

Metodologia do Encantamento: Escuta, Diálogo e Criação para uma Pesquisa Artística Feminista

Isabel Nogueira
Doutora em Musicologia
pela Universidade
Autônoma de Madri,
Espanha e Bacharel em
Piano pela Universidade
Federal de Pelotas/
UFPel. Professora Titular
do Departamento de
Música do Instituto de
Artes da Universidade
Federal do Rio
Grande do Sul/UFRGS.
Coordena o Grupo de
Pesquisa em Estudos
de Gênero, Corpo e
Música da UFRGS.
isabel.isabelnogueira@
gmail.com

Enchantment Methodology: Listening, Dialogue and Creation for Feminist Artistic Research

Resumo: Este artigo propõe a ideia de uma pesquisa artística baseada em processos criativos desenvolvidos a partir do conhecimento corporificado. Reunindo minha prática artística e pedagógica, proponho práticas criativas diárias desenvolvidas em constante processo de escuta e diálogo entre todos os participantes. Os conceitos que embasam o protocolo são: a perspectiva artista, o diálogo com a decolonialidade, as epistemologias feministas e a relação entre criação, improvisação e *performance*. A partir da ideia de que o processo é tão importante quanto o produto, proponho o desenvolvimento do conceito de identidade artística a partir dos saberes localizados em diálogo com a subjetividade individual.

Palavras-chave: Pesquisa artística feminista; Processos criativos; Identidade artística.

Abstract: *This article proposes the idea of artistic research based on creative processes developed from embodied knowledge. Gathering my artistic and pedagogical practice, I propose daily creative practices developed in a constant process of listening and dialogue between all participants. The concepts that underlie the protocol are: the artist perspective, the dialogue with decoloniality, feminist epistemologies and the relationship between creation, improvisation and performance. Based on the idea that the process is as important as the product, I propose the development of the concept of artistic identity based on localized knowledge in a dialogue with individual subjectivity.*

Keywords: *Feminist artistic research; Creative processes; Artistic identity.*

O trabalho que apresento hoje é resultado das reflexões que venho desenvolvendo a partir dos meus estudos e pesquisas sobre musicologia, *performance*, práticas de escrita, ensino e criação musical, todas elas relacionadas aos estudos de gênero.

Minha intenção é pensar sobre as intersecções entre a pesquisa feminista e o desenvolvimento de estratégias de criação sonora de forma individual e coletiva a partir das vivências e reflexões que tenho tido em coletivos feministas e trabalhos realizados de forma colaborativa com artistas sonoras e compositoras.

A partir da ideia de saberes localizados, delinhei o lugar de onde eu falo: sou mulher cis heterossexual, branca, nascida no Sul do Brasil, de classe média, professora universitária, pesquisadora, musicista, cantora, *performer*, compositora, mãe.

Minha formação aconteceu desde os oito anos, com o piano como instrumento principal, atravessada também pelas vivências em dança, teatro, escrita de poesias e diários. Fiz um curso universitário de piano em Pelotas, cidade onde nasci, fiz estudos de doutorado em musicologia na Espanha, onde aprendi sobre estudos de gênero e aprendi também que minha branquitude não era assim tão branca como me haviam ensinado.

Em 1997, iniciei minha carreira acadêmica como professora e pesquisadora. Durante minhas pesquisas para a tese de doutorado, me dediquei a estudar as matrículas e os repertórios interpretados pelos alunos e alunas de piano do Conservatório de Música de Pelotas, no período de 1918 a 1968.

A partir destas reflexões, e estudando também as fotografias de mulheres intérpretes desse acerto, observei a grande presença de mulheres, mas em apenas alguns modos de fazer música, com acesso a alguns instrumentos e não outros, e com perfis determinados nas representações iconográficas.

Estas considerações fizeram todo o sentido ao me encontrar com as reflexões de Lucy Green (2001) sobre os lugares genericados na música. A autora destaca que as mulheres cantoras ou instrumentistas estariam mais próximas de um padrão estabelecido e reconhecido de feminilidade, enquanto as mulheres que compõem ou improvisam estariam mais afastadas desse padrão. Incluo aqui as mulheres que trabalham com tecnologia, seja ela através do uso de computadores, pedais, equipamentos ou instrumentos eletrônicos.

Durante quinze anos, então, meus estudos se direcionaram a aspectos marcadamente históricos, analisando acervos iconográficos, histórias de vida de musicistas, programas de concerto e notícias publicadas em periódicos da cidade de Pelotas.

