Trans
REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW
ISSN:1697-0101
www.sibetrans.com/trans
SIBE Sociedad de Etnomusicología

TRANS 26 (2022)
DOSSIER: AL SON DE LA MAREA FEMINISTA

Cartas do Deserto: reflexões para uma pesquisa artística feminista e decolonial

Isabel Nogueira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Resumo
Este artigo trata de reflexões sobre articulações entre pesquisa artística, feminismo e decolonialidade, compreendendo a música como um campo de relações generificadas. O artigo propõe ainda uma reflexão sobre escuta, trazendo conceitos de Pauline Oliveros e Suely Rolnik, e apresentando o conceito de escuta mutável, definindo-a como uma escuta cumulativa, afetiva, relacional, reimaginada, sampleada e impermanente. Por fim, apresenta e descreve uma metodologia aberta de criação sonora a partir das Cartas do Deserto, em diálogo com afetos e desejos, fomentando a pratica diária de processos criativos.

Palavras chave
Pesquisa artística, feminismo, praticas criativas em música.

Fecha de recepción: septiembre 2021
Fecha de aceptación: noviembre 2022
Fecha de publicación: diciembre 2022

Abstract
This article articulates artistic research, feminism, decoloniality and creative practices, understanding music as a field of gendered relationships. The article also proposes a reflection on listening, bringing concepts from Pauline Oliveros and Suely Rolnik, and presenting the concept of mutable listening, defining it as cumulative, affective, relational, reimagined, sampled and impermanent listening. Finally, it presents and describes an open methodology of sound creation based on Letters from the Desert, in dialogue with affections and desires, promoting the daily practice of creative processes.

Keywords
Artistic research, feminism, creative practices in music.

Received: September 2021
Acceptance Date: November 2022
Release Date: December 2022

Cartas do Deserto: reflexões para uma pesquisa artística feminista e decolonial

Isabel Nogueira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Apresentação

Este artigo trata de reflexões sobre articulações entre pesquisa artística, feminismo e decolonialidade para a proposição de uma metodologia aberta e propositiva, em diálogo com afetos e desejos, para criação sonora e produção musical. As motivações para a escrita vêm da circularidade reflexiva das minhas práticas como professora, pesquisadora, artista e mentora de processos criativos em música e arte sonora. O artigo pretende apresentar os marcos teóricos em que tenho desenvolvido meu trabalho, discutir as relações de gênero presentes nos processos criativos do sistema da música e representa ainda um compartilhamento do que tenho vivido, aplicado e produzido em movimento recursivo entre docência e criação.

Escolho uma escrita fluida e dialógica, como se fossem narrativas pessoais entremeadas com experiências e referências teóricas, dirigidas a uma pessoa leitora interessada e curiosa, questionadora e desejosa de estudar o mundo e a si mesma. Não falo de uma pessoa específica, mas de uma pessoa a quem dirijo meu movimento de compartilhamento, e de quem conto com a acolhida e o desejo da leitura. Discuto ainda os elementos da escuta, trazendo os conceitos de escuta profunda, de Pauline Oliveros, escuta do corpo pulsional, de Suely Rolnik, e proponho o conceito de escuta mutável, permeada por afetos e relações, cumulativa, reimaginada, sampleada e impermanente.

Apresento também o projeto *Cartas do deserto*, uma serie de trinta cartas para expansão de processos criativos, criadas por mim e ilustradas por Clara Trevisan, artista convidada para desenvolver as imagens que acompanham as proposições das cartas. Encerro com um epilogo em diário de fluxo, um registro poético dos processos artísticos que venho desenvolvendo. Convido para este passeio metodológico criativo, contando com a imaginação presente e ressoante de quem me lê, nesta escuta-escrita de ideias e palavras.

Antecedentes

Pensando que todo conhecimento é situado e todo aprendizado é feito a partir de um corpo, do reconhecimento, experiências, percepções e subjetividades deste corpo, me percebo hoje como mulher cis heterossexual, lida como branca no Brasil, do sul do mundo, musicista, compositora, produtora musical, professora universitária, pesquisadora, mãe e artivista em grupos de mulheres. Minha formação musical aconteceu na infância, quando me apaixonei pelo piano através da pianista que acompanhava as aulas de balé que eu frequentava. Aos oito anos de idade, comecei a ter aulas de piano e musicalização com Sodrelina Hallal, professora e compositora, minha primeira referência musical formal e afetiva.

Ao tempo em que o piano e a música foram adquirindo lugar central na minha vida, a prática da escrita diária e da poesia continuaram sendo companheiras de vivência e formadoras de compreensão de mundo. A criação musical, através da composição, entrou em minha vida aos 12 anos, mas estranhamente não era vista por mim como uma atividade à qual dedicar-me com regularidade. Realizei estudos formais de música no conservatório da minha cidade natal, no sul do

Brasil, e na universidade desta mesma cidade fiz também o curso superior de música. Ao término deste período, ingressei no doutorado em musicologia, na Universidade Autônoma de Madri, Espanha.

O deslocamento de país ocasionou um deslocamento também do lugar de nomeação de mim mesma, percebi o rótulo de estrangeira com que eu era vista pelas pessoas do novo lugar, sul-americana, e com marcas identitárias que me distanciam do padrão de branquitude com o qual eu havia aprendido a me perceber no lugar de onde eu vinha. O deslocamento se deu também, e tão forte quanto, ao tomar contato com os estudos de gênero, através das leituras e discussões com colegas de pesquisa.

Retornando ao Brasil, fiz concurso para professora na Universidade Federal de Pelotas, onde permaneci por quinze anos, dez dos quais como diretora do Conservatório de Música da instituição, onde funcionam os cursos superiores de música. Durante este período, desenvolvi estudos sobre iconografia musical e realizei estudos sobre programas de concerto, observando recorrências de cânones em imagens e práticas musicais. Observei então exclusões de mulheres dos lugares da criação e da composição musical, e realizei estudos sobre fotografias de mulheres intérpretes (no período 1920-1950), analisando de que forma a composição imagética de seus corpos contribuía para a criação de fórmulas performativas dramáticas relacionadas com suas práticas.

Recordo então o pensamento de Lucy Green (2001), quando destaca a existência de diferentes concepções sobre o fazer musical de mulheres, observando que aquelas que cantam ou tocam um instrumento estariam mais próximas de um suposto ideal de feminilidade, enquanto as mulheres compositoras, improvisadoras ou que lidam diretamente com tecnologia estariam mais distantes deste ideal e, portanto, menos aceitas socialmente. As imagens e repertórios que estudei confirmavam estas considerações de Green, apontando para músicas compostas exclusivamente por compositores homens do norte global nos repertórios, e trazendo muito mais imagens de mulheres no papel de cantora ou pianista do que intérpretes de outros instrumentos.

Como resultado destas pesquisas, publiquei livros e artigos, muitos deles disponíveis online, dos quais destaco o livro Estudos de Gênero, Corpo e Música, organizado em conjunto com Susan Campos Fonseca e publicado em 2013 pela Editora da Associação Nacional de Pesquisa e Pós graduação em Música – ANPPOM, Brasil[1]. Em 2013, me transferi para a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na cidade de Porto Alegre, para trabalhar no recentemente criado curso de Música Popular. Nesta universidade, criei e coordeno desde então até os dias atuais o Grupo de Pesquisa Sônicas: Gênero, Corpo e Música, onde desenvolvo pesquisas sobre mulheres, tecnologia, música popular e música experimental.

