a diferentes caminhos do inicialmente planejado, e percebo uma nova relação do crochê com este trabalho, ao ver que uma linha só vai se enredando nela mesma para dar forma a objetos. Vejo meu trabalho como um caminho que tomo, dando voltas em mim mesma e nos meus arredores, e a partir disso se formam canções e reflexões.

O gênero é uma questão na trajetória de mulheres compositoras, pelo fato de o papel de compositor não ser historicamente um lugar social aceitável para uma mulher, na sociedade ocidental de ideologia patriarcal. Existem lugares de performance que são mais aceitos para a mulher, por não ferirem a noção de feminilidade do patriarcado, como o lugar de cantora ou de professora, que sustenta um tipo de feminilidade ou maternagem (NOGUEIRA, 2017). Para mulheres atuantes na criação, mulheres compositoras, o gênero pode se tornar um obstáculo e precisa ser negociado com o sistema vigente no reconhecimento da mulher como criadora, compositora e produtora de conhecimento. Como aponta Pirrko Moisala, Profa. Dra. da Universidade de Helsinki, Finlândia, em um artigo sobre a compositora Kaija Saariaho,

“Na vida de cada mulher compositora, a feminilidade é constantemente negociada em relação às convenções e estruturas generificadas, em várias situações sociomusicais, em interação com pessoas do outro e do mesmo sexo, dentro da esfera pública da vida musical e como um processo de

crescimento interno para cada compositora” (MOISALA, 2015, p. 3)

Essa negociação pode ser exaustiva, sendo uma tarefa extra para mulheres que precisam negociar sua posição de sujeito em contextos sociais nos quais o poder reside quase que exclusivamente nas mãos de homens (MOISALA, 2015). Torna-se uma luta por espaço “tanto externa como interna; as dificuldades sociais que uma mulher experimenta influenciam sua confiança como compositora” (MOISALA, 2015). Em vez de exaustivamente negociar o gênero por dentro do sistema que nos oprime, as epistemologias feministas propõem uma reflexão crítica sobre os padrões sociais e um novo olhar para produções de mulheres, incentivando o resgate de histórias de mulheres silenciadas e o protagonismo da mulher em sua própria trajetória. A partir deste lugar, a negociação com espaços sexistas ocorre com maior poder de transformação e revolução.

Ao falar sobre mim mesma no trabalho, inspiro-me nas escritas de si de Margareth Rago, a fim de construir novos espaços subjetivos, sociais e de gênero (RAGO, 2013), participando do movimento de mulheres que contam a sua própria história, escrevendo de si e inventando novos lugares de habitar que não sejam definidos pelo olhar masculino. Escrevo a partir de um corpo subjetivo que performa um ato político pela reinvenção de si, através da “exposição de vivências que precisam ser grafadas, ditas e esclarecidas como atitude crítica aos valores morais e às verdades instituídas, apontando tanto para um trabalho sobre si, quanto para a luta política em defesa da dignidade, da justiça social e da ética.”(RAGO, 2011, p. 3). Considero que essa escrita é um movimento em direção à quebra com a norma hegemônica de um modo de existência de sujeição do ser, em direção à subjetivação do ser, o entendimento da escrita feita por um sujeito subjetivo. Caminho em busca de um novo modo de existência a partir da relação comigo mesma e com o outro (RAGO, 2013, p. 49).

Rago (2013) aponta que “a relacionalidade na escrita feminina de si ganha evidência, em detrimento do privilégio do sujeito unitário”. Portanto, ao escrever-me busco inserir-me no mundo a partir do meu próprio olhar, dialogar e me relacionar com as produções femininas e feministas existentes e que virão. Com minha escrita tenho a intenção de criar laços e redes que possam dialogar com escritas e processos de outras mulheres.



## Teia de mulheres - Metodologia do Encantamento

Observando os processos de silenciamento e apagamento de produções femininas no meio musical, e buscando práticas e modelos epistemológicos mais inclusivos, a musicóloga Isabel Nogueira desenvolveu a metodologia do encantamento, que “busca relacionar a criação sonora e a improvisação com os procedimentos da pesquisa artística” (NOGUEIRA, 2020). Essa metodologia atua através do diálogo com a subjetividade, com as epistemologias feministas, com o conceito de escuta profunda - desenvolvido por Pauline Oliveros (NOGUEIRA 2020), entre outras ferramentas como “a perspectiva artista, o diálogo com a decolonialidade [...], atitudes de retroalimentação do processo artístico através da investigação, diálogo, questionamento, registro e referencialidade.” (NOGUEIRA, 2020). Vivenciei a metodologia do encantamento no grupo de orientação com a Profa. Dra. Isabel Nogueira - também referenciada no texto como Bel Medula - formado por quatro mulheres compositoras orientandas. Essa vivência me convidou a pensar no que me encanta e me move, a dialogar com minha produção e subjetividade, e desenvolver este trabalho fazendo a ligação entre arte e vida, em busca de compreender minha identidade artística e documentar meus processos.

Isabel Nogueira aponta que

"A metodologia do encantamento pretende oferecer disparadores para o processo criativo aliados à pesquisa sobre nossas próprias motivações, antes do que apresentar-se como uma metodologia prescritiva para o desenvolvimento dos processos. Observar a nós mesmas/ nós mesmos e perguntar-nos o que nos motiva, o que nos instiga, o que nos encanta?" (NOGUEIRA, 2020)

Nesta observação e compartilhamento, entre orientadora e orientandas, formamos um grupo de troca de processos (também o nome do nosso grupo no Whatsapp<sup>1</sup>). Na primeira metade da orientação tínhamos encontros semanais nos quais falávamos de nossas leituras, composições, ideias, vivências cotidianas, emoções, e o que quiséssemos compartilhar. Foi criado um ambiente de escuta, acolhimento, horizontalidade e trocas, onde eu fui escutada e pude escutar. A pergunta de Bel que iniciava esses diálogos era “como vocês estão?” - simples, mas

---

<sup>1</sup> aplicativo de comunicação escrita, visual e de áudio

poderosa em grupos de mulheres, no entendimento de que nosso sujeito e nossas subjetividades são parte fundamental do trabalho. A partir dessa pergunta se iniciava o diálogo que nos conectava, juntamente com propostas que nos instigavam a criar. Isabel Nogueira diz que

“a criação parte da premissa básica de entender de onde viemos: quais nossos marcadores, nossas histórias, trajetórias, vivências cotidianas, nosso lugar no mundo, nossa subjetividade e como foi e é nosso processo de atribuir significados à elas. Este ponto, embora seja o mais fundamental, não é fácil nem definitivo: está em trânsito, em movimento em contínuo processo de desconstrução e ressignificação.” (NOGUEIRA, 2020)

Este trabalho dialoga diretamente com a minha subjetividade no trânsito atual, que é mutante a cada dia, relacionando-se a minha vivência junto ao grupo de orientandas deste semestre. A escritora feminista Audre Lorde (1934 - 1992) aponta que

“Da interdependência das diferenças mútuas (não-dominantes) verte aquela segurança que nos possibilita descender no caos do conhecimento e retornar com visões verdadeiras de nosso futuro, juntas ao poder concomitante de efetivar tais mudanças que podem tornar aquele futuro um sendo. Diferença é aquela conexão crua e poderosa na qual nosso poder pessoal é forjado.” (LORDE, 1984)

No compartilhamento de meus processos com um grupo acolhedor de mulheres diferentes de mim, pude transformar sentimentos de insegurança e baixa autoestima em relação a minhas produções, em sentimentos de confiança e auto amor, encontrando minha força pessoal no coletivo de mulheres. Na segunda metade do processo de desenvolvimento deste trabalho, os encontros deixaram de ser semanais para mergulharmos mais em nossos processos individuais, mas se manteve o mesmo espaço de escuta e acolhimento que foi criado.