Durante o processo de leituras e pesquisas, fui observando a forma estruturante com que estes mecanismos se estabeleceram, e concordando com Margareth Rago, passei a perceber as epistemologias feministas como lentes para ver a história, da mesma forma que percebi como muito importante para mim o desenvolvimento de um projeto artístico próprio.

Assim, retomei o trabalho como compositora e *performer*, vinculado à poesia e à experimentação sonora, priorizando práticas artísticas, aliando a essa prática as reflexões musicológicas e as práticas educativas que já vinha desenvolvendo.

Minhas bases de apoio para o desenvolvimento deste trabalho são, então, os estudos e pesquisas que desenvolvo como musicóloga, minha prática de *performance* e improvisação, as práticas como educadora, a participação em grupos e coletivos feministas e a relação com outras artistas em trabalhos colaborativos.

Este trabalho se trata, então, de um manifesto-reflexivo em processo sobre pesquisa artística feminista articulada com a escuta e o diálogo.

Para o desenvolvimento deste trabalho, foi importante perceber

quatro pilares que para mim são fundamentais: o conceito de escuta profunda, desenvolvido por Pauline Oliveros, a referência a teóricas e autoras mulheres, assim como me perceber como parte do campo da pesquisa e buscar ouvir as vozes e a produção sonora de artistas mulheres.

Esses elementos me apontaram para a importância do diálogo, da conversa, do trabalho colaborativo ancorado na escuta das outras mulheres, e da realização de uma pesquisa informada pela prática artística, na qual os processos são tão importantes quanto os produtos, e o fazer da pesquisa tem uma relação intrínseca com os resultados.

Bell Hooks comenta sobre a importância de que a teoria esteja relacionada com a prática e observa a força da imbricação entre arte e vida. Assim, observo uma indissociabilidade entre minha trajetória como pesquisadora e minha atuação artística, as redes e os temas de pesquisa, e emerge a necessidade de pensar as atuações cotidianas como parte dos processos e procedimentos de pesquisa, concebendo a teoria e a prática como indissociadas:

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, p. 85-86).

Audre Lorde ressalta a ideia de que a linguagem criada para nos oprimir não será a mesma que vai nos libertar, e esse pensamento me conduziu ao interesse pela experimentação, pelo uso da tecnologia e da improvisação, assim como ao questionamento dos territórios das linguagens musicais.

Observando a pequena presença de mulheres nos cursos de música, percebi que o campo da música ainda não é percebido pelas mulheres como um campo seguro e acolhedor, principalmente nos

Os conceitos epistemológicos que embasam o protocolo são: a perspectiva artista, o diálogo com a descolonialidade, as epistemologias feministas e os estudos *queer*, a exploração das possibilidades de registro e da interrelação entre criação e *performance*; o desenvolvimento de conceito e identidade artística a partir dos saberes localizados e do diálogo com a subjetividade; atitudes de retroalimentação do processo artístico através da investigação, diálogo, questionamento, registro e referencialidade.

Para pontuar um pensamento descolonial, nos apoiamos nas reflexões de Maria Lugones:

Ao usar o termo colonialidade, minha intenção é nomear não somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos. Isso contrasta fortemente com o processo de conversão que constitui a missão de cristianização. (LUGONES, 2014, p. 939).

Pontuamos a questão do pensamento descolonial observando-o a não como um ponto de vista para uma prática histórica, mas como uma necessidade atual, e fazemos sua articulação com as epistemologias feministas para pensar um feminismo descolonial, uma necessidade de descolonização do gênero, como pontua Lugones:

Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social. Como tal, a descolonização do gênero localiza quem teoriza em meio a pessoas, em uma compreensão histórica, subjetiva/intersubjetiva da relação oprimir resistir na intersecção de sistemas complexos de opressão. Em grande medida, tem que estar de acordo com as subjetividades e intersubjetividades que parcialmente constroem e são construídas “pela situação”. Deve incluir “aprender” sobre povos. Além disso, o feminismo não fornece apenas uma

narrativa da opressão de mulheres. Vai além da opressão ao fornecer materiais que permitem às mulheres compreender sua situação sem sucumbir a ela. Começo aqui a fornecer uma forma de compreender a opressão de mulheres subalternizadas através de processos combinados de racialização, colonização, exploração capitalista, e heterossexualismo. Minha intenção é focar na subjetividade/intersubjetividade para revelar que, desagregando opressões, desagregam-se as fontes subjetivas intersubjetivas de agenciamento das mulheres colonizadas. Chamo a análise da opressão de gênero racializada capitalista de “colonialidade do gênero”. Chamo a possibilidade de superar a colonialidade do gênero de “feminismo descolonial”. (LUGONES, 2014, p. 940-941).

