

## Lugar de fala, lugar de escuta:

Criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas<sup>1</sup>

Isabel Porto Nogueira<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - CNPq | Brasil

**Resumo:** Este artigo pretende oferecer uma reflexão sobre lugar de fala como lugar de escuta, discutindo a voz como representatividade e como material sonoro, a partir das epistemologias feministas. Através da discussão sobre a escuta relacionada com lugar, busco observar sua constituição por processos de subjetividade e significação. Apresentando a imbricação destas reflexões no processo de pesquisa artística de três trabalhos fonográficos, busco evidenciar as diferentes possibilidades da performance em relação com a criação sonora na construção de identidades nômades e territórios híbridos.

**Palavras-chave:** Performance, Criação sonora, Pesquisa artística, Epistemologias feministas.

---

<sup>1</sup> *Place of speech, place of listening: sound creation and performance in dialogue with artistic research and feminist epistemologies*. Submetido em: 01/05/2017. Aprovado em: 26/06/2017.

<sup>2</sup> Musicóloga, criadora e performer, doutora em musicologia pela Universidade Autônoma de Madri, Espanha (2001) e Bacharel em Piano pela Universidade Federal de Pelotas, RS, Brasil (1993). Professora do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professora e orientadora dos cursos de graduação, Mestrado e Doutorado em Música (UFRGS), e Mestrado e Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural (Universidade Federal de Pelotas). Coordena o Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música (UFRGS). Desenvolve projetos de pesquisa sobre música e gênero, performance e criação sonora. Participa do Coletivo Medula de Experimentos Sonoros (RS) e tem o duo StranaLektiri, com a artista sonora Leandra Lambert (RJ). E-mail: [isabel.isabelnogueira@gmail.com](mailto:isabel.isabelnogueira@gmail.com)

**Abstract:** This article intends to offer a reflection on the place of speech as a place of listening, discussing the voice as representation and as sound material, from feminist epistemologies. Through the discussion about listening related to place, I try to observe its constitution by processes of subjectivity and meaning. Presenting the imbrication of these reflections in the process of artistic research of three phonographic works, I try to highlight the different possibilities of the performance in relation to the sound creation in the construction of nomadic identities and hybrid territories.

**Keywords:** Performance, Sound Creation, Artistic Research, Feminist epistemologies

\* \* \*

**E**ste artigo aborda os processos e trajetórias de uma produção sonora realizada a partir da pesquisa artística que apresenta e explora o conceito de lugar de fala como lugar de escuta, em diálogo com as epistemologias feministas e com os processos criativos. A partir da descrição e reflexão sobre os processos e motivações dos trabalhos fonográficos *Voicing*, *Meteoro-phoenix* e *Hybrid*, lançados entre junho de 2016 e maio de 2017, emergem as discussões e reflexões que articulam o feminismo decolonial com os conceitos de ruído, voz, escuta, performance e criação sonora.

Adoto como referencial de trabalho a pesquisa artística, tendo em vista seu enfoque sobre o desenrolar dos processos e sua proposta de imbricação entre forma, pensamento, objeto e conteúdo, e pretendo que minhas reflexões aqui se desenvolvam desde a construção do texto, a apresentação das ideias e motivações até a exploração de sua forma, combinando reflexões teóricas com reflexões cotidianas em livre associação.

Desta forma, busco trazer para o texto a ideia de hibridismo e nomadismo que articulo nas interlocuções da criação sonora com o referencial teórico, trazendo para o texto as imbricações da poética do dia a dia e as ressonâncias das redes em que estou envolvida, seus lugares, vozes e ruídos.

O trabalho que venho desenvolvendo articula-se prioritariamente através de redes de pesquisa teórica e artística e da articulação desta produção dentro e fora do âmbito universitário. Coordeno o “Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música” e participo do “Grupo de Pesquisa em Criação Sonora”, e ambos grupos, juntamente com o “Grupo de Pesquisa Além da ilustração: exercícios de relações insubordinadas entre textos cênicos”, se reúnem no Coletivo Medula de Experimentos Sonoros, todos pertencentes à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A Medula, conforme descrição elaborada pelo grupo, é um grupo de Porto Alegre (RS), que cria a

partir de diferentes aspectos do sonoro. A imagem da medula remete a uma ligação entre o material e imaterial, do físico ao psíquico, o que está dentro ou por trás da estrutura física, imagem do próprio conceito operativo em si mesmo. A produção do grupo consiste em trabalhos artísticos e teóricos que discutem ou se utilizam de sobreposições e atravessamentos das fronteiras dos campos disciplinares. Inclui trabalhos de música, arte sonora e artes visuais – de uma forma que não se saiba dizer exatamente onde uma coisa começa e outra acaba. A Medula é a persona performativa pública dos grupos de pesquisa aos quais se vincula: um espaço de investigação focado na pesquisa artística, abrangendo uma variedade ampla de poéticas do sonoro. O projeto central do grupo intitula-se Processos de Criação Sonora, estudando diferentes abordagens da criação artística envolvendo som, na forma de investigação reflexiva sobre seus ciclos de tomada de decisões a partir de suas dimensões filosófica, ideológica, estética e pontual. Atualmente tem onze integrantes ativos, envolvendo alunxs e professorxs, que se revezam em diferentes trabalhos: Luciano Zanatta, Isabel Nogueira, Chico Machado, Ricardo de Carli, Carlos Ferreira, Nikolas Gomes, Isadora Martins, André Brasil, Be Smidt e Francisco Eschiletti.

Os processos centrais que o grupo desenvolve, e que são também o lugar a partir de onde trabalho, estão baseados na pesquisa artística, em suas imbricações com a performance, a criação sonora e as articulações teóricas transdisciplinares.

A pesquisa artística se apresenta, segundo Ruben Lopez-Cano e Ursula San Cristóbal, como um trabalho cuja principal característica é ter na prática artística o papel principal na formulação e solução dos problemas de investigação (Cano e San Cristóbal, 2014: 79).

Algumas pessoas consideram precisamente a investigação artística como “uma estratégia de resistência cultural onde o criar investigando está chamado a produzir novas experiências carregadas de sentido e um conhecimento crítico, emancipador, rebelde e desobediente, com o qual podemos fazer frente ao poder estabelecido” (Cano e San Cristóbal, 2014: 76).