## 2. SOBRE AS CANÇÕES: CRIAÇÕES E TRANSFORMAÇÕES

Neste capítulo trago histórias e memórias do processo de criação das quatro canções presentes no EP CLARA. Discorro sobre os processos e momentos que influenciaram a composição e suas mudanças até chegar no processo de gravação do EP CLARA. A ordem apresentada é a ordem das faixas do EP, uma coprodução de ÍLÚ AKIN Produções<sup>2</sup> e minha, Ana Matielo. A mixagem e masterização das quatro faixas foi feita por VIRIDIANA<sup>3</sup>. Para cada canção, acrescentarei uma tabela de fichamento de canções desenvolvida por Isabel Nogueira, 2020. O EP Clara estará disponível para escuta no Spotify e Youtube a partir do dia 15 de junho de 2021.

### 2.1. A cobra

Quando eu tinha 13 anos, num domingo ensolarado, fui até o bairro Lami, zona sul de Porto Alegre, almoçar com minha família em um restaurante que minha tia havia recomendado. A estrada era longa e de chão, e fomos adentrando um espaço em que já não se escutava as avenidas da cidade. Havia mato para todos os lados, pastos com vacas e cavalos. No restaurante, toda a comida que era servida era cultivada ali mesmo. Ao fim do almoço agradecemos a refeição, e perguntamos se podíamos conhecer a horta. Saímos pelos fundos do restaurante guiadas pelo dono, e caminhamos por uma trilha em direção à horta. Caminhávamos em fila no sol do meio dia, quando de repente escuto “Ó a cobra!”. Viro-me rapidamente. Era uma jararaca que tinha dado o bote na minha panturrilha. Ela se enrolou em si mesma, preparando mais um bote e permaneceu fixamente me encarando. Por um segundo fiquei ali parada olhando para ela e esperando algo acontecer. O dono do restaurante logo veio com um pedaço de madeira e a matou.

“A Cobra” foi composta em julho de 2020, durante uma semana de imersão artística com o grupo de orientandas da Profa. Dra Isabel Nogueira. Naquela semana compus uma música por dia durante seis dias, a partir de prescrições criativas das Cartas do Deserto, desenvolvidas por Bel Medula, que “propõem a prática criativa diária através da conexão com processos intuitivos e corporificados, transformando experiências em sonoridades” (NOGUEIRA, 2021). As Cartas do Deserto são trinta cartas ao total com prescrições criativas diferentes, que convidam a compor a partir de diferentes elementos e percepções. No dia em

---

<sup>2</sup> Produtora cultural e musical de arte e cultura yorùbá com direção de Ìdòwú Akínrúlí

<sup>3</sup> artista trans não binária porto alegre, produtora, cantora, compositora, instrumentista

que compus “A Cobra”, a prescrição escolhida era relacionada ao tempo: fazer uma música em trinta minutos.

O violão e a voz, até este momento em minha trajetória, são minhas ferramentas de expressão, meus instrumentos de fala e criação preferidos, e aos quais recorro para novas invenções. Naquela semana eu estava aprendendo uma música do Djavan chamada Capim, presente no álbum “Luz” de 1982, buscando entender o ritmo do violão na canção, quais eram seus detalhes, acentos, melodias, que sonoridade tinha. Escutei diversas vezes a música gravada neste álbum, direcionando minha atenção para o violão, e imitei no meu instrumento os ritmos e fraseados que eu escutava.

Muito do que foi feito nesse dia em que compus a música A Cobra foi inspirado no ritmo da música Capim (Djavan, 1982). O primeiro acorde tem as mesmas características do primeiro acorde da música Capim, e o ritmo da música é também um samba. Nesses trinta minutos de criação, a ideia que surgiu primeiro foi o violão buscando uma sequência a partir deste primeiro acorde - C7M - e do ritmo de samba rápido.

Naquela semana eu estava lendo o livro “Imaginário da Serpente de A a Z”, de Maria Goretti Ribeiro, 2017, que apresenta diversas formas nas quais a serpente habita nosso imaginário coletivo por histórias mitológicas. A autora aponta que “a serpente representa a energia inconsciente criativa engajada na esfera do tempo” (RIBEIRO, 2017) e quando escolhi uma prescrição criativa relacionada ao tempo, a história que surgiu na minha cabeça para contar foi a de quando encontrei uma jararaca num domingo ensolarado. A prática diária de leitura e de escuta são atividades que enriquecem os momentos de criação, funcionando como disparadores do processo criativo (NOGUEIRA, 2020).

Em trinta minutos eu tinha a harmonia da música, o refrão, a primeira estrofe e uma breve seção em tom menor. Até o final do dia não acrescentei mais nada. Ao longo da semana segui trabalhando na composição, definindo uma segunda estrofe e a estrutura da canção, que ficou:

INTRODUÇÃO - REFRÃO - 1ª ESTROFE - REFRÃO - 2ª ESTROFE - SEÇÃO MENOR - REFRÃO

O arranjo gravado no EP CLARA surgiu em outubro de 2020, quando apresentei uma live show autoral intitulada Cantos e Afetos. Neste show me acompanharam os músicos

Ìdòwú Akínrúlí<sup>4</sup> (também referido no texto como Akin), Lucas Rocha<sup>5</sup>, e a performer Louise Lucena<sup>6</sup>. O som foi feito por Dessa Ferreira<sup>7</sup>, e a imagem por Gutcha Ramil<sup>8</sup>. A produção foi de ÌLÚ AKIN Produções. Tivemos quatro ensaios em conjunto nos quais montamos juntos, eu, Lucas e Akin o arranjo atual. O primeiro processo foi de apresentar a música para eles e tocamos juntos algumas vezes, a partir daí começaram a surgir ideias de convenções e estruturas. Eu propus tocamos ela em formato de violão 7 cordas (Lucas), sax soprano (Akin) e voz (eu). Mudamos o tom que era inicialmente Dó maior para Mib maior, para encaixar melhor na voz e sax, que representam um diálogo na canção. A voz conta a história, e o sax comenta e responde. Akin criou a frase de introdução, que foi repetida como coda e como passagem para o tom menor, tornando-se uma frase de convenção entre todos, e acrescentamos uma seção de improvisação sob a harmonia após a seção menor. Para o EP CLARA, repetimos o arranjo montado coletivamente em outubro, com acréscimo de um pandeiro gravado por Dessa Ferreira. Abaixo a tabela de fichamento da canção.