Talvez a estratégia mais cruel e efetiva dos processos de colonização seja criar e fomentar, ainda hoje, estratégias de ataque à percepção onde os colonizados não se veem como tal, e sim como parte do mundo de onde vieram os colonizadores.

A perpetuação dessas estratégias faz com que nossos programas de estudos universitários, as técnicas que aprendemos como válidas ou os referenciais teóricos venham em sua grande maioria da Europa ou Estados Unidos, fomentando a ideia de que somos ocidentais, de que podemos fazer parte desta cultura ou ao menos devemos nos espelhar nesses modelos.

Adotamos então modelos que podem ser vistos como parte da chamada cultura europeia ou cultura ocidental, mas que em ambos os casos muito dificilmente são vistos como tal.

Interessante pensar que, na prática, este lugar é não apenas inacessível, mas inconcebível: seremos sempre vistos como latinos, sul-americanos, ou mais despectivamente, “sudacas”.

Parto então do pressuposto de que a criação vem de um conhecimento localizado e corporificado, e este conhecimento impulsiona e ressignifica os processos de tomadas de decisão na criação sonora em um movimento de retroalimentação entre prática e reflexão.

A criação sonora é vista aqui como ato político profundamente ligado à *performance* e à improvisação, a partir das percepções e relações de quem cria com o lugar, consigo mesmo, com os outros e com a materialidade do som.

Para tanto, pensamos em uma perspectiva da pesquisa artística baseada em protocolos abertos de ações do que em uma metodologia fechada, e esse conceito informa as atitudes propostas e a forma como são aplicadas.

Elencaremos a seguir algumas das ações constantes do protocolo “Impermanente movimento”:

1. uso das técnicas e do conceito de escuta profunda e *sonic meditation*, desenvolvidos por Pauline Oliveros;
2. a aplicação das técnicas de *soundwalking* e realização de mapas sonoros;
3. o uso da improvisação como fomento da capacidade de fornecer respostas múltiplas aos estímulos e território; atitude de experimentação com materiais, técnicas e linguagens;
4. criação e *performance* coletiva baseada no diálogo e na experiência;
5. uso de recursos não musicais como disparadores do processo criativo, dentre eles palavras-poesias, escrita intuitiva, *cut ups* de textos, imagens, cenários, sonhos, vídeos, cartas, narrativas memoriais;
7. uso de perspectivas decoloniais e comunicação não violenta no desenvolvimento dos processos;
6. atitude de experimentação com materiais, técnicas e linguagens;
7. uso da tecnologia como atravessamento do processo criativo;

8. estímulo à criação de metodologias e formas de registro individuais.

O protocolo de ações pretende oferecer disparadores para o processo criativo, antes do que uma metodologia prescritiva para o desenvolvimento dos processos.

Entendo a pesquisa artística não como uma metodologia unificadora de sentidos, linguagens, procedimentos e sensibilidades, mas como um disparador de processos criativos cujo fim último é desenvolvimento e fortalecimento de subjetividades e identidades artísticas a partir do olhar para a experimentação e para o lócus fraturado (LUGONES, 2014), que vem dos processos colonizantes.

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

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 contínuo espaço / tempo (contexto). Tal expansão significa que a pessoa está conectada a todo o ambiente e além. (OLIVEROS, 2005, p. 23).

Pauline define que escutar é uma experiência ativa e voluntária, observando movimentos e texturas, oportunidade na qual as histórias e experiências de cada pessoa atribuem sentidos e significados.

As derivas, fabulações, caminhadas sonoras e os mapas sonoros advindos destas práticas são também portas de contato para narrativas não lineares, que não têm a linguagem como elemento fundante, mas

estão apoiadas na vida, na experiência, nas vivências cotidianas e na possibilidade da experimentação sensorial.

Gloria Anzaldúa (2000), em sua “Carta para as mulheres do terceiro mundo”, 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. (ANZALDÚA, 2000, p. 233).

Maria Lugones (2014) se refere à 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. (LUGONES, 2014, p. 942).

A partir da ideia de lócus fraturado e desta reflexão crítica sobre os processos colonizantes, buscamos uma pesquisa artística que esteja ligada à busca da diversidade, à reflexão sobre estes diálogos e a escuta aos diferentes saberes localizados.