Os autores destacam, como características desta modalidade de pesquisa:

a reflexão continua sobre sua própria prática artística, a problematização de aspectos de sua atividade artística pessoal e de seu entorno para oferecer diagnósticos, análises, reflexões e soluções, a construção de um discurso próprio sobre sua proposta artística que ponha em primeiro plano uma argumentação eficaz sobre seu aporte pessoal à música de nossos dias, o abandono de sua zona de conforto para ingressar em um âmbito cheio de interrogações e incertezas onde o músico investigador se coloca do avesso constantemente, sua integração à uma espiral de produção e discussão de conhecimento que, como toda empreitada de investigação, terminará por transformar o status quo, ou seja, as práticas artísticas hegemônicas (Cano e San Cristóbal, 2014: 82).

Frente à estas proposições, pretendo articular o trabalho com esta linha de investigação, ao mesmo tempo em que, sonoramente, me aproximo do âmbito que se costuma referir como música

experimental.

Embora não seja do escopo deste trabalho discutir exaustivamente o termo e suas acepções e problemas, me apoio nas considerações de Iazzetta sobre música experimental:

Experimentalismo tem sido frequentemente associado a práticas de caráter transgressor, em que comportamentos, modelos e delimitações bem estabelecidos são colocados em questão. Experimental, significa nesse caso, uma atitude crítica em relação ao que está consolidado e é aceito como referência artística, forçando uma abertura para a incorporação de elementos relativamente estranhos a um determinado campo da arte. Na música experimental, o foco na composição se transporta para a performance e a separação entre criação e recepção é atenuada uma vez que o público é chamado a ter um papel mais atuante nos processos de geração e fruição da obra. O traço de transgressão ou subversão torna-se elemento essencial do experimentalismo (Iazzetta, 2014: 5-6).

## 1. Epistemologias feministas, decolonialidade e seus entrelaçamentos

Minha formação musical começou com o piano, aos oito anos de idade, no mesmo período em que também fazia aulas de balé clássico e escrevia poesias e pequenos contos.

Estudei piano dos oito aos vinte e dois anos, entre aulas particulares, cursos, festivais, concursos, bacharelado em piano e projetos envolvendo dança, teatro e poesia. Em meio a este período formativo, me inundavam questionamentos sobre a vida musical, advindos de leituras, pensamentos e convívio com outros colegas e as inúmeras perguntas que geravam fizeram com que meus professores e professoras me aconselhassem voltar meus estudos para a musicologia (“o lugar de quem pergunta muito”, me disseram), o que realmente aconteceu quando realizei meus estudos de doutorado fora do Brasil.

Meu lugar de fala então é de uma mulher branca, de classe média, do sul do Brasil, que teve a oportunidade de realizar estudos formais de música em nível elementar, de graduação e pós-graduação, e atua como pesquisadora, professora, mãe, performer, mulher, criadora.

Durante o doutorado, e logo depois, em minha trajetória como musicóloga, pesquisadora e professora, entrei em contato com as teorias feministas e com os estudos sobre música e gênero, observando que alguns lugares são historicamente considerados mais adequados para a mulher do que outros, e pude articular isto com minha trajetória e minhas próprias considerações sobre ela. A pesquisadora Lucy Green (2001) destaca que existem distintos níveis de aceitação social para a prática musical feminina, segundo sua proximidade ou não com um suposto conceito de feminilidade. Segundo a autora, as mulheres que cantam ou ensinam seriam afirmadoras deste conceito de feminilidade, que envolve cuidado e sentido formador, relacionados à um prolongamento da ideia de maternagem e ao mesmo tempo supostamente distantes do desenvolvimento de um trabalho intelectual autônomo. Segundo a autora, a mulher cantora estaria associada no imaginário social à um distanciamento das

capacidades intelectuais, pela ênfase na exposição do corpo. As mulheres instrumentistas seriam parcialmente transgressoras deste ideal convencionado de feminilidade, enquanto as mulheres compositoras e improvisadoras estariam mais distantes deste conceito, pelo desenvolvimento de um trabalho intelectualizado (Green, 2001: 24).

Pude, através destas leituras, ressignificar minhas práticas, e observar a imbricação desta menor importância com que considerei minha atividade criativa e interdisciplinar em música em relação à minha trajetória acadêmica formal.

Observo então que meu lugar de fala não se trata apenas do corpo físico e seus atravessamentos performativos (Butler, 2000), mas de um corpo expandido, que abrange o corpus teórico e documental que utilizo em minhas produções, e de como esta produção é lida.

A partir de minhas motivações e em diálogo com a nova musicologia e com as epistemologias feministas, teci alguns questionamentos sobre fontes e documentos em musicologia e me dediquei ao estudo de programas de concerto e sobre iconografia musical, como forma de aproximação aos processos de construção da representação das mulheres em música e suas práticas musicais através do repertório.

Margareth Rago destaca a importância das epistemologias feministas como uma lente para ver o mundo, ressaltando que estas pretendem não apenas a inclusão das relações de gênero na leitura das sociedades, mas o questionamento do próprio processo 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. Assim, as epistemologias feministas defendem o relativismo cultural, a historicidade dos conceitos e a coexistência de temporalidades múltiplas (Rago, 1998). Segundo a autora, as possibilidades abertas pelos estudos feministas não se atém apenas à desconstrução dos temas e à inclusão dos sujeitos femininos, mas pretende oferecer um novo olhar, inserindo a noção de subjetividade e conhecimento situado à produção que vem sendo realizada na academia.

Os estudos feministas tem sido uma das áreas que chama a atenção, assim, para o mito da neutralidade e ao mesmo tempo para a sua impossibilidade, uma vez que o olhar e a subjetividade do/a analista, do/a performer ou do/a pesquisador/a estarão presentes em cada uma das escolhas realizadas.

Assim, propor um pensamento que se pensa pós-colonial, situado e feminista requer não apenas um esforço para incluir novas e novos personagens em uma história que se siga contando da mesma forma, mas justamente achar novos olhares, novos focos, novas lentes para se contar a história.

Desta forma, 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.

Neste espaço híbrido, a ideia de mulher se reconfigura, se entrelaça ela mesma em sua natureza híbrida, conectando-se ao conceito da mulher mestiça de Gloria Anzaldúa: “indígena como o milho, a mestiça é um produto híbrido, desenhado para sobreviver nas mais variadas condições” (Anzaldúa, 2005). A ideia aqui não se trata simplesmente de transplantar para a realidade brasileira a consciência fronteiriça e chicana proposta por Anzaldúa, mas de fazer esta leitura no contexto do Brasil, como apontam Rosa e Nogueira: “nesta lógica da branquitude racista e da pigmentocracia, ainda que em lugares distintos (Sul-Sudeste), somos igualmente privilegiadas como brancas, o que não nos irmana em sentido de igualdade com as mulheres não brancas, negras e indígenas” (Rosa e Nogueira, 2015).