A percepção da música ainda hoje como um lugar generificado, onde as mulheres são vistas como não pertencentes ao lugar da criação musical e da tecnologia, me estimulou a desenvolver trabalhos criativos, como compositora, produtora musical e artística sonora. Como resultado deste trabalho, tenho lançado álbuns por selos do Brasil, EUA, Itália, Argentina e Peru, e desenvolvido performances, poemas sonoros, videoclipes e videoarte[2]. As intersecções entre o trabalho artístico, pedagógico e de pesquisa se faz presente e se retroalimenta, posto que percebo o mundo acadêmico como marcadamente generificado, e esta realidade não é exclusiva da universidade onde atuo.

[1] Disponível em: https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/3

[2] Álbuns: https://isabelnogueira.bandcamp.com/ ; Vídeos: https://www.youtube.com/c/belmedula ; Spotify: https://open.spotify.com/artist/7znRYBiX5xj4ynCelc0QAI

Compartilho um levantamento realizado em 2017 pelo Grupo de Pesquisa Sônicas: Gênero, Corpo e Música, sobre o número de alunos e alunas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e, especificamente, sobre o número de alunos e alunas nos cursos de Música desta universidade.

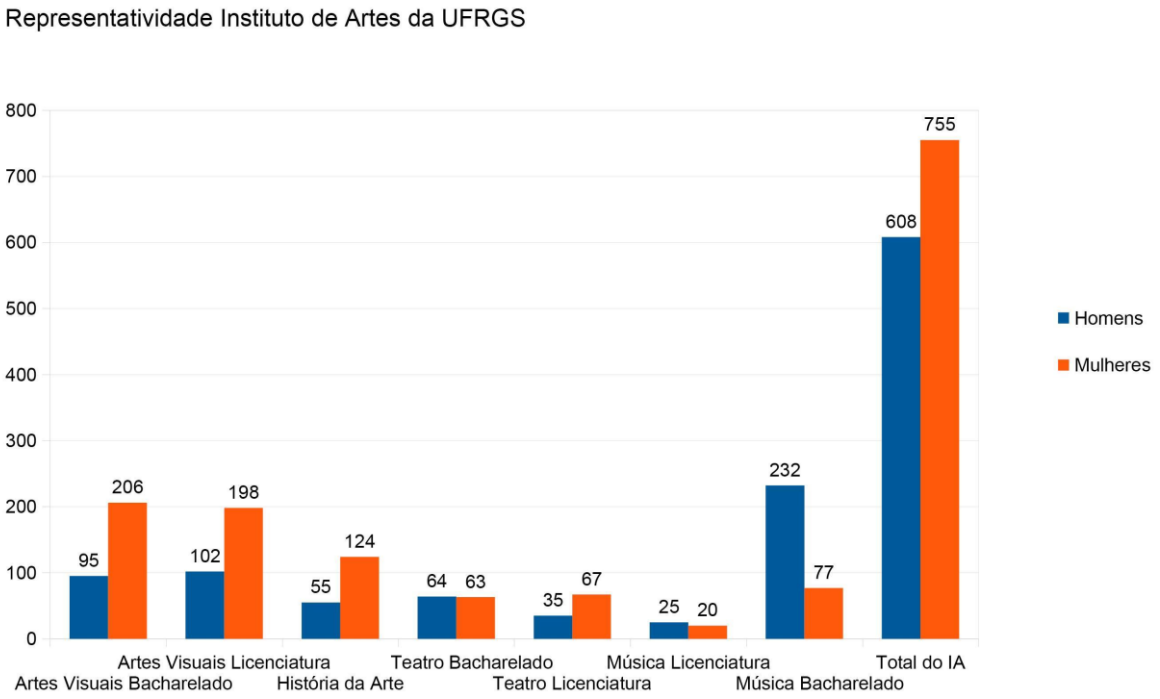

Figura 1. Número de alunos e alunas no Instituto de Artes da UFRGS em 2017.

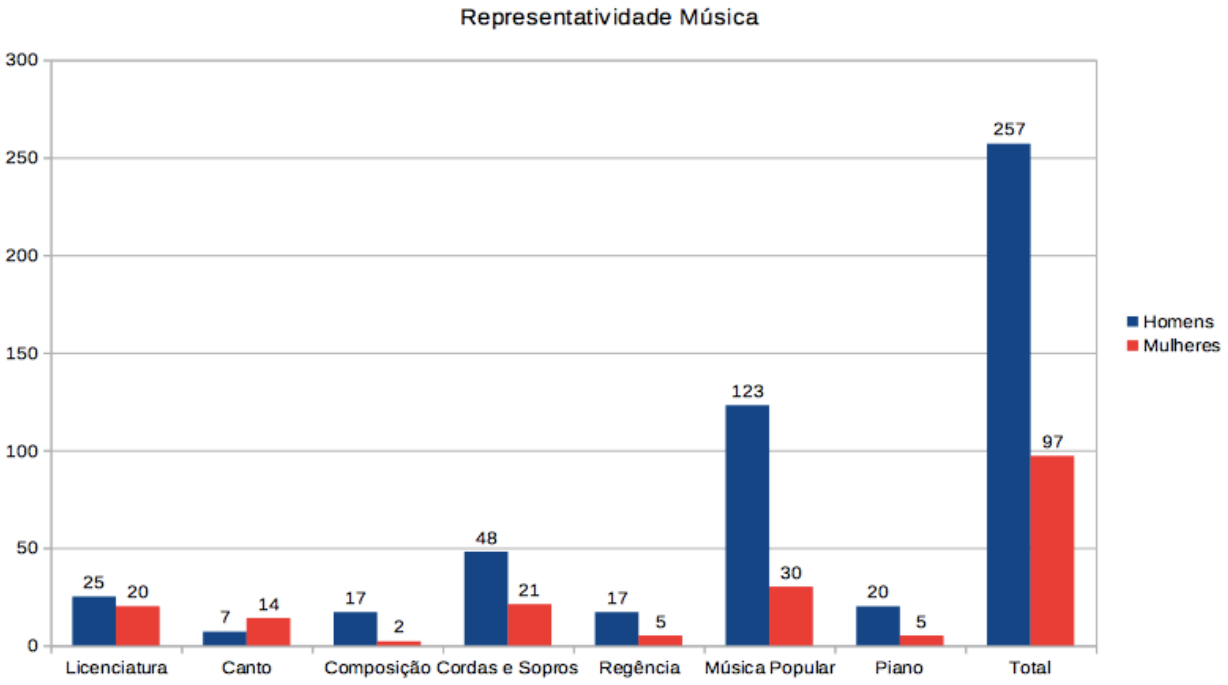

Figura 2. Número de alunos e alunas nos cursos de Música do Instituto de Artes da UFRGS em 2017.