Fomentar a ideia de que cada pessoa participante dos projetos irá desenvolver seus próprios interesses, a partir da criação de um

protocolo de ações que faça sentido para sua própria prática, refere-se 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, p. 63).

A criação colocada no diálogo e na escuta do outro e da outra nos remete ao conceito de que os processos são tão ou mais importantes do que os produtos: relatar experiências e vivências, organizando e ouvindo os sentidos advindos dessas é parte essencial do trabalho.

Hooks destaca que:

Segundo minha experiência, um dos jeitos de construir a comunidade na sala de aula é reconhecer o valor de cada voz individual. Cada aluno das minhas turmas tem um diário. Muitas vezes, eles escrevem parágrafos durante a aula e os leem uns aos outros. Isso acontece pelo menos uma vez, qualquer que seja o tamanho da turma. E a maioria das minhas turmas não é pequena. Tem de trinta a sessenta alunos, e houve circunstâncias em que dei aula para mais de cem. Ouvir um ao outro (o som de vozes diferentes), escutar um ao outro, é um exercício de reconhecimento, também garante que nenhum aluno permaneça invisível na sala (hooks, 2013, p. 63).

A reiteração da escuta: escuta de si, escuta do outro e da outra, escuta das sonoridades produzidas.

Em termos materiais, isto se manifesta na proposição que impulsiona nossos processos de improvisação: faça um som, escute aquele som, perceba como esta sonoridade se funde e se mistura nas sonoridades já existentes. Espere para verificar que outras sonoridades seriam necessárias. Respeite o som que já existe. Escolha cuidadosamente seu próximo som.

Por último, mas não menos importante, a referência a autoras mulheres e latino-americanas como parte da epistemologia da diversidade, do movimento e da impermanência a que nos propomos.

Anzaldúa propõe uma visceralidade da criação literária, e estendemos isso à criação sonora:

Não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos — chamo isto de escrita orgânica. Um poema funciona para mim não quando diz o que eu quero que diga, nem quando evoca o que eu quero que evoque. Ele funciona quando o assunto com o qual iniciei se metamorfoseia alquimicamente em outro, outro que foi descoberto pelo poema. Ele funciona quando me surpreende, quando me diz algo que reprimi ou fingi não saber. O significado e o valor da minha escrita são medidos pela maneira como me coloco no texto e pelo nível de nudez revelada. (ANZALDÚA, 2000, p. 234).

Sobre os passos do protocolo que listamos, não existe uma ordem necessariamente definida, estes podem ser vistos como disparadores de fluxos criativos, iniciados e repetidos segundo o desejo artístico. Os atravessamentos, sentidos e possibilidades abertas a partir da realização dos passos do protocolo oferecem perspectivas amplas, e suas resultantes irão alimentar os novos processos de tomadas de decisão criativa.

Nômades considerações finais:

Lugar de fala, lugar de escuta, lugar de escrita, lugar de som: estes são os conceitos que venho articulando em minhas reflexões teóricas, práticas artísticas e atuação docente.

É primordial para esta pesquisa reconhecer o lugar, o corpo, a voz, a própria escuta, e entender como elas se construíram.

Entendo que a criação parte da premissa básica de entender de onde viemos: quais nossos marcadores, nossas histórias, trajetórias, vivências cotidianas, nosso lugar no mundo, nossa subjetividade e como foi e é nosso processo de atribuir significados a elas.

Este ponto, embora seja o mais fundamental, não é fácil nem definitivo: está em trânsito, em movimento, em contínuo processo de

desconstrução e ressignificação.

Por isso, dentro desta metodologia, os processos são mais importantes do que os produtos: são processos sobre desejos, escutas, vontades, experimentação e permanência.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 8, n.1, 2000. pp. 229-236. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>> Acesso em: 29 out. 2020.

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

FONOW, Margaret; COOK, Judith. Feminist Methodology: New Applications in the Academy and Public Policy. **Signs Journal of Woman in Culture and Society**. v.30, n. 4, 2005, pp. 2211-2236. Acesso em 09 nov. 2020. doi:10.1086/428417.

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

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

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

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

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 22, n. 3, setembro-dezembro, 2014. pp. 935-952. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>> Acesso em: 10 out. 2020.

NOGUEIRA, Isabel. Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.5, n.2, 2017. pp.1-20. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2141/1414>> Acesso em: 10 out. 2020.

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

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

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.3, n.2, 2015, pp. 25-56. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/887/474>> Acesso em: 29 out. 2020.

031