Apoio-me nas observações de bell hooks sobre os entrelaçamentos indissociados entre teoria e prática, quando observa que:

quando nossa experiência vivida da teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática. Com efeito, o que esta experiência mais evidencia é o elo entre as duas – um processo que, em última análise, é recíproco, onde uma capacita a outra (hooks, 2013: 85-86).

É importante para este trabalho também a concepção de Butler sobre a performatividade de gênero e sobre as molduras que configuram o corpo e o gênero como constructos sociais, observando seus agenciamentos nos discursos:

(...) a atividade desta generificação não pode, estritamente falando, ser um ato ou uma expressão humana, uma apropriação intencional, e não é, certamente, uma questão de se vestir uma máscara; trata-se da matriz através da qual toda intenção torna-se inicialmente possível, sua condição cultural possibilitadora. Nesse sentido, a matriz das relações de gênero é anterior à emergência do “humano”. Consideremos a interpelação médica que, apesar da emergência recente das ecografias, transforma uma criança, de um ser “neutro”, em um “ele” ou em uma “ela”: nessa nomeação, a garota torna-se uma garota, ela é trazida para o domínio da linguagem e do parentesco através da interpelação do gênero. Mas esse tornar-se garota da garota não termina ali; pelo contrário, essa interpelação fundante é reiterada por várias autoridades, e ao longo de vários intervalos de tempo, para reforçar ou contestar este efeito naturalizado. A nomeação é, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação repetida de uma norma (Butler, 2000: 160-161).

Busco, assim, desenvolver um texto em primeira pessoa, observando meu lugar de fala como situado a partir de minhas construções e da forma como significo estas experiências, a partir do gênero como primeiro marcador político, ao lado de classe, raça e etnia; mas também considerando o referencial teórico que adoto como demarcador deste lugar, estabelecendo fronteiras e diálogos.

Desejo falar de um feminismo que não se pretenda essencialista, reconhecendo a importância dos feminismos negros e indígena, e me sinto em diálogo mais próximo com o feminismo decolonial.

Segundo Jaramillo,

O feminismo decolonial é uma forma de entender a maneira com que a opressão sexualizada e de gênero está entrelaçada com a sociedade de hoje em dia, como um artefato do legado duradouro da colonização, um subproduto do capital neoliberal, uma manifestação de um sistema mundial diferenciado por uma hierarquia racializada, e um sistema de crenças profundamente arraigado em nosso inconsciente coletivo. O feminismo decolonial opera dentro de um paradigma feminista no que tange à urgência política e social da opressão da mulher (sexual, econômica, intelectual, cultural) se mantém como um centro de atenção necessário que proporciona informação a nosso pensamento sobre o ordenamento mais amplo da vida diária. E, no entanto, a opressão da mulher não se considera em termos singulares ou homogeneizantes; histórica e materialmente se localiza e pertence as dimensões epistemológicas que definiram conceitos tais como feminino y masculino (Jaramillo, 2013: 4).

Meu interesse neste trabalho é abordar lugar de fala como voz e como representatividade, considerando as marcações de gênero e os feminismos, logo tratar a escuta como constituída por processos de subjetividade e significação, ambos ligados aos processos de criação sonora a partir da pesquisa artística.

## **2. Diálogos entre voz, escuta e lugar: identidades nômades e territórios híbridos**

Caminhos de escuta, lugares de fala: reconhecimento dos caminhos por onde transito, de onde venho e até chegar aqui. Cotidiano em sons: ouvir os sons e lugares. Pensar em meu próprio lugar de fala e explorar suas histórias, pontos de vista, colocações e os entrelaçamentos do agora-memória. O que vem daí? Para onde vai? Como flui? Como é este movimento e sua impermanência? Que som traduz estes lugares, pensamentos e sensações sobre isto?

A voz é o estar no mundo. Fazer ouvir sua voz é a metáfora para participação, para existência, e ao mesmo tempo para a singularidade. O timbre que faz reconhecível a pessoa. Forma de onda imbricada com presença. Uma existência através da voz.

A partir do estudo da vocalidade de Demétrio Stratos, Janete El Haouli observa o conceito de voz nômade, a partir de onde:

O lúdico compartilha aqui da tragicidade da emanção da voz e de seu conseqüente desaparecimento no ar, de onde regressará em sopro, em voz, em canto, em grito, em silêncio, grávido de sons. Uma vocalidade livre como a que propõe Stratos remete à mutabilidade do sujeito que canta. Ela é polifônica, esquizofrênica, esquizofônica, produtora de matéria desejanje que não se submete às leis lógicas da identidade, uma vez que ela retorna ao "pré", superando e revelando um primeiro fluxo de codificação sobre o corpo da terra: uma voz nômade (El Haouli, 2000: 2).

Ao observar o nomadismo advindo das referências de diversas culturas que Stratos agregou em suas criações, El Haouli aponta ainda para a estreita ligação entre corpo e voz:

A voz e o corpo não podem ser separados, antes, devem questionar as repressões impostas, cabendo essencialmente aos performers a aplicação de seus impulsos e desejos, de seus prazeres e agressões não só à construção de papéis sobre o palco, mas também a atuações na própria vida, desobstruindo os sentidos das pessoas no cotidiano (El Haouli, 2000: 3).

Pensando que este corpo, produtor da voz, ocupa um lugar no espaço e que este lugar será atravessado por leituras, significações e considerações performativas, observo a importância da compreensão dos marcadores da diferença, como gênero, raça, classe e etnia.

Observo ainda, no trecho citado, a referência à dimensão de transgressão, aliada à imbricação entre vida e criação artística e ao questionamento dos papéis sociais.

A autora destaca ainda a importância da “voz que se torna uma ponte para a superação dos valores que herdamos, mesmo no campo artístico”. (El Haouli, 2000: 4)

El Haouli não se dedica a estudar a voz do ponto de vista do gênero, ou a lançar questionamentos sobre qual seria a consideração social sobre Stratos se este não fosse um homem, no entanto seus estudos oferecem um panorama de extrema importância sobre os desdobramentos e significados do fenômeno vocal, que utilizo nesta reflexão e com os quais dialogo para pensar os entrelaçamentos entre voz e gênero. Com base nesta ideia de nomadismo e de superação de valores herdados, aponto para a importância dos estudos feministas, que lançam seu olhar para as imbricações de gênero na voz.