Nos gráficos, é possível observar que existe uma discrepância muito forte entre alunos e alunas de música do Instituto de Artes, onde o maior número de alunas está no curso de canto, enquanto que nos cursos de regência, composição e música popular existe um número muito maior de homens. Pensando nisso propus uma série de ações para discussão desta situação entre o corpo docente e discente, a realização de uma série de concertos com obras de compositoras e a criação da disciplina de Música e Gênero para os cursos superiores de música da UFRGS (no Brasil, esta é uma das únicas disciplinas com esta temática em cursos superiores de música).

Ao mesmo tempo, senti a necessidade de trazer esta reflexão para lugares externos à universidade, onde fosse possível fomentar outras visões e ter outros pontos de vista e de escuta para ampliar minha percepção. Desta forma, me inscrevi para ser voluntária no projeto Girls Rock Camp Brasil[3], onde atuei nos anos de 2017, 2018 e 2019 como instrutora de teclado e produtora musical, compartilhando vivências com outras mulheres e meninas. O Girls Rock Camp é um acampamento diurno para meninas entre 07 a 17 anos, onde, durante cinco dias, elas têm instrução de um instrumento musical, formam uma banda, compõe uma música, confeccionam fanzines e camisetas, e ao final apresentam para o público sua criação junto com suas colegas de banda.

Escrevi artigos sobre esta experiência[4], relatando como o contato com as meninas participantes e com as outras instrutoras foi estimulante criativamente para mim e como continua pontuando minhas reflexões e motivações para o trabalho com este tema[5]. Cito ainda as experiências em outros coletivos, como a Feminoise Latinoamerica, Female Pressure, WISWOS, Femnoise, e a vivência como mentora de projetos artísticos de quinze compositoras de Porto Alegre desenvolvida na cidade de Porto Alegre durante o ano de 2019 pelo Projeto Concha, com patrocínio da Natura Musical.

Dentro de todas estas vivências e experiências, ficava e fica sempre muito presente para mim a necessidade de conhecer e referenciar outras mulheres artistas, sejam elas compositoras, pesquisadoras, poetisas, interpretes, produtoras, engenheiras de áudio, e a necessidade de compartilhar minhas ferramentas, saberes e conhecimentos com outras mulheres. Ao mesmo tempo, a atuação em coletivos e redes feministas artivistas me inspira e motiva a refletir e propor ações de pesquisa dentro dos espaços acadêmicos. Recordo aqui Freida Abtan, quando diz:

> Agora, quando as pessoas me perguntam como envolver mais mulheres na cultura da música eletrônica, tenho duas respostas: compartilhar suas habilidades com elas, mas também: compartilhar seus amigos com elas. Lembre-se de que cultura é algo que construímos juntos, fazendo e ensinando umas às outras como fazer. Organize uma oficina. Promova alguns shows. Promova o trabalho uma da outra. Abra seus arquivos e mostrem umas às outras o que vocês estão fazendo e, mais importante, mostre uma à outra como você está fazendo. Ajudem-se mutuamente a divulgar sua arte no mundo. Não se preocupe se elas não sabem como se envolver, todas vamos construir o futuro da música juntas (2016: 59).

Desde 2015, tenho desenvolvido uma prática artística voltada para a música eletrônica experimental, incluindo o que tenho chamado pessoalmente de canção eletrônica experimental. Com isto, meu interesse tem sido no desenvolvimento de trabalhos colaborativos com outras

[3] https://www.girlsrockcampbrasil.org/

[4] Ver: https://dl.acm.org/doi/10.1145/3441567

[5] Ver: https://womensmusicevent.com.br/girls-rock-camp-promove-empoderamento-feminino-atraves-da-musica-em-sua-edicao-de-porto-alegre/

mulheres, e entre elas cito Linda O Keeffe[6], Maia Koenig[7], Tiziana Scur[8], Leandra Lambert[9], Jane Pitt[10], e tem sido também em investigar as relações de gênero nestes campos. Entendo a música experimental e a experimentação como procedimentos e atitudes antes do que como gênero musical, e concordo com Iazzetta (2014: 4) quando diz que:

Numa outra direção o 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.

Por música eletrônica, entendo música realizada ou processada de forma eletrônica, onde os procedimentos realizados no computador ou em aparelhos eletrônicos conferem características idiomáticas ao gênero e ao modo de produção. Mais do que definir a música eletrônica como categoria, e sem buscar me ater a possíveis relações e distanciamentos entre seus inúmeros subgêneros, gostaria de definir alguns princípios norteadores que tenho adotado em minhas produções artísticas e nas produções do grupo de pesquisa que coordeno:

1. Entendo o uso do computador como ferramenta de criação musical.

2. Entendo que a criação e produção musical acontecem de forma contínua e integrada, e percebo todas as etapas como parte do processo criativo, desde a composição, até a gravação, edição, mixagem, masterização bem como as escolhas de divulgação e performance[11].

3. Entendo a criação como propulsora e portadora de impulso vital, relacionando-se diretamente com nossa corporeidade e com nosso momento presente, trazendo nossa ancestralidade e o que percebemos de nós mesmas. Entendo que a composição constitui-se assim como um processo contínuo e impermanente, articulado a partir de escolhas conscientes e inconscientes, realizado em fluxo, do qual se definem pontos de partida que poderão ser reconfigurados pelo desenrolar do trabalho; dialogando diretamente com nossos processos de aprendizagem corporificados.

4. O processo de criação musical tem o propósito de criar mundos na nossa subjetividade e nas subjetividades das outras pessoas.

Meu trabalho artístico tem se desenvolvido em constante dialogo com meu trabalho como professora e pesquisadora, e a realização de entrevistas com criadoras, assim como a realização de trabalhos colaborativos, tem sido uma prática constante que informa minha percepção sobre mulheres compositoras nos campos da música eletrônica e experimental[12]. Para o desenvolvimento de proposições criativas e processos colaborativos, tem sido muito importante para mim a reflexão

[6] Ver: https://estranhasocupacoes.bandcamp.com/album/isabel-nogueira-linda-okeeffe-if-i-were-me-se-eu-fosse-eu
[7] Ver: https://sisterstriangla.bandcamp.com/album/isama-noko
[8] Ver: https://mansardarecords.wordpress.com/2018/09/11/msrcd095-ciclo-sonicas-5-ao-vivo-no-lugar-12-08-18/
[9] Ver: https://soundcloud.com/strana-lektiri
[10] Ver: https://electricmedway.co.uk/events-2021/echo-exchange-by-jane-pitt-and-isabel-nogueira/
[11] Para saber mais, ver artigo publicado sobre o tema: http://www.musimid.mus.br/revistamusimid/index.php/musimid/article/view/19
[12] Para saber mais, ver artigo publicado sobre o tema em: http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/9652

sobre uma prática artística alicerçada nos feminismos, na escuta e nos processos de descolonização do inconsciente, e passo a seguir a discutir alguns destes conceitos.

Reflexões teóricas

A partir das experiências, observações e relatos que fiz até aqui, penso sobre a composiçaõ e a produção musical como uma prática situada, a partir de um conhecimento corporificado, vindo através e indissociavelmente das experiências dos corpos no mundo, coletiva e individualmente, e de como estes corpos são lidos pelas outras pessoas, agenciando possibilidades de autorreconhecimento e autonomeação.