|                                       |  |
|---------------------------------------|--|
| Título da Canção                      | A Cobra  |
| Autoria                               | Ana Matielo  |
| Duração                               | 3'08''   |
| BPM e tonalidade                      | 90 bpm / Eb maior  |
| Ano de composição                     | 2020   |
| Tessitura da voz (em semitons)        | Bb 3 até Eb 5  |
| Gestos vocais utilizados              | improvisação silábica sobre o tema, imitação de cobra com 'sss', voz crepitante, interjeições faladas.                   |
| Instrumentação e materiais utilizados | Violão 7 cordas, sax soprano, voz e pandeiro   |
| Gestos instrumentais utilizados       | Convenções, seções de improvisação sobre a harmonia do tema, diálogo entre voz que fala e sax que responde               |
| Estrutura e forma na linha do tempo   | Convenção - Refrão - Estrofe - Refrão - Estrofe - Convenção - Seção em tom homônimo - Improvisação sobre tema (refrão) - |

<sup>4</sup> Artista, produtor cultural, músico nigeriano idealizador e diretor da produtora ÌLÚ AKIN Produções.

<sup>5</sup> Violonista e compositor gaúcho

<sup>6</sup> Artista performer e dançarina brasileira

<sup>7</sup> Cantautora, produtora e percussionista brasileira radicada em Porto Alegre

<sup>8</sup> Rabequeira, musicista, educadora e antropóloga natural de Pelotas.

|                      |   |
|----------------------|---|
|                      | Convenção - Coda  |
| Harmonia             | Eb7M - F $\phi$ - G7(b9) - Ab7M(9) [Ab7M(9) - G7M(9) - Gb7M(9)]<br>- Fm7(9) - Cm7(11) - Bb7 - Eb7M<br><br>Ebm - Cb7M  |
| Conceito rítmico     | samba rápido  |
| Camadas              | Todos os instrumentos tocam sempre, ocupando lugares diferentes. O pandeiro é o que abre o diálogo para contar a história, é o pulso, síntese de ritmos graves, médios e agudos da clave do samba. O violão é a costura melódica e harmônica que sustenta a voz e sax que, em um diálogo, contam a história da cobra. |
| Período de gravação  | Dezembro de 2020 até fevereiro de 2021  |
| Processo de gravação | Primeiro gravamos em estúdio o violão, depois enviei para Dessa que gravou o pandeiro em casa, depois gravei a voz e enviei para Akin que gravou o sax em estúdio.  |
| Referências          | Violão de Djavan na canção Capim (1982), frase inicial da canção Misty, de Errol Garner (1954) na voz de Billie Holiday, O Imaginário da Serpente de A a Z, de Maria Goretti Ribeiro, 2017  |
| Ficha técnica        | Ana Matiello: voz; Dessa Ferreira: pandeiro; Ìdòwú Akínrúlí: sax soprano; Lucas Rocha: violão 7 cordas; Viridiana: edição, mixagem e masterização.  |

## 2.2. Reflexote

Essa canção surgiu em uma noite escura e fria, em agosto de 2020. Estava ouvindo mais cedo no mesmo dia a música “Crendice”, de Paola Kirst<sup>9</sup>, me encantando com a discursiva rápida da voz alternada por momentos de pausa, característica que influenciou o início da criação da melodia de Reflexote. À noite, estava juntando pedaços quebrados de um vaso de argila que eu estava modelando há dias, e que se rachou e quebrou no processo de secagem. Fiquei estupefata com todas as coisas que são como são e não temos controle sobre elas, pensando como era possível que, em um segundo, algo que eu estava construindo fazia dias, simplesmente se quebrar. Fui rapidamente pegar um papel e caneta e anotar as palavras

<sup>9</sup> Compositora e performer natural de Rio Grande (RS)

que surgiam na cabeça, enquanto cantarolava uma melodia rápida. Essa canção veio como se fosse um desabafo. Assim surgiu a letra e melodia de Reflexote:

“Como é que eu chego nuns lugar tão absurdo onde o sonho e a realidade tudo tudo se misturam? Como é que pode eu trabalhar por tanto tempo em fazer vaso de cerâmica e no fim ele quebrar? Como é possível criar tanto devaneio, que no meio do caminho eu não consigo me encontrar? Como é que é que toda vez que eu cozinho, faço bolo, ou tomo vinho, tenho louça pra lavar?

Como é que pode num mundo tão complicado a gente ser tão desligado e passar sem cumprimentar? Como é que a vida com afeto é tão mais boa de viver, e ainda assim a gente esquece de amar? Como é que eu vivo numa casa tão bonita e tem irmão que não tem casa ou lugar pra descansar? Como será que será o dia tão mais belo, o dia que a humanidade não vai mais querer brigar?

Ah, tão belo  
tempo vem me ensinar  
têm paciência  
que o tempo vai chegar

Como num jogo eu adivinho meu futuro, dou um pulo no escuro e deixo a sorte me levar. Como artista não leio muita revista e às vezes falo umas bobagens pra ver palavra rimar. Como mulher eu tenho fé na minha mãe, nas minhas vós e minhas tias pra me ensinar a rezar. Como ser vivo, habitante do planeta, sou apenas um pontinho neste sistema solar...”

Para a criação no violão, inspirei-me em uma canção de Gogol Bordello, Start Wearing Purple (1999). Ritmo binário e pulsante, com ênfase no segundo tempo. O nome Reflexote surgiu nos ensaios para a live show Cantos e Afetos. Apresentei a canção para Lucas e Akin e experimentamos diferentes ritmos binários nela. Inicialmente era um gypsy jazz, mas senti, ao longo dos ensaios, que esse ritmo se distanciava da minha ideia para a canção. Experimentamos fazer dela um xote, com Lucas no violão 7 cordas, Akin na bateria, eu na voz e triângulo, e funcionou muito bem. Falei no ensaio que era um xote reflexivo, e o Lucas apelidou a música de “Reflexote”. Gostei tanto que decidi oficializar, intitulado a

música, que até então não tinha nome, de Reflexote. Esta é uma música para dançar junto de testa grudada. Decidimos uma estrutura para ela:

INTRODUÇÃO - PARTE A - PARTE A - PARTE B - SOLO DE VIOLÃO - PARTE A - CODA.