Cathy Lane aborda a questão da voz feminina dizendo que, historicamente, as vozes de mulheres têm sido comparadas com tudo aquilo que é animal ou relacionado à tentação sexual ou à sedução, morte ou corrupção. Lane destaca estes antecedentes para observando o potencial disruptivo na criação musical de mulheres que utilizam voz e tecnologia, evidenciando o potencial incomodo da presença da própria voz na obra (Lane, 2004: 3).

Sobre os procedimentos de utilização da voz na criação musical e suas múltiplas possibilidades, Flora Holderbaum e Daniel Quaranta observam que:

alguns autores delimitaram uma tipologia sobre a utilização da voz, em geral elencada sobre elementos vocais como: relações entre a voz falada com conteúdo semântico e organização sintática (com informação codificada, dotada de conteúdo referencial, extramusical), e a voz como elemento sônico, não referencial, dotado de características musicais como timbre, altura e ritmo. Outros fatores relevantes na exploração composicional para a voz referem-se à voz gravada versus a voz performada, à utilização de elementos vocais com função fática, e aos poemas sonoros totalmente improvisados versus os escritos de forma determinada e precisa (Holderbaum e Quaranta, 2013: 5).

Ao traçar estas reflexões sobre o uso da voz-som observei, a partir das articulações com as epistemologias feministas, os atravessamentos subjetivos que a compreensão do meu lugar de fala – articulando voz como símbolo de representatividade- apresentava com minha escuta.

Se penso que o conhecimento não é neutro, mas situado, e que minhas reflexões se articulam a partir deste lugar e da forma como dou significado à ele, recriando, ressignificando e reimaginando, da mesma forma minha escuta não é neutra, mas situada, e plena de subjetividades.

Buscando compreender a escuta e seus processos, observando os seus imbricamentos com as identidades e subjetividades, trago as considerações de Silvio Ferraz sobre a escuta:

A música é um dos espaços de escutas possíveis. Através daquilo que chamo de escuta (instaurar relações humanas nas cadeias periódicas e aperiódicas de alterações de pressão) distinguimos antes de mais nada a música e a fala, ou ainda os sons do nosso entorno: uma série de paisagens sonoras. E, assim, com as possibilidades do som ser compreendido em modos distintos de relações entre seres vivos, ou entre um ser vivo e os sinais de sua presença, fica claro que o que chamamos de musical não vem apenas do som, não cabendo mais atribuir ao som e aos modos de recepção do som pelo corpo humano, as nuances do que chamamos de musical e o mecanismo desta máquina produtora de signos (Ferraz, 2000: 2).

Com referência à escuta especificamente musical, Ferraz observa que

A escuta musical não é assim um terreno a priori que se delimite para solucionar questões sonoras, mas um território que se define no próprio ato da escuta musical, escuta essa que não necessariamente necessite da presença do som, a ponto de podermos afirmar – e por que não? – que no limite da escuta o surdo pode ouvir (Ferraz, 2000: 4).

Observando a questão da escuta no espaço e sua configuração como nômade, cito Fátima Carneiro dos Santos, cujas reflexões apoiam-se em conceitos de Deleuze e Guattari:

Ao operar nessa imaterialidade flexível do som, a música e a escuta são bastante fluidas e livres, nunca retidas pela espessura do material ou os limites do suporte e, por apresentar apenas velocidades ou diferenças de dinâmica, essa música desenvolve-se por conexões rizomáticas e, como um rizoma, leva-nos a percorrê-la, conectando livremente um ponto ao outro, sem trajetórias fixas. Suas entradas são múltiplas e abertas e as relações entre seus elementos se dão por conexões livres, não hierárquicas (Santos, 2000: 67).

Neste processo, importam os hibridismos, atravessamentos e nomadismos, ocasionados pelas interlocuções entre redes, pessoas, trabalhos e colaborações, que configuram as fronteiras e suas possibilidades.

Doreen Massey destaca que existem relações reais com conteúdo real – econômico, político e cultural - entre qualquer local e o mundo mais amplo com que esse local se situa (Massey, 2000).

No entanto, os espaços urbanos, lugares e comunidades não são percebidos da mesma forma por todas as pessoas, e Massey aponta, dentre estas, as especificidades da sua ocupação pelas mulheres:

As comunidades também têm estruturas internas. Para tomar o exemplo mais óbvio, estou certa de que o sentido do lugar de uma mulher, em um vilarejo de mineração – os espaços pelos quais ela normalmente se movimenta, os lugares de encontro, as conexões com o exterior – são diferentes do de um homem. Seus “sentidos do lugar” serão diferentes (Massey, 2000: 184).

Em busca de um conceito de lugar, Massey destaca que em primeiro lugar, ele é absolutamente não estático, posto que, se os lugares podem ser conceituados em termos das interações sociais que agrupam, e estas interações são processos, os lugares também são processos. Em segundo lugar, os lugares não têm fronteiras no sentido de divisões demarcatórias necessárias para a conceituação do lugar em si, as particularidades de suas relações com o exterior podem também constituir o lugar. Logo, os lugares não têm identidades únicas ou singulares, eles estão cheios de conflitos internos. Finalmente nada disso, nas palavras da autora, nega o lugar nem a importância da singularidade de um lugar, e cito:

A especificidade de um lugar é continuamente reproduzida, mas não é uma especificidade resultante de uma história longa, internalizada. Há várias fontes dessa especificidade – da singularidade do lugar. Há o fato de que as relações sociais mais amplas, nas quais o lugar se encaixa, são também geograficamente diferenciadas. A globalização (na economia, na cultura ou em qualquer outra coisa) não acarreta simplesmente a homogeneização. Ao contrário, a globalização das relações sociais é uma outra fonte (da reprodução) do desenvolvimento geográfico desigual e, assim, da singularidade do lugar. Há a especificidade do lugar que deriva do fato de que cada lugar é o centro de uma mistura distinta das relações sociais mais amplas com as mais locais. Há o fato de que essa mesma mistura em um lugar pode produzir efeitos que poderiam não ocorrer de outra maneira. Finalmente, todas essas relações interagem com a história acumulada de um lugar e ganham um elemento a mais na especificidade dessa história, além de interagir com essa própria história imaginada como o produto de camadas superpostas de diferentes conjuntos de ligações tanto locais quanto com o mundo mais amplo (Massey, 2000: 185).