Se considerarmos que cada corpo é percebido de forma específica pelo meio e pelo contexto social onde se encontram e transitam, observamos que cada pessoa traz consigo um processo de possibilidades de escuta, construção de narrativas e criação sonoras que são condicionados por este próprio corpo, suas vivências, percepções, sensações e experiências, e com isto podemos falar de um conhecimento corporificado e de uma escuta corporificada.

A escuta aparece aqui como ferramenta primordial: uma escuta da materialidade, que tem o som como matéria fundante, aprimorada, por exemplo, através das práticas de escuta e meditações sônicas propostas por Pauline Oliveros (2005). Segundo Oliveros,

> escuta profunda significa aprender a expandir a percepção de sons para incluir todo o contínuo espaço / tempo do som – encontrando a vastidão e as complexidades, tanto quanto possível. Simultaneamente, deve-se ser capaz de direcionar sua atenção para um som ou sequência de sons como um foco dentro do contínuo espaço / tempo e perceber o detalhe ou a trajetória deste som ou sequência de sons. Tal foco deve sempre retornar, ou estar dentro de todo o continuum espaço / tempo (contexto). Tal expansão significa que a pessoa está conectada a todo o ambiente e além (2005: xxiii).

Pauline define que escutar é uma experiência ativa e voluntária, observando movimentos e texturas, à qual as histórias e experiências de cada pessoa atribuem sentidos e significados. Defende que a escuta profunda pressupõe consciência, percepção do próprio lugar do seu corpo no mundo. Aborda ainda o processo de praticar a escuta destacando a compreensão de que as formas de onda complexas transmitidas continuamente ao córtex auditivo a partir do mundo externo pelo ouvido exigem um envolvimento ativo e atento.

Conheci o trabalho de Pauline Oliveros quando buscava informações sobre métodos de composição criados e aplicados por mulheres. Entrei então em contato com o método e busquei fazer a formação no Deep Listening Institut, para realizar o treinamento como praticante da escuta profunda e logo como instrutora. Durante 2019 e 2020 pude realizar esta formação online, e em 2020, com o começo da pandemia, criei meu próprio grupo de Deep Listening para realizar as práticas da formação requeridas pelo programa.

Entrei em contato também com a metodologia de escuta dos sonhos, desenvolvida por Ione dentro do método Deep Listening. A escuta dos sonhos envolve buscar escutar os sons dentro dos nossos sonhos e também produzir um diário de sonhos, escrevendo logo ao acordar. Não é relevante, Ione destaca, se lembramos completamente dos sonhos ou apenas de excertos deles, mas é relevante a escrita em estado de sonho, sem julgamento (ela usa a expressão LOJ, *lift of judgement*) e mesmo quando despertos, emular um estado de sonho, vivenciando um sonho lúcido.

Me impactou muito a declaração de Oliveros sobre uma das suas motivações para criar o método, quando ela refere que era professora de música e percebia que seus alunos e alunas estavam muito mais acostumados a ouvir estruturas do que escutar os sons. Esta fala me remeteu à ideia das estruturas de poder no sistema da música, da qual as exclusões de gênero fazem parte ainda hoje, e onde as mulheres são mais estimuladas e permitidas a ocuparem alguns lugares do que outros.

Ao mesmo tempo, penso que entender a música feita no sul do Brasil envolve pensar nas estruturas de poder estabelecidas com o processo de colonialidade e como estas instauram, necessariamente, lógicas de poder onde os modelos produzidos pelo norte global são sempre vistos como intelectualmente superiores, como se estivéssemos falando de um ideal a ser alcançado. Sobre isto, Jaramillo aponta para a necessidade da construção de um pensamento crítico sobre o feminismo decolonial:

> O feminismo decolonial é uma forma de entender a maneira com que a opressão sexualizada e de género 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 e masculino (2013: 4).

Maria Lugones refere ainda a ideia do lócus fraturado, e de como os lugares dos países colonizados são construídos por processos de violência, que engendram e constroem relações de duplicidade:

> E desta maneira, quero pensar o/a colonizado/a tampouco como simplesmente imaginado/a e construído/a pelo colonizador e a colonialidade, de acordo com a imaginação colonial e as restrições da empreitada capitalista colonial, mas sim como um ser que começa a habitar um lócus fraturado, construído duplamente, que percebe duplamente, relaciona-se duplamente, onde os "lados" do lócus estão em tensão, e o próprio conflito informa ativamente a subjetividade do ente colonizado em relação múltipla (2014: 942).

A partir da ideia de lócus fraturado e desta reflexão crítica sobre os processos colonializantes, busco uma pesquisa artística que esteja ligada à busca da diversidade, à reflexão sobre estes diálogos e a escuta aos diferentes saberes localizados. Quando faço referência à pesquisa artística, me apoio nas ideias de López-Cano e Opazo, que entendem como parte destes procedimentos:

> A reflexão contínua 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 coloca-se ao avesso constantemente; sua integração a uma espiral de produção e discussão de conhecimento que, como toda empreitada de pesquisa, terminará por transformar o status quo, ou seja, as práticas artísticas hegemônicas (2014: 36-37)[13].

[13] "La reflexión continua sobre su propia práctica artística. La problematización de aspectos de su actividad artística

Penso ainda sobre como estas camadas de agenciamento e pertencimento das mulheres a alguns campos da música antes do que a outros se organiza e cristaliza de forma sistemática, cotidiana e inconsciente nas práticas musicais.

Conversando com as alunas em aula, nos coletivos, workshops e residências artísticas; as motivações, cerceamentos, experiências e formas de expressar estas vivências são muito parecidas: um ciclo que começa com a ausência de modelos parecidos com elas nas funções de criadora, compositora, produtora musical ou pessoa que lida com a tecnologia nos cursos que existem, continua com a ausência de mulheres nos cartazes de bandas nas paredes dos estúdios, de ausência de mulheres nos lineups de festivais e desta mesma ausência nas listas de grandes mestres ou referências da música.

Este ciclo, no entanto, começa com estas ausências e se alimenta dos silenciamentos e apagamentos nos lugares da música, das opiniões não escutadas nas salas de aula ou sets de shows, nos repertórios obrigatórios dos cursos de música trazerem apenas compositores homens do norte global, e continua agenciando o medo da crítica e do julgamento, a vergonha de mostrar suas produções, alimentando uma contínua sensação de insuficiência e não pertencimento.

Observando os grupos focais de mulheres com quem tenho trabalhado, a sensação de irrelevância no que se tem a dizer, construída face aos contínuos processos de não valorização, me saltou aos olhos e ouvidos, e pensei sobre as camadas inconscientes onde estes conceitos, construídos social e culturalmente, se alojam e se reinstalam no fazer musical cotidiano.