Reflexote foi performada em Cantos e Afetos com essa estrutura. Para a gravação no EP CLARA, a fim de enfatizar a importância do protagonismo da música feita por mulheres no meu trabalho, decidi que a equipe de instrumentistas para essa canção seria formada totalmente por mulheres. As questões que trago na letra da canção são íntimas, e partem da minha percepção como sujeito observador de uma realidade. Esse sujeito é mulher e feminino, e me sinto empoderada de dividir essas questões com outras mulheres musicistas que me inspiram. Convidei Dessa Ferreira para gravar zabumba e triângulo, Tamiris Duarte<sup>10</sup> para gravar baixo, Luciana Prass<sup>11</sup> para gravar violão e Gutcha Ramil para gravar rabeca. Entreguei para as musicistas guia e partitura de voz e violão, com indicações de convenções. Para criar as frases da rabeca, inspirei-me no álbum de Nelson da Rabeca com Dona Benedita, chamado Segredo das Árvores, de 2008. Enviei para a Gutcha áudios em que cantava, sobre os outros instrumentos já gravados, ideias e motivos para a rabeca em cada seção da canção. A partir disso, Gutcha criou uma linha de rabeca.

|                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| Título da Canção                      | Reflexote   |
| Autoria                               | Ana Matielo   |
| Duração                               | 3'42''  |
| BPM e tonalidade                      | 75 bpm / D menor  |
| Ano de composição                     | 2020  |
| Tessitura da voz (em semitons)        | A3 até A4   |
| Gestos vocais utilizados              | Duas vozes na seção B, alternâncias entre frases rápidas e silêncios na seção A, misturas entre voz cantada e voz falada.   |
| Instrumentação e materiais utilizados | Violão, voz, zabumba, triângulo, rabeca, baixo  |
| Gestos instrumentais utilizados       | Convenções, alternâncias entre notas longas e notas curtas por seção, alternância entre dedilhado e ritmo de xote (violão), |

<sup>10</sup> baixista, compositora e arranjadora

<sup>11</sup> violonista e etnomusicóloga



|                                     |  |
|-------------------------------------|--|
|                                     | repetições de motivos, claves tradicionais de xote.  |
| Estrutura e forma na linha do tempo | Introdução - A - A - B - A - B - A - Coda  |
| Harmonia                            | Dm - A7 - A7 - Dm } Intro<br><br>E <sub>b</sub> - Dm - A7 - Dm<br>C7(4/9) - F7M - [Bb7] A7 - Dm } A<br><br>Dm - Am - Gm - F7M<br>Dm - Am - [Gm] Am - Dm } B  |
| Conceito rítmico                    | Xote, tempo binário com acento no segundo tempo  |
| Camadas                             | Todos os instrumentos tocam sempre, ocupando lugares diferentes.   |
| Período de gravação                 | Janeiro 2020 até abril de 2021   |
| Processo de gravação                | Primeiro gravei uma guia e enviei para Dessa que gravou zabumba e triângulo, depois Tamiris gravou o baixo, Luciana Prass gravou violão, eu gravei as vozes e Gutcha gravou a rabeca.  |
| Referências                         | “Start Wearing Purple” (1999) de Gogol Bordello, “Crendice” (2017), de Paola Kirst, Álbum “O Segredo das Árvores” (2008) de Nelson da Rabeca e Dona Benedita, “Santo Festeiro” (2021) de Três Marias, “Xote das Meninas” (1953), de Luiz Gonzaga |
| Ficha Técnica                       | Ana Matiello: voz; Dessa Ferreira: zabumba e triângulo; Gutcha Ramil: rabeca; Luciana Prass: violão; Tamiris Duarte: baixo; Viridiana: edição, mixagem e masterização.   |

### 2.3. Pulsação

Deito-me no sofá da sala e tento dormir. No quarto não consigo, tem um mosquito importunando em meu ouvido. Então, acendi um incenso no quarto e fui resmungando com meu travesseiro para o sofá da sala, em uma noite quente. Penso em todas as coisas do dia, no que fiz e deixei de fazer, em como eu vim parar nesse mundo e no mosquito que não me deixou dormir. Seria minha mente inquieta uma identificação com o mosquito? Lembro-me do provérbio “se você acha que é muito pequeno para fazer a diferença, tente dormir com um mosquito no quarto”. Realmente... não dá! Reviro-me no sofá em busca de uma posição

confortável. Escuto a batida de meu coração, que faz vibrar os ouvidos e a cabeça. Cumprimento então meu querido coração, que geralmente bate silencioso, me mantendo viva para transformar-me no dia-a-dia. Pulsação... som que emite o coração... vibração corpórea é pulsação. Com a melodia em três notas na cabeça, repito feito um mantra de reconhecimento corpóreo. Por fim, adormeço.



No dia seguinte, coloquei em dispositivo de loop a frase acima, e criei um cânone comigo mesma, começando a mesma frase novamente no terceiro tempo do primeiro compasso. No próximo ciclo, faço uma variação da melodia, homofônica com a segunda voz do cânone, e faço uma imitação da batida do coração com uma moringa de argila que eu moldei. Improvisei mais três camadas vocais em cima deste ostinato já montado, com vogais e notas longas.

Pulsação foi composta em abril de 2020. As ideias que montaram essa construção foram surgindo a partir de experimentações em cima da frase descrita na imagem. Depois de repetir várias vezes, eu tinha uma música mais estruturada. Para este momento de criação, sentei-me sozinha num espaço com minhas plantas, alecrim, manjerição, aloe vera e tomilho. Acendi um incenso, busquei uma água e me permiti o espaço de inventar a partir de mim mesma. Ao improvisar, canto fraseados que já ouvi, melodias que já cantei, memórias afetivas musicais.

No caso de Pulsação, a ideia de fazer o cânone me lembrou viagens de carro com minha família, em que cantava cânones a três vezes com meus pais para passar o tempo. As camadas de vozes subsequentes vieram de uma busca por notas ligadas que contribuíssem para a circularidade da música, a fim de propiciar uma sensação de transe meditativo. Para o EP CLARA, mantive uma versão com menos elementos e mais curta desta canção, com apenas as duas vozes do cânone, a terceira voz homofônica e a moringa, gravada por Ídòwú Akínrúli.

|                  |              |
|------------------|--------------|
| Título da Canção | Pulsação     |
| Autoria          | Ana Matiello |

|                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| Duração                               | 1'16''  |
| BPM e tonalidade                      | 85 bpm / C maior  |
| Ano de composição                     | 2020  |
| Tessitura da voz (em semitons)        | C4 até G4   |
| Gestos vocais utilizados              | Cânone e loop   |
| Instrumentação e materiais utilizados | voz e moringa   |
| Gestos instrumentais utilizados       | moringa imita as batidas do coração e dialoga com o cânone  |
| Estrutura e forma na linha do tempo   | repetitiva e circular   |
| Harmonia                              | não se aplica   |
| Conceito rítmico                      | pulso constante e circular  |
| Camadas                               | A cada volta inteira da canção se acrescenta uma camada de voz, que permanece até o final da música. A moringa entra na segunda volta de loop com frases mais espaçadas, que vão tomando uma forma mais nítida que se mantém até o final. |
| Período de gravação                   | Fevereiro 2021  |
| Processo de gravação                  | Gravei as vozes em casa e enviei para o Akin, que gravou a moringa em estúdio.  |
| Referências                           | “Magnificat” (1978), Jacques Berthier; “O loop como promessa de eternidade”, texto de Rodolfo Caesar para o Congresso da Anppom, em Salvador, 2008; “Circlesongs” (1996), de Bobby McFerrin   |
| Ficha técnica                         | Ana Matielo: voz; Ìdòwú Akínrúlí: moringa; Viridiana: mixagem e masterização.   |

#### 2.4. Não se Cala

Não se Cala foi composta na primeira metade de 2019, inicialmente como uma atividade para a disciplina de Composição de Canção, com o Prof. Dr. Luciano Zanatta. No

mesmo semestre, eu estava cursando a disciplina de Música e Gênero, com a Profa. Dra. Isabel Nogueira, e a disciplina de Improvisação, com a Profa. Dra. Ana Fridman.