Complementando esta ideia, trago as observações de Lidia Possas sobre as dimensões das fronteiras e suas construções:

Portanto, em uma dimensão da cultura, a(s) fronteira(s) tem como desvencilhar-se da ideia de limite territorial definido a priori, de um espaço limítrofe e de conflitos entre as partes. Deve(m) ser libertada(s) e pensada(s) em outras dimensões: como um conjunto de jogos e possibilidades que em determinados contextos são conectados a inúmeros processos de mudanças sociais, que nem sempre delimitam os lugares de grupos, dos indivíduos, dos papéis sociais, sejam de homens e das mulheres em distintos posicionamentos e enfrentamentos. Há que levar em consideração os esgarçamentos sociais para além dos limites e sentidos impostos. Assim, elas (as fronteiras) passam a ser constituídas de sujeitos diferenciados, sendo, portanto, móveis e se deslocando a todo momento em uma performance contínua de atuação, como bem demonstram os estudos sobre as relações de gênero que inventam e reinventam os corpos para além dos marcos binários de um fundacionalismo biológico viciado que impôs um dualismo de gênero, mas que se trata de um jogo de forças para muito além dos arranjos sexistas existentes (NICHOLSON, 2000) (Possas, 2011: 62-63)

A partir desta ideia de Possas sobre fronteiras híbridas, moveis e que se deslocam em uma performance contínua de atuação, busquei articular os conceitos de voz, escuta e lugar para elaborar um

*artist statement* a pedido de Rui Chaves, em novembro de 2016 (para seu projeto Nendú – um possível arquivo de arte sonora brasileira realizado entre 2016 e 2017), sobre meu processo criativo:

Me interessam as vozes e as vozes gravadas, as gravações de campo e seus limites como marcadores do lugar de fala e do conhecimento situado.  
Como a sua cidade, seu bairro e suas memórias te constroem?  
Como você dá significado a isto?  
Como você poderia criar e performar estas memórias, vozes, histórias e ambientes?  
Imaginação, lugares, minha voz, sua voz, a voz de outras pessoas: um mundo de ruídos e texturas.  
A forma como eu ouço e como isto constrói meu mundo: meu lugar de fala como dependente de meu lugar de escuta.  
Sua voz e a forma como como você fala como marcados por seu gênero, raça e sua história (ou herstory).  
Como posso dar voz para todas as minhas formas de fala e de escuta?  
Como posso fazer música a partir de meu conhecimento situado?  
A voz como a mais simples e talvez mais complexa forma de existência – seu significado semântico, seu significado poético e suas possibilidades sonoras – como um material completo para ser trabalhado.  
Instrumentos como vozes, e vozes como instrumentos: uma combinação de todas estas possibilidades, para ser construída, desconstruídas, combinadas, processadas e reimaginadas.  
Entendo assim a escuta como lugar de subjetividade, articulando a pessoa, sua subjetividade e seus sentidos (Nogueira, 2016).

Possas ressalta ainda que:

Da perspectiva da cultura é possível recriar a palavra e o sentido de fronteira, observando como nesse campo as pessoas herdaram, usam, transformam, adicionam e transmitem valores, crenças, comportamentos, em processos identitários constantes e não fixos. Eles e elas agem, assimilam, ressignificam papéis e comportamentos (Possas, 2011: 63).

Os trabalhos que relato a seguir vieram como processo e produto destas reflexões híbridas de ressignificação, articulados por meio da pesquisa artística.

### **3. Criação sonora e performance: movimentos nômades e impermanentes, amálgamas e processos de pesquisa artística em três tempos**

#### *Voicing*<sup>3</sup>

Voz no espaço, voz-ruído, voz-fala, voz-som.

Processamentos.

Tempo estendido.

Falar de saberes subalternos não é, portanto, apenas dar voz àquelas e àqueles que foram

---

<sup>3</sup> <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/voicing>

privados de voz. Mais do que isso, é participar do esforço para prover outra gramática, outra epistemologia, outras referências que não aquelas que aprendemos a ver como as “verdadeiras” e, até mesmo, as únicas dignas de serem aprendidas e respeitadas (Pelúcio, 2012: 399).

Através de colagens, prolongamentos, sobreposições, uso de loops, uso de recursos onde a semanticidade da palavra deixa de ser seu sentido primordial, o trabalho parte da voz gravada, da voz presença, transformada e misturada às gravações da paisagem, dos instrumentos tradicionais e dos sons processados eletronicamente e pretende criar camadas de sentido onde deixa de ser perceptível uma suposta unicidade da voz e sua conseqüente associação com um gênero e suas considerações sociais.

É essencial para esta reflexão o conceito de ruído, posto que, segundo Campesato (2013), a música de ruído trabalha com e no limite, observando-se ali a tentativa persistente de lidar com extremos: de dor, do corpo, dos equipamentos, dos experimentalismos e da própria arte.

Da mesma forma como o enfoque pós-colonial nos leva a pensar de forma crítica sobre as molduras que demarcam nosso lugar de fala, nossos marcadores sociais e de gênero como primeiro posicionamento político, aqui a reflexão busca estender-se para as molduras que demarcam as estruturas musicais que limitam o que pode ser reconhecível, por exemplo, como canção, como música eletroacústica, experimental, popular ou de concerto.

Os processos utilizados em *Voicing* lidam com estes limites, transformando as vozes a partir de processos eletrônicos, da criação de loops e camadas de sentido e com a própria gênese do processo criativo. O primeiro passo para a criação musical foi a performance, a partir da voz improvisada. Logo, seu registro e posterior manipulação eletrônica. A partir da criação das texturas e das camadas, cada uma das partes de *Voicing* foi fixada em uma forma final. Após esta etapa, as gravações foram a base da performance pública, agregando novas camadas de sentido com a performance realizada sobre elas.

Este trabalho busca apresentar algumas discussões sobre os limites entre performance, criação e registro, a partir da ideia do conceito de corpo como nômade no espaço urbano e profundamente vinculado com a escuta, a criação e a intelectualidade— expressa no trabalho criativo e crítico —; a vocalidade feminina — trabalhada em seus múltiplos aspectos destacando voz-som aliada à voz-sentido e a ideia do conhecimento situado que se articula através de redes.

*Voicing* é um disco sobre voz e escuta: trabalha com ruídos, sonificação e possibilidades da voz transformada, e foi lançado pelo netlabel Seminal Records em junho de 2016.

O disco abre com “*Dreams*”, construída a partir de sonificação de dados, e segue com “*Nothing but stars*”, que utiliza também sonificação, voz e wavedrum.

“*Al final, el comienzo*” trabalha com sintetizadores e traz um texto que vai se repetir várias vezes ao longo da faixa, em densidades diferentes. Diferentes níveis de gravação aparecem aqui: as vezes gravação direta, com captação muito próxima para captar a voz sussurrada, outras vezes captação direta

do looper em cinco canais, outras vezes gravações feitas ao vivo no looper durante os shows com sobras da ambiência.

A “*Feira da Vasco*” trabalha com gravações de campo, enquanto “*Voicing herstories: Alice*” lida com sobreposições de poemas de Daniela Delias em uma canção desconstruída com piano. Neste final, a voz se apresenta de forma mais literal: vem como fala, canto, se alonga em outros tempos, se retorce como conjuro. O piano se desenrola como fio de Ariadne e traçam caminhos nômades, piano e voz, cada um em seu trajeto, criando um território novo.

O texto que acompanha o disco diz: “memórias, sonhos, colagens, tempo estendido. escutas nômades em territórios híbridos. camadas, loops, limites. voz-som, voz-ruído, voz-sentido. drusas. voicing.”

Através destas colagens, prolongamentos, sobreposições, uso de loops, uso de recursos onde a semanticidade da palavra deixa de ser seu sentido primordial, o trabalho pretende criar camadas de sentido onde deixa de ser perceptível uma unicidade da voz e suas associações com gêneros ou contextos sociais.

Ao mesmo tempo que este trabalho tem a voz como elemento primordial, utiliza também ruídos, instrumentos eletrônicos e gravações de campo, inserindo a noção do cenário por onde a pessoa transita e a importância do corpo que percorre este lugar.

Subjetividades e escutas incluídas no espaço, lugar de fala pensado também como lugar de escuta.

### ***Meteoro-phoenix***<sup>4</sup>

O processo de *Meteoro-phoenix* começou a partir da performance.

A proposta inicial: organizar os sintetizadores e seus pedais e tocar improvisando sozinha durante um tempo pré-determinado de 10 minutos.

Experimentar as texturas do Kaossilator buscando uma narrativa circular e sem repetições, trabalhando com o acúmulo de texturas e o esvaziamento.

Associação de texturas: a exploração e a combinação delas, enfatizando por vezes os sons longos, mesmo que o sintetizador utilizado não tenha sido explorado em seus timbres de alturas específicas, mas tenham sido priorizados os timbres mais abstratos ou próximos do ruído.

Depois do processo de gravação dessa faixa longa, pensei em adotar a ideia do arranjo pós performance, que vem sendo utilizada e testada nos trabalhos produzidos pelo Coletivo Medula.

Importei a faixa longa para o Reason, observei as formas gráficas das texturas resultantes e as

---

<sup>4</sup> <https://archive.org/details/MSRCD075>

combinações de sons e pensei em que planejamento amplo eu gostaria.

Meu desafio inicial, a partir do convite de Diego Dias, da netlabel Mansarda Records, era realizar uma produção fonográfica solo.

A partir disto, pensei que gostaria de produzir um disco com uma única faixa longa de 30 minutos, e pensei em como planejar essa faixa.

A performance original de dez minutos começou a ser produzida em abril de 2016, junto com as outras faixas que compunham o trabalho *Voicing*. Originalmente pensada para fazer parte desta produção, esta faixa ao final não integrou o trabalho, e ficou por longo tempo na minha cabeça, me fazendo pensar como dar sentido ao conteúdo de texturas que tinha ali.

Retomei o trabalho com essa faixa a partir do pedido de Marçal Rodrigues, que me convidou para compor uma trilha para uma de suas performances, a partir de uma temática que girasse em torno de vermelhos e intensidades.

Para a continuidade do trabalho voltei ao improviso no sintetizador Kaossilator, voltando à gravar performances, desta vez mais curtas, e utilizando outros timbres, pensando em interagir com o material já gravado. Fora do computador, fiz um planejamento geral do que eu gostaria que acontecesse na composição de 30 minutos, pensando em um desenho do movimento geral e nos pequenos movimentos. Pensei em como trabalhar as combinações de texturas, em pequenos momentos de pausa, nas combinações de densidade, tendo como foco a oralidade, seus respiros, e projetando uma longa conversa circular.

Foi este planejamento amplo que usei para gravar as novas texturas para fazer os diálogos com a primeira gravação que realizei, para depois retornar ao computador, utilizando a ideia do arranjo pós performance, que vem sendo utilizada nos trabalhos do Coletivo Medula.

### *Hybrid<sup>5</sup>*

No entanto, o processo de criação de *Meteoro-phoenix* foi todo entrecortado por um outro impulso, que foi o desejo de realizar um trabalho com outros improvisos de sintetizador, também realizados em situação de performance e que me parecia que não se relacionavam com esse trabalho que vinha sendo gestado.

O acúmulo de texturas e as texturas escolhidas eram outros, criados por três sintetizadores diferentes tocados ao mesmo tempo (Kaossilator, Microbrute e piano digital), me pareciam motivados por outras memórias e constituíam, para mim, um outro trabalho. Os improvisos foram feitos em casa,

---

<sup>5</sup> <http://www.panyrosadiscos.net>

sozinha, sem tempo determinado, mas resultando em uma duração média de 5 minutos cada um deles.

Então *Hybrid* surgiu no meio de *Meteoro-phoenix* e constituiu outra história, outro movimento – adensando, para mim, a ideia de redes e entrelaçamentos de ideias.

Durante este processo, recebi um convite de Keith Helt, da netlabel Pan y Rosas para produzir um outro disco, decidi que *Hybrid* era este disco, e que, para mim, constituía um diálogo de *Voicing* com *Meteoro-phoenix*: renascimentos – diálogos – potencialidades - relações – redes.

Minha intenção aqui é destacar a diversidade dos processos, os entrelaçamentos entre ideias, referenciais e procedimentos, no sentido da elaboração do sentido artístico e da constituição dos discursos.

Aparecem aqui, na constituição destes processos, a ideia das epistemologias feministas e a diversidade de formas de aceções da performance, do improvisado e da criação. Os trabalhos fonográficos são, desta forma, registros de processo: dos entrelaçamentos e motivações, impulsionados pelos trabalhos coletivos, pelas discussões e diálogos sobre as teorias feministas.

Estas questões, motivadas pela busca de identidade artística a partir de uma perspectiva decolonial que leve em conta meu lugar de fala em sua vinculação com meu lugar de escuta, se relaciona com as minhas atividades como professora, mãe, pesquisadora, performer, criadora, mulher branca, de classe média, do sul do Brasil, entendendo que estes elementos não podem ser particionados.

Estas identidades híbridas aparecem, a meu ver, não apenas nas temáticas mas nos processos e os processos se apresentam entrelaçados: assim, *Hybrid* vem junto com *Meteoro-Phoenix* mas resulta em um disco diferente, com sete faixas independentes.

Estas faixas se relacionam com voz de formas particulares: duas delas utilizam áudios extraídos dos filmes de Pedro Almodóvar via Youtube. Almodóvar aparece aqui pela temática da autenticidade e da afirmação da diferença, através de um monólogo onde a personagem La Agrado, do filme “Tudo sobre minha mãe” refere como se construiu através de operações plásticas e da colocação de silicone colocando fazendo operações plásticas, dizendo que “uma pessoa é mais autêntica quanto mais se parece ao que sonhou para si mesma”.

Isto para mim é bastante próximo tanto da performatividade de gênero como e da questão da pesquisa artística, onde se busca uma proximidade com o que se desejou para si mesmo, mesmo que seja necessário antes desvelar que sonhos são estes, e de onde vem.

Em outra faixa, utilizo um poema da poeta Daniela Delias, que refere a importância das redes de sororidade entre mulheres, em diálogo com um texto que escrevi a partir deste poema, refletindo os diálogos híbridos que se processam no cotidiano das redes presenciais e virtuais, que são ao mesmo tempo motivadores, instigantes e inspiradores.

Sobre estes diálogos, entre falas, escutas e intersecções, *Hybrid* se estrutura.

Busquei aqui um outro método ao improvisar: me propus o desafio de tocar os três sintetizadores ao mesmo tempo e gravar as performances inteiras como pretendia que ficassem no trabalho final. Cada faixa tem então entre seis e sete minutos, no tempo de como o improviso foi se processando, com apenas a sobreposição posterior das vozes como uma última camada acrescentada.

Assim, mesmo tendo sido produzidos mais ou menos juntos, *Meteoro-Phoenix* trabalha com a ideia do arranjo pós performance, e *Hybrid* se trata do registro da performance integral, com a sobreposição posterior de uma camada de voz.

Ao longo dos processos, aconteceu ainda uma outra experiência de performance, que foi a gravação de uma sessão de improviso realizada comigo, Luciano Zanatta e Diego Dias. Neste processo, escolhi usar apenas a voz, primeiro com o pedal de delay, logo sem efeitos. Luciano e Diego utilizaram saxofones alto e soprano, flauta, clarineta, guitarra e percussão, alternadamente. As faixas foram mantidas de forma praticamente integral, com poucos cortes, pensando na ideia de registro da improvisação sem modificações, em um conceito diferente do agregar camadas ou do arranjo pós performance. Esta performance resultou no disco *Légua*<sup>6</sup>, lançado também pelo netlabel Mansarda Records.

O que desejo observar aqui são que três processos de performance aconteceram durante esse momento: três processos diferentes que resultaram em três discos diversos.

Esta ideia do foco sobre os processos tem, para mim, uma estreita relação com a pesquisa artística, e dentro disto entendo e encontro a questão de pesquisa que vem me motivando: o desvelar da identidade artística e das relações entre as epistemologias feministas e as redes através da ideia do lugar de fala como lugar de escuta.

Entrelaço o agora-memória no conceito de lugar, e o nomadismo da voz, assim como os atravessamentos e hibridismos do processo de entendimento do meu lugar de fala e das formas como escuto.

Então, é interessante para mim observar que não são lugares estanques, parados ou já definidos, mas todos eles em processo e transformação, acionados pelo meu pensamento e pela minha leitura crítica, que, no entanto, nunca são apenas individuais, mas interseccionadas com os diálogos e as redes.

#### **4. Considerações finais: interlocuções entre o real e o desejo, entre o imaginário e os sonhos**

Na última segunda feira (17 de abril de 2017), chegando no apartamento da Lisi (Zilz), a Lets (Leticia Rodrigues, ambas companheiras-ativistas do movimento Girls Rock Camp, do qual também

---

<sup>6</sup> <https://mansardarecords.wordpress.com/2017/05/17/msrcd077-diasnogueirazanatta-legua>

participo) vem abrir o portão do prédio para mim. Cabelo colorido, cara de sono, Lets me pergunta como eu estou, se está tudo bem. “Correndo bastante, como sempre”, eu respondo. Escuto a zeladora do prédio, a quem tínhamos acabado de dar bom dia, respondendo pra mim, sorrindo: “ô, moça, se tem perna pra correr e se está correndo pro lado certo, tá é bom!”

Sorri para ela, e falei que tinha razão, era isto mesmo.

Durante todo o tempo que estive ali com a Lisi, lembrei daquela frase, do sorriso, da entonação, do pensamento certo, dos pés plantados na realidade.

Ao sair do prédio, fui procurar por ela, para agradecer e pedi que ela dissesse de novo o que tinha dito antes, porque eu queria gravar. Ela disse que não esperava ter que gravar, mas repetiu a ideia com uma entonação mais formal, mais estudada, usando “você” na frase, entre encabulada e faceira. Abracei e agradeci, e ela disse, fazendo referência à mim e Lets: “coisa boa começar a semana conversando com mulheres entusiasmadas e felizes como vocês.”

No último sábado (dia 22 de abril de 2017), durante um aniversário infantil dos meus sobrinhos, uma menina de uns 5 anos de idade, com o rosto pintado de tigre, me disse: “oi, meu nome é Alice.” Entre a referência ao nome e o imaginário literário, o rosto pintado, e uma certa vontade de interlocução imaginativa, respondi só “oi”, e me abaixei para ficar com os olhos na altura dos olhos dela. Ela viu o medalhão com a pedra grande de obsidiana que eu trazia no peito e segurou, olhando com curiosidade. “Gostou? ”, perguntei. “É um colar de fada”. A menina me olhou com cumplicidade e tocou meus anéis, pulseiras, mexeu no meu vestido, e perguntou se eu era uma fada. “Sim, mas não pode contar para ninguém”, respondi. “Não vou contar”, ela respondeu. “Pode me levar para conhecer tua terra, quando eu dormir? ”, ela perguntou. “Posso, sim”, respondi. Levamos o dedo aos lábios, cada uma, em um gesto de segredo. Durante o resto da tarde ela me olhava de longe, com cumplicidade: compartilhávamos o mesmo mundo onírico e não eram necessárias mais palavras.

De alguma forma, as possibilidades híbridas de ouvir e olhar o cotidiano são, para mim, da dimensão do encantamento.

Ao abrir a conversa e pensar nela além-cotidiano, abro as possibilidades – para elas e para mim – da escuta, do encontro inusitado, da história compartilhada, da realidade que dialoga com outras vozes, outros tempos, outros espaços – criados, inventados, cheios de outros horizontes, híbridos, em uma dimensão de encantamento.

Assim como nos coletivos e redes dos quais participo (Rede Sonora, Coletivo Medula e Grupo Mujeres en la experimentación sonora), penso que o trabalho é construído e se reflete não apenas na fundamentação teórica adotada, mas nas práticas e diálogos cotidianos, fazendo com que a pratica alimente e se relacione com a criação, segundo os conceitos da pesquisa artística e das epistemologias feministas.

Pretendo, através da ênfase às dinâmicas do cotidiano, da voz, das redes e seus mecanismos de escuta, propor uma outra dimensão que sirva para dialogar com minha produção artística, observando as imbricações do pessoal com o coletivo mas jamais buscando um essencialismo nesta condição.

Lugar de fala como lugar de escuta.

O que tem me interessado é a forma como os lugares ressoam nas pessoas, e a forma como as pessoas dão significado aos lugares.

Penso em um lugar de fala que é, sim marcado pela cor da pele, gênero, etnia, classe social. Mas penso nisto como um primeiro marcador, que tem a potência de começar a desconstrução dos padrões normatizados. Penso nos marcadores sociais como coesão de um sentido de grupo que vai aos poucos caminhando em direção à uma individuação.

Como se me reconhecer como parte de um coletivo menor, mais específico, não tão denso e por isto não tão líquido me fizesse compreender mais as possibilidades por explorar.

Como se o olhar para dentro que o coletivo gera – para dentro do próprio coletivo – fosse um potencializador para que o olhar siga, desta vez para dentro de mim.

Uma coletividade integrada neste momento por vários indivíduos, e cada um atribui sentidos diferentes às experiências vividas, mesmo as experiências coletivas.

Neste processo de atribuição de sentidos, as experiências atuais se misturam com as experiências memoriais, de trajetória.

Os ecos do presente são caleidoscópicos: atravessados pela memória, pelos sentimentos, pelas histórias e pelos lugares.

Territórios de fronteiras e de transição.

A forma como escuto os lugares, o lugar em que me coloco para escutar: a atenção que tenho ao escutar, o significado que apreendo, o que seleciono como escuta, o que descarto.

Minha individuação na escuta, que passa por me reconhecer como parte de um lugar de fala coletivo, para perceber as individualidades dentro deste lugar e seus atravessamentos pelas minhas experiências e pelas teorias e referências com as quais dialogo.

Me reconhecer em um território para poder desconstruí-lo: perceber os mil pedaços que tem ali, o hoje e o ontem entremeados nas agora-memórias e em seus significados.

Agora-memória como sentido e subjetividade, voz e invenção em movimentos nômades e impermanentes.

Potências de sentido nas redes e tramados: na observação dos dias, das pessoas, dos reflexos e espelhamentos, da cidade e seus sons, dos não sons e não movimentos, das quietudes e inquietudes.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Luciano Zanatta, Chico Machado e todas as pessoas do Coletivo Medula, à Diego Dias (Mansarda Records), Keith Helt (Pan y Rosas Discos), Sanannda Acácia e grupo Seminal Records, à Laila Rosa, Leandra Lambert, Ana Fridman, Marília Velardi, Tânia Neiva, Camila Zerbinatti, Susan Campos Fonseca, às companheiras da Rede Sonora, do Girls Rock Camp e do grupo Mujeres en la experimentación sonora; pelos diálogos, trocas e parcerias. Ao CNPQ pela Bolsa de Produtividade em Pesquisa.

## REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. “*La conciencia mestiza/ Rumo a uma nova conciencia.*” In: Revista Estudos Feministas. Tradução de LIMA, Ana Cecília Acioli. 13(3). Set-dez. Florianópolis: UFSC, 2005. Pp. 704-719.
- BUTLER, Judith. *Corpos que pesam*. In: LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Autêntica, Belo Horizonte, 2000.
- CAMPESATO, Lilian. *Limite na música-ruído: musicalidade, dor e experimentalismo*. Natal: Anais do Congresso da ANPPOM, 2013.
- EL HAOULI, Janete. *A voz nômade de Demétrio Stratos*. Revista Pesquisa e Música. Volume 5, Número 1, Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro, 2000.
- FERRAZ, Silvio. *Apontamentos sobre a escuta musical*. Revista Música Hodie, Vol.1, Dezembro de 2001-19.
- GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.
- HOLDERBAUM, Flora e QUARANTA, Daniel. *A voz nos processos criativos da poesia sonora*. Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2013.
- hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- IAZZETTA, Fernando. *Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia*. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo, 2014.
- JARAMILLO, Nathalia. El feminismo decolonial: una breve introducción. In: Feminismo Decolonial Revista com la A: n. 24, 2013.
- LANE, Cathy. *Why not our voices? Women and music: a journal of gender and culture*. University of Nebraska Press: 2004, vol.8.
- LOPEZ-CANO, Ruben, e SAN CRISTOBAL, Úrsula. *El dilema de la investigación artística*. Rio de Janeiro: Anais do III SIMPOM (Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música), 2014
- MASSEY, Doreen. *Um sentido global do lugar*. In: ARANTES, Antonio A. O espaço da diferença. São Paulo: Papirus, 2000.
- PELUCIO, L., 2012. *Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer*. Contemporânea. V.2, n.2, pp. 395-418.
- POSSAS, Lidia. *As fronteiras: retomando a palavra e libertando significados. Quem sou eu? As mulheres e as identidades redescobertas*. Revista Territórios e Fronteiras V.4 N.1 – Jan/Jul2011 Programa de Pós-

Graduação – Mestrado em História do ICHS/UFMT

RAGO, M., 1998. *Epistemologia feminista, gênero e história*. PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). MASCULINO, FEMININO, PLURAL. Florianópolis: Ed.Mulheres.

ROSA, Laila e 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, 2015. Disponível em: [http://www.revistavortex.com/rosa\\_nogueira\\_v3\\_n2.pdf](http://www.revistavortex.com/rosa_nogueira_v3_n2.pdf). Acesso em 25/03/2016.

SANTOS, Fátima Carneiro. *Música das ruas: o exercício de uma “escuta nômade”*. Revista Opus, 2000.