Trago aqui então o conceito de Suely Rolnik, sobre a necessidade de descolonizar o inconsciente, entendendo que as considerações sobre gênero fazem parte de um sistema maior, agenciado pelo patriarcado, pelas invasões, genocídios e processos de colonização. Rolnik diz que:

> Perceptos e afetos não tem imagem, nem palavra, nem gesto que lhes correspondam – enfim, nada que os expresse – e, no entanto, são reais, pois dizem respeito ao vivo em nós mesmos e fora de nós. Eles compõem uma experiência de apreciação do entorno mais sutil, que funciona sob um modelo extracognitivo, o qual poderíamos chamar de intuição; mas como esta palavra pode gerar equívocos, prefiro chama-lo de "saber-do-corpo", ou "saber-do-vivo", ou ainda "saber-eco-etológico". Um saber intensivo, distinto dos conhecimentos sensível e racional próprios do sujeito. Tal capacidade, que proponho classificar de "extrapessoal-extrassensorial-extrapsicológica-extrassentimental-extracognitiva" produz uma das demais experiências do mundo que compõe a subjetividade: sua experiência enquanto "fora-do-sujeito", imanente à nossa condição de corpo vivo – a qual chamei de "corpo vibrátil" e, mais recentemente, de "corpo pulsional" (2018: 53-54).

bell hooks destaca também a necessidade de desconstrução pelas próprias mulheres dos valores patriarcais nos quais fomos ensinadas e dos quais automatizamos a continuidade, dizendo que:

> essa base se apoiou em nossa crítica do que então chamávamos de "o inimigo interno", em referência ao nosso sexismo internalizado. Sabíamos, por experiência própria, que, como mulheres, fomos socializadas pelo

personal y de su entorno para ofrecer diagnósticos, análisis, reflexiones y soluciones. La construcción de un discurso propio sobre su propuesta artística que ponga en primer plano una argumentación eficaz sobre su aporte personal a la música de nuestros días. El abandono de su zona de confort para ingresar en un ámbito lleno de interrogantes e incertidumbres dónde el músico investigador se pone del revés constantemente. Su integración a una espiral de producción y discusión de conocimiento que, como toda empresa de investigación, terminará por transformar el status quo, es decir, las prácticas artísticas hegemónicas". Tradução da autora.

> pensamento patriarcal para enxergar a nós mesmas como pessoas inferiores aos homens, para nos ver, sempre e somente, competindo umas com as outras pela aprovação patriarcal, para olhar umas às outras com inveja, medo e ódio. O pensamento sexista nos fez julgar sem compaixão e punir duramente umas às outras. O pensamento feminista nos ajudou a desaprender o auto-ódio feminino. Ele nos permitiu que nos libertássemos do controle do pensamento patriarcal sobre nossa consciência (2018: 34).

Fomentar a ideia de que cada pessoa criadora desenvolverá projetos a partir de seus próprios interesses, relacionando a teoria adotada em seus processos com sua vida e sua prática faz referência ao conceito de uma educação para a transgressão, como coloca bell hooks: “podemos ensinar de um jeito que transforma a consciência, criando um clima de livre expressão que é uma educação em artes liberais verdadeiramente libertadora” (hooks 2013: 63).

Estas considerações de bell hooks somam-se, para mim, às ideias de Rolnik, e apontam para uma necessidade de descolonizar o pensamento, o inconsciente e as práticas cotidianas. Estas leituras me instigaram a expandir o conceito de escuta e buscar compreender de que forma poderia acontecer este movimento de hackeamento do sistema musical, e de que forma poderia se instaurar a possibilidade de reimaginação e sampleamento para a criação de novas sonoridades e representatividades.

Gostaria então de propor um conceito sobre escuta, uma inquietação que vem me acompanhando já há alguns anos, e tenho buscado formular ao longo de alguns artigos anteriores, onde busco cartografar metodologias feministas para a criação sonora. Penso em uma escuta mutável, e com isto quero falar de uma escuta que é ao mesmo tempo cumulativa, relacional, afetiva, reimaginada/sampleada e impermanente. Cumulativa porque ela se alicerça e traz consigo tudo o que já escutamos na vida, nossa bagagem de escuta e a forma como nos relacionamos com as músicas, criadores/criadoras, interpretes e repertorio.

Esta escuta é afetiva porque o som vem acompanhado de afetos, sensações, memórias, lembranças, corporeidades e emoções, e muitas vezes o conjunto de sensações chega à nossa presença junto com o som mesmo sem termos conscientemente chamado por elas. Esta escuta é ainda relacional porque traz consigo percepções de si mesmo em relação com o mundo, agenciando também percepções do mundo com relação a si mesmo, definindo lugares, praticas, permissões e proibições. Ao mesmo tempo, é reimaginada e sampleada, porque quando eu escuto, seleciono os sentidos que aquelas sonoridades têm para mim, mesmo que o material musical seja constituído de fisicalidade, a escuta não será a mesma para duas pessoas.

Por fim, reconheço a impermanência destes processos de escuta, uma vez que ao longo da vida, as escutas são ressignificadas pelas nossas experiências e valorações, modificando o que escutamos e a forma como nos relacionamos afetivamente com a fisicalidade dos sons. Por escuta mutável então, me refiro à qualidade relacional, afetiva, imaginativa, sampleada e impermanente das escutas, e trago também a possibilidade de uma reinvenção ampliada do lugar que queremos ocupar neste sistema da música. O processo por onde transita a escuta mutável tem uma forte relação com o sampleamento, posto que este sempre busca recriar algo a partir da transformação: faz parte da sua gênese criadora divergir do material original como produto final, através desta reimaginação e recombinação dos materiais com outros advindos de lugares diferentes.

Trago então a ideia da escuta mutável, como técnica de reinvenção e sampleamento e como metáfora da construção de novos mundos possíveis, onde as mulheres cis, trans e pessoas não binaries possam participar como criadoras, produtoras, pessoas que usam a tecnologia como parte de seu processo criativo, contando suas próprias histórias e agenciando seus próprios significados.

Ao mesmo tempo, reconheço uma certa proximidade da escuta mutável com a ideia de antropofagia, colocada pelos movimentos modernistas brasileiros do século XX, ressaltando o agenciamento criativo que advém da possibilidade de sampleamento e reimaginação das experiências de escuta.

Fazendo uma relação entre a escuta mutável e a criação, recordo a fala de Glória Anzaldúa, em sua Carta para as mulheres do terceiro mundo, quando aponta para a necessidade de uma escrita que venha da vivência e faça sentido para as pessoas que a produzem:

> O perigo ao escrever é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia e nossa visão. O que nos valida como seres humanos, nos valida como escritoras. O que importa são as relações significativas, seja com nós mesmas ou com os outros. Devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita. Nenhum assunto é muito trivial. O perigo é ser muito universal e humanitária e invocar o eterno ao custo de sacrificar o particular, o feminino e o momento histórico específico (2000: 233).

Entendo que esta escuta profunda, pulsional e mutável, combinando os conceitos de Oliveros, Rolnik e as formulações teóricas nas quais eu mesma venho trabalhando, pode contribuir, aliadas a uma prática de criação diária e problematizadora dos processos de colonização conscientes e inconscientes, para uma pesquisa artística feminista e decolonial.