Utilizei ferramentas exercitadas na aula de Improvisação, que consistiam em associar padrões silábicos aos padrões rítmicos, comum na música indiana, conhecidos no sul da Índia como *Solkatu* ou *Konokol* (FRIDMAN, 2016, p. 123). A associação que fiz foi juntar as sílabas ta - ki - ta | ta - ki - ta | ta - ka - di - mi (FRIDMAN, 2016, p. 124), considerando cada sílaba como uma colcheia, assim formando o compasso de 10/8, que posteriormente notei como 5/4. Repeti este padrão duas vezes, e na terceira repetição adicionei um ta - ka - di - mi ao final, formando um compasso de 7/4, desta forma:

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in 5/4 time and contains six measures of music. The lyrics are: ta - ki - ta ta - ki - ta ta - ka - di - mi ta - ki - ta ta - ki - ta ta - ka - di - mi. The second staff is in 7/4 time and contains four measures of music. The lyrics are: ta - ki - ta ta - ki - ta ta - ka - di - mi ta - ka - di - mi.

A partir da repetição desse ritmo na voz, busquei no violão um ritmo que se encaixasse nestes compassos. Formei os acordes nota por nota, a partir da minha escuta, que se tornaram Am(b6), Gm e F#m (b6). Improvisei melodias em cima do violão em loop, e a partir das melodias criei uma letra sobre a minha vontade de romper com os silenciamentos internos e externos, e sobre as reflexões que surgiram na disciplina de Música e Gênero. Um sentimento inicial muito presente no processo de escrita da letra dessa música, e no processo de entrar em contato com epistemologias feministas, é a raiva. Raiva por dar-se conta de que grande parte das violências que vivi são padronizadas, acontecem com todas as mulheres de maneiras e gravidades distintas, e fazem parte de um sistema normativo que oprime as alteridades. A raiva é legítima. A questão é que ela não leva à mudança, e gasta uma energia preciosa que pode ser direcionada para ações de intervenção e transformação. De qualquer forma, senti a necessidade de expressar cinicamente esse sentimento de insatisfação com a normatividade imposta, o que trago nesta canção, e também a necessidade de escuta de minha própria voz, da voz de outras mulheres e de vozes plurais.

Quando apresentei a primeira parte desta canção na disciplina de Composição da Canção, já pensava que era uma parte A de algo, e que ainda viriam as partes B e C. Nos

meses seguintes, estruturei as partes B e C a partir de uma frase no violão que surgiu em um momento de improvisação com cordas soltas. Para a gravação da canção no EP Clara, escrevi um arranjo em partitura para voz, violão, flauta e baixo acústico, tendo como base a linha de voz e violão já existente, imaginando também bateria e congas no conjunto de instrumentos.

A linha de baixo foi escrita juntamente com a baixista Dy Ferrandis. Escrevi uma linha no computador em software de escrita de partitura, inspirado em um movimento de baixo que eu havia criado para um arranjo dessa música em violão, voz e dispositivo de loop. Enviei para Dy para pensarmos novas ideias e modificações. Durante três dias trocamos fraseados e detalhes da linha até chegarmos a uma versão final. A partitura fez parte do processo de criação do arranjo e está na seção de Anexos.

|                                       |  |
|---------------------------------------|--|
| Título da Canção                      | Não se Cala  |
| Autoria                               | Ana Matielo  |
| Duração                               | 3'34''   |
| BPM e tonalidade                      | 130bpm na seção A, 128 bpm na seção B, 114 bpm na seção C / Am   |
| Ano de composição                     | 2019   |
| Tessitura da voz (em semitons)        | A3 até C4  |
| Gestos vocais utilizados              | voz crepitante, dinâmicas de intensidade   |
| Instrumentação e materiais utilizados | Voz, violão, baixo acústico, bateria, congas, flauta, acordeão, triângulo, queixada  |
| Gestos instrumentais utilizados       | Contracantos de voz e flauta, claves de baião na seção C, alternância de arco e pizzicato do baixo, dedilhado no violão.   |
| Estrutura e forma na linha do tempo   | Introdução, parte A, parte B, parte C  |
| Harmonia                              | Am(b6) - Gm - F#m(b6)<br>Am - Em   |
| Conceito rítmico                      | <i>Konokol</i> , quebras de quadratura de fórmula de compasso para acompanhar o ritmo da fala da letra   |
| Camadas                               | A canção inicial com uma chamada do violão, e no quarto compasso em anacruse entra o groove com bateria, baixo, e flauta fazendo a melodia. Depois entram as congas para chamar a voz, e a flauta passa a fazer contracanto com a voz. |

|                      |   |
|----------------------|---|
|                      | Na seção B as camadas mudam, com efeitos da bateria, solo de contrabaixo com arco e ritmo constante em 7/4. Na seção C todos os instrumentos tocam em clave de baião.   |
| Período de gravação  | Abril 2020  |
| Processo de gravação | Gravei uma guia de voz e violão. Lou Valentini gravou a bateria em estúdio, em casa. Enviei a guia para o Gabriel que gravou triângulo. Enviei a guia com bateria e triângulo para a Julia que gravou em casa as congas. Depois enviei a guia com os instrumentos já gravados para Dy, que gravou baixo acústico. Gravei voz, Lou gravou acordeão, e enviei para Nathália, que gravou a flauta. Por fim, enviei a música para Kristal, que gravou vozes. O processo durou duas semanas. |
| Referências          | “Eu vou contar”(2019) de Bel Medula, Lenine, Ilessi, Metá Metá  |
| Ficha técnica        | Ana Matiello: voz, violão e queixada; Lou Valentini: bateria e acordeão; Dy Ferrandis: baixo acústico; Nathália Boeira: flauta transversal; Julia Pianta: congas; Gabriel Mello: triângulo; Kristal Werner: vozes; Viridiana: mixagem e masterização.   |

## CLARA: RELAÇÕES DE GÊNERO E PROCESSOS DE CURA

*“Com os feminismos, as mulheres passam a desconstruir as narrativas que controlavam as suas vidas e buscam produzir novas cartografias existenciais.” (RAGO, 2011)*

É um consenso entre estudiosas e pensadoras feministas que existe uma política de conhecimento opressora vigente, que hierarquiza epistemologias, considerando válidas unicamente as epistemologias brancas e masculinas. A partir disso, todo conhecimento que não se encaixar nesse modelo, é desconsiderado, desvalorizado ou apagado. Os saberes localizados são uma maneira de valorizar os conhecimentos que são produzidos por aquelas e aqueles que não se encaixam nesse padrão, por se diferenciarem em sexo, gênero, raça, classe social e sexualidade, entre outros. Sujeitos atribuídos ao lugar do “outro”, podem encontrar protagonismo a partir desse lugar de alteridade. As epistemologias feministas são consideradas uma alteridade histórica, pois falam de perspectivas outras que as inseridas na norma hegemônica. Sobre este conceito, Laila Rosa aponta que

“o conceito de alteridade histórica se configura politicamente como uma categoria subalterna, e é desse lugar de subalternidade que os sujeitos se expressam, mesmo que não estejam autorizados para fazê-lo. [...] É a partir desse lugar de suposta centralidade que se cria a categoria “outro”.” (ROSA, 2016, p. 305).