Cartas do Deserto

As *Cartas do Deserto* são um conjunto de trinta cartas com disparadores e expansões de processos criativos criadas por mim em julho de 2020 e ilustradas por Clara Trevisan. Quando eu descrevo as cartas e a forma de utilização destes disparadores, eu considero que este é um trabalho em processo, estes conceitos vêm sendo desenvolvidos por mim nas aulas, workshops, mentorias e trabalhos artísticos desde 2015, em constante modificação.

As *Cartas do Deserto* estão disponíveis gratuitamente para download[14] e propõe a prática criativa diária através da conexão com processos intuitivos e corporificados, transmutando experiências em sonoridades. O processo de uso das cartas valoriza e busca criar conexões entre as experiências e suas ressignificações, trazendo a criação, seus registros e reflexões como a parte mais importante do processo.

A sugestão de uso é a escolha de uma carta e realização da sugestão criativa até o final do dia. A alternância entre um dia de escolha de uma carta e outro de reflexão sobre a prática realizada também pode ser utilizada. Sugiro que a pessoa desenvolva a sugestão da carta com energia e curiosidade, escuta e atenção ao momento presente; evitando a crítica paralisante e o julgamento excessivo. Recomendo o registro do processo criativo em diários, desenhos, mapas, poemas, mandalas e outros elementos materiais que acompanhem o processo. Nestes processos de registro, a descrição das sensações experienciadas é bem-vinda.

A inclusão de um tempo diário para a prática criativa é altamente recomendada, especialmente às mulheres, tendo em vista a necessidade de transgressão dos constructos culturais que historicamente dificultam a estas pessoas o pertencimento ao lugar dos agenciamentos da criação e produção sonora.

[14] Disponíveis em: https://isabelnogueira.com.br/cartas-do-deserto/

Na criação destes disparadores, busquei inspiração nas Sonic Meditations, criadas por Pauline Oliveros, buscando emular seu estilo de frases curtas e diretas, sem demasiadas explicações, com a intenção de deixar uma abertura para processos inconscientes.

Minha inspiração direta para a criação das cartas veio também das Estratégias Oblíquas, de Brian Eno, a partir de um convite que recebi em 2020 para participar de um álbum de releituras em homenagem ao aniversário de *Another Green World*. Pesquisando sobre o álbum, encontrei a informação que sua gravação se deu a partir da utilização das cartas das Estratégias Obliquas pelos músicos participantes do projeto. Para compor minha versão então de uma das canções do álbum, criei as *Cartas do Deserto*, sistematizando alguns procedimentos que eu já vinha utilizando em trabalhos anteriores[15].

Na concepção dos processos criativos que venho trabalhando, das minhas vivências com a escuta profunda, e a partir das leituras de Oliveros, hooks e Rolnik, trago a ideia de que os processos criativos e seus ciclos de tomadas de decisão são conscientes e inconscientes e podem ser treinados, construídos e desconstruídos. Os processos criativos estão alicerçados em um conhecimento corporificado e interseccionado, portanto é importante reconhecer a nós mesmos e nossas vivências como pessoas no mundo, identificando gênero, raça, classe, etnia, lugar geográfico, histórias, memórias, ancestralidades e seus atravessamentos na construção de nossas identidades. A pergunta que move estes processos, práticas e ferramentas é: que artista você quer ser, e de que forma deseja se relacionar com o mundo em que vive? Desta forma, busco relacionar a criação com a busca de uma linguagem que vai além de uma linguagem artística, mas está alicerçada em processos e práticas relacionais, consigo mesmo e com o contexto.

A ideia de "quem queremos ser como artistas?" se relaciona com as ideias e conceitos que adotamos, com o mundo que desejamos, com a forma como desejamos desenvolver nossos próprios processos e com o meio onde habitamos. Os processos propostos aqui são então conduzidos de forma cíclica: mapear, praticar, observar, registrar, tecer sentidos, ampliar, para logo retornar ao começo em um loop que não necessariamente precisa cumprir todas as etapas em todos os momentos.

Quando falo sobre mapear me refiro às diversas formas de cartografar territórios, subjetivos e pessoais, significa realizar um mapeamento pessoal, cultural, mapear nossas referências e com quem se deseja dialogar, desejos, motivações, intersecções, aspectos complementares e potências. A partir deste mapeamento, feito de forma concreta em papel ou arquivo virtual, sugiro observar o que te move, o que te instiga, o que te encanta; onde se está no momento e para onde se deseja ir.

Quando falo sobre praticar, a ideia é concretamente escolher os instrumentos, o set ou meios materiais para a realização sonora, adotando a partir destes elementos as práticas de criação de forma diária, colocando em jogo os sentidos de invenção, energia, curiosidade, mente de principiante, diversão, sentido de completude e finalização, e buscando ancorar a confiança nos processos. Não necessariamente computar resultados, mas colocar-se em movimento, entendendo que os processos são tão ou mais importantes do que os produtos finais.

Quando falo sobre observar, me refiro a observar como os processos se desenvolvem e como ressoam em cada pessoa, mapear e observar potencialidades, desdobramentos, possíveis resistências e pensamentos limitantes, observar de que forma os condicionamentos sobre não ser suficiente talvez possam emergir de forma inconsciente.

Registrar significa manter um diário de escrita, realizar um diário de sonhos (recordando as

[15] Ver: https://www.youtube.com/watch?v=ELZmKqEljUY

práticas referidas anteriormente por Ione), realizar gravações de processos, produzir imagens, textos, poesias, histórias, cartas, letras de música, escritas de si, escritas em fluxo, desenhos, vídeos, gravação de relatos orais (em audiários de sonhos, ideias ou fragmentos sonoros), registrar conversas e diálogos com outros e outras artistas e consigo mesmo/mesma.

Tecer sentidos significa observar, sistematizar e atribuir sentidos ao material produzido. O que aquele processo significou para quem realizou? Como é estar neste lugar de criação? Como seu corpo se sente? Quais as sensações de ocupar este espaço? O que move você para uma próxima etapa? O que gostaria de fazer a seguir? Trata-se ainda de observar que outros desdobramentos criativos podem acontecer a partir dos estímulos gerados. Elaborar perguntas para si mesma/mesmo, sobre motivações, desejos, curiosidades, rever processos internos e culturais. Identificar emoções, periodicidade e possíveis relações com elementos internos e externos.

Ampliar: a partir deste reconhecimento, sugiro respirar neste lugar, experimentar os silêncios que advém desta prática, e recomeçar o ciclo, observando quais possibilidades parecem instigantes de ser percorridas neste momento. O que trouxe a você mais curiosidade e mais encantamento para seguir explorando?

A seguir, organizar, praticar, registrar, observar, desconstruir, ampliar, colocar em prática novamente, em movimento recursivo. Como procedimentos e indicações para o uso das Cartas do Deserto, sugiro:

1. Organização de um horário diário para tocar, improvisar, compor e registrar.
2. Manter o foco, atenção e concentração intensas durante o exercício, silenciando todas as possíveis distrações e vozes internas.
3. Escutar atentamente, ampliando, incluindo mais sonoridades, focando novamente.
4. Perceber movimentos, intersecções, texturas, distâncias, ressonâncias no corpo e nas memórias.

Cartas do Deserto - Lâminas de 1 à 30

<u>Sobre tempo</u>

1. Pensa em uma história longa. Observa como ela se desenvolve. Cria uma música a partir dela.
2. Ideias em formatos concisos: compõe uma música com um minuto de duração.
3. Compor em fluxo contínuo: compõe uma música em 30 minutos, outra em 15 minutos e a última em 10 minutos; uma depois da outra.
4. Inspira. Expira. Começa o cronômetro. Compõe uma música em sete minutos.
5. Compõe uma música no tempo de um pôr do sol.

<u>Sobre inspiração/motivação - vinda de fora</u>

1. Fecha os olhos. Percebe um som contínuo no teu ambiente. Cria uma música a partir dele.
2. Observa um espelho e as imagens refletidas nele. Escolhe movimentos e reflexos. Compõe

uma música espelhada.

3. Anda pelo lugar. Acelera. Reduz. Observa. Compõe uma música a partir das tuas sensações.
4. Procura sonoridades novas no lugar. Explora. Recolhe. Compõe a partir delas.
5. Cria uma música a partir de um livro.
6. Imagina um animal. Seus movimentos. Seus ritmos e silêncios. A música que vem destas combinações.
7. Chuva. Rio. Mar. Torrente. Compõe uma música usando sons de água.

Sobre inspiração/motivação - vinda de dentro

1. Percebe teus sonhos. Escreve ao acordar. Faz uma canção sobre a sensação.
2. Anda. Para. Respira. Percebe. Escolha 3 palavras. Improvisa sobre elas
3. Fecha os olhos. Recorda sons da infância. Cria uma música com eles.
4. Imagina que existe um idioma que somente você conhece. Conta histórias usando esta linguagem. Explora os sons e inflexões. Improvisa com eles. Grava.
5. Mastiga. Percebe os sons. A saliva. As sensações. Os movimentos. A música. Compõe.
6. Escolhe três músicas da tua memória afetiva. Identifica elementos importantes de cada uma. Mistura de outra forma em uma nova música.

Sobre processo e aleatoriedade

1. Escolhe um texto. Recorta uma série de janelas em uma folha em branco. Coloca sobre o texto. Observa as palavras que emergem das janelas e usa na tua música
2. Coleciona vozes de pessoas. Observa as melodias. Improvisa sobre elas.
3. Compõe uma música circular. Algo muda quando retorna. Algo não muda quando retorna.
4. Compõe uma música que não sai do lugar.
5. Escolhe uma música. Recorta em pequenos pedaços. Organiza os elementos. O todo e as partes.
6. Escolhe uma música. Toca. de trás para frente. Usa elementos dela em outra música.

Sobre experimentação e observação

1. Olha ao redor e procura elementos que não combinam. Percebe as relações. Cria uma música com duas partes contrastantes.
2. Cria uma música que inclua sons azuis.
3. Grava os sons da janela. Grava os sons da rua. Observa os movimentos, as camadas, as texturas, as distâncias. Compõe uma música a partir deles.
4. Percebe o momento em que o ar se transforma em som. Percebe o momento em que o som se torna palavra. Compõe sobre o movimento de ir e vir.

5. Cria uma música que gere mais e mais tensão a cada momento.
6. Organiza um catálogo de silêncios. Compõe a partir deles.

Mais do que ensinar uma fórmula ou uma receita que seja válida para todas as pessoas, me interessa buscar, e auxiliar outras pessoas nesta busca, aquilo que é único e individual em cada uma e em sua criação, fomentar a experiência de habitar estes lugares de criatividade e produção do próprio trabalho que por muito tempo foram, e ainda hoje são negados ou não são incentivados às mulheres pelo sistema da música.

Ao mesmo tempo, busco propor a prática artística contínua e curiosa, onde os processos são realizados, registrados e expandidos, retomando o movimento de forma recursiva e informado pelas reflexões advindas do fazer artístico. Ao mesmo tempo, a ideia das cartas é mover a pessoa artista do lugar de agenciamento das práticas musicais formais, e construir um lugar onde a estrutura é substituída pelo movimento determinador dos impulsos.

Ao colocar-se em lugar de exploração, curiosidade, escritas em fluxo e práticas de experimentação em diálogo com seus desejos e motivações, entendo que a reflexão decolonial dos processos conscientes e inconscientes recebe um gentil convite para instalar-se.

A pesquisa artística, feminista e decolonial a partir das *Cartas do Deserto*: considerações em processo

Os trabalhos artísticos que utilizam as *Cartas do Deserto* como impulsionadores criativos têm acontecido no âmbito da minha própria prática artística, em alguns espaços do curso de Música Popular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, assim como nos processos de criação de artistas com os quais desenvolvo mentorias. Ao tempo em que tenho percebido uma acolhida calorosa das cartas, algumas pessoas relatam também dificuldades em lidar com o que denominam excesso de liberdade, talvez pela falta de uma estrutura formal ou limitadora de processos onde apegar-se.

Como dito anteriormente, não pretendo oferecer uma metodologia fechada, mas exercícios e provocações justamente sobre a experimentação criativa, sobre o colocar-se em movimento e fluxo a partir de escolhas realizadas pela própria pessoa. Penso na prática criativa como algo necessário para propor novos modelos no campo da música, e penso na proposta das cartas, com suas referências ao trabalho de Pauline Oliveros e Suely Rolnik como uma possibilidade onde mais mulheres possam sentir-se representadas e convidadas a fazer parte.

Como refere Freida Abtan, compartilhar as nossas ferramentas com outras mulheres é algo muito importante a ser feito, e neste caso pretendo compartilhar vivências sobre criação sonora, tecnologia e produção musical. Penso ainda sobre a prática criativa em música como algo potencialmente transformador do campo sistematicamente construído como hétero-masculino centrado, onde as figuras formadoras dos cânones pertencem em sua maioria ao norte global. Oferecer múltiplas vozes e escutar muitas histórias em música é um desejo que me move como artista, educadora e pesquisadora.

Ao mesmo tempo, penso na criação como prática de autocuidado, como refere bell hooks, de nós mesmas e de uma extensa comunidade de pessoas interlocutoras. Percebo ainda que estas oportunidades de *workshops* e mentorias em processos artísticos podem contribuir para a construção de diálogos intergeracionais, o que vem sendo apontado pelas teóricas feministas como

algo extremamente revolucionário a ser construído.

Penso que não é por acaso que o cânone de criadores tenha sido construído ao redor de modelos masculinos, seja na música de concerto como na música popular, e se perpetue assim ainda hoje. O lugar da criação é um lugar de agenciamento de sentidos e visões de mundo, de trazer sua poesia, mas também de maestria e modelo a ser seguido.

Penso na prática criativa como algo a ser cultivado diariamente, um lugar para exercitar a presença e trazer para a consciência uma longa história de processos de exclusão de mulheres, de apagamento, silenciamento e epistemicídios, e com isto a possibilidade de mudança. Penso em uma prática criativa agenciada pela curiosidade e pela ausência de julgamentos paralisadores, onde busquemos encontrar exemplos de outras mulheres no campo onde estamos inseridas e onde tenhamos um olhar para nossas vivências, sampleando e reimaginando escutas para que elas possam ser fiéis ao que desejamos para nós mesmas.