As epistemologias feministas propõem uma nova política de pensamento, pensando criticamente nas relações de gênero, na quebra de padrões sexistas, e no resgate de histórias de mulheres em todas as áreas.

Como somos formados a partir de nossas experiências e nosso meio, e crescemos nesta sociedade hegemônica e patriarcal, reproduzimos internamente as opressões do patriarcado, além das opressões externas. Somos ensinadas a esquecer como agir de outra forma, e a condicionar a mente para aceitar e reforçar o sexismo que nos foi ensinado e naturalizado. Como aponta bell hooks (2018), “a maioria de nós foi socializada [...] pela sociedade para aceitar pensamentos sexistas. Não nos dedicamos a descobrir a origem de

nossas percepções. O pensamento feminista e a teoria feminista nos incitaram a fazer isso”. Neste capítulo exponho e denuncio a naturalização de violências de gênero no meio musical, e busco caminhos que rompam com esta naturalização, em direção à políticas plurais, inclusivas e localizadas.

As opressões de gênero e silenciamentos de mulheres se manifestam no meio musical de diversas maneiras: quando a curadoria de artistas de um festival é feita sem considerar a quantidade de mulheres artistas presentes, quando nossas ideias são desconsideradas ou diminuídas em ensaios e produções, ou quando temos nosso conhecimento constantemente questionado e testado. Podem ser observadas essas violências e apagamentos em esferas mais amplas e institucionais, como na ausência de profissionais mulheres em eventos, e na não inclusão da literatura feminista na educação. Ocorrem também em esferas menores, nas relações pessoais cotidianas, quando em ensaios, produções e atividades, as opiniões e expressões masculinas são mais escutadas e valorizadas que as femininas, que são silenciadas ou desconsideradas. Abordarei neste texto a questão pessoal, que dialoga com minhas experiências e silenciamentos ao longo de minha trajetória, e ressalto que, ao conversar com grupos de mulheres como o “Troca de Processos” (grupo das orientandas de Isabel Nogueira), e com amigas da faculdade, notamos que muitas dessas experiências pessoais são comuns a todas nós. Mesmo as violências e silenciamentos em esferas menores e cotidianas, são sistemáticas e estruturais.

Minha intenção, ao trazer situações de silenciamentos vividos em minha trajetória musical, é de criar espaços de cura, a fim de reconstruir as bases das relações sociais, visando a horizontalidade e a pluralidade.

“Como diz [Hannah] Arendt, só podemos transformar em experiência o sofrimento vivido na própria existência se lhe dermos publicidade, o que é fundamental para garantir a preservação da tradição e da própria vida. A escrita de si e o testemunho assumem uma dimensão pública absolutamente necessária para a reconstrução das relações sociais no mundo democrático, sob forte ameaça de esquecimento do passado, de esgarçamento da tradição e de empobrecimento da experiência (RAGO, 2013, p. 75).”



bell hooks (2018) também aponta que a característica confessional serve como ritual de cura para dores vivenciadas. Tratando-se de minha trajetória, vivenciei maneiras mais diretas e também mais sutis de opressão. Penso que muitas das sutilezas estão ligadas ao privilégio de eu ser branca e de classe média em uma sociedade que se pretende hegemônica e branca em sua estrutura. Para mulheres não brancas e com menor renda familiar as violências se somam. Essas violências são tão subjetivas e tão enraizadas, que acontecem de infinitas maneiras, pois estão naturalizadas na formação de nossa maneira de pensar. Citarei alguns exemplos de falas e ações que já escutei em minha trajetória e se constituíram em violências e silenciamentos.

“Você que fez? Não acredito.”

Um professor, depois de escutar uma produção minha de música eletrônica experimental: “quem sabe você não tenta cantar samba?”

Interromper minha fala antes de me escutar

Tentar me explicar o que eu acabei de falar

“Entendeu como se faz?” depois de dizer que minha ideia não servia

Opiniões destrutivas que não pedi

“Você é teimosa” após eu precisar defender uma ideia exaustivamente com referências por ser constantemente questionada

“Suas ideias trazem a música para baixo”

“Eu já fiz isso e sei como se faz do jeito certo.”

“Você não está entendendo, eu sei como se faz”

“Quem sabe assim você aprende” depois de ser extremamente rude

“O seu papel é cantar e esperar que não cansem da sua voz”

“Você não deveria falar de gênero, assim ninguém vai querer trabalhar com você”

Pequenas ou grandes violências, como as expostas nos exemplos, são apenas algumas entre muitas que vivenciei em minha trajetória e desvalorizam o nosso conhecimento e experiência. Elas podem acontecer também com o fingimento de não entender o que estamos falando, com perguntas exaustivas a respeito de referências e metodologias, que não seriam perguntadas para homens. Essas ações resultam em exclusão e falta de espaço para a produção de conhecimento feminina.

Laila Rosa aponta que

“Diferentemente do enfrentamento da violência física contra mulher, a violência simbólica é [...] menos materializada e, portanto, de cunho psicológico, que afeta, sobretudo, a autoestima das mulheres, sendo [...] indubitavelmente, uma das violências de gênero mais difíceis de detectarmos, analisarmos e, por isso mesmo, combatermos. Talvez até mesmo porque o ‘bombardeio’ é tanto, de todos os lados, que acabamos ficando anestesiadas, inertes, impassíveis, incapazes de percebê-la, bem como o seu poder destruidor.” (ROSA, 2016, p. 302)

Criar consciência dos silenciamentos inseridos nas bases do nosso pensamento deve ser uma prática constante. Opressões podem ser reproduzidas por qualquer pessoa, pois todos,

todas e todes fomos socializadas a naturalizar violências. A diferença é que os homens, principalmente os homens brancos, foram ensinados que são superiores, enquanto mulheres e pessoas não brancas foram socializadas para se pensarem inferiores. É violento para todos os lados, pois os homens aprendem a se posicionar de forma violenta e as mulheres de maneira submissa, desconsiderando as subjetividades de cada um. Essas opressões atacam diretamente a autoestima da mulher e a nossa liberdade de expressão, de criação, e de existência.

As maneiras que encontrei de atravessar opressões e curar os silenciamentos vivenciados, foram a partir de teias de mulheres e práticas cotidianas de cura. É necessário desvencilhar-me de pré concepções e operar em outra esfera, desenvolvida a partir de práticas de auto-amor e auto-cuidado, de comunicação não violenta, de reflexão crítica sobre os modelos atuais e como eles formam minha subjetividade. Como diria Audre Lorde, as ferramentas do mestre nunca vão dismantelar a casa-grande. Por isso, precisamos de uma nova política para escutarmos todas as vozes plurais e os diferentes saberes que existem.

Como não servem os modelos de existência atuais do patriarcado, a busca por novos modelos começa pela investigação das origens do meu pensamento, uma reflexão crítica sobre como formo minhas concepções, crenças e relações e uma desconstrução e transformação das mesmas, utilizando a autocrítica como “subjetividade revolucionária”(RAGO 2013, p. 46). Margareth Rago (2013) sugere pensarmos a transformação social não apenas como um projeto político, mas como um estilo de vida, que pensa o cuidado de si e do outro como um trabalho ético e social, através de práticas relacionais de construção da subjetividade. Essas práticas envolvem a escrita de si, a meditação, a dieta, exercícios físicos e espirituais, a parrésia, e pensam a construção da subjetividade como uma obra de arte, em busca do movimento e da construção de um ser ético e auto governante.

A escrita de si é uma das técnicas da existência que pratico, sendo também este trabalho uma escrita de si, que “é entendida como um cuidado de si e também como abertura para o outro, como um trabalho sobre o próprio eu num contexto relacional, tendo em vista reconstituir uma ética do eu” (RAGO, 2013, p. 50). A escrita de si permite um diálogo comigo mesma, de meus sonhos, vontades, experiências, e um novo olhar sobre o passado e presente. A partir dessa escrita eu crio uma relação comigo mesma que se expande para a relação com o outro. Formar laços e teias com outras mulheres é uma maneira poderosa de expandir a si mesma em comunidade. A partir da empatia e de um auto trabalho ético,

podemos reconhecer nossas vivências em comum e desenvolvermos juntas novas revoluções interseccionais, experimentando novas formas de se relacionar.

A parrésia é uma técnica de existência feminista sugerida por Rago (2013) a partir de estudos de Foucault sobre modos de existência, que consiste na coragem de expressar a verdade, especialmente quando essa propõe um risco de vida. Esse risco pode ser literal, ou também um risco de criar mudanças profundas no pensamento e no modo de existência. Expor situações de opressões e ter uma postura ativista com minhas criações são maneiras de parrésia. É uma maneira crua de se conectar com a realidade da subjetividade pessoal e com os acontecimentos externos. A parrésia “busca construir um estilo de existência, assegurando o testemunho pela própria vida. Interessa-lhe a escolha da vida revolucionária como escândalo da verdade, como estilo de existência em que se destaca a coragem de lutar radicalmente pela verdade” (RAGO, 2011, p. 1).

Percebi em minha trajetória a importância de me manter em ambientes e companhias que sejam agregadores e positivos para minhas manifestações. Como mulheres, somos ensinadas a nos calar e baixar a cabeça quando oprimidas. Os homens são ensinados a revidar violentamente quando se sentem ameaçados. Isso não quer dizer que somos fracas ou submissas, e que os homens são fortes, é apenas como fomos sujeitadas a construir nossas personalidades a partir do modo de existência da sociedade patriarcal. Escolher se posicionar, ou até mesmo se retirar de uma situação opressiva, é um poder e um direito que temos. A prática da liberdade de escolha e o livre arbítrio também são práticas espirituais e sociais para a cura.

Como mulher, cuidar de si é revolucionário. Fui socialmente ensinada a cuidar do outro em submissão. O verdadeiro cuidado do outro, aquele não submisso, aquele horizontal, parte primeiro de aprender a cuidarmos de mim mesma. Assim posso cuidar do outro de frente, reconhecendo a subjetividade de quem me relaciono. Como mulher, olhar para si e acreditar nas suas produções é revolucionário. Filtrar o que quero e o que não quero levar nas memórias do meu corpo e ter confiança em minhas escolhas é um direito meu e de todas nós mulheres.

Manter o cotidiano criativo é também uma maneira de cura e renovação. Buscar novas leituras, ampliar a escuta e dedicar um tempo a práticas criativas como o desenho, a improvisação, e a composição são formas de escrever-me e dialogar comigo mesma. O

compartilhamento desses diálogos com outras mulheres é empoderador e acrescenta motivo e significado a minhas produções.

Eu estou no caminho das práticas de si. A parrésia, o escândalo da verdade, é extremamente difícil de praticar, ainda mais se movimentando ao contrário do que a sociedade demanda: o silêncio das mulheres. Em relação às artes do viver, e estou sempre transformando-as e aprendendo novas. Isto não significa que essas práticas são exatas e lineares. Penso ser importante que isso esteja dito, que minha prática das técnicas de si são processos constantes e que incluem erros, e o auto perdão dos erros é também uma prática de cura.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao longo da história as produções femininas foram proibidas, apagadas e silenciadas. As epistemologias feministas trazem a proposta de resgatar e empoderar histórias e produções de mulheres, como reparação histórica e em busca de novos modelos de existência mais horizontais. É necessário olhar para as bases formadoras do nosso pensamento e se dispor a reestruturá-las a partir de lugares mais empáticos que considerem a pluralidade de saberes existentes.

Percebo que, embora minha literatura e revisão bibliográfica seja feminista, nas minhas canções a maioria das minhas referências musicais são masculinas, principalmente aquelas que vêm da minha infância. Isso retrata as bases de formação da minha escuta, e demonstra ainda uma necessidade de ampliação da mesma, que como afirmei no capítulo 3, é um processo constante. Este trabalho é um recorte temporal de um trabalho de vida, relacionado a minha trajetória como compositora, a práticas de autocuidado e de cura, a escuta e ao resgate da história de mulheres e o empoderamento de produções femininas.

ANEXOS

Partitura de “Não se Cala” (2019), escrita em abril de 2020.

# Não se Cala

Música e letra por Ana Matielo

$\text{♩} = 130$

Violão acústico

Fl.

Vo.

Viol.

Cb.

pizzicato

pizz.

Am6- Gm Am6- Gm

Am6- Gm F#m6- Am6- Gm Am6- Gm

Am6- Gm F#m6- Am6- Gm

Am6- Gm F7M Em F7M Em Em7

12

Fl.

Vo.

Viol.

Cb.

F7M Em F7M Em F7M Em Am6- Gm

e - la dis - far - ça es -

16

**A**

Vo.

Viol.

Cb.

Am6- Gm Am6- Gm F#m6- Am6- Gm

e - la dis - far - ça es -

19

Vo.

Viol.

Cb.

Am6- Gm Am6- Gm F#m6-

ca - pa com gra - ça de to - dao - fen - sa que re - ce - ber

21

Vo.

Viol.

Cb.

Am6- Gm Am6- Gm

e - la me con - ta vi - ve no con - tra

23

Fl.

Vo.

Viol.

Cb.

25

Fl.

Vo.

Viol.

Cb.

29

Fl.

Vo.

Viol.

Cb.

32

Vo.

Viol.

Cb.



34

Fl.  $\text{7/4}$   $\text{5/4}$

Vo. dan-ça ci-ran-da co-lhe flor mas a ca-da pas-so cui-

Viol. Am6- Gm F#m6- Am6- Gm

Cb.  $\text{7/4}$   $\text{5/4}$

36

Fl.  $\text{7/4}$   $\text{6/4}$   $\text{4/4}$   $\text{7/4}$

Vo. da-noon-de pi-sa e-go de ma-choé frá-gil eo mun-do cha--ma

Viol. Am6- Gm Am6- Gm F#m6- F7M Em

Cb.  $\text{7/4}$   $\text{6/4}$   $\text{4/4}$   $\text{7/4}$  pizzicato

39

Fl.  $\text{7/4}$   $\text{4/4}$   $\text{7/4}$

Vo. pe-de pas-sa-gem quer vi-ver trans-pa-re-ceain-queie-ta-ção de ser mu-

Viol. F7M Em7 F7M Em F7M Em F7M Em

Cb.  $\text{7/4}$   $\text{4/4}$   $\text{7/4}$

43 **B** ♩=128

Fl.

Vo.

Viol. Am7 Em

Cb. arco

47 Am Em

Viol. Am Em

Cb.

51

Vo. não se ca - la mos - tra a ca - ra vi - ra es - qui - na

Viol. Am Em

Cb.

54

Vo. faz a far - ra ran - ge den - te gri - ta um a - to

Viol. Am

Cb.

57 **C** ♩=114 Baião

Vo. um re - tra - to não se ca - la

Viol. Em Am pizz.

Cb.

6

60

Vo. Viol. Cb.

Em

This system contains measures 60, 61, and 62. The vocal line (Vo.) has a whole note in measure 60, followed by quarter notes in 61 and 62. The violin (Viol.) and cello (Cb.) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. A chord change to E minor (Em) is indicated above the violin staff in measure 61.

63

Fl. Vo. Viol. Cb.

Am Em

This system contains measures 63, 64, and 65. The flute (Fl.) part begins in measure 63. The vocal line (Vo.) has a whole note in measure 63, followed by quarter notes in 64 and 65. The violin (Viol.) and cello (Cb.) parts continue with their rhythmic accompaniment. Chord changes to A minor (Am) and E minor (Em) are indicated above the violin staff in measures 63 and 65, respectively.

66

Fl. Vo. Viol. Cb.

Am

This system contains measures 66, 67, and 68. The flute (Fl.) part continues with eighth-note patterns. The vocal line (Vo.) has a whole note in measure 66, followed by quarter notes in 67 and 68. The violin (Viol.) and cello (Cb.) parts continue with their rhythmic accompaniment. A chord change to A minor (Am) is indicated above the violin staff in measure 67.

69

Fl. Vo. Viol. Cb.

Em Am

This system contains measures 69, 70, and 71. The flute (Fl.) part continues with eighth-note patterns. The vocal line (Vo.) has a whole note in measure 69, followed by quarter notes in 70 and 71. The violin (Viol.) and cello (Cb.) parts continue with their rhythmic accompaniment. Chord changes to E minor (Em) and A minor (Am) are indicated above the violin staff in measures 69 and 71, respectively.

72

Fl. Vo. Viol. Cb.

Em

Em

This system contains measures 72, 73, and 74. The Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin and Cello parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola part provides harmonic support with chords, including an E minor chord (Em) in measure 73. The Vocal line consists of a few notes in measure 72.

75

Fl. Vo. Viol. Cb.

Am Em

This system contains measures 75, 76, and 77. The Flute part continues with a melodic line. The Violin and Cello parts maintain the eighth-note accompaniment. The Viola part has chords, including an A minor chord (Am) in measure 75 and an E minor chord (Em) in measure 77. The Vocal line has notes in measure 75.

78

Fl. Vo. Viol. Cb.

Am

This system contains measures 78, 79, and 80. The Flute part has a melodic line. The Violin and Cello parts continue with the eighth-note accompaniment. The Viola part has chords, including an A minor chord (Am) in measure 79. The Vocal line has notes in measure 78.

81

Fl. Vo. Viol. Cb.

Em

This system contains measures 81, 82, and 83. The Flute part has a melodic line. The Violin and Cello parts continue with the eighth-note accompaniment. The Viola part has chords, including an E minor chord (Em) in measure 81. The Vocal line has notes in measure 81.

## REFERÊNCIAS

CANDY, Linda. Practice-Based Research: A Guide. CCS Report: 2006

CONTRERAS, Maria José. La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latino americana. 72 - Poiésis, n. 21-22, p. 71-86, jul.-dez. 2013

FRIDMAN, Ana. Conversas musicais além-mar: um percurso por processos de criação, contextos formativos e propostas de improvisação / Ana Fridman 1.ed. - Curitiba: Editora Prismas, 2016

HOOKS, bell. O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras/ bell hooks; tradução Ana Luiza Ribânio. - 1 ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempo, 2018. recurso digital

LORDE, Audre. As ferramentas do mestre nunca vão desmantelar a casa grande. Tradução de Tatiana Nascimento (2012) do artigo The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House, in: Lorde, Audre. Sister outsider: essays and speeches. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 110-113. acessada em <http://niltonluz.blogspot.com/2012/02/o-texto-abaixo-e-uma-fala-de-audre.html> em 18/03/2021.

MOISALA, Pirkko. A Negociação de Gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia: a Mulher Compositora como Sujeito Nômade. Tradução de: Camila Durães Zerbinatti. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.1-24

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO / Nº 3, novembro 2016

NOGUEIRA, Isabel Porto. Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas. Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.2, 2017, p.1-20

NOGUEIRA, Isabel Porto. Metodologia do encantamento: escuta, diálogo e criação para uma pesquisa artística feminista. Revista Paralelo 31, edição 14, UFPel, Pelotas, jun/2020, p. 64 - p.78.

NOGUEIRA, Isabel. Thea: por uma metodologia artística e feminista. Revista Linda de Cultura Eletroacústica, 2017

RAGO, Margareth. A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RAGO, Margareth. Escritas de si, Parrésia e Feminismos. VEIGA-NETO, A.;CASTELO BRANCO, G. (orgs). *Foucault, Filosofia e Política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011

RIBEIRO, Djamila. Lugar de fala / Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RIBEIRO, Djamila. A categoria do outro: o olhar de Beauvoir e Grada Kilomba sobre ser mulher. Coluna publicada em blog da Boitempo, 2016. <https://blogdaboitempo.com.br/2016/04/07/categoria-do-outro-o-olhar-de-beauvoir-e-grada-kilomba-sobre-ser-mulher/> link acessado em 05/04/2020

RIBEIRO, Maria Goretti. Imaginário da Serpente de A a Z. [livro eletrônico]/ Maria Goretti Ribeiro. Campina Grande: EDUEPB, 2017.

ROSA, L.A. Música e violência: narrativas do divino e feminicídio. In: SARDENBERG, C.M.B., and TAVARES, M.S. comps. Violência de gênero contra mulheres: suas diferentes faces e estratégias de enfrentamento e monitoramento [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 293-326. Bahianas collection, vol. 19. ISBN 978-85-232-2016-7

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.25-56