Criar é necessário, importante, curador e revolucionário, e desejo que estas proposições e reflexões possam ressoar em muitas pessoas, cada uma à sua maneira.

Epílogo em forma de diário-poema (julho de 2021)

Rotina, hábito, sentar, fazer.

Cantarolar, escrever, gravar, testar.

Acordo, tomo água, me sento pra escrever ou desenhar.

Lápis de cor, caderno, rabisco, cada um com sua data,

para saber sobre o passo do tempo o que se pode saber sobre ele.

Me divirto vendo pra onde o lápis quer correr na página.

Penso em não pensar, escrevo querendo deixar brotar o que precisa ser dito,

para mim mesma ou para quem ainda não sei, não importa.

Tem dias que acordo com uma canção na cabeça ou uma frase, uma melodia, um poema.

Gravo rápido no celular, voz de sono, encontrando as notas imaginadas.

A rotina fica então para depois deste momento.

Gravo, tomo água, escrevo.

Tarefas da casa: fazer café, mate, falar com as pessoas, abrir as janelas, colocar água nas plantas.

Medito.

Escrevo no caderno que estou usando no momento, no bloco de notas, no computador, ou gravo um áudio para um grupo que tenho comigo mesma.

Vou trabalhando nas canções que precisam sair.

Junto com esta canção, vou produzindo outras músicas: alguns mantras, música de dançar, música de ruídos, experimentos e linhas de baixo.

Amo fazer linhas de baixo.

Pra mim muitas vezes este timbre é o que diz o que eu preciso dizer.

Sento no piano e improviso.

Aparentemente todas estas coisas não estão conectadas, mas estão.

Percebo hoje que o movimento é deixar que fluam.

As vezes preciso parar para fazer um bolo.

Outras vezes o que resolve o groove é fazer um chá.

Decide isto a canção que estou fazendo no momento.

Gravei para entender o caminho para onde ela vai.

Comecei pela bateria, que é como tenho começado nos últimos tempos.

Gravei a linha melódica.

Cantei contrapontos e gravei no looper.

No caminho entre ir do looper ao Ableton para gravar estes grooves – compartilhando o mesmo fone entre ambos, o que pressupõe alguns minutos de troca entre eles, crio outro.

Só percebo que gravei um groove diferente quando escuto a gravação e comparo com a primeira.

Ficou muito bom, mas é outro.

Entrelaço todos os cabos enquanto manejo os equipamentos, fone, microfone.

Miojo de cabos.

Decido que vou deixar assim enquanto não terminar a canção.

Ouvindo novamente, percebo que não era isto que ela queria.

A canção.

Tiro a bateria, testando para ver o que se mantém como essencial nela.

Coloco outra percussão, mais suave, não tão marcada.

Funciona.

Talvez o problema não fosse a linha melódica, como eu pensava no início.

Testo possibilidades.

Troco o timbre do baixo por uma marimba.

Aciono sem querer um sequenciador randômico.

Testo, escuto, fica bom.

Precisava dele, complementou bem.

Não escolhi.

Penso se existe acaso.

Lembro do mercúrio em aries no meio do céu.

A canção sobre o poema, levando minha necessidade de terminar a ferro e fogo.

Afinal, ela começa com: todo poema é uma canção guardada.

Acho que a canção tem aí sua razão de ser, seu poema semente.

Semente é o nome do próximo disco, se ele não for atropelado por um álbum de mantras, ou música de dançar.

Porque vejo agora como todos os movimentos estão entrelaçados: fluxo criativo que as vezes é chuva, garoa ou torrente.

Fiz um desenho então sobre os movimentos criativos.

Das rotinas aos entrelaçamentos.

Fluindo, mas não sempre fluentes, truncados às vezes.

Insiste, acha tempo, anota no caderninho, grava o groove.

Se não der, senta na janela.

O gatilho da criação é criar, fazer, testar, daí perceber o movimento a forma que precisa ser.

Fazer a canção encontrar a forma que ela precisa para ser.

Pausa

Refletir sobre os próprios processos criativos me parece o elemento mais importante de tudo isto,

para entender a gente mesma no mundo, como nos movemos, que mapas traçamos, por quais lugares nos dirigimos.

As ferramentas que usamos para entender isto, e deixar fluir os processos podem e irão variar.

As vezes consigo usar palavras.

Em outras, desenhos,

outras ainda, são movimento, respiração, fluência.

Outras vezes preciso revisitar sentimentos, pessoais e coletivos, para entender o fio do emaranhado.

Por isto o labirinto de Ariadne faz sentido para mim.

Ao mesmo tempo, faz sentido a escuta profunda, a densidade dos sonhos, o tempo estendido da não racionalidade impermanente.

Inventar palavras, recombinar: cósmica fluência, lunar caleidoscópio.

Minha prática é olhar para elas, escutar, dar sentidos.

Recriar, reimaginar.

Traço pontes entre as teorias, mas nada substitui a experiência.

Como no yoga, dizem meus mestres e mestras.

Volto agora para os samples.

Recortar, testar, regravar, recriar: são legos, quebra cabeças, fios de contas, colchas de retalhos onde ajusto filtros e frequências.

Combino loops de ourobouros.

Organizo seções onde algumas coisas são contínuas e outras se modificam.

Encontrar os motivos que façam sentido para o hoje.

Será de pequenos hojes o caminho.

Desenho o mapa das texturas, a linha dos movimentos.

Escolho cores.

Destes cerzidos, teço.

BIBLIOGRAFÍA

Abtan, Freida. 2016. “Where is she? Finding the women in Electronic Music Culture”. *Contemporary Music Review*. Volume 35,53-60.

Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.

hooks, bell. 2018. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

_____. 2013. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

Iazzetta, Fernando. 2014. “Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia”. *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM* - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo.

Ione. 2005. *Listening in Dreams*. Lincoln: iUniverse.

Jaramillo, Nathalia. 2013. “El feminismo decolonial: una breve introducción”. *Feminismo Decolonial Revista com la A*: n. 24.

López Cano, Rúben y Úrsula San Cristóbal Opazo. 2014. *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. México e Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México e ESMUC.

Lugones, Maria. 2014. “Rumo a um feminismo descolonial”. *Revista Estudos Feministas: Florianópolis*, 22(3): 320, setembro-dezembro.

Oliveros, Pauline. 2005. *Deep listening: a composer’s sound practice*. New. York: iUniverse, Inc.

Rolnik, Suely. 2018. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. N-1 edições.

Isabel Nogueira: pesquisadora, artista sonora e produtora musical. Doutora em Musicologia pela UAM/Espanha, é professora da UFRGS e coordenadora do Grupo de Pesquisa Sônicas: Gênero, Corpo e Música. Sua produção envolve música experimental e música eletrônica e tem lançado álbuns por selos de diversos lugares do mundo. Publica regularmente sobre música e gênero, experimentação artística e criação sonora.
Email: isabel.isabelnogueira@gmail.com

Cita recomendada
Nogueira, Isabel. 2022. “*Cartas do Deserto*: reflexões para uma pesquisa artística feminista e decolonial”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 26 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES