

NEILA ALCÂNTARA CARNEIRO (NEILA KADHÍ)

Invisibilidade versus autonomia de mulheres na música e na tecnologia:

A travessia de uma artista independente na feitura de seu primeiro álbum musical

(Versão Original)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes,
da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Processos Criativos

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo, pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicação e Artes da universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor (a)

Kadhí, Neila

Invisibilidade versus autonomia de mulheres na música e na tecnologia: a travessia de uma artista independente na feitura de seu álbum / Neila Alcântara Carneiro, Rogério Luiz Moraes Costa. São Paulo, 2023.

111 p.

Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música /
Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão Original

Revisão: Laurisabel Maria de Ana da Silva

1. música 2. epistemologias feministas decoloniais 3. autonomia 4. processos criativos 5. tecnologia. I. Moraes Costa, Rogério Luiz. II. Título.

Com carinho,

Dedico esta dissertação à minha avó Ester
que, em fevereiro de 2023, partiu para outras paisagens.

Ela semeou tesouros em minha vida,
me ensinou sobre a importância da nutrição
através do alimento e do afeto,
me mostrou que a educação e a arte
são indispensáveis e andam juntas.

Nome: KADHÍ, Neila

Título: Invisibilidade versus autonomia de mulheres na música e na tecnologia: a travessia de uma artista independente na feitura de seu álbum.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes,
da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. Laila Andressa Cavalcante Rosa _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. Helen Campos Barbosa _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

LISTA DE FIGURAS:

- Figura 1. Rumpilezz de Saia, grupo formado em 2009 pelo maestro Letieres Leite
- Figura 2. Feminária Musical no Terreiro do Gantois, 2017. Salvador, Bahia, 2019
- Figura 3. Primeira turma de produção musical para mulheres, em Salvador, 2017
- Figura 4 - Ilustração adaptada pesquisa "Mulheres na indústria da música no Brasil: Obstáculos, oportunidades e perspectivas, Data SIM, 2019"
- Figura 5 - Ilustração adaptada da pesquisa Mulheres na indústria da música no Brasil: Obstáculos, oportunidades e perspectivas, Data SIM, 2019
- Figura 6 - Ilustração sobre presença feminina em festivais brasileiros
- Figura 7 – Ilustração adaptada do relatório “Por elas que fazem música”, UBC, 2021
- Figura 8 – Ilustração adaptada do relatório “Por elas que fazem música”, UBC, 2021
- Figura 9 – Ilustração adaptada do relatório “Por elas que fazem música”, UBC, 2021
- Figura 10. Exemplo de como salvar um template no programa Ableton Live
- Figura: 11 gráfico relacionado aos estados das participantes da pesquisa
- Figura 12. gráfico relacionado a identidade de gênero
- Figura 13. gráfico relacionado à identidade etnico-racial
- Figura 14. gráfico relacionado à orientação sexual
- Figura 15. gráfico demonstra valores da renda média das participantes
- Figura 16. gráfico que demonstra renda proveniente da música
- Figura 17. gráfico que explicita dados sobre remuneração das participantes
- Figura 18. gráfico demonstra dado sobre discriminação de gênero
- Figura 19. gráfico demonstra softwares de produção musical mais usados
- Figura 20. dado sobre produção em colaboração com outra mulher
- Figura 21. Capa do álbum *Feitura* e QR Code para apreciação
- Figura 22. Mapa mental com canções e colaboradoras
- Figura 23. Foto da casa/estúdio caseiro, parte externa
- Figura 24. Foto da casa/estúdio caseiro, parte interna
- Figura 25. grupo no Whatsapp com Marília Sodré
- Figura 26. Mapa mental com distribuição de atuações
- Figura 27. maturação de ideias através do whatsapp
- Figura 28. conversa sobre áudios fora de sincronia
- Figura 29. Função do warp no Ableton Live
- Figura 30. Apresentando para Marfa Kurakina a versão guia da canção Appetite.
- Figura 31. VST extraído do site Piano Book e usado através do Decent Samples
- Figura 32. Desenho de árvore feito por minha mãe

Resumo:

Este texto dissertativo considera minha práxis como cantautora, instrumentista, produtora musical e educadora. Ele reflete sobre como se deu o processo técnico e criativo de realização do meu primeiro álbum de carreira, *Feitura*. O mesmo contou com produção musical e arranjos realizados por mim, em colaboração com uma equipe majoritariamente feminina, a partir de um processo remoto. Proponho a autonomia como meio de combate a invisibilidade histórica que tem sido imposta às mulheres na música e na tecnologia. Este trabalho está ancorado nas epistemologias feministas decoloniais e dialoga metodologicamente com a *escrevivência* e escrita performativa. Ademais, adiciono dados iniciais que fazem parte de uma pesquisa/levantamento que realizei sobre mulheres produtoras musicais no Brasil.

Palavras chave: música, autonomia, epistemologias feministas decoloniais, processos criativos e tecnologia

This essay text considers my praxis as a singer, songwriter, instrumentalist, music producer and educator. It reflects on how the technical and creative process of making my first career album, *Feitura*, took place. It included musical production and arrangements made by me, in collaboration with a mostly female team, based on a remote process. I propose autonomy as a means of combating the historical invisibility that has been imposed on women in music and technology. This work is anchored in decolonial feminist epistemologies and dialogues methodologically with scribe and performative writing. In addition, I add initial data that are part of a research I conducted on women music producers in Brazil.

Keywords: music; autonomy; decolonial feminist epistemologies; creative processes and technology

Toda minha gratidão à/as/ao/aos:

Grande mistério pela oportunidade de estar aqui neste plano ampliando e potencializando minha existência e a toda minha guiança.

Meus ancestrais e familiares que são base fundante em minha vida. Avós, avôs, mãe, pai, irmão, cunhada, tio, tia e primas em nome de Laura Pereira e Ester Oliveira, Domingos e João, Laura Elizabeth, Neidson Carneiro, Neidson Filho, Deise Malta, Cesar Carneiro, Ana Vilas Boas, Iris Xalon e Naiade Carneiro.

Carla Suzart por diariamente me ensinar sobre amor, cuidado, confiança, companheirismo e entrega.

Meu Orientador, Rogério Costa, por acolher generosamente minha pesquisa.

Vaninha Vieira, por todo ensinamento, suporte e incentivo, sem eles eu não estaria aqui. Você me mostrou, através de seu exemplo inspirador, que a relação com a Universidade pode ser suave e libertadora.

Luana Flores, Carla Suzart, Marfa Kurakina, Pri Azevedo, Camila Costa e Marília Sodré. Illa Benício, Carol Panesi, Cecília Stalin, Sebastian Notini, Vicente Jacomini, Marilia Moreira, Ana Lima, Gabriel Sicuro, Daniela Ferreira. Todas elas toparam o mergulho para trazer *Feitura* ao mundo e o fizeram de uma forma especialmente generosa.

Todas as pessoas que apoiaram o  lbum *Feitura* através do Financiamento Coletivo.

Laurisabel Silva, pela revisão cuidadosa, com doses de humor, acolhimento, incentivo e amizade.

Laila Rosa pela amizade e (des)orienta o generosa, atenta, gentil, firme, curativa.

Feminária Musical por toda troca, leitura, produ o de texto e performance, café com bolo e por sempre me lembrar da força que tem a coletividade.

Meus vizinhos, Caj , Lorena, Belinha, Alice, Cad , Cecília, Joelson, Maxim e Bideco.

Amigues, Polane Brandão, Maria Aparecida, Julia Tizumba, Ver nica Bonfim, Fabio Ribeiro, Fernanda Félix, Xux , Vitinho, Deza, Mari, T teo, Fabiana Tavares, Daniela Melhor, Já, Jessica Dias, Daniel M , Isabela Silveira, Kinha, Tchuca, Lis de Carvalho, Kilza Arruda, Kelli Cordeiro pelos diversos níveis de suporte.

Daniel M , pelo cuidado, amizade, papos e corre da entrega.

Todes alunes que me ensinam e me inspiram a cada troca.

SUMÁRIO

1. TERRA.....	10
2. SEMENTES.....	15
2.1. O quintal afetivo	15
2.2. Os grãos lançados.....	16
2.3. O corpo na roda da criação.....	23
2.4. Produção musical e educação.....	24
3. GERMINAÇÃO.....	27
4. FRUTO	56
4.1. A Feitura.....	60
4.2. O álbum e detalhes técnicos.....	60
4.3. Ficha técnica.....	61
4.4. Equipamentos utilizados no estúdio caseiro.....	63
4.5. Equipamentos utilizados no estúdio de Sebastian Notini.....	63
4.6. Texturas sonoras, políticas e poético-afetivas.....	64
4.7. O remoto e as colaborações.....	68
4.8. Burilando metodologias de criação no corpo.....	73
4.9. Por dentro de cada música.....	77
4.10. Entro/ Bate Folha.....	77
4.11. Appetite.....	81
4.12. Onda Grande.....	85
4.13. Flutuando.....	87
4.14. Pra me Benzer.....	89
4.15. Cor de São João.....	92
4.16. Sua Pessoa.....	93
4.17. Branco Página.....	94
4.18. A mixagem e masterização.....	95
4.19. Pós-produção, lançamento e divulgação.....	97
4.20. Autonomia.....	98
5. ÁRVORE.....	101
6. RAÍZES.....	106

QUE NO **CRUZO** QUE ME REGE, SEJA SEMPRE POSSÍVEL ENCONTRAR A **MORINGA** COM ÁGUA FRESCA, A **FOLHA** CARREGADA DE SEIVA, A **VOZ FIRME** PARA ENTOAR CÂNTICOS QUE CONECTAM COM A **MATRIZ**, COM O **CHÃO**. PEÇO A **BENÇÃO À EXÚ**, GUARDIÃO DOS CAMINHOS. PEÇO A BENÇÃO ÀS **ÁGUAS**, REGENTES DO **MEU ORI**. PEÇO A BENÇÃO À **OXÓSSI** QUE TODOS OS DIAS BENZE, COM **SUA FLECHA**, MEU **CORAÇÃO-TAMBOR**. PEÇO A BENÇÃO **ÀS CABOCLAS E CABOCLOS** QUE PUSERAM A MÃO EM MEU **DESTINO** QUANDO EU NASCI. PEÇO A BENÇÃO AOS **IBEJIS**, ÀS **MULHERES**, AOS **HOMENS**, À **TODES**, ENCARNADOS OU NÃO, QUE ME ORIENTAM DE MANEIRA **ENCANTADA** NESTA VIDA-TRAVESSIA.

TERRA

O que elaboro nesta dissertação está intimamente ligado à minha práxis como cantora, instrumentista, produtora musical, educadora e com meu locus enunciativo de mulher, nordestina, negra de pele clara, bissexual e periférica.

O que (não) se produz sobre mulheres e música no Brasil? tem sido uma pergunta recorrente em minhas investigações. Desde 2012, junto à Feminária Musical¹, tenho buscado por dados que orientem possíveis respostas e, na prática, tem sido comum que outras perguntas se apresentem. Quando as indagações acadêmicas surgiram, outras já estavam sendo buriladas, desde muito antes em minhas vivências como artista atuante da cena musical por duas décadas. Esta atuação começou em Salvador, minha cidade natal e, na sequência, se expandiu para outros territórios geográficos. Nesta trajetória artística, por exemplo, há alguns anos, me faço valer da poesia, da composição como ferramenta ativista, em acordo com Laila Rosa e Isabel Nogueira:

[...] a poesia e a música nascem das rupturas e da dor que transformam. É um processo criativo no sentido amplo onde, ao criarmos caminhos artísticos e de produção de conhecimento próprios, também nos reinventamos como pessoas (ROSA e NOGUEIRA, 2015, p.27).

Hoje, estou munida de um aparato técnico e tecnológico que me permite, por exemplo, produzir álbuns/*singles*² em estúdios e/ou em ambiente doméstico e também mediar aulas/oficinas/*workshops* sobre produção musical. A partir dessas ferramentas e também vivências, ampliei as perguntas. A possibilidade de associar a música e a tecnologia foi se descortinando "*muy poco a poco*" em minha prática musical, na mesma medida em que também fui me relacionando com diversas teorias que deram e seguem dando suporte à essa busca. Para esta tarefa sigo iluminada pelas perspectivas feminista, decolonial, antirracista e interseccional (COLLINS, 1990; CRENSHAW, 2002; CARDOSO, 2017; AKOTIRENE, 2018), considerando os marcadores sociais da desigualdade, visando também compreender sobre as imposições do *cistema*³ (VERGUEIRO, 2015) e como se refletem nas produções musicais.

¹ Feminária Musical: grupo de pesquisas e experimentos sonoros (UFBA/NEIM) | <https://www.instagram.com/feminariamusical/>

² Single: termo em inglês. Termo adotado pela indústria fonográfica, usa-se comumente como música de trabalho.

³ Cistema-mundo', uso-a enquanto referência a Grosfoguel (2012, 339), que caracteriza um "[c]istemamundo ocidentalizado/cristianocêntrico moderno/colonial capitalista/patriarcal" que produz "hierarquias epistêmicas" em que – na leitura específica desta dissertação – perspectivas não cisgêneras são excluídas, minimizadas, ou silenciadas. A corruptela 'cistema', entre outras corruptelas do tipo, têm o objetivo de enfatizar o caráter estrutural e institucional – 'cistêmico' – de

Busco estar cada vez mais próxima das práticas musicais, que têm a voz como instrumento de expressão, criação e também de cura (ROSA, 2022) e as que, igualmente, visam identificar traços da colonialidade nestas práticas e no ensino de música no Brasil (QUEIROZ, 2021) além de adicionar outras abordagens para o ensino (RUFINO, 2019). Junto a isto, as que questionam o cânone do pensamento que se baseia no conhecimento produzido por uns poucos homens (GROSFOGUEL, 2016).

Em relação às produções musicais, me interessa melhor compreender o que abarca a função de produtora musical e como esta vem mudando diante do veloz desenvolvimento tecnológico dos últimos anos, bem como, as violências sociais que também se manifestam neste universo (JACOMETI, A; GUIMARÃES, K; et al 2021). E, neste quesito, partilho um pouco da minha práxis como produtora musical e como se deram as escolhas criativas e técnicas na produção de *Feitura*⁴, meu primeiro álbum de carreira. O mesmo contou com produção musical e arranjos realizados por mim em estúdio caseiro e com a colaboração de mais cinco artistas-produtoras, bem como a participação de quatro instrumentistas; mais adiante trarei, em detalhes, toda a ficha técnica. O álbum que foi produzido e lançado entre o período de agosto de 2021 à agosto de 2022, foi realizado remotamente.

Algumas das ferramentas usadas para a comunicação entre as pessoas envolvidas foram os aplicativos Whatsapp⁵, Zoom⁶, Wetransfer⁷. Eles deram suporte às decisões relacionadas à criação, ao envio e recebimento de arquivos. E, para a produção das canções que compõem o álbum, as bases principais foram os softwares Ableton Live⁸ e Reaper⁹.

Durante o processo de criação e produção deste álbum algumas perguntas surgiram, algumas delas também têm sido frequentes em aulas/oficinas que ministro: Será possível produzir um álbum/*single* feminista decolonial? O que poderia modelar uma produção nestes termos? Como seria uma produção musical que se apoiasse nestas epistemologias?

perspectivas cis+sexistas, para além do paradigma individualizante do conceito de 'transfobia (VERGUEIRO, 2015, p.15)

⁴ Lançado em 05 de agosto de 2022. Disponível em:<https://open.spotify.com/album/4fNLYFrL41L02UefiYHTCu?si=J_ihWBWIR8SPjHD7sHovyA> Acesso em Set de 2022.

⁵ Whatsapp: aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas. Disponível em:<<https://www.whatsapp.com>>. Acesso em 14 Fev. 2023.

⁶ Whatsapp: aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz para smartphones. Disponível em:< <https://www.whatsapp.com>>. Acesso em 14 Fev. 2023.

⁷ Zoom: Plataforma usada para encontros virtuais. Disponível em:<<https://zoom.us>>. Acesso em 14 Fev. 2023.

⁸ Ableton Live: Programa de gravação, edição e performance. Disponível em:<<https://www.ableton.com>>. Acesso em: 05 de nov. de 2022.

⁹ Reaper: Programa de áudio digital e software sequenciador MIDI criado por Cockos. Disponível em<<https://www.reaper.fm>>. Acesso em 29 de nov. 2022.

Ademais, adiciono a este trabalho parte de uma pesquisa/levantamento¹⁰ sobre mulheres produtoras musicais no Brasil. A pesquisa segue aberta para coleta de dados, porém, disponibilizo aqui dados referentes a participação de 54 (cinquenta e quatro) mulheres. A pesquisa, aberta em 8 de dezembro de 2022, foi realizada através de formulário Google e teve como principal meio de divulgação as redes sociais Instagram¹¹ e Whatsapp. A mesma foi iniciada por perceber a tímida oferta de textos que tratam sobre a temática mulheres produtoras musicais no Brasil. Neste texto não tenho a intenção direta de problematizá-la todos os tópicos levantados até mesmo pelo fato da mesma ter sido realizada recentemente, no meio do percurso dissertativo, para tanto, pretendo partilhar dados com análises mais profundas em textos futuros.

Epistemologicamente, me ponho de mãos dadas com a *escrevivência*¹² e com a escrita performativa. Esta primeira, a *escrevivência*, é um termo/metodologia cunhado pela feminista negra, poeta, romancista e contista mineira, Conceição Evaristo. A *escrevivência* corrobora com uma reescrita histórica, na qual, apoia o povo negro, sobretudo as mulheres negras contarem sobre suas próprias histórias. A escrita performativa, similarmente se propõe a uma reescrita histórica que, marcada pela experiência, corrobora também com uma escrita feminista e decolonial. Conceição Evaristo e Gloria Anzaldúa são mulheres não brancas, uma negra e uma "chicana", que são socialmente colocadas à margem, na borda. "I'm a border woman"¹³ (ANZALDÚA, 2012, p.19).

Para tanto, em diversos lugares do mundo, grupos elaboram, à luz das abordagens decoloniais, teorias e práticas que anseiam por reconhecer e, de alguma maneira, romper com a colonialidade que foi imposta a diversos povos. Neste quesito, busco também me apoiar nestes estudos para investigar como a colonialidade está refletida em nossas práticas musicais. Como forma de combate às violências e imposições deste sistema colonial percebi que ao longo da minha jornada busquei por um processo autônomo e emancipatório, algo que me permitisse

¹⁰ Pesquisa sobre produtoras musicais do Brasil. Disponível em:<<https://forms.gle/JrPJ8ZAS3vpiR5o3A>>. Acesso em 12 de Jan 2023.

¹¹ Instagram: rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos. Disponível em:<<https://www.instagram.com>>. Acesso em 29 de nov. 2022.

¹² Se eu for pensar bem a genealogia do termo, vou para 1994, quando estava ainda fazendo a minha pesquisa de mestrado na PUC. Era um jogo que eu fazia entre a palavra "escrever" e "viver", "se ver" e culmina com a palavra "escrevivência". Fica bem um termo histórico. Na verdade, quando eu penso em *escrevivência*, penso também em um histórico que está fundamentado na fala de mulheres negras escravizadas que tinham de contar suas histórias para a casa-grande. E a *escrevivência*, não, a *escrevivência* é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente (EVARISTO, Nov, 2020).

¹³ Tradução: Eu sou uma mulher fronteira.

romper estas imposições e assim viabilizar realizações artísticas, sendo a autonomia uma via de combate à invisibilização. Diversas experiências, ao longo desses vinte anos de atuação, me fizeram entender/sentir/experienciar o quanto o mercado da música é segregador, machista, racista, misógino e que era necessário saber como lidar com ele para não sucumbir. Percebo que trazer o conceito de autonomia e, mais do que isto, sua aplicação prática, foi um caminho rico para minha própria travessia e também tem ecoado em minhas mediações, sejam elas individuais ou em grupo. É possível encontrar diversas leituras que tratam da autonomia como tema central, numa perspectiva antirracista, anticolonial e antipatriarcal. São exemplos: bell hooks (2017), Paulo Freire (1996), Lélia Gonzalez (2020) e também, Lissa Nascimento (2015). Esta última, trata da autonomia e da liberdade como base fundamental do feminismo:

O feminismo em suas múltiplas expressões se caracteriza como sujeito político do coletivo das mulheres, que propõe um projeto de sociedade fundamentado na liberdade e autonomia das mulheres. (NASCIMENTO, 2015, p. 31).

Para o educador e filósofo Paulo Freire, a autonomia versa com uma perspectiva de emancipação, na qual ninguém dá autonomia a ninguém, sendo ela um espaço de construção individual a partir de uma relação social (FREIRE, 1996). Como é possível construir autonomia individual e social sendo mulher, negra, indígena, trans, numa estrutura desigual, machista, racista, sexista? É tarefa árdua, principalmente para mulheres e grupos LGBTQIAPN+¹⁴, se estabelecerem no mercado da música e da tecnologia. No universo acadêmico não é diferente, também são diversos os enfrentamentos.

Alguns dados serão apresentados mais à frente, porém, trago abaixo um exemplo das análises que serão feitas a partir de dados fornecidos pelo Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico sobre a concessão de bolsas:

No Brasil, dados do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) revelam uma possível discriminação no sistema de concessão de bolsas, já que, de acordo com o conselho, em 2002 a proporção entre pesquisadores e pesquisadoras cadastrados era de 10:8, contudo, ao analisar a concessão de bolsas produtividade essa proporção cai para 10:5. Além disso, mulheres necessitam de quase o dobro de trabalhos publicados para ingressar no sistema de bolsas para pesquisadores do CNPq e para ascender em outros níveis (PETILIF, agosto, 2020).

¹⁴ LGBTQIAPN+: é uma sigla que abrange pessoas que são Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais.

"É preciso acolher as demandas por transformações na maneira de se pensar os lugares sociais que enclausuram, impedem ou dificultam a aproximação ou permanência das mulheres dos meios científicos" (SILVA, 2020, p.466). Além disso, importante reflexão sobre o tema também nos traz a professora, pesquisadora e escritora, Guacira Lopes Louro:

Tornar visível aquela que fora ocultada foi o grande objetivo das estudiosas feministas desses primeiros tempos. A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito — inclusive como sujeito da Ciência (LOURO, 1997, p.16)

No intuito de também driblar obstáculos acadêmicos e me manter firme nesta travessia, fui me aproximando das teorias, bem como, das mestras e mestres que ampliam minha visão, meu sentir, minhas feitura, através de diversas linguagens. Trazer a poesia e o sabor da palavra, a subjetividade e o encantamento, a ludicidade para nomear capítulos, assim como, o som do corpo e suas marcas para a academia, me parece uma ação emergencial.

Ademais, busquei neste texto construir diálogo, de maneira a me aproximar, de teóricas e teóricos do Sul Global, compreendendo com isto a importância de fortalecer e corroborar com uma pesquisa, feminista, decolonial e antirracista.

"PENSAR, DE UM MODO OU DO OUTRO, É TER CUIDADO – AMÁLGAMA QUE SE DEVE EQUILIBRAR ENTRE AFETO E RAZÃO"

(TIGANÁ SANTANA, 2021).

SEMENTES:

"EU VIM DO CORPO DA MINHA MÃE,
ELA ME DEU SEMENTE BOA,
NUTRIU MEU CORPO, SE ESPALHE EM BÊNÇÃOS,
SOU PLANTADEIRA DE SEMENTE BOA"
(PLANTADEIRA, MINUSKA LIMA, 2003)

O quintal ancestral e afetivo:

A bênção, vó? Deus te biririca, minha filha! Essa é uma frase pela qual tenho muito afeto. Era comum minha avó materna, Dona Laura, me ceder sua bênção dessa maneira, digo era, no passado, pois hoje ela está com 96 anos e já não fala com palavras. A forma particular com a qual minha avó materna, mulher negra, nascida no sul da Bahia, me dava sua bênção, sempre me soou com curiosidade. Quase como uma desobediência às regras religiosas, que para ela mesma eram tão rígidas. Esta bênção "às avessas" me faz lembrar da capoeira. A bênção é, num ato religioso, realizada pelas mãos, já na capoeira, a/o capoeirista recebe a bênção através de um empurrão dado pela planta dos pés da/o oponente, que tenta evitá-la. "A bênção que "ataca" pode referir-se também à violência da dominação imposta pelo catolicismo à cultura negra" (REIS, 2010, p.145). Sentia como se ela desejasse me abençoar com uma vida diferente da que ela teve, de alguma maneira.

Do outro lado da família, na casa da minha avó paterna, lugar onde cresci no subúrbio de Salvador, as ritualísticas também eram muito presentes. Dona Ester, mulher branca, tinha como princípio básico o catolicismo, porém, suas práticas continham muitos saberes ancestrais de matriz negra e indígena. As plantas sempre foram a base da nossa medicina. Nosso enorme quintal guardava as mais variadas espécies: as plantas que lavam e purificam, as que acalmam e também as de comer: aroeira, quióio, arruda, capim santo, língua de vaca, manjerição, alfavaca de galinha, dentre outras. As plantas também chegavam lá em casa pelas vias do benzimento, cresci sendo benzida, nas mais diversas situações, fosse por doença física ou pelas mazelas energéticas. Neste grande quintal onde cresci ao lado da minha família paterna, tínhamos um grande pomar e meu lugar preferido quando criança era o topo de uma mangueira. Era um desafio me tirar de lá. Alí em cima tudo fazia sentido. A única coisa que me fazia descer, sem precisar de insistência, era a comida da minha avó Ester. A comida que ela gostava

de me dar amassando bolinhos e delicadamente me dava na boca. Na maioria das vezes ela fazia isso cantarolando canções.

Essas duas mulheres me batizaram, cada uma à sua maneira. Foram/são como portais para mim, como terra firme, adubada. Estas vivências me forjaram e, sem dúvidas, modelam a maneira na qual eu me expesso, crio, escrevo, componho, produzo. Para tanto, escrever esta dissertação, não seria possível sem antes falar delas. Sem falar que sou a primeira mulher da família a chegar aqui e ocupar este espaço acadêmico. E, de pés descalços neste quintal, preenchendo esta folha em branco, reverencio minhas e meus ancestrais. Peço a bênção e convido aquela criança e sua alegria saltitante de Ibeji para que ela possa correr no quintal deste texto com leveza, de maneira a driblar com graciosidade as regras rígidas e possa escrever com liberdade. Convido-a para que ela me lembre de transgredir quando for preciso. Convido-a para trazer seu interesse em descobrir novas ferramentas, longe do julgamento e inspirada na maneira brincante que Dona Laura ainda o faz com o corpo preenchido de sorriso.

Os grãos lançados:

A “música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana (BLACKING, 2007). Ela sempre foi parte constituinte de todas as sociedades, elemento estruturante da vida social. "Não temos notícia de nenhuma cultura humana atual ou de qualquer outra época que desconhecesse totalmente a música" (LEVITIN, 2010 p.12). Apesar disso, a mulher foi colocada em segundo plano nessa "roda" do fazer musical. A criação, a produção, a execução — inclusive o direito sobre a obra — por muito tempo foi exclusividade dos homens (salvo raríssimas exceções)¹⁵ já que "ao mesmo tempo em que se reconhece o papel da música na sociedade, se estabelece uma invisibilidade da mulher na mesma" (ROSA, HORA e SILVA, 2013). E para tratar desta narrativa, elenco abaixo parte da minha trajetória, minhas formações e os possíveis caminhos que forjaram meu interesse pelos assuntos dispostos aqui.

A música sempre foi o fio condutor dos principais encontros em minha família, presença marcante em meu bairro, no subúrbio de Salvador e também em minha atuação

¹⁵ Chiquinha Gonzaga (1847-1935) foi uma mulher negra, compositora e instrumentista brasileira. Neta de uma mulher escravizada e mãe "livre", pai branco e de família rica. Seu pai e seu status possibilitaram a ela uma educação e também inserção social e cultural. Chiquinha nunca se distanciou de suas origens maternas e a levou para suas criações. Começou a se apresentar em público num momento em que mulheres só tocavam em suas casas, na sala de estar, para suas famílias. Chiquinha rompeu com este padrão e foi também uma liderança no que se refere a arrecadação de direitos autorais no Brasil.

comunitária, participando do grupo musical da igreja na qual minha família paterna frequentava. A partir desta interação, desenvolvi e também fortaleci minha relação com a música, com a comunidade e comigo mesma, já que começava neste momento a me perceber para além do núcleo familiar. Nesta comunidade também tive as primeiras aulas de violão com Josie Santos¹⁶, uma mulher negra, cantora, compositora e instrumentista, ativamente presente nas atividades comunitárias, uma inspiração fundamental neste início.

Em 2002 iniciei o estudo de Licenciatura em Teatro-UFBA, curso que não finalizei pela difícil condição e escolha entre estudar e trabalhar. Esta primeira graduação, mesmo que incompleta, me proporcionou suporte para muito do que levo para o palco em minhas performances. Segui realizando algumas formações fora do universo acadêmico que dialogam com um perfil transdisciplinar pelo qual me interesso e que expandem minha atuação. Em junho de 2009 participei de uma turma experimental da "Rumpillezz de saia¹⁷", um projeto bonito idealizado pelo maestro Letieres Leite¹⁸, uma versão da Rumpillezz exclusiva para mulheres, baseado em Salvador. Tivemos alguns encontros durante os quais aprendíamos na teoria e na prática sobre as claves afro-brasileiras. O *maestro* já estava colocando em prática um método. Em razão do grande volume de shows em sua agenda na época, ele não teve disponibilidade de seguir em frente com o projeto.

Figura 1. Rumpillezz de Saia, grupo formado em 2009 pelo maestro Letieres Leite



FONTE: Arquivo pessoal (2009)

¹⁶ Josie Santos: instrumentista, cantora e compositora baiana. Disponível em: <<https://www.instagram.com/atmacult/>>. Acesso em 11 de abr. 2023.

¹⁷ Rumpillezz de saia: foi um projeto idealizado pelo maestro Letieres Leite que tinha como foco instrumentalizar mulheres para o mercado da música em Salvador.

¹⁸ Letieres Leite: músico e arranjador brasileiro, falecido em Outubro de 2021.

De 2008 à 2011, atuei junto com mais 6 mulheres em um grupo musical que tinha o samba como principal mote. Neste grupo, atuava principalmente como cantora e instrumentista. Fui, aos poucos, vencendo a insegurança e comecei a levar para as apresentações minhas primeiras composições. Ao lado deste grupo vivi diversas situações que me inquietaram bastante. Diversas experiências que me fizeram perceber o quanto o mercado da música é segregador, machista, racista, misógino e que era necessário saber me defender. Me defender das diversas formas de violência, das mais subjetivas às mais escancaradas. Da pergunta irônica numa entrevista de rádio à humilhação na passagem de som. Certa vez, poucas horas antes de um show que faria naquela noite, fui violentamente exposta pelo técnico de som, o responsável pelo palco no qual eu iria me apresentar poucas horas depois daquele episódio. Durante meu percurso, foram diversas as situações parecidas com esta que me causaram dor e vontade de desistir, porém, esta experiência foi a gota d'água e também a que me fez, através da raiva, buscar por mudanças.

Compreendi pouco depois desta experiência vivenciada pelo meu corpo e, que é comum a um corpo coletivo de mulheres, que ações urgentes são necessárias em um largo espectro. E então optei começar por ações diárias que estão ao meu alcance. Nutrir relações com grupos e ações coletivas dentro e fora da universidade, que promovam ativismo e bem-viver, buscar viabilizar produções artísticas e acadêmicas. Nas produções acadêmicas, por exemplo, é de urgente importância explorar a interseccionalidade como perspectiva analítica (CARDOSO, 2017, p.2) e levá-las também para as que tratam das práticas musicais. Assim como chama atenção para os marcadores sociais da desigualdade, Cláudia Pons Cardoso:

Os marcadores sociais de desigualdade, gênero, raça, classe, sexualidade, promovem opressões, discriminações, exclusões e violências, e são acionados pelas mulheres negras para mobilizar situações de agenciamento e empoderamento no questionamento das estruturas de opressão (CARDOSO, 2017, p.3).

Em "Manifesto para ouvir: experiência estética genderizada e racializada a partir de Luedji Luna", Helen Campos e Jorge Filho, apontam o quanto que a ausência desta problematização naturaliza um padrão hegemônico:

Uma ausência de discussão sobre os marcadores sociais da diferença, como gênero, sexualidade, geração, raça e etnia, dentro da experiência estética a tornaria universal, portanto naturalizando um padrão de sensibilidade hegemônico, normalmente branco e heteronormativo (CAMPOS e FILHO, 2020, p.8).

Igualmente nessa direção, está para mim o fato de ocupar o espaço acadêmico com este tipo de abordagem, bem como, as ações coletivas, como as que direcionei a realização de *Feitura*, colaborando com mulheres, negras e nos posicionando em lugares de liderança. Neste caso, com funções relacionadas direção, produção musical e arranjo.

Em 2012 desejei retornar à universidade e ingressei no Bacharelado Interdisciplinar em Artes no IHAC¹⁹, um curso que tinha relação íntima com tudo que havia construído até então. O Bacharelado Interdisciplinar visa agregar uma formação geral humanística, científica e artística. Neste mesmo ano também comecei a estudar áudio. Fui então em busca de um arsenal técnico, um que me aproximasse do vocabulário técnico-musical para me defender e também para me emancipar. Afinal, para as mulheres, a construção de uma carreira, a atuação no mercado da música, não dependem exclusivamente do seu estudo, organização, planejamento, estratégias e habilidades. Nos deparamos diariamente com muros que tornam o caminho duplamente complexo e impeditivo. Ainda não tinha total compreensão, mas comecei a buscar por algo que, anos depois, eu compreendi como sendo autonomia. Movida por todas estas experiências, fiz alguns cursos presenciais em Salvador e comecei a dar os primeiros. Já em 2014-2015 fui em busca de uma formação mais profunda na área. Na cidade de Los Angeles-EUA me especializei em *Electronic Music Producer*²⁰, um curso que mergulhava em tópicos importantes dentro da produção musical e da performance através do software Ableton Live. O curso também abordava assuntos como gravação, mixagem e masterização. Fui, nesta formação, a única mulher da turma.

Dois altos!²¹ Antes de situar mais especificamente sobre esta atuação, volto "duas casas" para falar da Feminária Musical. Este grupo, além de forjar meu interesse pela pesquisa acadêmica, passou a modular minhas atuações artísticas como cantora, compositora, instrumentista e, logo depois, como produtora e educadora. Através dele pude vivenciar e também compreender a importância do ativismo, da representatividade, da coletividade e do bem-viver. A autora Anni Carneiro, em sua tese, traz importante reflexão sobre a experiência universitária, o conceito de bem viver e tem a Feminária Musical como exemplo da relação

¹⁹Instituto de Humanidades, Artes e Ciência: <http://www.ihac.ufba.br/>

²⁰ Garnish Music School: Escola de produção musical em Los Angeles. Disponível em: <<https://la.garnishmusicproduction.com/programs/ableton-producer-program/>>. Acesso em Set. de 2022.

²¹ Brincadeira comum entre as crianças, eu brinquei muito. Dizer "dois altos" era como uma espécie de pausa, um momento para ganhar fôlego, falar/fazer algo, até retomar à brincadeira, ao jogo e suas regras.

entre

os

mesmos:

As minhas hipóteses referem-se a inferências de que as relações na Universidade são produtoras de tensões e adoecimentos, mas também de saúde, bem viver e que essa potência universitária de conexão de saberes, desejo de investigação e partilha ocorre com/na Feminária Musical, com as experimentações artísticas e com as relações horizontalizadas e afetivas. E, ainda, infiro que a convivência e as experimentações na Feminária favorecem processos de autocuidado e autonomia das participantes, bem como fortalecimento de espaços democráticos na academia e para além dessa (CARNEIRO, 2019, p.30).

O grupo é conduzido pela cantautora, instrumentista, poeta e Professora da Universidade Federal da Bahia, Dra. Laila Rosa²². Abaixo, um registro especial no grupo no Terreiro do Gantois, onde realizamos o III Encontro Novembro Negro nas Artes: reflexões sobre o racismo e (trans)feminicídios epistêmicos e musicais.

Figura 2. Feminária Musical no Terreiro do Gantois, 2017. Salvador, Bahia, 2019



Arquivo (CARNEIRO, 2019, p.2)

Quando fiz minha primeira formação em teatro não parecia haver espaços como este, ou se existia, não tive acesso. Nossa rotina de encontros semanais sempre foi ancorada em exercícios corporais, respiratórios, experimentos vocais, interações gastro-políticas, leitura e discussão de textos.

Podemos afirmar que o grupo surgiu a partir do encontro de pessoas que compartilham o desejo de ouvir e fazer música, de falar sobre música, e de fazer uma intervenção política feminista anti-racista e LGBT coletiva através da música, seja refletindo sobre a mesma, seja interagindo através da mesma com as performances propostas e eventuais atividades de apreciação musical

²² Laila Rosa: Cantautora e pesquisadora. Disponível em: <<https://www.instagram.com/lailarosamusica/>>. Acesso em Dez. 2022.

e de integração com improvisações experimentais coletivas, procurando atender a uma agenda também do movimento social (ROSA, HORA e SILVA, 2013).

Para Laurisabel Maria de Ana da Silva, doutora em etnomusicologia, flautista, compositora e cantora baiana, a Feminária Musical foi um grupo muito importante não só em sua travessia pessoal, mas também profissional. Através dele e de outras iniciativas parecidas, ela pode ampliar suas possibilidades enquanto musicista e também acadêmica. Destaco abaixo um trecho do seu texto "Caminhos possíveis ou uma autoetnografia de uma profissional de música brasileira", no qual ela reflete sobre entrada e também manutenção de mulheres em conservatórios, escolas de música, graduações, pós-graduações e nos palcos e como questões assim são discutidas na Feminária Musical:

As e os participantes também discutem outras formas de performance em música, menos centradas nos parâmetros excelência e competência de viés patriarcais citados anteriormente e outros não mencionados, numa tentativa de (re)aproximar as mulheres dos fazeres performáticos musicais, primeiro desejo de muitas de nós (SILVA, 2020, p.467).

Era curioso para nós o fato de pouco termos a participação de alunas/os/es da escola de música, já que o grupo, fisicamente, estava sediado neste espaço. Sou uma das integrantes com mais tempo de grupo, fui bolsista por 2 (dois) anos de ações afirmativas na iniciação científica e, agora, colaboradora. Nossa primeira pesquisa foi intitulada "O que não se produz sobre mulheres e música no Brasil". Levantamos, através do filtro "mulheres e música", informações das teses e dissertações, dos anais de congressos das principais associações brasileiras. Fiquei, nesta pesquisa, encarregada de levantar e mapear os nomes das compositoras soteropolitanas para entrevistá-las em meu plano de trabalho. Este levantamento foi apresentado pela Prof.^a Dra. Laila Rosa, em Cuba, no International Association for the study of Popular Music - IASPM 2016, além disso, foi inserido como capítulo de livro²³ no ano seguinte, publicado pela Editora Letra e Voz. A partir desta pesquisa, me aproximei de artistas conterrâneas, contemporâneas e de suas criações. Com isso, pude me (re)pensar, me reconhecer como compositora. A escrita, através da composição, já era uma das principais ferramentas que eu dispunha para me comunicar com o mundo, mesmo que ainda em voz baixa naquele momento. Neste espaço eu fui me percebendo mais profundamente, ao mesmo tempo que me via em

²³ Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões. In: Isabel Porto Nogueira; Susan Campos Fonseca. (Org.). Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas. 1ed. Goiânia: ANPPOM, 2013, v. 3, p. 110-136.

outras mulheres, em seus corpos, suas histórias de vida, peles e vivências diversas. Compreendi a importância da representatividade, termo de dimensão teórica e prática que eu nunca tinha ouvido falar, nem em casa, nem na minha comunidade, no subúrbio de Salvador-BA. Algumas daquelas mulheres se pareciam com uma Neila que eu via com frequência numa dimensão onírica. Nunca havia imaginado que era possível trazê-la para o real. Porém, vendo e ouvindo semanalmente mulheres partilharem suas visões de mundo e realizações na Feminária, era como se eu pudesse também esculpir quem eu desejava me tornar. E nestas muitas possibilidades de caminhos, nesta encruzilhada, fui também compreendendo um pouco mais sobre a importância da máxima "o pessoal é político", termo cunhado no final dos anos 1960, a partir da experiência dos grupos de conscientização feministas, como nos aponta a professora e antropóloga, Cecília Sardenberg, em seu texto "O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres".

Comecei, neste período, a atuar artisticamente de uma maneira mais ampla, produzindo trilhas para espetáculos adulto, como foram: "X ou Y, Algumas questões sobre Gênero"²⁴ e "Histórias delas"²⁵ – onde fui bolsista CNPq, orientada pela Prof.^a Dra. Antônia P. Bezerra, ambas, dirigidas musicalmente pela Prof.^a Dra. Laila Rosa. Participei também da produção de espetáculos infantis²⁶, documentários²⁷ e programa de TV²⁸, também passei a acompanhar alguns artistas – como instrumentista – e a produzir canções para artistas diversas/os. Em 2016 formei junto com diversas artistas de Salvador o grupo *Som das Binhas*²⁹, um grupo de artistas que tinha a intenção enfrentar a estrutura que negava a presença de mulheres musicistas nos palcos de Salvador, para isso, a improvisação era uma das ferramentas usadas, além disso, tínhamos o foco no repertório de mulheres: Chiquinha Gonzaga, Dona Onete e canções das artistas que participavam do grupo, são alguns exemplos. Nossos primeiros encontros foram regados a muitas conversas e era comum ouvirmos sobre o desconforto da maioria de nós por não sermos incluídas nas *Jams*³⁰, nem como instrumentistas, nem como compositoras. Para tanto, decidimos construir um espaço que nos coubesse, um espaço no qual podíamos nos posicionar atuantes e representadas. Os espaços de improvisação, são

²⁴ *Y ou Y: algumas questões sobre gênero*: <https://google-url.com/HKu80>

²⁵ *CIA Estupor de Teatro*: <https://www.facebook.com/ciaestupor/>

²⁶ *Bonito, Espetáculo Infantil*: <https://www.facebook.com/sigabonito/>

²⁷ *EDU-Doc "Moda Devir"*: <https://www.youtube.com/watch?v=ISuFT5ArEwk>

²⁸ *Canal Arte 1*: <https://www.youtube.com/watch?v=wvdQeDAPiwA>

²⁹ *Som das Binhas*: Grupo de improvisação, formado por mulheres, de Salvador-BA. É possível saber mais no texto de Laurisabel Silva, publicado no XIV CONGRESO DE LA IASPM-AL: "Caminhos possíveis ou uma autoetnografia de uma profissional de música brasileira".

³⁰ Plural de Jam Session

majoritariamente ocupados por homens, portanto, este era também um espaço de resistência e também de existência.

O corpo na roda da criação

Quase dez anos depois, em 2018, tive a alegria de aprender com o *maestro* Letieres Leite e com seu método, já maturado, nomeado de UPB. O Universo Percussivo Baiano é ancorado no sistema de claves e tem a oralidade como metodologia. – Universo Percussivo Baiano. Na ocasião, fui chamada para integrar a Banda do Musical ELZA³¹ e, ele foi também convidado para ser arranjador. O musical – que merece um capítulo, porém não cabe nesta pesquisa – era protagonizado por 13 (treze) mulheres, que incluem banda e elenco, na qual atuei trabalhando com as bases eletrônicas e tocando pandeiro. Este trabalho, alinhavado pela história da grande estrela da música brasileira, Elza Soares³², me provocou em muitos aspectos e, sem dúvidas, o mais importante deles foi vivenciar mais uma vez a força do coletivo unida ao ativismo. A dinâmica de criação dos arranjos do Musical Elza, se deu através do método desenvolvido pelo *maestro* Letieres Leite. Numa imersão de pouco mais de um mês os arranjos foram sendo maturados numa troca profunda. Foi disruptiva a experiência de vê-lo diariamente construindo os arranjos de um repertório inteiramente brasileiro que, eram transmitidos pela oralidade e, sem nenhum tipo de apoio na escrita. Tudo no e através do corpo. Era comum que, se alguém apresentasse dúvida e/ou dificuldade em executar alguma frase musical proposta por ele, Letieres prontamente chamava aquela pessoa para perto dele, pedia que ela cantasse e, na sequência, que também dançasse a frase. Quando a mesma parecia fluir no corpo, podíamos então retornar ao instrumento e tocá-la. Na maioria das vezes a dificuldade apresentada antes, era rapidamente sanada. Era comum estarmos numa grande roda aprendendo e celebrando com todo corpo aquele processo. Uma outra experiência parecida com esta que também me provocou inquietação, foi quando participei da gravação de uma propaganda em Salvador, e no elenco formado por artistas baianos estava Carlinhos Brown³³. Ele, munido de um de seus principais instrumentos, o timbal, estabelecia conversas com o corpo e com seu instrumento. Era uma espécie de conversa composicional. Cada palavra que ele emitia tinha o suporte do toque no timbal. Ele não pronunciava palavras sem também tocar no timbal ao mesmo tempo.

³¹ Musical em homenagem a cantora brasileira Elza Soares. O espetáculo circulou por quase dois anos pelas principais cidades do Brasil.

³² Elza Soares(1930-2022): cantora e compositora brasileira.

³³ Carlinhos Brown: cantor, compositor, instrumentista e produtor musical baiano.

Existia uma dinâmica de perguntas e respostas entre palavras e as notas no instrumento (slap, open e bass). Não existia separação entre corpo e música. Corpo e composição. Ritmo e melodia de e com a palavra. Passamos quase um dia inteiro gravando e eu não conseguia fazer outra coisa, me mantinha totalmente conectada àquela maneira particular de expressão-comunicação-composição.

Produção musical e educação

Minha proximidade com aparatos tecnológicos no fazer musical se iniciou assumidamente em 2012, no mesmo ano que comecei a mergulhar mais profundamente nos aprendizados relacionados ao áudio e neste momento minha sensação era de estar nadando contra a corrente. A intenção era que este estudo me permitisse gravar minhas canções. Era bem comum me pegar "espreitando" o trabalho de pessoas – homens em majoritária presença – em estúdios, teatros e palcos. Porém, parecia nítida a mensagem de que "não era pra mulheres". Não era comum, aliás, não me lembro de ter visto mulheres pilotando gravações em estúdios, técnicas de palco (pelo menos até 2014 não tinha tido este contato). Os impactos da falta de representatividade muitas vezes se refletem num certo distanciamento e/ou falta de interesse. Acredito que tenha sido uma mistura dos dois o que me manteve durante anos distante da atuação com produção musical, porque hoje ela é tão prazerosa que sempre me pergunto: Como seria se tivesse recebido estímulos desde cedo?

De modo geral, tenho dedicado atenção, de forma majoritária, na mediação para mulheres e/ou pessoas que assim como eu, são da periferia. Durante meu percurso formativo na área do áudio e da produção musical, não tive nenhuma orientação realizada por mulheres. Cem por cento dos cursos que fiz foram ministrados por homens. Parte desta formação e de sua manutenção, foi e ainda é realizada por conteúdos disponíveis na internet e, igualmente, assistimos poucos deles serem conduzidos por mulheres. É nítido perceber inclusive, como a falta de representatividade se reflete em diversos aspectos e deságua no processo de aprendizagem. Nas maioria das aulas que ministro, por exemplo, percebo que antes de adentrar os conceitos e aplicações nos softwares de gravação, se faz necessário a dissolução de crenças relacionadas à inadequação e a incapacidade para ocupar aquele espaço. O caminho para conectar o computador a uma placa de áudio parece exponencialmente mais difícil e, neste fio subliminar, está disposto o emaranhado social em que vivemos.

Figura 3. Primeira turma de produção musical para mulheres, em Salvador, 2017.



Fonte: Acervo pessoal

Meu interesse em tratar deste tema no mestrado vem antes de tudo do desejo de partilhar sobre minha travessia e de perceber que ela tem tido eco na vida e performance de muitas mulheres. Além disso, desde que iniciei este mergulho tenho convivido e trocado com grupos formados por uma maioria de mulheres em aulas sobre tópicos que são pontos de intercessão em nossas histórias de vida, como insegurança, falta de incentivo social e familiar, dificuldade de se posicionar no mercado, falta de oportunidade, violências diversas. Compreendo que aprofundar neste assunto é buscar construir uma realidade equânime para nossas atuações. Na circunstância da primeira oficina, em 2017, por exemplo, éramos um grupo de mulheres, construindo um espaço seguro para compartilhar nossas experiências e nossos anseios na construção de uma carreira como produtoras musicais e também nossas dores, quando pouco nos víamos representadas. Apesar de estar mediando esta oficina e de já ter trabalhado em algumas situações como tal, ainda era frágil em mim a possibilidade de me assumir como produtora musical. A cada encontro, a cada oficina que foi surgindo a partir daquele momento, unido ao aprofundamento teórico que construí, me fortaleci, até que pouco tempo depois assumi a produção musical de um trabalho meu, um EP.

Já em junho de 2020, lancei o EP do Duo ILÁ³⁴, parceria com a artista carioca Camila Costa³⁵. Esta produção coroou o que eu vinha construindo como produtora musical e também foi uma espécie de base para a realização do álbum *Feitura*. Esta produção em duo contou com as etapas principais realizadas por mim e por Camila, da composição à produção musical e

³⁴ Duo Ilá: Neila Kadhí e Camila Costa. Disponível em:<
<https://open.spotify.com/album/5OvgW13tDXOptEJdtVFAyz?si=PNh2KfwRTH-MURNBm08-Uw>>.
Acesso em julho de 2022.

³⁵ Camila Costa: violonista, cantora, compositora carioca. Disponível em:<<https://www.instagram.com/camilinhac/>>. Acesso em: 5 de nov.de 2022

finalização do áudio. Na sequência, lancei os *singles* "Um bocadinho"³⁶ e "Desvarios"³⁷, produção em parceria com a instrumentista, cantora e compositora baiana, Aline Falcão³⁸.

Em março de 2021, elaborei, coordenei e ministrei juntamente com a artista baiana Rafaela Moreira³⁹, o webinar Mulheres na Produção Musical⁴⁰ que tinha como principal intuito sensibilizar a autonomia em outras mulheres que tinham interesse na área da música e da tecnologia. O evento *online* foi selecionado pelo edital emergencial Aldir Blanc e teve participação média de 198 mulheres inscritas de diversos estados do Brasil. Foram 7 dias de encontro, tratamos de assuntos como: produção musical e autonomia; ferramentas de produção musical e criatividade; harmonia e arranjo; gestão de redes sociais para artistas e, etc.

Fui recém indicada, na categoria "produtora musical" pela WME⁴¹ (Woman Music Event), um dos poucos, porém, relevante prêmio, destinado às mulheres da indústria da música brasileira. Uma indicação que corrobora e afirma um lugar que vem sendo construído coletivamente, em parceria, de mãos dadas com muitas mulheres que me inspiram e estimulam a continuar produzindo por mim e por nós.

Na próxima seção busco problematizar, questionar e trazer evidências sobre a importância de tratarmos do contexto que vivemos em relação às mulheres, a música e a tecnologia. E de maneira mais consciente, me valho da escrita, da teoria e do espaço acadêmico para apoiar a sedimentação de outros saberes neste espaço que, historicamente, deslegitimou a produção de povos negros, indígenas e grupos LGBTQUIAPN+.

"A TEORIA NÃO É INTRINSECAMENTE CURATIVA, LIBERTADORA E REVOLUCIONÁRIA, SÓ CUMPRE ESSA FUNÇÃO QUANDO LHE PEDIMOS QUE O FAÇA E DIRIGIMOS NOSSA TEORIZAÇÃO PARA ESTE FIM" (HOOKS, 2013, P. 86).

³⁶ Canção autoral. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/2IJveHd1h9hPEUUHpvGxwR?si=44eafe2ac06749b1>>. Acesso em 11 Abril 2023.

³⁷ Parceria com a poeta baiana Priscila de Freitas. Disponível

em:<<https://open.spotify.com/track/1U1UYImnXtCuBJ3gBwscHj?si=98e8d4d361f94c34>>. Acesso em 11 Abril 2023.

³⁸ Aline Falcão.. Disponível em:<<https://www.instagram.com/alinefalcaomusica/>>. Acesso em 11 Abril 2023.

³⁹ Rafaela Moreira: artista baiana. Disponível

em:<<https://www.instagram.com/nadirecaodoimpossivel/>>. Acesso em Jan. de 2023.

⁴⁰ Mulheres na produção musical: Perfil do instagram. Disponível em:

<<https://www.instagram.com/mulheres.producaomusical/>> Acesso em Set. de 2022.

⁴¹ WME: <https://womensmusicevent.com.br>

GERMINAÇÃO

[...] ENTÃO, PORQUE ESCREVO?
ESCREVO QUASE COMO UMA OBRIGAÇÃO,
PARA ME ENCONTRAR
ENQUANTO ESCREVO EU NÃO SOU O "OUTRO",
MAS O EU, NÃO O "OBJETO", MAS O SUJEITO,
EU ME TORNO AQUELA QUE DESCREVE E NÃO A DESCRITA,
EU ME TORNO A AUTORA E AUTORIDADE DA MINHA PRÓPRIA HISTÓRIA,
EU ME TORNO A OPOSIÇÃO ABSOLUTA AO QUE O PROJETO COLONIAL PREDETERMINA,
EU RETORNO A MIM MESMA,
EU ME TORNO.
(GRADA KILOMBA, 2015)

Escrever tem se apresentado como um processo de rompimentos, de autorreconhecimento e também de emancipação. No mesmo instante em que compreendo mais sobre mim e que direciono foco em novas perspectivas de futuro, também desfaço amarras, transponho padrões antigos. Ser uma mulher, negra, periférica, bissexual e nordestina fazendo mestrado em música, numa área que trata de criações artísticas, que relaciona música e tecnologia, em uma das universidades mais reconhecidas e respeitadas do meu país é corroborar para que amarras históricas sejam desfeitas. Esta travessia fricciona diariamente dores profundas que por vezes as palavras não dão conta de torná-las possíveis de serem lidas mas, elas estão presentes em cada timbre e em cada verbo posto aqui. Me faço valer destas dores e também das alegrias como meio de elaboração, de construção e de (re)fazimento.

Muitas destas dores e violências as quais me refiro são também antigas, dores que minhas/meus ancestrais carregam desde o disfarce do "descobrimento". Somos um país de dimensão continental, diverso no princípio base de nossa formação e essa dimensão também revela particularidades sociais, econômicas, políticas e culturais. Nossa formação enquanto povo foi rasgada e também moldada pelo processo de colonização, este que violentamente tentou apagar e também desumanizar o modo de vida e quem já habitava este território. Um processo nos deixou marcas, memórias em nossos corpos, em nossa psique e que são

impossíveis de serem retiradas, impossíveis de serem (des)vividas. Porém é urgente que busquemos meios para compreender como lidar com estas marcas e como elas se refletem em nosso dia a dia. Sabemos que a colonização é uma estrutura de exploração de território, terras, posses, seres vivos, corpos, mentes, cosmovisões, costumes, maneiras de ser, pensar, sentir, conhecer, aprender. A colonialidade, para as autoras citadas abaixo, seria a perpetuação do colonialismo, as mesmas sugerem que o colonialismo se encerrou em um período datado, porém, de outra maneira, ainda segue com grande força de dominação, como podemos ler:

Tratamos como colonialismo, o movimento de dominação de um povo sobre o outro a partir de uma relação verticalizada que se encerrou, em datado período histórico, com a independência dos países colonizados e a colonialidade trata-se da perpetuação desse movimento que, mesmo após ter sido encerrado historicamente com a independência dos países, ainda possui uma grande força de dominação em diferentes âmbitos da vida dos povos que foram colonizados (MAIA e MELO, 2020, p. 232).

São diversas as maneiras nas quais se manifestam este processo e, com o passar do tempo, vão se transformando, como também nos convida à reflexão o autor Fábio Ribeiro:

O neocolonialismo nem sempre nos faz sofrer suas imposições diretamente, de maneira concreta ou explícita, o que não significa que não esteja nos colonizando. Suas violações se impõem de maneira violenta, emaranhada, sorrateira, transversal, abrupta e perene e tomam conta das nossas experiências cotidianas sem que, muitas vezes, possamos ter tempo para nos proteger ou forças para negá-las (RIBEIRO, 2022, p.36).

As epistemologias feministas negras decoloniais vem ao longo de muitos anos fundamentando e ampliando compreensão. Sem as mesmas seria impossível analisar de maneira aprofundada sobre nossa realidade. Para Bruna Maia e Vico Melo (2022), a contribuição das autoras feministas decoloniais Cunha (2012) e Crenshaw (2004) por exemplo corroboram com esta perspectiva:

[...] elas corroboram com o exposto no que concerne à dominação através da colonialidade, tal como expõe Quijano, mas se centram em algo mais específico dentro desse contexto, o processo de violência sofrido pelas mulheres em meio à dominação do colonialismo, desde seu início e mesmo após a independência, apresentando um caráter não só físico e material, mas psicológico, evidenciado por meio de padrões naturalizados socialmente (MAIA e MELO, 2020, p. 232).

Assim como os estudos interseccionais problematizam em perspectiva aprofundada sobre a realidade social, as opressões e também as exclusões nas quais estão submetidas as mulheres negras. Autoras como (COLLINS, 1990; CRENSHAW, 2002. CARDOSO, 2017 e AKOTIRENE, 2018) são também expoentes nas discussões.

No texto, "Por uma epistemologia feminista negra do sul: experiências de mulheres negras e o feminismo negro no Brasil", Cláudia Pons Cardoso, ao tratar dos marcadores sociais da desigualdade nos aponta:

A análise provoca uma mudança paradigmática, na medida em que ocorre a priorização das experiências das mulheres subalternizadas, contribuindo para o surgimento de novas interpretações sobre as relações sociais de dominação e resistência, ou melhor, revelando, principalmente, ações de sujeitos invisibilizados por produções hegemônicas, outras formas de saber que têm permitido aos grupos subordinados se auto definirem a partir de realidades próprias (COLLINS, 1990 apud CARDOSO, 2017, p.4).

Numa perspectiva musical, tenho buscado investir atenção no intuito de reconhecer as manifestações do colonialismo – a colonialidade – e como esta interfere sua forma opressiva em nossa maneira de criar, de tocar um instrumento, de produzir uma canção, de ensinar, de aprender. As autoras Laila Rosa e Angela Lühning abordam no trecho abaixo aspectos de como os processos de colonização se refletem em nossa memória musical:

Esta percepção etnocêntrica fez com que tivéssemos poucas informações sobre as práticas musicais autóctones ou presentes no Brasil antes do séc. XIX e menos ainda reflexões mais conceituais [...]

Ainda neste mesmo texto refletem:

Contudo, é importante destacar que mesmo que mudanças significativas venham ocorrendo no campo da etnomusicologia, a academia que inicialmente a abriga consiste ainda num lugar onde o androcentrismo branco acadêmico predomina historicamente na produção de conhecimento de forma geral, e sobre música especificamente. Este, por sua vez, representa o norte teórico de diversas ações políticas, é, por sua vez, fundamentado por padrões heteronormativos de conduta. Logo, se música é som humanamente organizado (BLACKING, 1974), torna-se então imprescindível abordar (e politizar) a diversidade dos sujeitos que produzem música (LÜHNING; ROSA, 2010, p. 331).

Laila Rosa, também traz em seu recente texto, "As vozes sagradas das cantautoras, sacerdotisas e xamãs de Abya Ayala" (2022), uma importante contribuição sobre racismo, (trans)femicídios epistêmicos e sobre a lógica violenta na qual as escolas de música e os

conservatórios

ainda

se

baseiam:

Os (trans)feminicídios e racismo epistêmicos e sonoros que me formaram dentro de uma lógica eurocentrada e androcêntrica, cisteheteropatriacal de pensamento e ignorância do próprio corpo, no âmbito das escolas de música e conservatório... a lógica da separação, da técnica, da repetição, da suposta neutralidade (há quem ainda acredite na música instrumental de concerto ou não como absoluta ou “neutra”...acreditem...) ou da própria etnomusicologia, que insiste em manter o prefixo etno de origem colonial, europeia, branca e heterocispatriarcal que, sobretudo no Brasil, produz outredades desiguais (ROSA, 2022, p.71).

O professor, músico e pesquisador Luiz Queiroz (2022) reflete que a colonialidade é impositiva em nossas práticas musicais e também no ensino de música:

A explícita colonialidade que marcou a constituição da sociedade brasileira, impondo referenciais europeus de cultura, raça, gênero, entre outros, se impôs fortemente sobre as práticas musicais e o ensino de música que foram erguidos em nossas instituições. [...]

E acrescenta:

Vítima dessa história de colonialidade e da sua própria incapacidade de se redefinir, a educação superior em música no Brasil agoniza na contemporaneidade, por manter nas suas bases o domínio hegemônico da música europeia do passado (QUEIROZ, 2020, p.186).

O grupo latino-americano *modernidade/colonialidade* tem também corroborado com estas abordagens, nele encontramos nomes como: Aníbal Quijano (2014), Catherine Walsh (2017), Nelson Maldonado-Torres (2007), Ramón Grosfoguel (2011), Cunha (2012), Crenshaw (2004), dentre outros.

Desde o final dos anos 90, autores(as) do “Grupo Modernidade/Colonialidade” se dedicam a tratar de um dos conceitos-chave do “giro decolonial”, qual seja, a “colonialidade”, bem como suas derivações, especialmente “colonialidade do poder”, “colonialidade do ser” e “colonialidade do saber” (Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007) apud (MARIA e ROCHA, 2021, p.176).

Acredito que identificar seja um primeiro passo importante, já que talvez seja impossível retirá-los da nossa construção enquanto povo. E este primeiro passo, me parece também apontar para uma tomada de posse de quem somos, uma possível maneira de retomar nosso próprio modo. Os autores Pedro Pablo Gómez e Walter D. Mignolo trazem perspectiva

fundamental neste quesito quando tratam de estéticas decoloniais:

El objetivo fundamental de Estéticas decoloniales, por su parte, es el de contribuir a la creciente tarea de construir lo propio. Construir lo propio en medio de una colonialidad que tiende constantemente a impedirlo es un paso fuerte en el proceso de descolonización de la estética y generación de estéticas decoloniales (MIGNOLO e GÓMEZ, 2012, p.3).

No dossiê "Decolonialidade e perspectiva Negra", o autor Ramón Grosfoguel (2016) baseado nas análises realizadas por Boaventura de Sousa Santos acerca da universidade, das epistemologias do Sul e na epistemologia Norte-cêntrica, provoca perguntas urgentes que, dentre elas, destaco:

Como é possível que o cânone do pensamento em todas as disciplinas de ciências sociais e humanidades nas universidades ocidentalizadas (Grosfoguel, 2012) se baseie no conhecimento produzido por uns poucos homens de cinco países da Europa Ocidental (Itália, França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos)? Como eles conseguiram monopolizar a autoridade do conhecimento do mundo? (GROSFOGUEL, 2016, p.26-27)

Elaboração importante sobre o tema acima e sobre o termo "objetividade" já tratava Donna Haraway em seu texto "Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial", como podemos ler:

Este olhar significa as posições não marcadas de Homem e Branco, uma das várias tonalidades desagradáveis que a palavra objetividade tem para os ouvidos feministas nas sociedade científicas e tecnológicas, pós-industriais, militarizadas, racistas e dominadas pelos homens, isto é, aqui, na barriga do monstro, nos Estados Unidos no final dos anos 80. Gostaria de uma doutrina de objetividade corporificada que acomodasse os projetos científicos feministas crítico paradoxais: objetividade feminista significa, simplesmente, saberes localizados (HARAWAY, 1995, p.18).

Para tanto, além de questionar sobre estes lugares historicamente ocupados por uns poucos homens, brancos, na maioria, heterossexuais é importante também que (re)pensemos que modelo de universidade desejamos e também por quais metodologias estamos buscando fundamentar nossas pesquisas e práticas. "Não me parece adequado supor, portanto, um único modo de conhecer "científico" que deva ser buscado por todos" (LOURO, 2007, p.213). Neste quesito e em muitos outros, estou em acordo com as epistemologias feministas e também com as metodologias que estão ancoradas no pensamento decolonial, pós-colonial, contra-colonial. "Não me mandem fazer direito. Eu não sou colonizado" (Nego Bispo, setembro, 2020). Ressalto a importância do conceito "contra-colonial" trazido pelo quilombola, poeta e

autor Antônio Bispo dos Santos e de seu lugar de fala. Em seu mais recente livro “Colonização, quilombos: modos e significações (2015)”, Nego Bispo, como é conhecido, traz elaborações importantes que questionam a hegemonia de uma cultura eurocentrada, assim como, ele tem corroborado com o debate em suas redes sociais⁴². Bispo além de trazer para nós sua valiosa perspectiva relacionada à sua formação e vivência quilombola, evidenciada por uma cosmovisão a partir da qual os povos constroem, em defesa de seus territórios tradicionais, símbolos, significações e modos de vida (PORFÍRIO, julho, 2021). Assim como, elabora conceitos como *confluência*, *transfluência*, *saber orgânico e sintético*, como podemos ler abaixo:

Segundo ele, a confluência é o que tem mobilizado o pensamento dos povos tradicionais, oriundo da cosmovisão pluralista dos povos politeístas. A “transfluência”, em contrapartida, rege as “relações de transformação dos elementos da natureza”, estando associada a processos, discursos e práticas derivados da concepção monista, vinculados a um pensamento eurocêntrico e monoteísta. Esses dois pontos são importantes para a compreensão do que o autor denomina “pensamento orgânico” e “pensamento sintético”: o orgânico se refere ao saber constitutivo do desenvolvimento do ser, à organicidade advinda do processo de subjetivação e potência empírica da trajetória dos povos afro-pindorâmicos; o sintético seria o saber canonizado na academia, caracterizado por uma prática colonialista, constituindo-se pela ênfase no “ter.” Enquanto o orgânico é o saber da confluência, o sintético seria o da transfluência (PORFÍRIO, Julho, 2021).

É de suma importância que possamos reconhecer e também acolher saberes diversos, localizados na prática social para que possamos diminuir o tamanho da ponte entre a universidade e a sociedade. "Há grande valor em definir a possibilidade de ver a partir da periferia e dos abismos" (HARAWAY, 1995, p.22).

No texto "Um giro decolonial à metodologia científica: apontamentos epistemológicos para metodologias desde e para a América Latina" as autoras Tereza Maria e Mariana Rocha (2021) tratam das perspectivas metodológicas na pesquisa decolonial. Ressaltam que as mesmas não são neutras e que apresentam sensibilidade às demandas dos corpos colonizados:

Entretanto, é importante ressaltar que as metodologias decoloniais não são neutras, mas apresentam sensibilidade às demandas dos corpos colonizados, que estão dentro das zonas do “não ser” da modernidade, e, ao assumir esse lugar epistemológico, se propõem a elaborar um caminho, conforme cada pesquisa, para decolonizar esses corpos e suas realidades, que não são pretensamente universais, mas reais, e estão dentro da América Latina (MARIA e ROCHA, 2021, p.177).

⁴² Roça de Quilombo. Disponível em:<https://www.instagram.com/p/Cq8-aYv_dD/>. Acesso 11 Abril 2023.

Adiciono pensamento ao que já trouxe Guacira Lopes Louro:

O modo como pesquisamos e, portanto, o modo como conhecemos e também como escrevemos é marcado por nossas escolhas teóricas e por nossas escolhas políticas e afetivas. É, certamente, afetado por nossa história pessoal, pelas posições-de-sujeito que ocupamos, pelas oportunidades e encontros que tivemos e temos. O modo como conhecemos é, por tudo isso, incontrolável, volátil. Mas essa constatação não significa que não possamos refletir sobre esse processo (LOURO, 2007, p.213).

As pesquisas e metodologias de cunho artístico problematizam debates e também levantam desafios. Os estudos na área da Sonologia, por exemplo, vem buscando conexão entre as práticas artísticas e a produção acadêmicas adotando uma posição intermediária, abarcando tanto o estudo crítico, analítico e reflexivo a respeito das práticas sonoras quanto se envolvendo com os aspectos criativos dessas práticas reflete o músico e pesquisador Fernando Iazzetta. Segue dizendo que, "se parece fácil reconhecer que o resultado de um projeto artístico é a própria arte, estabelecer critérios de pesquisa nesse campo é ainda um desafio" (Iazzetta, 2014. p.3). Além disso, para melhor compreender sobre a Sonologia, área na qual minha pesquisa também se encontra inserida, destaco o trecho abaixo:

O termo sonologia passou a ser usado no Brasil no início dos anos 2000, justamente para indicar o trabalho de um grupo de pesquisadores interessados nas relações do som com a criação artística, enquanto agente de representações sociais e políticas, e como elemento fundamental no processo de formação de conhecimento e de exercício de sensibilidades (IAZZETTA, DONATO, LIMA e BONAFÉ, 2019, p.2).

E nesta condução de pensamento e prática, construo, como já dito, esta dissertação-partilha de mãos dadas com a *escrevivência* e também com a *escrita performativa*. Em depoimento de abertura do livro, "Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo", Conceição elabora:

E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais[...] Por isso, afirmo: "a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos" (ESCREVIVÊNCIA, 2020, p.12).

Em "Falando em línguas: uma carta às mulheres escritoras do terceiro mundo", Glória Anzaldúa diz:

Nós falamos em línguas, como os proscritos e os loucos. Porque os olhos brancos não querem nos conhecer, eles não se preocupam em aprender nossa

língua, a língua que nos reflete, a nossa cultura, o nosso espírito. As escolas que frequentamos, ou não frequentamos, não nos ensinaram a escrever, nem nos deram a certeza de que estávamos corretas em usar nossa linguagem marcada pela classe e pela etnia (Anzaldúa, 2000, p. 229).

Me relacionar com Conceição Evaristo e Glória Anzaldúa é também me conectar com a escrita como instrumento de resistência, uma maneira de me valer do lugar "fronteiriço" e marginalizado de onde venho para criar denúncias tanto em questões de âmbito pessoal, quanto coletiva. E conectar laço através da escrita e prática musical para, igualmente, corroborar com o rompimento de padrões sistemáticos e rígidos, como já realizado anteriormente :

Para tecer esse fio, assumimos uma escrita performativa (ANZALDÚA, 2000; POLLOCK, 1998), de compartilhamentos de desejos e inquietações de ativismos feministas enquanto produção de conhecimento sobre música popular, caminho que já temos nos arriscado tem algum tempo (ROSA, 2014; ROSA e NOGUEIRA, 2015), acreditando que, ao tecer narrativas nestes termos, estamos igualmente tecendo nossas escritas diversas, poéticas e politizadas, rompendo também com formatos hegemônicos eurocentrados de escrita e produção de conhecimento (ROSA, KADHÍ et al 2017).

Uma maneira de estar mais próxima da oralidade, da poética do corpo e da voz:

"Eu quero escrever o mais próximo possível da oralidade. E sem perder essa noção de que estou trabalhando com a arte da palavra. O texto oral me seduz muito porque existe, por exemplo, uma poética do corpo, uma poética da voz" (Itaú Cultural, Nov, 2020).

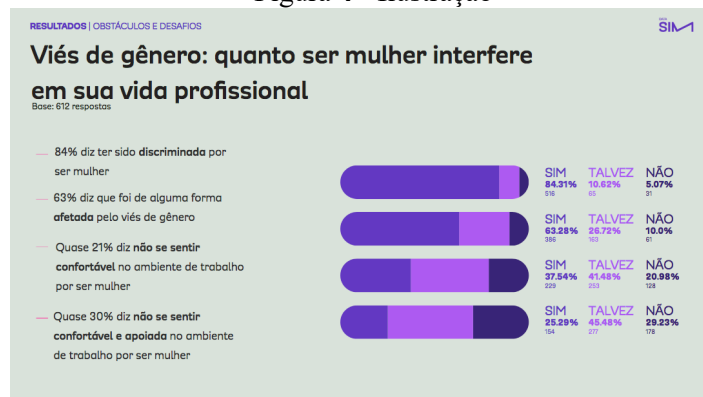
Assim como também as autoras Lílian Campesato e Valéria Bonafé, no texto "A conversa enquanto método para emergência da escuta de si":

A conversa foi se constituindo como a nossa referência para, a partir dela, podermos trazer a subjetividade para o plano da reflexão e da escrita. Foi um meio que encontramos para podermos nos posicionar, nos escutar, assumir nossas marcas, nossos lugares de fala, e tornar nossa pesquisa mais sintonizada com uma prática particular, além de problematizar o papel que a objetividade e a neutralidade ocupam nos discursos sobre o fazer artístico. A conversa, então, se tornou o nosso método (CAMPESATO e BONAFÉ, 2019, p.32-33).

Baseada no aporte teórico e metodológico elencado acima, elenco abaixo uma exposição de dados relacionados ao impacto da categoria gênero nas práticas musicais.

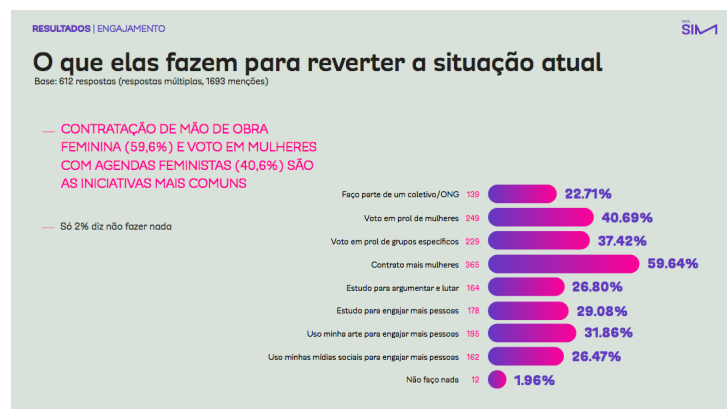
De acordo com dados⁴³ divulgados em 2019 pela ONG WIM Brasil e WME (Women's Music Event) que entrevistou 1.450 (hum mil quatrocentos e cinquenta) mulheres, o número que representa nossa atuação no setor musical no mundo está em torno de 30%. O estudo ainda aponta que 63% delas foram afetadas de alguma forma pelo viés de gênero e quase 21% não se sentem confortáveis no local de trabalho por ser mulher. Abaixo podemos verificar, nas figuras 4 e 5, em mais detalhes, parte da pesquisa mencionada:

Figura 4 - Ilustração



Fonte: Adaptada da pesquisa Mulheres na indústria da música no Brasil: Obstáculos, oportunidades e perspectivas, Data SIM, 2019

Figura 5 - Ilustração



Fonte: Adaptada da pesquisa Mulheres na indústria da música no Brasil: Obstáculos, oportunidades e perspectivas, Data SIM, 2019

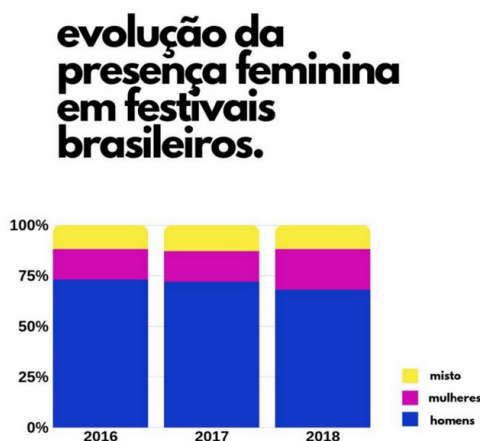
Desse modo, as figuras 4 e 5, nos comunicam o impacto e relevância que o marcador social de gênero tem em nossas análises e militâncias. É possível notar também que a nossa principal estratégia tem sido a coletividade, já que seguimos alinhadas e espelhadas para melhor nos posicionar no cenário musical e, sem dúvida, este é um caminho potente. Porém, as figuras

⁴³ Data SIM, Mulheres na indústria da música no Brasil: Obstáculos, oportunidades e perspectivas: shorturl.at/ahxBP

também apontam para o quanto esta luta precisa se estender para além de nós, precisamos de ações e políticas que possibilitem cenário mais equânime.

Em artigo recente, a pesquisadora musical e curadora Thabata Arruda, trata da presença feminina em festivais brasileiros entre os anos de 2016 - 2018. A autora sinaliza para um número muito pequeno no que diz respeito à participação de mulheres nos festivais de música do Brasil, como podemos verificar na figura abaixo:

Figura 6 - Ilustração sobre presença feminina em festivais brasileiros



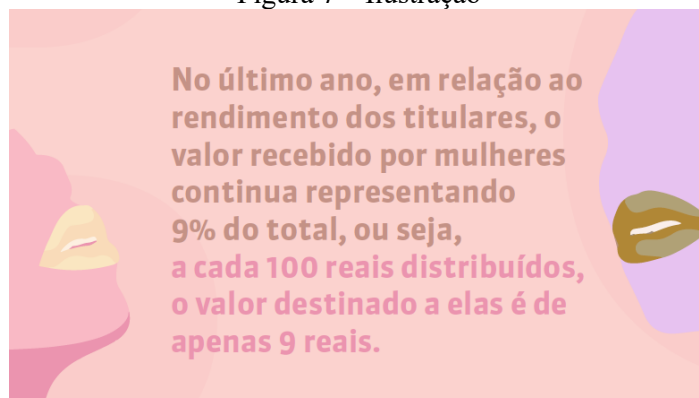
FONTE: Imagem adaptada do artigo “A presença feminina nos festivais Brasileiros de 2016 a 2018”. ARRUDA, Thabata (2019), Revista Zumbido.

Ela observa que, ao longo dos três anos analisados, considerando mulheres solistas e bandas compostas somente por mulheres, a participação feminina não ultrapassa a margem de 20% em cada um dos anos: 15% em 2016, 15% em 2017 e 20% em 2018. E complementa com um artigo do ano seguinte que diz:

Toda vez que uma mulher ousa tocar uma guitarra, pegar nas baquetas, subir em um palco e dizer o que pensa no microfone, ela está ocupando um lugar que foi historicamente negado a ela. Portanto, quanto antes mostrarmos para as meninas a importância da autoestima e do empoderamento, mais cedo elas acreditarão que podem transformar a sociedade em que estão inseridas" (ARRUDA, 2020, online).

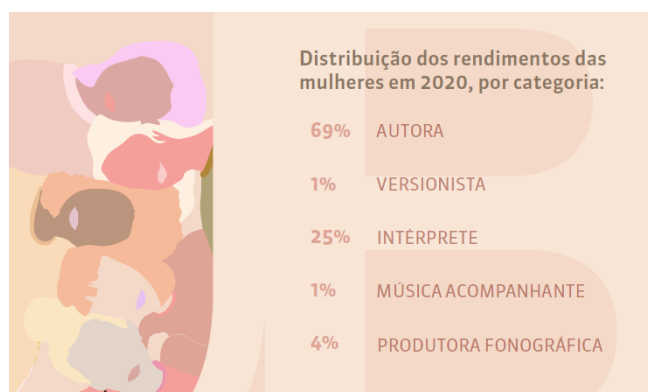
Somado a isto, outros dados relevantes também são os que foram disponibilizados recentemente pela UBC – União Brasileira de Compositores, uma das maiores associações arrecadadoras do nosso país. Este é o relatório chamado "Por elas que fazem música", em sua terceira edição. Vale ressaltar que os dados levantados têm base no banco de dados das/os associadas/os. Veremos abaixo, nas figuras, 7, 8 e 9 trechos com informações disponíveis no relatório:

Figura 7 – Ilustração



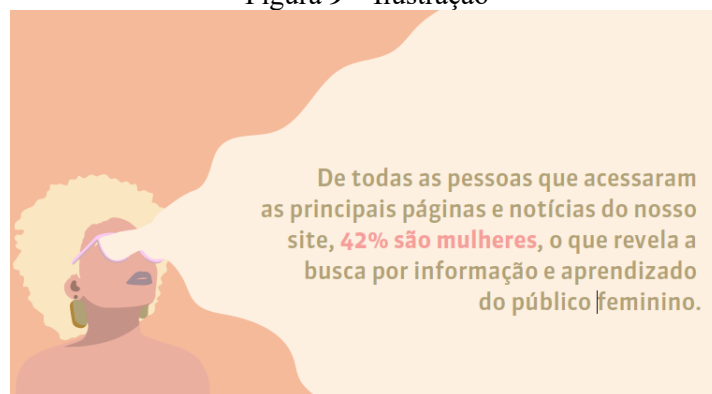
Fonte: Adaptada do relatório “Por elas que fazem música”, UBC, 2021.

Figura 8 – Ilustração



Fonte: Adaptada do relatório “Por elas que fazem música”, UBC, 2021

Figura 9 – Ilustração



Fonte: Adaptada do relatório “Por elas que fazem música”, UBC, 2021

A partir das informações acima podemos inferir sobre a busca das mulheres por informação e seu interesse em profissionalizar sua relação com a música, ao tempo que também parece haver uma barreira entre a busca e a efetivação. Outro dado que chama atenção na figura 8 é sobre a discrepância na participação e, conseqüentemente, entre os valores distribuídos. Na figura x vemos uma participação maior em relação a categoria "Autora", porém, essas mulheres não

são, por exemplo, detentoras do direitos fonográficos de suas produções, visto a discrepância entre os números relacionados às categorias "Autora" e "Produtora Fonográfica"” Nesta última podemos observar 4% da participação das mesmas.

Em acordo com (JACOMETI, A; GUIMARÃES, K; BORTOLOTO, M et al, 2021) chamo atenção também para a tímida quantidade de eventos e iniciativas que dialogam com estes assuntos, que fazem análises do cenário, viabilizam ações de formação e que buscam compreender possíveis estratégias que diminuam a desigualdade no mercado musical. As autoras listaram: Women’s Music Event (WWE)⁴⁴, Women 's audio mission⁴⁵, Mulheres do áudio⁴⁶, Festival Mulheres no Mundo⁴⁷, Sonora-Festival Internacional de Compositoras⁴⁸, Arte Sônica Amplificada⁴⁹ e o AmplifyHer⁵⁰. Este último é uma colaboração entre USP e algumas universidades britânicas, o projeto piloto de formação e promoção de trabalho em rede, estudou a realidade das mulheres na música brasileira. Para Lílian Campesato, musicista e pesquisadora participante, dentre os desafios levantados pelo estudo, o recorte étnico-racial evidenciou uma discrepância também no acesso a recursos econômicos. “As mulheres brancas afirmam que o acesso a esses recursos foi fundamental para o desenvolvimento da sua prática e, as mulheres negras, afirmam que a falta de acesso foi marcante na sua trajetória”, disse. Para Rogério Costa, músico, professor e pesquisador, também participante do projeto, além do machismo e do racismo enfrentados pelas mulheres, elas também são vistas como incapazes de lidar com a manipulação de tecnologias de gravação e amplificação, restringindo o acesso a esse conhecimento.

“Ela invadiu um terreno fálico de virtuosismo e domínio técnico”. Esta foi umas das críticas jornalísticas que a virtuosa teremista, Clara Rockmore, que recebeu sobre seu show, ainda nos anos de 1930, em Nova York, como cita Tara Roders (2010) em seu livro Pink

⁴⁴ Women’s Music Awards Conference: <http://womensmusicawards.com.br/wme-2019-amplia-debate-mulher-musica/>

⁴⁵ Women 's audio mission: Disponível em:<<https://womensaudiomission.org/studio/>>. Acesso em 11 Jan. de 2023.

⁴⁶ Mulheres do áudio: <https://www.youtube.com/c/mulheresdoaudio>. Acesso em 11 de Jan. 2023.

⁴⁷ Festival Mulheres no Mundo: <https://www.festivalmulheresdomundo.com.br>. Acesso em 11 de Jan. 2023.

⁴⁸ Sonora-Festival Internacional de Compositoras:<<http://sonorafestival.com/sonora2020/>>. Acesso em 11 de Jan. 2023.

⁴⁹ Asa - Arte Sônica Amplificada:<<https://www.britishcouncil.org.br/atividades/artes/asa>>. Acesso em 11 de Jan. 2023.

⁵⁰ AmplifyHer: Estudo piloto realizado entre Universidade de São Paulo e universidades britânicas. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/cultura/estudo-investiga-os-desafios-enfrentados-pelas-mulheres-na-musica/>>. Acesso em 04 de Dez. 2022.

Noise⁵¹. Percebe-se que até hoje, nós mulheres, precisamos ainda passar pelo crivo patriarcal para sermos autorizadas socialmente.

Em trecho de entrevista realizada com a artista baiana Carla Suzart, a mesma partilhou sobre situações que viveu por ser mulher e, como a categoria de gênero teve impacto em sua trajetória como instrumentista e como aluna do curso de Licenciatura em música na Universidade Federal da Bahia. Abaixo trecho da entrevista cedida por ela:

Já estive numa Jam que um dos músicos trocou a música que tinha sido escolhida porque achava que era muito difícil para eu tocar, sem nunca ter me visto na vida! Já tive professores na faculdade de música que questionavam escolhas estéticas de arranjos, durante a aula, apenas das alunas. O mercado da música ainda é profundamente machista e delega ao homem um lugar à priori de excelência e competência (SUZART, 2022, informação textual)⁵².

Orientada pela professora, musicista e pesquisadora Isabel Nogueira, a recente dissertação de Thais Nascimento Oliveira, violonista, pesquisadora e professora, discute sobre música e gênero na universidade, tendo como base a análise de repertório como currículo e a presença de mulheres compositoras nos mesmos. Thais conclui, diante dos dados coletados por ela, que o repertório das provas de ingresso nos cursos de música são majoritariamente masculinos. Como segue:

Obtive, assim, a constatação, através de dados recolhidos das provas específicas de música para ingresso nos cursos, da prática hegemônica de repertório restrito a obras de homens compositores, principalmente brancos e europeus (OLIVEIRA, 2022, p. 149)

Diante das situações descritas acima, é fácil avaliar o quanto que, a falta de representatividade de mulheres, por exemplo, impacta negativamente nossas atuações não só no que tange espaços artístico-musicais mas também no meio acadêmico. Sendo assim, é importante também que possamos discutir sobre o conceito de cânone.

A musicóloga estadunidense Anne C. Shreffler diz que este conceito na música surgiu no final do século XVIII e se consolidou no século XIX, onde, juntamente com ele, também nasce um idealismo filosófico que associava o masculino ao reino das ideias e transcendência, enquanto o feminino representava limitações corporais e impulsos. Shreffler segue apontando que já no século XX surgem, apoiadas por teorias feministas e queers, marxistas, antirracistas, pós-coloniais, críticas ao cânone como um construto social posto para perpetuar uma hierarquia

⁵¹ Pink Noises: <https://www.dukeupress.edu/pink-noises>.

⁵² Informação cedida por Carla Suzart por meio de entrevista semi-estruturada em 2022

e ordem social dominada por homens brancos, europeus logocêntricos (SHREFFLER, 2013, p.3). Os autores Marcos Santos e Angela Luhning também nos convocam atenção ao dizer que determinados padrões são também maneiras de suprimir outras práticas e universalizar o próprio sentido de música, para tanto dizem:

Em linhas gerais, a legitimação de padrões, estruturas e técnicas tais quais o cantochão (canto gregoriano), a harmonia modal, a polifonia e o tonalismo enquanto produtos da intelectualidade musical do homem branco, têm sido utilizados como forma de suprimir as práticas dos subalternizados e por conseguinte homogeneizam e universalizam a compreensão sobre o que é e o que não é música (SANTOS e LUHNING, 2017, p.2).

Lílian Campesato e Fernando Iazzetta no livro "Desobediência Sonora" buscam problematizar o experimentalismo musical a partir dos seus discursos e práticas, abordam também sobre o tópico dos cânones e, no trecho abaixo, trazem o exemplo de compositores brasileiros que buscaram uma formação no exterior, lugar onde validaram suas produções a partir de matrizes europeias mesmo quando o intuito era se afastar delas:

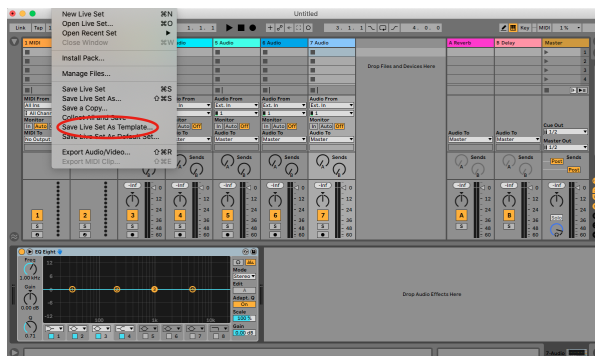
Isso só foi possível a partir da criação de uma sensação de universalismo, em que vanguarda e experimentalismo tornaram-se sinônimo de música do presente e um número reduzido de compositores, oriundos de um pequeno grupo de países serviu, ainda que simbolicamente, como referência para a música de concerto de modo geral. Daí não causa estranhamento que muitos compositores brasileiros e latino-americanos atuantes nas décadas de 1960 e 1970 tenham buscado uma formação no exterior, balizando e validando sua produção a partir das músicas experimentais e de vanguarda de matriz europeia, mesmo quando quiseram marcar seu afastamento delas. (CAMPESATO e IAZZETTA, p.26-27)

A partir desta relação dos padrões pré-estabelecidos, referenciais rígidos, trago um ponto que me chamou atenção na área da produção musical, onde venho buscando melhor compreender através de minha atuação. Na especialização que fiz em 2014-2015, como já dito, foi curioso notar durante todo o curso o incentivo do uso de templates⁵³ para produzir canções e álbuns. Os templates são modelos pré-definidos, um bom exemplo para explicitá-los são os que costumamos usar para documentos formais como ofícios, memorando, declarações etc. Partimos então de um modelo base e aplicamos os dados específicos que desejamos usar naquela situação. Trazendo o exemplo para o universo da criação musical, usamos os templates

⁵³ Template: é um modelo a ser seguido, com uma estrutura predefinida que facilita o desenvolvimento e criação do conteúdo a partir de algo construído a priori. Disponível em: <<https://blog.portaleducacao.com.br/o-que-e-template/>>. Acesso em: 5 de nov.de 2022

para nos auxiliar no fluxo de produção, escolhemos previamente as ferramentas que mais usamos em nossos projetos, salvando-as neste modelo base.

Figura 10. Exemplo de como salvar um template no programa Ableton Live.



FONTE: Arquivo pessoal (2022)

Na figura acima, exemplifico um template que costumo usar em meus projetos: costumo deixar salvo, por exemplo, um equalizador no canal de áudio. Assim, toda vez que abro um programa de áudio, comumente conhecido pela sigla DAW (digital audio workstation), aquela/s ferramentas estarão ali, previamente selecionadas. Realmente, este é um detalhe que faz diferença no dia a dia de quem trabalha com produção musical. No caso dos norte-americanos, a exemplo dos produtores musicais que mantive contato durante esta especialização em Los Angeles, os templates costumavam conter não só os instrumentos e/ou ferramentas mais usados por eles, mas também um modelo de forma, de estrutura da canção, incluindo até a quantidade de compassos em cada parte da música. Por uma via, o uso de templates facilita o fluxo da produção, por outra, quando usada ao modo norte-americano, eles também parecem uniformizar as produções através de uma fórmula.

Sabemos da grande influência da indústria fonográfica norte-americana no mundo e que, em nosso país, ela também tem grande influência. A partir dos anos 1980 ela chegou aqui com bastante força, como reflete Clecius Corrêa:

As gravadoras da terra de Tio Sam não paravam de produzir artistas que se adequassem aos padrões impostos pelo senso comum[...] Conhecendo o amor do brasileiro por música estrangeira, as grandes gravadoras norte-americanas, todas com filiais “tupiniquins”, enviavam singles, CDs e, muitas vezes, pagavam jabá à rádios, injetando cultura dos EUA aqui (CORRÊA, 2006, p 10).

É indiscutível o impacto global que a indústria da música norte-americana exerce em nossa maneira de criar e também de consumir música – e, neste caso, uso o termo consumo por

acreditar que seja aqui mais adequado. Por exemplo, os algoritmos também têm modelado curadorias e análises recentes no campo da música. Os autores Kischinhevsky e col. (2021, p. 4), tratam de algoritmos e curadoria na programação radiofônica. Através de um banco de dados, os algoritmos relacionam alguns aspectos como, gêneros musicais, BPM's e tonalidades. Para eles, manter uma pessoa ocupando nas curadorias radiofônicas garante alguns valores importantes, como por exemplo, autenticidade, já que, a curadoria algorítmica é hoje uma realidade em diversas rádios:

Softwares de automação vêm gradualmente assumindo protagonismo, não apenas entre os novos atores do mercado digital de mídia sonora, mas também no rádio[...] Rádios universitárias e educativas são exemplos da persistência de programadores de carne e osso, que até recorrem a softwares de automação, mas permanecem no comando do processo, acionando critérios artísticos para seleção e gestão de repertório – uma espécie de ativismo musical, que apela a valores como autenticidade, qualidade e exclusividade, em contraponto ao mainstream das paradas de sucessos homogeneizantes. (KISCHINHEVSKY e col. 2021, p. 4).

Outro estudo buscou classificar gêneros musicais automaticamente por meio de algoritmos de mineração de dados, considerando descritores extraídos do sinal de áudio. Os autores sugeriram que elementos como as emoções, além das letras das canções e progressões de acordes, sejam consideradas em futuras análises. "Acredita-se que estes elementos tendem a contribuir na distinção de gêneros que apresentem possíveis fronteiras não tão bem definidas" (MOREIRA e TSUNODA, 2019).

A homogeneização nos segmentos radiofônicos viabilizados pelo protagonismo de uma curadoria algorítmica, os dados coletados que não consideram subjetividades, assim como os templates, assim como os cânones, se manifestam com uma característica impositiva. Como uma manifestação do colonialismo que determina padrões, desconsidera nuances e particularidades. Ao tratarmos da perspectiva decolonial, me parece propositivo que busquemos cada vez mais os meios que apoiem a identificação dos véus do colonialismo que borram nossa visão, que estejamos atentas/os com o que pode ser a medida no uso de determinadas ferramentas, pois, elas nos auxiliam ao tempo que também podem nos manter reféns de uma lógica agressora e distanciada de nós e do nosso potencial pessoal.

Me posicionar como produtora musical e mediadora do assunto tem me provocado tanto no entendimento de como identificar o que seriam estes padrões, estes véus em minha/nossa prática enquanto criadoras (digo nossa pelo fato de estar constantemente refletindo sobre este ponto com profissionais e também com alunes) porém, tem sido também constante a reflexão

sobre o conceito. Como seria a definição da profissão de "produtor/a musical"? Percebo que é muito comum, inclusive entre profissionais da música, a dúvida sobre o que faz uma/um produtora musical. Segundo a UBC - União Brasileira de Compositores, principal associação arrecadadora de direitos autorais no Brasil, muitas pessoas confundem as funções de produtor musical e produtor fonográfico. Sendo que o produtor musical é quem coordena as equipes artísticas, da pré-produção, à gravação e à mixagem e masterização. Sydney Sanches, assessor jurídico da UBC complementa:

O produtor musical tem como missão tornar aquela gravação o que foi imaginado na hora em que o intérprete entrou no estúdio para gravar. É o grande curador, pensa nas alternativas para tirar dos músicos que estão no estúdio o necessário para que o resultado final esteja de acordo com o que foi desejado. Em geral, tem característica artística forte, grande conhecimento de música, sensibilidade artística musical suficiente para fazer a diferença em favor do intérprete, dos músicos e da gravadora que o contratou (UBC, Agosto, 2017).

Para o autor João Carstens Machado, o produtor musical é quem coordena a equipe de técnicos, opera equipamentos e também toma decisões estéticas:

"Em grandes gravadoras, o produtor musical age como coordenador de uma equipe de técnicos ou engenheiros de som, estes que operam diretamente os computadores e equipamentos para gravação e edição sonora. Alguns produtores musicais atuam simultaneamente como técnicos/engenheiros de som em seu trabalho, ao mesmo tempo operando os aparelhos e tomando decisões estéticas, e aliando-se ou não a técnicos e engenheiros de som" (MACHADO, 2020, p.173).

Para Daniel Levitan, produtor musical tem uma atuação direcionadamente técnica sendo ele "a pessoa que dirige as sessões de gravação" (LEVITAN, 2016, p.3). Já para os autores Luís Filho e Carlos Souto "o produtor musical também é como um artista e um agente comunitário, necessário para compreensão da identidade cultural no local" (FILHO e SOUTO, 2022 p.244), trazendo assim uma visão ampliada deste profissional quando elaboram a presença do mesmo num contexto comunitário.

De modo geral, minha atuação como produtora musical passa pela manipulação de softwares de gravação, elaboração dos arranjos, gravação de instrumentos, decisões estéticas e, em algumas situações, arrisco a versão inicial da mixagem das canções/álbuns. Acredito que grande parte desta vasta atuação foi sendo modelada pela necessidade, como disse, além do desejo investigativo, aprender sobre o máximo de informações neste universo estava também

relacionado a me manter atuante no mercado como forma de resistência, como meio de me proteger do sistema opressor.

O exercício da produção musical vem ganhando formas bastante diferentes nos últimos anos com o veloz desenvolvimento tecnológico e com nossa relação cada vez mais íntima com as ferramentas disponíveis. No texto, "Música, o Corpo e as Máquinas" o pesquisador e músico, Fernando Iazzetta diz que "o computador representa em nossa sociedade hoje mais do que uma ferramenta eficiente de trabalho: é também um instrumento cultural extremamente lúdico, o que por si só representa um grande apelo ao uso" (IAZZETTA, 2014, p. 15). E neste caminho crescente, a relação com o arsenal tecnológico e a evolução para a prática da produção musical, os autores Luis Darlan Filho e Carlos Augusto Souto, no texto "PRODUÇÃO MUSICAL NA PERIFERIA: processos educacionais na potencialização da identidade cultural" dizem:

A evolução para a prática da produção musical acessível, no que diz respeito a acessibilidade de custos para o estudo dessa produção musical, ocorreu somente ao final do século XX, por meio da evolução das tecnologias digitais, que foram aos poucos barateando equipamentos e possibilitando que um computador, por exemplo, pudesse sequenciar pistas de áudio e manipulá-las (FILHO e SOUTO, 2022, p.244).

É notório que esta "acessibilidade" e desenvolvimento tecnológico tem nos permitido muitos avanços que impactam em todo o cenário musical, porém muitos paradigmas hegemônicos necessitam de rompimentos nesta área. Como é o fato da maioria dos conteúdos e materiais de estudo disponíveis na internet ainda serem encontrados em língua estrangeira, como tratam as autoras Amanda Jacometi, Klissy Guimarães e o autor Maurício Bortoloto:

Com a internet surge a possibilidade de maior democratização de acesso às produções nacionais, e a aquisição de equipamentos, como computadores, notebooks e softwares, DAWs (Digital Audio Workstation) e materiais de estudo de gravação, mixagem e produção musical como um todo, que ainda são encontrados, em sua maioria, na língua inglesa, o que nos evidencia um longo caminho a percorrer na mudança de paradigmas hegemônicos de produção musical e de desigualdade no acesso a elas no contexto do Brasil (JACOMETI, GUIMARÃES, BORTOLOTO et al, 2021).

Além disso, chamam também atenção para o fato de que conteúdo estrangeiro muitas vezes não condiz com a realidade local em relação a parâmetros técnicos:

[...] poucos estudos sobre esse tema em língua portuguesa, o que de certa forma nos obriga a buscar referências em outras línguas e que, muitas vezes, não condizem, em parâmetros técnicos, com a realidade com a qual

trabalhamos localmente. Apesar da produção musical ser uma prática abrangente e globalizada, não se pode negar as variantes elaboradas em diferentes realidades (JACOMETI, GUIMARÃES, BORTOLOTO, M et al, 2021).

Uma grande parte da minha formação e ainda hoje, de manutenção e atualização dos assuntos relacionados à produção musical, se deu por mediação de conteúdos disponíveis na internet. Como também, sempre me impactou o fato de encontrar pouquíssimos conteúdos sobre produção musical conduzidos por mulheres. Lembro, inclusive, que a primeira vez que eu ouvi falar de uma mulher brasileira que atuava como produtora musical foi sobre a carioca Rosinha de Valença⁵⁴, da qual pouco ouvimos falar sobre a sua atuação. Exímia violonista, Rosinha, também atuou como produtora musical, arranjadora, instrumentista e compositora, colaborando com diversos artistas como: Marília Medalha, Wanderléa, Ney Matogrosso, Maria Bethânia, Leci Brandão, Martinho da Vila, dentre outros. Segundo palavras da própria artista, não era nada fácil ser mulher no mercado da música, seu aparato técnico não era suficiente para lhe conceder equiparado reconhecimento diante de um cenário musical machista, misógino e sexista:

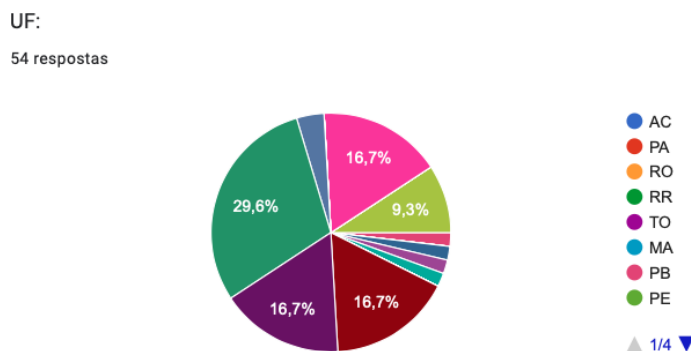
Eu era uma mulher que precisava de sorte, porque era a única contra um número enorme de violonistas, um bando de homens que não estava a fim de me ceder um lugar. Precisava quase arrancar as cordas do violão para que as pessoas compreendessem que eu sabia tocar. Quantas vezes fazia acordes fortíssimos para acordar as pessoas, para que calassem um pouco a boca e prestassem atenção: quando um artista toca ele tem que ser ouvido. Não importa que esteja de saia ou de cuecas"(ENCICLOPÉDIA, abril, 2023).

Diante do desejo de ampliar este debate e também confrontada com a escassez de textos que tratam do assunto, lancei em minhas redes sociais uma pesquisa/levantamento com a intenção de compreender um pouco mais sobre produtoras musicais do Brasil. A pesquisa/levantamento foi realizada através de um formulário Google e teve chamamento principal realizado através da rede social Instagram, no dia 08 de dezembro de 2022. Além disso, também compartilhei a pesquisa em minha lista de contatos via whatsapp. A pesquisa, que segue aberta para que dados continuem sendo coletados, conta neste exato momento com 54 (cinquenta e quatro) participantes. No formulário, estão dispostas perguntas como: idade, identidade etnico-racial e de gênero, localização, renda, bem como, programa mais usado para produzir, o que seria o

⁵⁴ Rosinha de Valença: Carioca, violonista, compositora, arranjadora, produtora e cantora. Disponível em:<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa208954/rosinha-de-valenca>>. Acesso em 03 Jan. de 2023.

papel da produtora musical, dentre outras. Abaixo compartilho alguns dados e o primeiro deles refere-se aos estados que mais tiveram produtoras participantes da pesquisa.

Figura: **11** gráfico relacionado aos estados das participantes da pesquisa

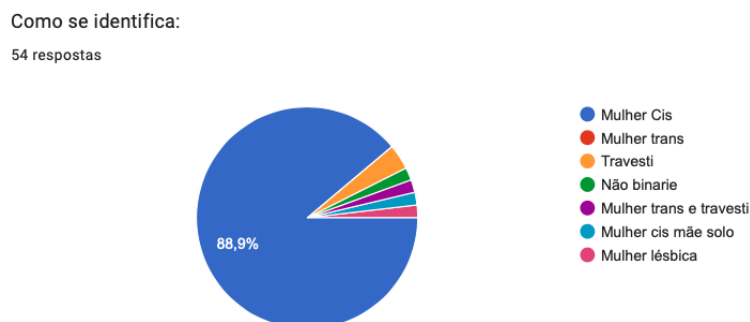


Fonte: Arquivo pessoal

Na figura **11** o gráfico demonstra que o estado com maior participação se refere a São Paulo com 29,6%, o que significa dezesseis participantes da pesquisa. Em empate com 16,7% estão os estados do Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerais, com nove participantes. Logo depois, o estado do Paraná com 9,3% de participação, o que equivale a cinco pessoas. De acordo com um levantamento do IBGE⁵⁵, estes estados refletem alguns dos mais populosos do país, acredito que este dado tenha algum reflexo nesta pesquisa.

Já na pergunta relacionada à identidade de gênero é possível notar uma grande participação de mulheres que se identificam como cisgênero.

Figura **12.** gráfico relacionado a identidade de gênero



Fonte: Arquivo pessoal

⁵⁵ Levantamento do IBGE. Disponível em: <<https://www.gov.br/pt-br/noticias/financas-impostos-e-gestao-publica/2021/08/populacao-brasileira-chega-a-213-3-milhoes-de-habitantes-estima-ibge>>. Acesso em 30 mar. de 2023.

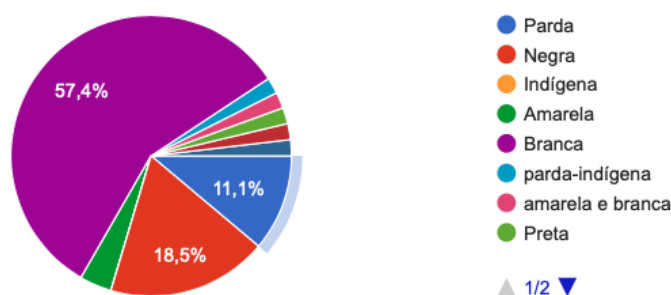
A figura 12 demonstra que 88,9% se identificam como mulheres cisgênero, em seguida é possível notar a participação de 3,7% de Travesti, o que representa 2 pessoas e, igualmente com 1,9% estão as outras categorias, valendo ressaltar que houveram identificação como mulher trans e travesti, além de mulher cis mãe solo e mulher lésbica.

Em seguida, veremos o gráfico que reflete o cenário relacionado à identidade etnico-racial das participantes da pesquisa. Como é possível ler abaixo:

Figura 13. gráfico relacionado à identidade etnico-racial

Identidade étnico-racial:

54 respostas



Fonte: Arquivo pessoal

Com 57,4% de participação de mulheres que se identificam como brancas, este número se refere a trinta e uma participantes, logo depois, temos 18,5% que se consideram Negras, totalizando dez das cinquenta e quatro respondentes totais. Logo depois com 11,1% produtoras que se consideram pardas, com o número de seis das participantes. Houve a participação de duas produtoras que se consideram amarelas. Com 1,9% tivemos também a auto identificação como Preta, socialmente Branca e Árabe. Além disso, houveram categorias que não são reconhecidas pelo IBGE, para tanto, uma participante se identifica como "parda-Indígena" e outra, como, "Amarela e Branca". Apesar da categoria está descrita, nenhuma delas se identificou apenas como "Indígena". Acredito que estamos num momento histórico muito específico, vejo ao meu redor debates intensos no que diz respeito a identidade etnico-racial em nosso país. Hoje dispomos de maior oferta de literaturas⁵⁶ que debatem sobre o assunto de uma forma ampla e aprofundada, tanto dentro, quanto fora da academia, porém, muitas iniciativas neste sentido ainda merecem atenção. Vale lembrar das contribuições que Lélia Gonzalez, intelectual negra brasileira, que defende um feminismo afrolatinoamericano, nos faz

⁵⁶ Este blog indica 200 títulos que tratam do tema. Disponível em: <<https://blog.bbm.usp.br/2021/200-livros-questao-racial/>>. Acesso em 16 abril 2023.

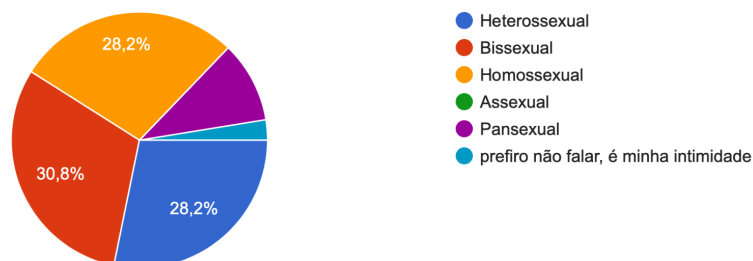
e, que são de grande valia para aprofundarmos esta compreensão. Em seu texto "A categoria político-cultural de Americanidade", Lélia trata da formação histórico-cultural do Brasil e também aborda temas importantes como o racismo estrutural, em um trecho inicial a autora diz: [...] o racismo à brasileira se volta justamente contra aqueles que são o testemunho vivo da mesma (os negros), ao mesmo tempo que diz não o fazer ("democracia racial" brasileira) (GONZALEZ, 1988, p.69). Além disso, nos textos organizados por Flavia Rios e Márcia Lima, da editora Zahar, uma compilação dos textos de Gonzalez, intitulado "Por um feminismo latino-americano: Ensaio, intervenções e diálogos" a autora, vai também abordar as problemáticas relacionadas às categorias de raça, gênero e classe, ambas determinantes para a compreensão do nosso cenário social e também musical:

É importante insistir que, dentro da estrutura das profundas desigualdades raciais existentes no continente, a desigualdade sexual está inscrita e muito bem articulada. Trata-se de uma dupla discriminação de mulheres não brancas na região: as amefricanas e as ameríndias. O caráter duplo de sua condição biológica — racial e/ou sexual — as torna as mulheres mais oprimidas e exploradas em uma região de capitalismo patriarcal-racista dependente. Precisamente porque esse sistema transforma diferenças em desigualdades, a discriminação que sofrem assume um caráter triplo, dada a sua posição de classe: as mulheres ameríndias e amefricanas são, na maioria, parte do imenso proletariado afro-latino-americano (GONZALEZ, 2020, p.122 e 123).

No que diz respeito à orientação sexual, obtive o número de trinta e nove participantes totais, pois esta categoria foi adicionada ao formulário posteriormente. Das trinta e nove produtoras que responderam à pesquisa podemos observar que a maioria se identifica como Bissexual e a segunda maior representação é de participantes que se identificam como Heterossexual e Homossexual:

Figura 14. gráfico relacionado à orientação sexual

Orientação sexual:
39 respostas



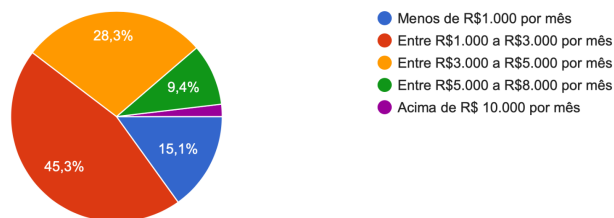
Fonte: Arquivo pessoal

Acima podemos então notar que 30,8% das participações referem-se a participantes que se autodeclararam como bissexual. Como hetero e homossexual são 28,2%. Quatro pessoas se identificaram como pansexual, ou seja, 10,3% delas e, por fim, 2,6% que preferem não falar.

Além disso, outro dado importante, se refere a renda média. Em termos gerais, esta renda média se expressa de maneira substancial entre os valores de R\$1.000 e R\$3.000, como podemos analisar abaixo:

Figura 15. gráfico demonstra valores da renda média das participantes

Qual a sua renda média:
53 respostas



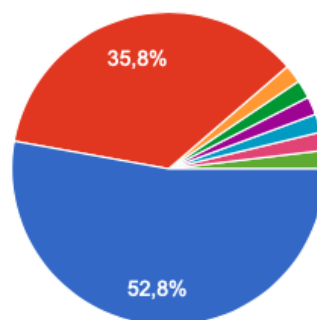
Fonte: Arquivo Pessoal

Acima observamos que 45,3% recebem uma média entre R\$1.000 e R\$3.000 e 28,3% delas recebem entre R\$3.000 e R\$5.000. Na sequência, podemos notar que 15,1% tem uma renda média menor que um mil reais, 9,4% delas têm renda entre R\$5.000 e R\$8.000 e, apenas 1,9%, ou seja, uma das participantes têm uma renda acima de R\$10.000.

Na sequência, relacionada à pergunta anterior, é interessante notar que 52,8% delas contam com uma renda proveniente de atividades relacionadas à música:

Figura 16. gráfico que demonstra renda proveniente da música
A sua renda é exclusivamente proveniente da música?

53 respostas

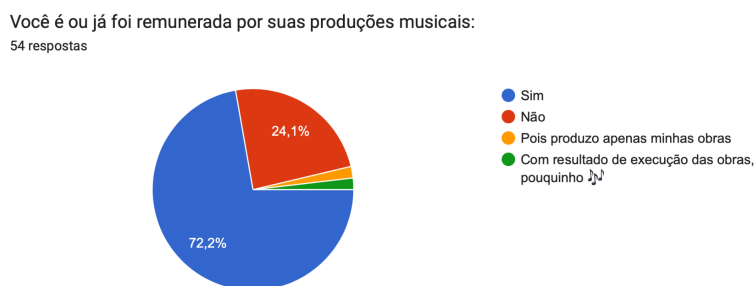


Fonte: Arquivo Pessoal

Notamos então que a maioria das participantes têm uma renda advinda de suas atividades musicais o que significa 28 das participantes totais. 35,8% delas não têm renda exclusiva da música e as outras categorias se referem às atividades sinalizadas pelas participantes como atividades que lhe rendem valores diversos. A maioria das atividades estão relacionadas ao universo artístico-musical, audiovisual e aulas de música.

Também conectada às duas questões anteriores, um outro dado é o que está relacionado ao fato de 72,2% delas já terem sido remuneradas por suas produções, como segue:

Figura 17. gráfico que explicita dados sobre remuneração das participantes



Fonte: Arquivo Pessoal

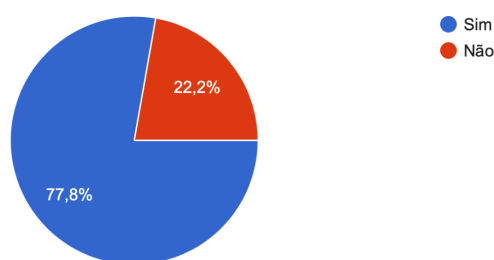
Nesta figura acima é possível perceber que 72,2% já foram remuneradas por suas produções musicais, o que significa trinta e quatro das participantes totais. 24,1% nunca foram remuneradas por elas. Há também participantes que indicaram receber valores relacionados à arrecadação por direito de execução de suas produções/obras, através da instituição na qual estão associadas. Uma delas respondeu que não, relacionando isso ao fato de ter, até então, produzido apenas suas obras.

Na figura abaixo temos um gráfico relacionado à discriminação por ser mulher no mercado da música:

Figura 18. gráfico demonstra dado sobre discriminação de gênero

Já sofreu alguma discriminação por ser mulher no mercado da música:

54 respostas



Fonte: Arquivo Pessoal

A maioria das participantes, ou seja, 77,8% delas já sofreram discriminação no mercado da música por serem mulher. Sobre este aspecto, conecto pensamento com o texto mencionado anteriormente "Violências simbólicas na produção musical: Origens e persistências das relações de gênero e poder" como podemos ler:

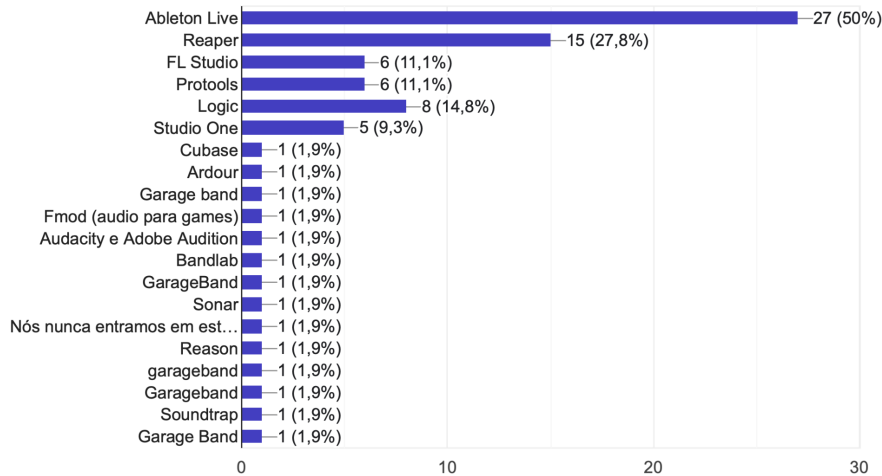
Essa desigualdade não ocorre isoladamente apenas no ambiente de produção fonográfica, mas atende a determinações do sistema capitalista. As opressões aos povos indígenas e negros, às mulheres e às pessoas LGBTQIA+ com suas intersecções são íntimas da acumulação capitalista, pois são utilizadas como ferramenta de desumanização para facilitar a exploração. No caso do machismo, serve para os homens tomarem gratuitamente o trabalho das mulheres, assim como aponta o dado sobre a sobrecarga de trabalhos dentro e fora de casa (JACOMETI, GUIMARÃES, BORTOLOTO et al, 2021, p.5).

Com relação ao software que elas costumam usar para realizar suas produções, podemos notar que, a metade das produtoras que responderam à pesquisa, trabalham com o software Ableton Live. E, na sequência, em ordem de maior uso, temos Reaper, Logic, FL Studio, Protools e Studio One.

Figura 19. gráfico demonstra softwares de produção musical mais usados

Qual/s programas você usa para produzir:

54 respostas



Fonte: Arquivo Pessoal

Notamos então que 50% das produtoras usam o software Ableton Live, 27,8% corresponde às que produzem com o Reaper, 14,8% delas produzem com o Logic. Com empate de 11,1% estão os softwares FL Studio e o Protools e com 9,3% está o Studio One.

Há mais de uma década, uso o Ableton Live para realizar produções, sejam elas em estúdio ou em palcos. Sempre indico para alunes em geral, ou amigos que desejem iniciar nas produções que usem o software que melhor se adaptarem. Para mim não percebo, em termos técnicos, um melhor do que outro. Durante muitos anos e, inclusive hoje, ainda é comum escutar sobre a fidelidade a determinado software, porém, sou da corrente que acredita que o melhor é o que te proporciona um melhor fluxo de produção, e esta me parece uma medida particular. Sendo assim, é excelente poder ter ao nosso alcance uma variada oferta de softwares disponíveis. Porém, quando se trata de performances ao vivo, acredito que o Ableton Live seja uma DAW que nos permita maior suporte, ele foi desenvolvido com este intuito, pouco tempo depois buscou se adaptar também às produções em estúdio. Neste sentido ele dispõe de duas possibilidades de telas, uma tela dedicada à performance ao vivo e outra para as produções em estúdio, nomeadas por tela chamada de "cena" e "tela de arranjo". Acredito que a possibilidade de unir a produção em estúdio com as performances tenha sido um dos fatores para uma grande adesão e uso deste software no Brasil e no mundo. Me parece que este motivo também pode se refletir no resultado desta pesquisa, ou mesmo que ele foi se tornando cada vez mais comum entre as produtoras também.

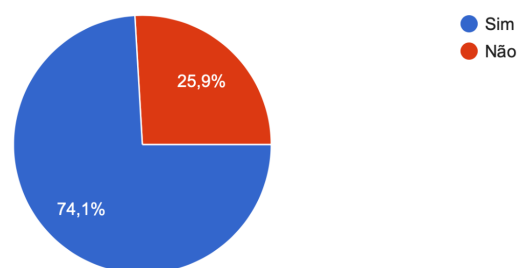
Uma questão importante também para quem se relaciona com área de produção musical é que o valor destas ferramentas são quase impeditivas. Hoje, a versão completa do Ableton Live custa quase \$600 (seiscentos dólares). Como estudante de produção musical precisei buscar alternativas para "burlar" esta circunstâncias e encontrar meios de estudar com o programa que melhor se encaixava em meu perfil profissional. Como educadora o caminho é diferente, tenho hoje me relacionado com softwares mais acessíveis para que possa mediar o aprendizado, mesmo que algumas funções, como esta das performances ao vivo não possam ser atendidas. Este ponto também me parece refletir na pesquisa. Depois do Ableton Live, temos o Reaper como software mais usado pelas produtoras. Em meu caso, aplico a mesma resposta. O Reaper tem se revelado para mim com uma possibilidade muito interessante, por alguns fatores. Ele é um software "gratuito", uso as aspas pois ele permite ser usado sem que a pessoa interessada pague a licença. Ele sugere dois valores de licença, a primeira com desconto, sessenta dólares, a segunda, versão comercial, duzentos e vinte e cinco dólares. Além disso, o software ocupa pouquíssimo espaço no computador e permite uma interface adaptável, onde a/o usuário pode livremente ajustar os comandos de acordo ao seu interesse. Se eu desejar, posso, por exemplo, configurar a minha tecla R como atalho para a função de gravação. Toda vez que dou este comando, o programa inicia a gravação do canal selecionado. Esta é uma usabilidade muito interessante no dia a dia das produções musicais. Permite assim maior liberdade para a/o usuário direcionar a ferramenta ao seu fluxo de trabalho. Para tanto, de modo geral, o Reaper parece estar se tornado uma ferramenta com bastante adesão, não só pela sua usabilidade mas também pela sua "acessibilidade" de custo.

Por fim, na figura abaixo, disponho de dado relacionado à colaboração. A maioria das participantes já produziu em colaboração com outras mulheres, na figura 20:

Figura 20. dado sobre produção em colaboração com outra mulher

Você já colaborou em alguma produção musical com outra mulher ?

54 respostas



Fonte: Arquivo Pessoal

Em números, podemos então notar que 74,1% das participantes, o que significa 40 (quarenta) delas. É possível notar que a colaboração tem sido uma via de forte impacto na realização entre mulheres. Esta para tanto, foi também uma maneira decisiva na realização do álbum Feitura que tratarei na seção seguinte. Ademais, a pesquisa realizada ainda traz outros dados nos quais desejo aprofundar em publicações futuras, trouxe dados iniciais no intuito de provocar e também demonstrar a necessidade de análises como estas.

Trazendo novamente a indispensável Lélia Gonzalez para finalização desta seção, abaixo um trecho do texto "A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social" para iluminar sobre a importância de uma articulação conjunta:

Se estamos comprometidas com um projeto de transformação social, não podemos ser coniventes com posturas ideológicas de exclusão, que só privilegiam um aspecto da realidade por nós vivida. Ao reivindicar nossa diferença enquanto mulheres negras, enquanto amefricanas, sabemos bem o quanto trazemos em nós as marcas da exploração econômica e da subordinação racial e sexual. Por isso mesmo, trazemos conosco a marca da libertação de todos e de todas. Portanto, nosso lema deve ser: organização já! (GONZALEZ, 2020, p.235).

A música não está dissociada de quem a produz. A música não está dissociada da história de vida de quem a produz. Em alguma medida, estes pontos desenham o espectro sonoro que pulsa em nossos ouvidos. Sendo assim, não poderia deixar de trazer outras interrogações para ampliar a discussão e finalizar esta seção. Quantas mulheres estão presentes em suas playlists? Quantas delas são negras? Indígenas? Trans? Quantas mulheres produtoras musicais você conhece e sabe o nome delas?

Assim como não podemos dissociar pesquisas e práticas de uma elaboração aprofundada e alinhada com nossa realidade sociocultural e econômica. Ainda em acordo com Lélia Gonzalez:

[...] a opressão racial e a exploração de classe ficam devidamente esquecidas nos porões de uma sociedade cujos sistemas de classificação social e econômico fazem da mulher negra o foco, por excelência, de sua perversão. Esquecer isso é negar toda uma história feita de resistências e de lutas, em que essa mulher tem sido protagonista graças à dinâmica de uma memória cultural ancestral (que nada tem a ver com o eurocentrismo desse tipo de feminismo). Esquecer isso significa não querer ver todo um processo de expropriação socioeconômica e de apropriação cultural que as classes dominantes brancas têm exercido contra mulheres e homens negros deste país (GONZALEZ, 2020, p.234).

Além disso, também tenho me questionado: É possível produzir singles/álbuns que dialogam com as epistemologias feministas decolônias? É possível decolonizar as produções musicais? É possível decolonizar a escuta⁵⁷ (RIBEIRO, 2022)? Como as regras impostas pela indústria fonográfica impactam em quem produz e em quem absorve estas produções?

Para tanto, compartilho a seguir, os caminhos que encontrei para viabilizar um álbum produzido por mim e, que contou com a participação de mais seis artistas-produtoras. Dentre elas, a maioria se auto identificam como mulheres negras e/ou pardas. Nesta travessia, partilho também detalhes e escolhas que me guiaram nesta produção. Estas escolhas estavam de mãos dadas com os conceitos e metodologias traçadas aqui e também com o desejo de corroborar, na medida do possível, com o que tenho chamado de "produção musical feminista decolonial".

A ESCRITA É MUITO DE UM MUITO. É TAMBÉM UMA ARMA PARA OPRIMIR, SUBJUGAR, ESCRAVIZAR E DESTRUIR TODAS AS OUTRAS PESSOAS QUE NARRAM A VIDA PELA ORALIDADE, PELO CORPO DO RIO, DAS ÁRVORES, DAS PEDRAS, DE MAPAS FEITOS DE OUTRA MATÉRIA (BRUM, 2021, P. 88).

FRUTO

[...] NO MEU CANTO EU SUPLICO
QUE MEU CANTO SEJA MEU,
SE MEU CORPO EU HABITO,
QUE SE DESFAÇA O BREU,
FÊMEA QUE PARTU, EU!
(COMO UM RIO, CARLA SUZART, 2013)

⁵⁷ O músico e pesquisador Fábio Ribeiro, em sua recente tese, traz rica contribuição sobre a decolonização da escuta.

Iniciar esta sessão é muito especial para mim porque através dela descrevo um processo profundo e único. Esmiuço, na medida do possível, uma travessia mágica na qual engravidei, gastei e pari a mim mesma através do álbum *Feitura*⁵⁸. E parte desta gestação, assim como o parto, foi realizada em parceira majoritária de mulheres. Faço analogia com a gestação pois, apesar de nunca ter vivido a experiência de gestar alguém, me senti assim, gestando um álbum, uma criação, um processo. E como é muito comum nas comunidades de matriz africana e indígena, este filho/a foi/é cuidado, criado por diversas mãos. Parafraseando dois artistas que admiro muito, Marina Lima e Arnaldo Antunes "[...] eu tu tô grávida, de uma nota musical, de um automóvel, de uma árvore de Natal, e vou parir uma montanha, um cordão umbilical, um anticoncepcional, um cartão postal".

Aqui posso dizer que escolhi as sementes, adubei o solo, reguei o embrião, cuidei do processo de rompimento e pari um fruto. Ele tá no mundo, pronto para ser degustado, experimentado.

O que busco partilhar nesta seção não são erros ou acertos, sobre as melhores ferramentas de produção musical que estão disponíveis no mercado, os cânones da produção musical, como escrever/construir arranjos, etc. Tateei alguns destes pontos, mas o principal objetivo foi cartografar elaborações sobre uma criação musical realizada por mulheres, considerando quem somos, nossas histórias de vida, nossas trajetórias. Algo que venho maturando como "produção musical feminista decolonial". Compreendo que criar, considerando quem somos, nossas histórias de vida, nossas trajetórias, nosso corpo é sonoro, é afetivo, é político e, para mim, corrobora com a travessia que venho construindo ao longo dos últimos anos. Partilho o caminho que possibilitou trazer *Feitura* ao mundo e as minhas/nossas formas de produção musical, ou melhor, as formas que encontramos durante este processo para efetivá-lo. A maioria das faixas foram concebidas em colaboração com "artistas-produtoras" (o conceito é uma nomenclatura que pretende elucidar o papel das artistas que colaboraram na produção musical e arranjos). As artistas-produtoras são: Carla Suzart⁵⁹ (Bahia), Marília

⁵⁸ *Feitura*: primeiro álbum da artista Neila Kadhí. Contém 9 faixas e foi lançado digitalmente dia 05/08/22. Disponível em: <<https://shre.ink/PzB>>. Acesso em 01 de Dez. 2022.

⁵⁹ Carla Suzart: cantora, violonista, baixista, musicoterapeuta, compositora. Disponível em: <https://www.instagram.com/carla_suzart/>. Acesso em: 5 de nov. de 2022

Sodré⁶⁰ (Bahia), Pri Azevedo⁶¹ (Bahia), Marfa Kurakina⁶² (Rússia), Camila Costa (Rio de Janeiro) e Luana Flores⁶³ (Paraíba). Cada uma delas, além da produção musical e arranjos, também colaborou como instrumentista. Ademais, contei com a participação de Carol Panesi⁶⁴ (Rio de Janeiro), Illa Benício⁶⁵ (Bahia), Cecília Stalin⁶⁶ (Suécia) e Sebastian Notini⁶⁷ (Suécia) como instrumentistas. Duas das faixas, "Flutuando e Branco Página" foram inteiramente produzidas, arranjadas e executadas somente por mim.

Nesta seção descrevo também detalhes sobre a criação artística, questões e escolhas técnicas, sobre como se deram as colaborações, a ficha técnica de cada canção, hardware e software usados, escolhas estéticas, metodologias para maturação dos arranjos e, de forma breve, compartilho também sobre as estratégias que usei para o lançamento. Esta última não é parte importante da pesquisa, porém foi algo que me exigiu bastante atenção durante toda a jornada de produção.

Ao longo deste processo de criação, parte das metodologias, escolhas de timbres e tomadas de decisão foram guiadas por sentimentos, subjetividades, intuição e também foram modeladas pelo próprio espaço físico que dispunha para a realização de parte substancial da produção do álbum.

Logo que finalizamos a produção musical da maioria das faixas, enviei uma breve entrevista para as artistas-produtoras, buscando compreender, através da partilha pessoal de cada uma delas, como havia sido esta travessia para elas. Trechos destas entrevistas são usados aqui nesta seção, para apoiar a compreensão geral do que foi realizado. Vale ressaltar que nem todas as artistas-produtoras responderam a entrevista.

Além da minha atuação como artista, cantora, compositora e instrumentista, me posicionei na realização do álbum *Feitura* de forma robusta como produtora musical. Como

⁶⁰ Marília Sodré: violonista, cantora, compositora, arranjadora, produtora musical, professora de música. Disponível em:<<https://www.instagram.com/mariliasodreoficial/>>. Acesso em: 5 de nov.de 2022

⁶¹ Pri Azevedo: pianista, acordeonista, compositora. Disponível em:<<https://www.instagram.com/priazevedooficial/>>. Acesso em: 5 de nov.de 2022

⁶² Marfa Kurakina: baixista, produtora musical. Disponível em:<<https://www.instagram.com/marfabass/>>. Acesso em: 5 de nov.de 2022

⁶³ Luana Flores: compositora, DJ, beatmaker. Disponível em:<<https://www.instagram.com/nordestefuturista/>>. Acesso em: 5 de nov.de 2022

⁶⁴ Carol Panesi: cantora, compositora, instrumentista e arranjadora. Disponível em:<<https://www.instagram.com/carolpanesi/>>. Acesso em: 5 de nov.de 2022

⁶⁵ Illa Benicio: cantora, compositora, percussionista e baterista. Disponível em:<<https://www.instagram.com/illabenicio/>>. Acesso em: 5 de nov.de 2022

⁶⁶ Cecilia Stalin: cantora, compositora, produtora e curadora. Disponível em:<<https://www.instagram.com/ceciliastalin/>>. Acesso em: 5 de nov.de 2022

⁶⁷ Sebastian Notini: suéco, percussionista, baterista e produtor musical. Disponível em:<https://www.instagram.com/sebastian_notini/>. Acesso em: 5 de nov.de 2022.

vimos na seção anterior, facilmente encontramos interseções entre as funções de produção e direção musical, o que inclui a parte técnica das sessões de gravação, curadoria de canções e gerenciamento estético e de pessoas. Acredito que estas também convergem com a direção artística, a qual também encontra lugar nas ações como gerenciamento e aconselhamento artístico, estratégias de marketing, escolha de repertório, etc. De algumas décadas para cá, parece que foi se diluindo a ideia de que o/a artista faz "apenas" a música. A cantautora Paula Toller disse, recentemente em entrevista para o canal do Youtube da UBC - União Brasileira de Compositores, sobre este momento contemporâneo de autogestão, que:

[...] hoje você tem que fazer outras coisas que não são da música, eu tive a sorte de começar numa época em que eu podia fazer só aquilo...eu não precisava ficar pensando em como eu ia divulgar, fazer o marketing [...] (UBC, março, 2022)⁶⁸.

Em meu caso, estava durante todo tempo me relacionando com diversas funções que foram desde a estética sonora, passando pela estética da capa do álbum, edição de vídeo, registro de obras e fonogramas, gerenciamento de prazos e pessoas, estratégias de lançamento, etc. Este perfil de 'faça você mesmo' foi para mim uma condição custosa em muitos aspectos, era a maneira para que esta produção pudesse ser realizada e também me parece encontrar relação com o que chamamos de 'artista independente'. Este conceito encontrou espaço no Brasil a partir do final dos anos 1970, como nos aponta o autor Thiago Galleta:

No Brasil, a popularização do termo “independente” associado à “música” ou à “produção musical” ocorre, mais efetivamente, a partir do final dos anos 1970, designando, sobretudo, as produções fonográficas realizadas com níveis diversos de autonomia em relação ao aporte estrutural-financeiro e ao modo tradicional de operação das grandes gravadoras – também chamadas de “majors” (GALLETA, 2014, p.56).

Este conceito/formato de realização parece uma alternativa possível para que um maior número de artistas possam 'garantir' espaço no mercado e 'mostrar' seus trabalhos, porém, este ao mesmo tempo agrega sobrecarga e também podem agregar uma precarização nos trabalhos apresentados e nas atividades profissionais do mercado, como também nos aponta Galleta:

Também, como empresários de si mesmos, geralmente têm que trabalhar bem além da jornada de oito horas diárias, envolvidos com articulação

⁶⁸ Trecho da entrevista cedida para o vídeo: CANTAUTORAS: O canto autoral da mulher brasileira | EP2 | Amazon Music e UBC. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=ePHyxQjFPco&t=138s>>. Acesso em Set. de 2022.

de contatos junto a produtores, jornalistas, assessores de imprensa, donos de casas noturnas, contratantes de shows; promovendo e divulgando diuturnamente seus trabalhos nas redes sociais e em meios digitais; escrevendo projetos para financiamento e patrocínio junto a editais e leis de incentivo à cultura, além de se dedicar à música, não somente em seus aspectos criativos e estéticos mais também técnicos, operacionais e de estúdio (GALLETA, 2014, p.73).

Para mim, realizar um álbum nestes moldes passa pelo conceito de 'artista independente' porém, o extrapola, pois além de uma condição/imposição mercadológica ou um modus operandis contemporâneo de se posicionar no mercado da música, é possível também perceber que quando se trata de uma perspectiva de gênero é duplamente desafiador que este posicionamento aconteça. Notamos em diversos exemplos na seção anterior, a lacuna relacionada à presença de mulheres nas diversas áreas do mercado da música. Melhor dizendo, é possível notar a ausência de mulheres nos repertório, nos festivais, nas orquestras, na produção musical, na docência, etc. Para tanto, realizar este álbum, de mãos dadas com mulheres é uma maneira de provocar, friccionar e também de buscar romper estruturas que nos inviabilizaram historicamente. "A autonomia organizativa permite, então, alcançar patamares de realização da liberdade" (NASCIMENTO, p. 48, 2015), neste caso, em minha práxis, percebo que a autonomia apoiada pela colaboração se mostra com uma via de realização que, consequentemente, me posiciona no mercado da música. Não só no sentido técnico onde através de um processo autônomo não me ponho na dependência de alguém para que realizações artísticas aconteçam, como foi o caso da realização deste álbum, mas também em um sentido político, a autonomia como tecnologia de enfrentamento de opressões e violências. Para tanto, compartilho com mais detalhes sobre a realização do álbum *Feitura* e informações adicionais.

A Feitura

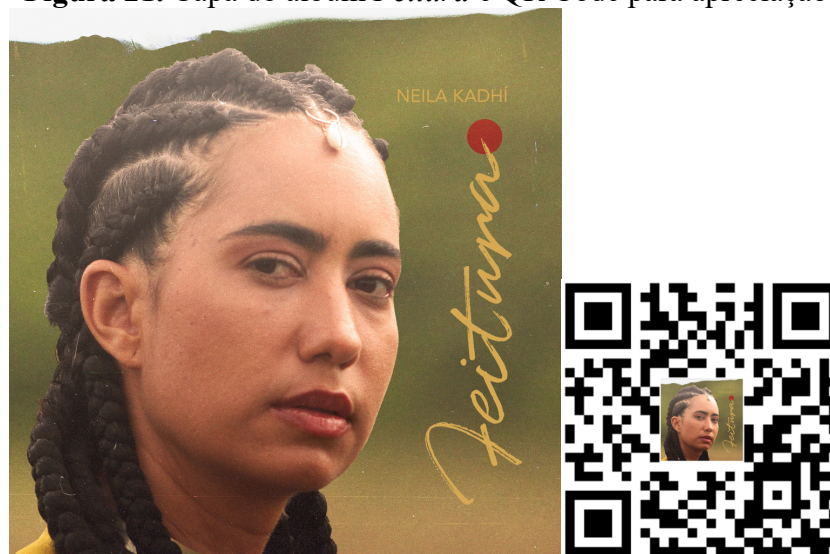
Etimologicamente a palavra *Feitura* vem do latim *factura*. É um substantivo feminino. Significa ato, modo ou efeito de fazer; dar existência ou forma a; obra, execução, trabalho; ritual que alguém passa quando pretende se iniciar numa religião. Tem também sentido relacionado à artesanaria. Escolher pelo nome *Feitura* vem do cruzo de conexões. Numa via, a

minha relação com as religiões de matrizes africanas e, numa outra – não em sentido oposto, mas sim, de vias que se cruzam – a busca por sonoridades. Venho, ao longo dos últimos anos, burilando sonoridades, buscando dar formas sonoras à minha expressão, na medida em que estas também dialogam com o pensamento feminista decolonial. Em alguma medida o nome *Feitura* também soa como algo que está em constante fazimento, algo no gerúndio, no inacabado, em movimento. E assim me vejo, me sinto, deslocada de mim, do sentido fixo de "ser", me apraz o sentido de "estar" e nele também me apoio sonoramente. "O mundo é uma encruzilhada e por isso é um campo de possibilidades infinitas, inacabadas" [...] (Rufino, 2019, p.26).

O álbum e detalhes técnicos

O álbum *Feitura* é composto de nove faixas autorais e inéditas. Toda a realização, desde o levantamento das músicas à masterização e lançamento, teve a duração média de doze meses — agosto de 2021 a agosto de 2022.

Figura 21. Capa do álbum *Feitura* e QR Code para apreciação



Fonte: Arquivo pessoal (2022)

A distribuição nas plataformas digitais foi realizada pela YBMusic⁶⁹. Noventa por cento do álbum foi produzido remotamente (a produção de uma da faixa "Onda Grande" se deu de maneira híbrida).

⁶⁹ YB Music: selo e distribuidora de música brasileira. Disponível em: <<https://www.instagram.com/ybmusic/>>. Acesso em: 5 de nov.de 2022

A mixagem foi realizada presencialmente por mim e pelo músico e produtor suéco, Sebastian Notini. Já a masterização foi realizada remotamente pelo músico e produtor Vicente Jacomini⁷⁰ (São Paulo).

A escolha das canções para compor o repertório do álbum não se deu de forma linear. Houveram, inclusive, duas canções que iniciei a produção, porém não as mantive no álbum. Percebi, durante o processo, que mantê-las seria forçar uma situação e o resultado ficaria muito aquém das outras produções, pois elas me soavam imaturas, uma delas por parte da composição e outra, pela produção musical. Mais adiante, trato de maneira detalhada sobre a produção de cada faixa, aspectos técnicos e criativos, bem como, desafios e soluções encontradas.

Das seis produtoras que participaram da produção do álbum, três responderam à entrevista e, ao longo do texto, disponho de alguns trechos. Além disso, foi possível realizar com a maioria delas um encontro via aplicativo Zoom para apresentar a canção e partilhas diversas. Durante a produção, usamos o aplicativo Whatsapp para a tomada de decisões rápidas sobre os arranjos, maturação de ideias, troca de arquivos de áudio e o que mais surgisse de demanda. Abaixo, apresento a ficha técnica do álbum:

1. **Entro** (Neila Kadhí)

Neila Kadhí: gravação, produção musical, arranjo, violão, voz, vocais, sintetizadores, guitarra, beats e mixagem; Luana Flores: produção musical, arranjo, vocais, alfaia, beats, sintetizadores; Carol Panesi: Violinos; Marfa Kurakina: baixo; Sebastian Notini: gravação e mixagem; Vicente Jacomini: masterização.

2. **Bate folha** (Neila Kadhí e Khrystal)

Neila Kadhí: gravação, produção musical, arranjo, violão, voz, vocais, sintetizadores, guitarra, beats e mixagem; Luana Flores: produção musical, arranjo, vocais, alfaia, beats, sintetizadores; Carol Panesi: Violinos; Marfa Kurakina: baixo; Cecilia Stalin: Vocais; Carla Suzart: Vocais; Sebastian Notini: gravação e mixagem; Vicente Jacomini: masterização.

3. **Apetite** (Neila Kadhí e Monique Nascimento)

Neila Kadhí: gravação, produção musical, arranjo, violão, voz, vocais, sintetizadores, guitarra, beats e mixagem; Marfa Kurakina: produção musical, arranjo, sintetizador e baixo; Illa

⁷⁰ Vicente Jacomini: paulistano, músico e produtor musical. Disponível em: <<https://www.instagram.com/vicentediasj/>>. Acesso em: 5 de nov.de 2022

Benício: percussão eletrônica; Sebastian Notini: gravação, moringa e mixagem; Vicente Jacomini: masterização.

4. **Onda Grande** (Neila Kadhí e Carla Suzart)

Neila Kadhí: gravação, produção musical, arranjo, voz, vocais, sintetizador, guitarra, beats e mixagem; Carla Suzart: produção musical, arranjo, violão, guitarra, synth pad, baixo synth, voz e vocais; Sebastian Notini: gravação e mixagem; Vicente Jacomini: masterização.

5. **Flutuando** (Neila Kadhí e Fred Aquino)

Neila Kadhí: gravação, produção musical, arranjo, violão, voz, vocais, sintetizadores, piano, guitarra, beats e mixagem; Sebastian Notini: gravação e mixagem; Vicente Jacomini: masterização.

6. **Pra me benzer** (Neila Kadhí)

Neila Kadhí: gravação, produção musical, arranjo, violões, voz, beats e vocais; Pri Azevedo: produção musical, arranjo, sintetizadores, piano, vocais e guitarra; Jorge Cipriano: texto yorubá; Sebastian Notini: gravação e mixagem; Vicente Jacomini: masterização.

7. **Cor de São João** (Neila Kadhí e Fred Aquino)

Neila Kadhí: gravação, produção musical, arranjo, voz, beats, vocais e mixagem; Marília Sodré: produção musical, arranjo, violão, violão de 12 cordas, zabumba, sintetizador; Sebastian Notini: triângulo, gravação e mixagem; Vicente Jacomini: masterização.

8. **Sua Pessoa** (Neila Kadhí, Camila Costa e Ana Baird)

Neila Kadhí: gravação, produção musical, arranjo, violão, voz, vocais, sintetizador, baixo synth, guitarra, beats e mixagem; Camila Costa: produção musical, arranjo, vocal, violão e organelle; Sebastian Notini: gravação e mixagem; Vicente Jacomini: masterização.

9. **Branco Página** (Neila Kadhí)

Neila Kadhí: gravação, produção musical, arranjo, violão, voz, vocais, sintetizador, guitarra, efeitos e mixagem; Sebastian Notini: gravação e mixagem; Vicente Jacomini: masterização.

Todas as pessoas envolvidas nesta realização tem meu total respeito e admiração. Sem a colaboração generosa de cada uma delas, este álbum não teria sido realizado.

Abaixo demonstro, através de esquema em formato de mapa mental, as canções e as respectivas artistas-produtoras. Ressalto que as duas canções que tem apenas meu nome não contaram com colaborações externas, foram inteiramente produzidas, executadas e arranjadas por mim.

Figura 22. Mapa mental com canções e colaboradoras



FONTE: Arquivo pessoal (2022).

Equipamentos utilizados no estúdio caseiro:

Os equipamentos que usei para produzir a base principal do álbum foram: um Macbook Pro 2012, sistema operacional Catalina, softwares Ableton Live e Reaper, dois monitores KRK-Rokit 5, uma placa de áudio Saffire Pro14, um microfone dinâmico Audix OM2, pedestais, um violão Giannini amplificado, uma guitarra Strato, um pandeiro, duas controladoras MIDI⁷¹, gravador Digital Portátil H4n - Zoom, microfone DPA para violino e, um celular android da marca Galaxy J8.

Equipamentos utilizados no estúdio de Sebastian Notini:

Algumas vozes e violões finais foram gravadas no estúdio do músico Sebastian Notini em Salvador-BA e mixadas por mim e por ele na mesma cidade. No estúdio, usamos para gravação da voz final o microfone Neumann TLM103 e o pré-amplificador Universal Audio LA-610. Para gravar o violão utilizamos o microfone Sennheiser MK4 e um par de Line Áudio CM3. O software Reaper foi usado para gravação e edição de vozes e violão, além de realizar, através dele, a mixagem de todas as faixas.

⁷¹ Controladora MIDI: uma espécie de controle remoto que não produz som por ele próprio. Precisa estar conectado a um computador e programa de áudio para assim exercer sua função. É comum encontrá-lo em formato de pianos pequenos. Disponível em <<https://www.musicacenter.com.br/loja/noticia.php?loja=1033692&id=15>>.

Texturas sonoras, políticas e poético-afetivas

O conceito geral do disco sempre esteve ligado ao desejo de "beber" das principais sonoridades que me formaram de maneira elementar: a música baiana⁷² e afro-diaspórica. Além disso, um farol para a produção musical e para o resultado sonoro, estava também baseado no que seria possível construir com as ferramentas disponíveis, levando em consideração o aparato tecnológico e a estrutura física, de cada uma de nós envolvidas na parte da produção e arranjos. Em meu caso, a sala principal de gravação era a casa onde moro e que não conta com nenhum tipo de isolamento/tratamento acústico. Sendo assim, este era um desafio previsto para eu já me encontrava preparada para todas as possibilidades de resultado.

Planejei iniciar o processo de trocas com Sebastian Notini através de uma espécie de consultoria de produção musical. Em primeira instância, conversaríamos sobre o conceito que eu gostaria de adotar para o disco e ele me aconselharia por caminhos possíveis, tendo como base a longa experiência dele como produtor musical. Na sequência, ele faria a mixagem do álbum. Até que no meio do caminho fui também gravando as faixas de voz e violão principal no estúdio dele. Desde sempre, estive disposta e desejosa em assumir, o que, durante o processo do disco, vim a chamar de "ranhuras", de porosidade, de vida real na produção do álbum. Quero dizer com isto que acolhi algumas texturas sonoras que surgiram durante a produção. Sons de grilo, pássaros, da paisagem sonora em volta da casa, da mão deslizando no violão, respirações, bem como, todas as subjetividades que surgiram durante o processo que, acredito eu, também podem ser ouvidas com todo o corpo, com o coração.

Persegui o resultado sonoro desejado me munindo da intimidade que venho construindo, ao longo dos anos, com o aparato técnico que disponho, da lida com as ferramentas de produção musical, de planejamento, de estudo e também de autoconhecimento e compaixão. Sim, me conhecer mais profundamente, acolher minhas fragilidades foi fundamental para que eu pudesse me manter atenta, produtiva e sem sucumbir às adversidades – que foram muitas – e assim realizar o plano. Além disso, estar atenta e receptiva para também acolher – caso necessário – fragilidades que pudessem surgir das artistas-produtoras envolvidas neste processo.

De fato, acredito que a tomada de consciência é a condição primordial no deslanchar do processo de empoderamento, sobretudo quando acontece a partir da troca de vivências e experiências e

⁷² Aqui, especificamente, me refiro ao samba-reggae, gênero que nasceu nos anos 80 na Bahia e ganhou grande repercussão mundial e teve presença marcante em minha infância.

reflexões coletivas, que levam a uma ação coletiva transformadora (SARDENBERG, 2009 e 2018).

Todavia, não me desconfortava o fato de assumir esta produção como um retrato do momento, uma espécie de 3x4 sonora, uma trajetória em curso, um processo em construção, no qual caberia tudo o que era possível de ser criado naquele momento, com as ferramentas e também com as limitações que tínhamos. Ademais, também considero como parte integrante desta paisagem sonora questões como a lida com a pressão emocional devido a instabilidade financeira – a falta de bolsa e de trabalho – os prazos acadêmicos e também de lançamento do álbum.

O espaço físico do qual trato aqui é a casa que moro. A casa fica localizada em Massarandupió-BA, um pequeno povoado com uma média de 800 habitantes, ao norte do estado, numa distância média de 110Km de Salvador. Neste espaço, reorganizei a disposição das coisas e montei uma estrutura de estúdio caseiro que acolheu e nutriu, como útero, toda a criação. Me mudei de volta para a Bahia no período inicial da pandemia, setembro de 2020. Fui levada a tomar essa decisão quando compreendi que realmente seguiríamos com as aulas remotas na pós-graduação da USP. Me causou bastante tristeza não ter vivido o dia a dia do campus e toda troca que essa vivência acadêmica permite. Além disso, com o cenário econômico que também se descortinou, era impossível me manter em São Paulo com despesas fixas de aluguel, alimentação, sem trabalho e sem bolsa, num momento em que não sabíamos que rumo a humanidade iria tomar. Foi uma decisão que envolveu muitos desafios, mas pensar em voltar para casa e estar perto da família e dos amigos, mesmo que naquela realidade do confinamento, também gerava alegria em meu coração.

Figura 23. Foto da casa/estúdio caseiro, parte externa



FONTE: Arquivo pessoal (2022)

Figura 24. Foto da casa/estúdio caseiro, parte interna



FONTE: Arquivo pessoal (2022)

A *Casa Aroeira*⁷³ foi o nome que dei a este pequeno espaço de 36 metros quadrados, cercado por árvores ainda jovens. Plantei alguns pés de aroeira⁷⁴ desde que cheguei e batizei a casa em homenagem a esta árvore que sempre foi muito presente na minha infância e que foi usada para fins de cura e proteção. Tê-la espalhada por toda parte foi também uma maneira de me sentir protegida e cuidada. Pouco tempo antes de voltar para casa, tomada por muitas incertezas, eu comecei a escrever a canção "Pra me benzer"⁷⁵, faixa 6, que é uma espécie de celebração e de pedido de benção:

⁷³ Casa Aroeira: espaço que moro e também alugo em aplicativos como o Airbnb. Disponível em: <https://www.instagram.com/casa_aroeira/> Acesso em: 07 de nov. de 2022

⁷⁴ Aroeira: Cientificamente conhecida como *Schinus terebinthifolia*, nativa da América do Sul: Argentina, Paraguai e Brasil. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Aroeira-vermelha>>. Acesso em 03 de abril de 2023.

⁷⁵ Faixa disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4NOqJ2OsEUw5fm7YPfu7Be?si=adb3e1b2ee124bb6>>. Acesso em 22 de nov. 2022.

"EU VOU PRA BAHIA, EU VOU ME BENZER,
EU VOU ME BENZER COM O AXÉ DO ERUKERÉ"
PRA ME BENZER (NEILA KADHÍ, 2021)

A casa aroeira acolheu as angústias e os medos de ser uma mulher vivendo sozinha no meio do mato. "Ser mulher é ser um corpo que não se sente seguro em lugar algum" (BRUM, 2021, p.44). Com poucos vizinhos próximos a mim, o medo, durante um longo tempo, não permitiu espaço para que o processo criativo e acadêmico encontrasse vez. Me sentia tão insegura com aquele novo cenário e com tudo o que o momento me provocava emocionalmente que não conseguia escrever, compor, produzir, confiar. Com o tempo, a natureza foi me convidando para um respiro mais profundo, fui aprendendo a respeitar meu tempo interno, acolher estes medos e a transformá-los enquanto ia me misturando com a terra, observando que cada planta tem seu ritmo, e eu também. Isto não significou o fim do medo, e sim, que eu havia conseguido olhar para ele e para o que ele me sinalizava. Além do espaço físico, o espaço poético e afetivo também adicionaram sabor a este fruto. A troca com os vizinhos, as visitas de amigas e o banho de mar foram fundamentais para mim. Também as vulnerabilidades, o choro de alegria (muitas vezes, de angústia e insegurança), as partilhas sensíveis e profundas feitas por mim e pelas produtoras que teceram comigo esta criação.

Durante toda a travessia, foi necessário acolher projetos artísticos externos. De modo geral, gosto bastante de me envolver com a produção musical de outros artistas, isto me dá muita alegria, me permite conectar com outros gêneros musicais, outras maneiras de sentir e perceber a música através do olhar e também da vivência de outra pessoa, me desafiam e expandem de forma técnica e criativa como produtora musical e artista e também como pessoa. Porém, neste momento, produzir faixas/singles de outros/as artistas, para dar conta de uma necessidade financeira, me solicitou o tempo que eu dispunha para dedicar à escrita acadêmica e à produção do álbum *Feitura*. E era preciso produzir o álbum para assim descrevê-lo como um dos objetos problematizados na dissertação.

Quase no final da produção do álbum, abri uma campanha de financiamento coletivo que mirava um suporte financeiro. Porém, a campanha também exigiu bastante tempo para produzir conteúdos, engajar minha rede e trazer novos fãs e colaboradores. A produção e o lançamento do álbum envolveram uma média de treze pessoas e a campanha arrecadou 25% do valor necessário para pagamento justo de toda a equipe envolvida nesta realização. Para tanto, acolher projetos externos não foi só escolha, foi também via de sobrevivência.

O remoto e as colaborações

Mobilizada também pelo cenário pandêmico que atravessamos, compreendi que só seria possível viabilizar a produção do álbum de maneira remota. Não estou certa de que num momento diferente ele teria sido produzido à distância, talvez parte dele. Por mais estimulante que fosse a ideia de colaborar com artistas que admiro e que estavam localizadas em diversos lugares do mundo, existiam um conjunto de questões técnicas que precisavam ser levadas em consideração. Era fundamental, por exemplo, conectar com mulheres que também tivessem nas mãos o manejo, mesmo que básico, de algum software de gravação. Me propus a mediar, se fosse o caso, qualquer dúvida técnica que surgisse, tendo em vista minha experiência de uma década de estudo e produções na área do áudio e no uso de softwares de gravação e edição. Além disso, era importante que elas fossem instrumentistas e pudessem gravar em casa/estúdio caseiro seus instrumentos, quaisquer que fossem eles.

A proposta era realizar com o que tínhamos disponível, pondo em prática todas as ferramentas para criar, desde o uso da voz ao manuseio de um software de gravação, placa de áudio, controladoras etc. Meu profundo desejo era de que este processo pudesse agregar às nossas ferramentas profissionais, expandir as possibilidades de atuação, colaboração, e algo fundamental para mim, era que ele também refletisse de maneira propositiva em nossa travessia pessoal, que servisse como uma espécie de "empurrão", de incentivo. Inclusive para mim também porque, apesar de ter tomado a decisão de produzir o álbum, muitas vezes fui tomada por medos e inseguranças e, estar ao lado de mulheres, profissionais que eu admirava, para criar, para aprender, foi fundamental para dar a largada neste processo e também chegar até o fim.

Em diversas situações, em contextos diferentes, escutei de mulheres – inclusive de algumas das que colaboraram comigo nesta produção – sobre o sentimento de "não autorização" para produzir, sentimento este que também foi determinante por um longo período em minha jornada. É comum na fala de muitas mulheres acreditar que não sabem o suficiente. A maioria de nós escutou isso incontáveis vezes, em diversas situações diferentes. E realizar por meio da colaboração pode ser um primeiro passo importante na quebra dessa 'crença'. A autonomia, para tanto, compreende não só a possibilidade de realizar algo sem depender de outra pessoa, mas nele também está o entendimento que é possível criar com o que se tem disponível e o que cada pessoa tem, apenas ela possui. Reconhecer que uma parte do conhecimento adquirido carrega em si um viés pessoal, um traço, uma narrativa particular. Ao estudar um instrumento, por exemplo, a pessoa atribui a este, características particulares que

são advindas de uma vivência própria. Esta vivência está intimamente ligada à uma história única de vida, ao fato de ter nascido num determinado lugar, ao lado de determinadas pessoas, sendo atravessada/o por determinadas situações e sentimentos, que incluem alegrias e dores igualmente próprias. Aqui para mim, reside uma força única que é sonora, potente, criativa e libertadora. Se distanciar disso é ceder a uma homogeneização que destrói a autonomia e também a autoestima pessoal. Venho buscando estar mais íntima desse entendimento nos últimos anos e usando-o como lembrete não só para mim mas também para pessoas próximas e também com alunes.

No álbum, explorei como textura musical a maneira com que eu toco o violão. Esta maneira tem relação com as influências rítmicas e percussivas muito presentes em minha primeira infância no subúrbio de Salvador. Mesmo reconhecendo o desejo e a importância de desenvolver mais os estudos relacionados à harmonia, tenho procurado fazer com que estes não interfiram em minhas realizações. Diante disso, a ideia é não perder o foco de ampliar os estudos, porém, de não se distanciar do que já se tem disponível. Neste caso, a lida com os motivos rítmicos, a relação com a mão direita na performance com o violão, por exemplo. Talvez isto possa até soar como uma espécie de auto-ajuda, ou mesmo alguém que pense que isto está "implícito", mas não está. É deveras importante que possamos fortalecer este pensamento entre mulheres. Ouvimos repetidas vezes sobre desmotivação e falta de incentivo para ocupar lugares de destaque na sociedade, para acreditar que podemos fazer. Assim sendo, este processo teve a intenção de contribuir com a construção da autonomia, incentivando as pessoas envolvidas em processos de auto-reconhecimento de suas habilidades. Para mim, também era nítido perceber que nos assemelhamos em nossas atuações artísticas e políticas, que algumas de suas experiências sociais refletiam também as minhas inquietações e unido a isto suas trajetórias também me provocam força, poesia e espelhamento. Assim com ilumina Cecília Sardenberg em seu texto:

O processo de socialização das experiências permitiu às mulheres constatarem que os problemas vivenciados no seu cotidiano tinham raízes sociais e demandavam, portanto, soluções coletivas. Veio daí a afirmativa 'o pessoal é político', questionando não apenas a suposta separação entre a esfera privada e a esfera pública, como também uma concepção do político que toma as relações sociais na esfera pública como sendo diferentes em conteúdo e teor das relações e interações na vida familiar, na vida 'privada' (SARDENBERG, 2018, p.16).

Elas, assim como eu, são instrumentistas, cantoras (com exceção de Marfa Kurakina), compositoras e performers que buscam em suas ações a construção de um espaço equânime na sociedade e igualmente nos espaços artísticos-musicais.

Ao tratar de temas urgentes como saúde e bem viver, ativismos e pedagogia feminista, Anni Carneiro, em sua tese sobre a Feminária Musical, coletou entrevistas das participantes sobre diversos assuntos e também sobre a importância da troca coletiva. Anni ao entrevistar Laila Rosa, professora e idealizadora da Feminária Musical, elabora:

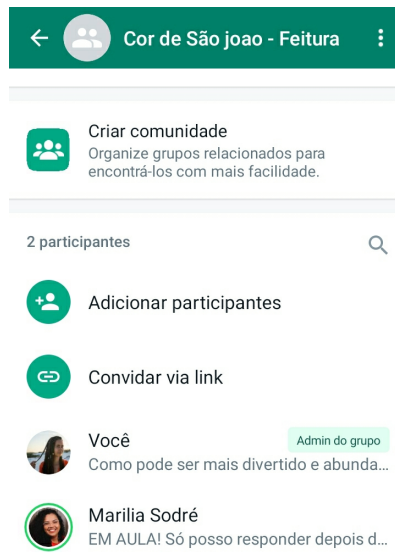
[...] Laila indica a potência do encontro como possibilidade de espelhamentos de poder umas das outras, destacando o poder de criação, o poder de transformação dos espaços nos quais circulamos, do alargamento dos nossos discursos e da materialização destes em nossas práticas (CARNEIRO, 2019, p. 265).

Além disso, é importante também dizer que a tomada de decisão em relação a escolha das artistas colaboradoras e sobre quais canções seriam produzidas por cada uma, também ocorreu por uma via intuitiva. Segundo Débora Bragé e Luana Costa a intuição é uma capacidade cognitiva complexa e inovadora. As autoras avaliam a relação entre intuição e tomada de decisão no ambiente empresarial:

La intuición como factor clave en la toma de decisiones se basa en una interrelación simultánea entre la evidencia probatoria en los datos que el sujeto encuentra disponible en su memoria, sus conclusiones y las pruebas de consistencia interna que se condensan en una comprensión coherente e integrada de la situación del problema (BRAGÉ e COSTA, p.139-140).

Foi importante e valioso seguir por este caminho intuitivo na tomada de decisões para efetivar o convite para cada uma das artistas-produtoras. Estou certa também de que houve uma escolha mútua, o desejo de troca, de crescimento e de provocação artística e técnica. Vale ressaltar que somos ao todo, sete produtoras envolvidas nesta criação, porém, estabeleci com cada artista-produtora uma dinâmica específica de troca e criação. Eu tinha, com cada uma delas, um grupo no Whatsapp que levava o nome da faixa e do álbum, exerci durante todo o processo o papel de mediar a relação com cada produtora, de maneira isolada tratei com cada uma sobre a música que estávamos produzindo.

Figura 25. grupo no Whatsapp com Marília Sodré



Fonte: Arquivo Pessoal (2022)

Para a realização do projeto, propus para cada uma delas uma espécie valor móvel, que poderia variar entre três faixas de preço, pois não havia a possibilidade de estabelecer um valor fixo para a realização das produções, dependia do valor arrecadado através do financiamento coletivo. Todas as pessoas que colaboraram se posicionaram de maneira generosa e acolhedora, mantendo o principal foco na realização, na experiência e nos aprendizados.

Durante um processo de gravação, produção e criação em estúdio é comum que trocas, aprendizados e também rápidas decisões sejam tomadas. Em nosso caso, não partilhamos da experiência do estúdio como um mesmo espaço físico, porém, usamos, cada uma, o seu próprio espaço pessoal, estúdio caseiro, para criar, produzir, propor, provocar e crescer com os caminhos musicais que se apresentavam através das criações que fizemos. Estávamos, de alguma maneira, conectadas por uma espécie de 'território sonoro virtual' e este formato de criação remota permitiu ressignificar a dependência deste espaço físico em comum e de modo geral a troca foi bastante rica, mesmo diante dos muitos desafios que este tipo de colaboração pode trazer. Além disso, estávamos conectadas e abertas a um processo de aprendizado que também gerou confiança para romper alguns limites pessoais. Carla Suzart, uma das artistas-produtoras, refletiu sua experiência. Em entrevista ela falou sobre o processo de produção da faixa

Onda

Grande:

"Mesmo não tendo muita experiência com as interfaces de áudio, os beats e os synths, Neila fez com que eu me sentisse hábil para aquela empreitada desde o convite, desde o primeiro momento. A música que compusemos e produzimos juntas já carregava um significado bastante forte e especial para mim e produzir a faixa juntas, permitiu que eu desaguasse essa particularidade

com muita leveza e confiança. Foi após Feitura que me reconheci produtora" (SUZART, 2022, informação textual).⁷⁶

Algumas das artistas-produtoras já experimentam colaborações em formato remoto há um tempo, como é o caso de Marília Sodré, que além de instrumentista, ministra cursos on-line de música há alguns anos. Para Marília a produção remota agrega agilidade às produções que ela realiza:

"Como eu já trabalho de forma online, foi super tranquilo. A troca presencial é sempre mais calorosa. Porém a produção remota também traz uma certa agilidade ao processo" (SODRÉ, 2022, informação textual)⁷⁷.

Compreender como lidar com softwares diferentes, a melhor maneira de enviar e receber arquivos, por quais vias se daria a maturação dos arranjos, estética, escolhas de timbres e tomadas de decisão gerais foram tópicos que solicitaram bastante da minha atenção e planejamento prévio. Até a realização deste álbum, eu não tinha vivido nenhuma experiência que apresentasse um leque tão vasto e também específico de demandas técnicas. Por mais que já tivesse colaborado anteriormente em outras produções remotas, a complexidade de gerenciar um álbum, a quantidade de pessoas com experiências diversas e seus múltiplos processos de criação, foi um aprendizado particular. A escolha de um timbre, uma maior ou menor abertura de um parâmetro como o *cutoff*⁷⁸ em um sintetizador, a escolha de uma linha melódica, a articulação de uma frase na guitarra, o resultado de um experimento vocal, vão impactar em muitos aspectos. Porém, o mais importante e valioso que recebia um impacto nesta produção era o fator tempo. Em um contexto presencial, decisões como estas podem ser tomadas a partir de um rápido diálogo com sugestão de caminhos estéticos, no momento exato em que algo está sendo criado, executado. Até mesmo a linguagem corporal, sem a necessidade da fala, pode ser um sinalizador. Quando alguma das pessoas envolvidas reage com adesão ou estranhamento sobre algo que está sendo criado é possível perceber/ler reações que indiquem adesão ou estranhamento ao que se está criando no momento. Todavia, quando as pessoas envolvidas na produção estão em locais geográficos diferentes e, em rotinas diferentes, tomar uma decisão sobre o timbre ou linha melódica, por exemplo, pode demorar semanas. Primeiro pelo fato de que, quando alguém envia uma ideia, nem sempre a outra pessoa irá responder àquilo no mesmo momento. Pode ser que ela não possa ouvir e fazer a checagem no mesmo instante e,

⁷⁶ Informação cedida por Carla Suzart por meio de entrevista semi-estruturada em 2022.

⁷⁷ Informação cedida por Marília Sodré por meio de entrevista semi-estruturada em 2022.

⁷⁸ cutoff: em tradução direta inglês-português o termo significa cortar ou eliminar. Neste caso me refiro ao corte como manipulação de frequências sonoras no sintetizador para obter o resultado desejado.

além disso, pode ser necessário ouvir repetidas vezes para 'capturar' a ideia proposta. A comunicação na tomada de decisões, inevitavelmente, vai sofrer impactos e é importante entender como minimizá-los. Ademais, foi também importante levar em consideração diferenças de agenda e de fuso horário, como era o caso de Pri Azevedo que, além de estar em turnê, no período de produção da faixa "Pra me benzer", também mora em Portugal e está com 4h de diferença do fuso horário no Brasil.

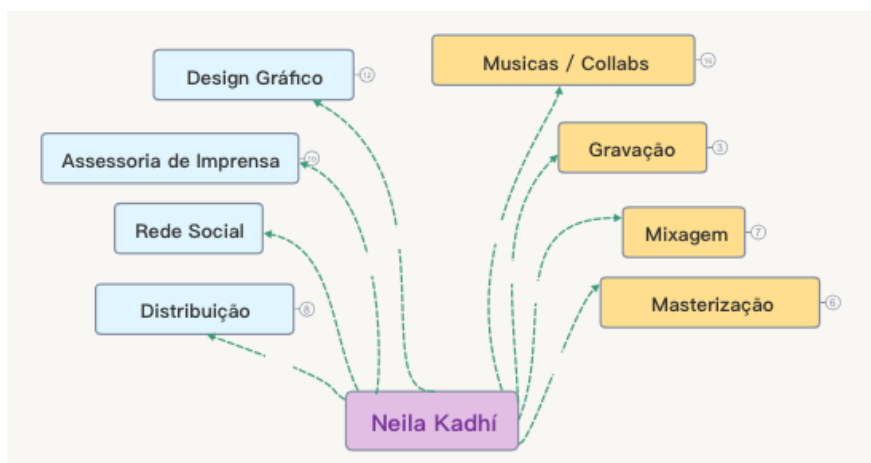
Burilando metodologias de criação através do corpo:

A metodologia geral para a produção do álbum foi se revelando no processo, porém não significa que as coisas ficaram soltas. Não houve planejamento prévio para confecção dos arranjos, por exemplo. Criei e tentei, na medida do possível, como foi dito, seguir um cronograma para evitar que o trajeto ficasse mais longo e isto possibilitou que ajustes pudessem ser realizados. Ao longo da produção fui me entendendo como um tronco de árvore conectado a muitos galhos. Foram muitas frentes, passei grande parte do tempo registrando música, gerando ISRC⁷⁹, escolhendo timbres, pensando em convenções, em pausas, em vocais e contraponto, gerindo pessoas envolvidas na produção musical, na assessoria de imprensa, na criação das capas dos singles e do álbum, negociando valores, escolhendo datas para os lançamentos, editando vídeo para as redes sociais, fazendo lives, lendo sobre engajamento, fazendo e refazendo planilhas para não perder os prazos, cuidando da casa, do corpo e de tudo que me atravessava emocionalmente, lendo, fazendo resenhas, escrevendo...que jornada!

Abaixo, demonstro uma distribuição das etapas nas quais estava diretamente conectada, os galhos relacionados a produção do álbum. Em amarelo, o que estava relacionado às questões de criação musical e, em azul, tópicos relacionados à distribuição deste produto criado. O recurso do mapa mental me ajuda bastante a olhar para as tarefas, funções e prazos com mais nitidez. Segue abaixo esquema:

Figura 26. Mapa mental com distribuição de atuações

⁷⁹ ISRC: também conhecido como Código de Gravação Padrão Internacional, definido pela ISO 3901, é um padrão internacional de código para identificar de forma única gravações sonoras e de vídeo. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/ISRC>>. Acesso em 23 de nov. 2022.



FONTE: Arquivo Pessoal (2022).

E tratando especificamente da metodologia usada para a maturação das canções e seus arranjos, considero que esta metodologia foi também guiada pelo corpo. Observando no/e através dele possíveis caminhos. Busquei experienciar um processo de maturação das canções, antes de tudo, comigo mesma, para aprender mais sobre mim, sobre o que eu desejava como resultado sonoro para cada uma delas, no intuito também de (re)conectar e (re)conhecer possíveis habilidades que pudessem ser usadas e não estivesse tão evidentes ainda. Era comum nascer durante esta vivência – sola – alguns riffs melódicos, caminhos harmônicos, ideias específicas para partes da canção e ideias vocais. De modo geral, as guias continham voz, violão e, em alguns casos, sugestões de levadas/beats. A medida que cada versão guia ganhava sensação de madurez em meu corpo, que era sentida com mais solidez, eu marcava a primeira chamada de vídeo para apresentar a música às artistas-produtoras e, assim, conversar sobre a estética sonora, possível instrumentação e o que mais surgisse sobre levadas, caminhos harmônicos e etc.

Esta conversa não tinha o intuito de estabelecer e/ou manter rígida as escolhas que se seguiriam dali por diante, mas sim, de sinalizar direções. Em alguns casos, os resultados se mostraram bem diferentes do que havia sido intencionado neste primeiro contato. A artista Luana Flores partilhou em entrevista, sobre a experiência de produção em colaboração:

"Foi bem fluida e estruturada. Neila já tinha segurança sobre o que queria e o que podíamos fazer juntas. No caminho propus algumas experimentações e fomos construindo juntas uma ideia comum" (FLORES, 2022, informação verbal)⁸⁰.

⁸⁰ Informação cedida por Luana Flores, por meio de entrevista semi-estruturada em 2022.

O violão e a voz são meus principais instrumentos de composição e performance, foi com eles que gravei a versão guia das músicas para enviar para as produtoras que colaboraram. Era fundamental para mim, que estes instrumentos tivessem um lugar de protagonismo nos arranjos, que através deles eu pudesse estabelecer uma conexão com quem estivesse me ouvindo, eles seriam como fio condutor.

Pensando no corpo como um território, um corpo-político e a boca posicionada na geopolítica do corpo, simboliza a fala e a enunciação (KILOMBA, 2019, p.34), é um lugar estratégico, que veicula ideias, posicionamentos, sons. Para Tiago Nogueira a voz veicula a imagem do corpo e se situa na articulação entre corpo e discurso:

[...] percebo que a voz é como a escrita sobre o papel branco que, naturalmente, nos serve como veículo da imagem do corpo. Ela é materialidade fônica da garganta que imprime textura oriunda de seu encontro com a língua. A voz, como corporeidade da fala, se situa na articulação entre o corpo e o discurso (Nogueira, 2019, p.15).

Ao tratarem da performance *de perto*, que também definem como uma espécie de concerto, as compositoras e pesquisadoras, Lílian Campesato e Valéria Bonafé, tratam da voz como algo que revela o lado de dentro, o que é mais íntimo e que os sons fisiológicos fazem parte de um dicionário particular:

Mas é a voz que assume uma posição central no que se escuta, já que é por meio dela que toda ação é construída. A voz cria um jogo semelhante, mas seu efeito é bem distinto. Ao contrário dos sons gerados pelos, ou nos, objetos e superfícies do ambiente, mostrando o que está fora da performer, a voz revela o lado de dentro, o que é mais íntimo, mais pessoal [...] Os sons vocais não se separam da pessoa, da performer, porque se referem o tempo todo à sua existência: os sons da respiração, das falas, dos gemidos. Ou seja, os sons fisiológicos que fazem parte de um dicionário particular que confere a cada pessoa sua singularidade (CAMPESATO e BONAFÉ, 2019, p.45).

Laila Rosa (2022) nos brinda com um diálogo profundo, poético e inspirador entre voz, alma e corpo. O trecho trata, além de tudo, de um convite para pensarmos a maneira com a qual lidamos como nossa trajetória artística, acadêmica e também de militâncias, como podemos observar no texto abaixo:

"Vou te fazer lembrar como a voz cura. Como o som cura. E como você já sabia disso desde sempre, quando sua voinha Elza e seu voinho Pedro cantavam noite adentro nas serestas ou pra fazer você e suas irmãs dormirem. Quando você cantava com suas irmãs. Te digo, escrever esse texto-poema pode me adoecer ou me curar. Tudo depende da maneira como me alinho à minha essência e ao meu propósito, que se conecta ao propósito maior que é a vida, o Bem Viver, como nos ensina a Marcha das Mulheres Negras (2015). E nesse caminho eu escolho a cura por essa consciência corpo-voz-temple-instrumento-escrita...conto com vocês" (ROSA, 2022, p.70).

A autora nos leva a observar a voz, o som, como via de cura. E complementa:

A voz conectada com a música é a ferramenta mais poderosa que temos. Ela pode transformar e curar fisicamente, emocionalmente e espiritualmente. Ela tem sido usada como ferramenta de cura em todas as tradições xamânicas ao redor do mundo e como um meio para se conectar com o invisível. Cantamos para a terra para a boa colheita, para aceitar a morte e para facilitar o parto, entre outros usos tradicionais. A música torna-se sagrada quando em conjunto nosso corpo e a intenção de nossas mentes, permite a expressão do nosso espírito (OSTOS, 2017) apud (ROSA, 2022, p.82)

Em total acordo com os textos acima, tenho compreendido cada vez mais, através da prática, a força e o potencial da voz em meu trabalho, percebo que a voz carrega algo único, nossa marca no mundo. Tenho colocado cada vez mais a voz na centralidade das minhas produções e criações, tanto de criações pessoais, quanto nas produções que tenho realizado para artistas. Quando digo colocar a voz na centralidade quero dizer que além de ter a voz como principal instrumento, já que sou cantora, tenho buscado explorá-la mais como texturas, expandir a maneira na qual a uso. Um exemplo disso foi a percussão vocal usada na canção "Flutuando". Pelo fato de ter um à mão diversas texturas eletrônicas, poderia ter escolhido uma das milhares possibilidades, mas usei deste recurso vocal para fortalecer este laço comigo mesma. Hoje, depois desta produção, desejo experimentar ainda mais este recurso, contudo, sinto que ainda existe uma certa timidez (ou talvez insegurança) nesta lida. A voz, pessoal e intransferível, é como uma impressão digital sonora. Para a multi-instrumentista, arranjadora e compositora carioca, Carol Panesi, a voz é nosso DNA cósmico. Enquanto gravava as faixas de voz no álbum, me senti fazendo uma espécie de convite de conexão. Deixando disponível para a/o ouvinte um espelho que me reflete de dentro para fora, numa ação de entrega e confiança, mostrando tudo de beleza e tudo de ranhura. E assim também se deu a escolha de usar o mínimo possível de ferramentas para afinar e/ou corrigir a voz em todo o álbum. Compreendo que esta voz é fruto de alguém que se constrói a todo instante, que se cura, que se compõe. Compartilho agora, de maneira detalhada o processo de produção de cada faixa do álbum, na ordem em que elas se encontram distribuídas no álbum e de como se deu a produção musical e arranjos, a interação todas as pessoas que colaboraram, os desafios, as soluções encontradas e as elaborações que surgiram a partir do processo de realização.

Por dentro de cada música:

Entro / Bate Folha

As duas primeiras faixas do álbum foram produzidas em colaboração com Luana Flores⁸¹. Me aproximei de Luana quando, no início de 2021, ministrei uma oficina online de produção musical para mulheres e ela participou. Já conhecia o disco que ela havia produzido com Chico Correa⁸² e percebia ali uma interseção sonora entre nossa maneira de pensar a música. Quando gravei a estrutura base de Bate Folha desejei que a canção tivesse uma introdução longa, como ela seria a primeira faixa do álbum, a ideia era de que fosse algo com um clima ritualístico, que pudesse convidar a/o ouvinte a entrar na mata, num xirê⁸³ e celebrar com as/os caboclas que são tema central da música.

[...] Ô BATE FOLHA QUE LÁ VEM CABOCLO,
Ô BATE FOLHA QUE LÁ VEM CABOCLA [...]
BATE FOLHA, 2020 (NELLA KADHÉ E KHRYSAL)

Eu tive a sorte de ter nascido no dia 2 de julho, data em que se comemora a Independência do Brasil na Bahia, data que celebramos os caboclos e caboclas, para tanto, esta canção é também uma homenagem a esta ancestralidade que é fundante em minha vida. Bate folha foi uma canção que ganhou um processo específico em sua maturação. Nos encontros com amigos, era comum tocar esta canção diversas vezes ou mesmo em momentos de solitude, de contemplação. Fui sentindo como se um processo de "incorporação" estivesse acontecendo. Neste processo pude sentir com o corpo e decidir, através dele, a pulsação ou o que chamamos de batidas por minuto (BPM), além disso, temas melódicos foram nascendo e, posteriormente, foram adicionados ao arranjo. Por tanto, quando iniciei a gravação dos instrumentos já estava com a música bastante madura. Para a parte introdutória da canção, gravei a paisagem sonora em torno da casa/estúdio com o aparelho zoom H4n. Esta paisagem também teceu a estética de algumas canções do álbum e noutra medida ditou regras. A presença de árvores, pássaros,

⁸¹ Conhecida artisticamente pelo codinome "Nordeste Futurista", Luana é Paraibana, produtora musical, beatmaker, percussionista e compositora.

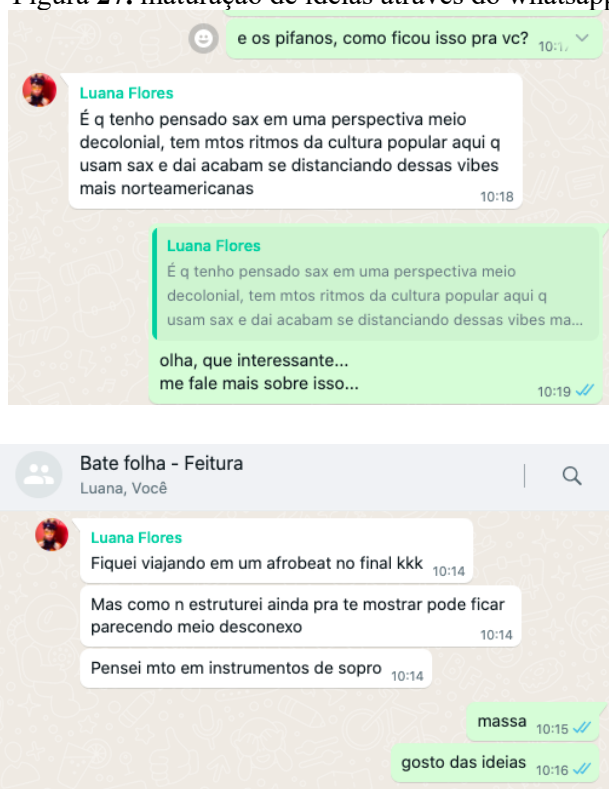
⁸² Produtor Paraibano: Disponível em: <<https://www.instagram.com/chicocorrea/>>. Acesso em 16 Fev. 2023.

⁸³ Xirê: é uma palavra iorubá que significa roda, ou dança utilizada para evocação dos Orixás.

grilos, cabras, cachorros e, principalmente, cigarras, ditou aspectos técnicos de toda realização, como por exemplo, a gravação de vozes e/ou instrumentos externos só podiam ser realizados até as 16h, caso não desejasse, nos registros das faixas, a soma dessa paisagem, bem como, de uma frequência aguda, como é o caso do som emitido pelas cigarras que pode chegar a 120 decibéis e, que a partir deste horário, nos presenteia com sua sinfonia. Nestas canções de abertura do álbum, Entro e Bate Folha, esta paisagem era muito bem vinda.

Depois de gravada a estrutura base com voz, violão e beat, marquei com Luana uma chamada de vídeo para que eu apresentasse a ela a canção. Fomos então, a partir disso, experimentando ideias de arranjo que iam surgindo através do grupo do whatsapp. Abaixo trechos de conversas que fomos desenvolvendo no grupo do aplicativo:

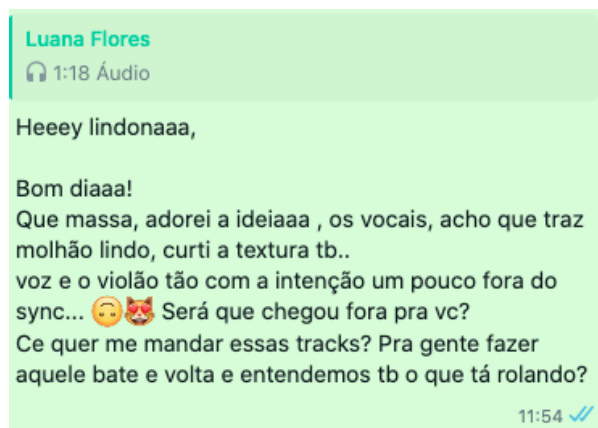
Figura 27. maturação de ideias através do whatsapp



FONTE: Arquivo pessoal (2022)

Na primeira proposta que recebi de Luana, depois de ter enviado para ela a versão guia, percebemos que havia algo fora de sincronia entre as faixas que eu tinha enviado e os instrumentos que ela gravou posteriormente. Porém, como ainda estava no início da produção da música, foi possível fazer ajustes sem grandes impactos.

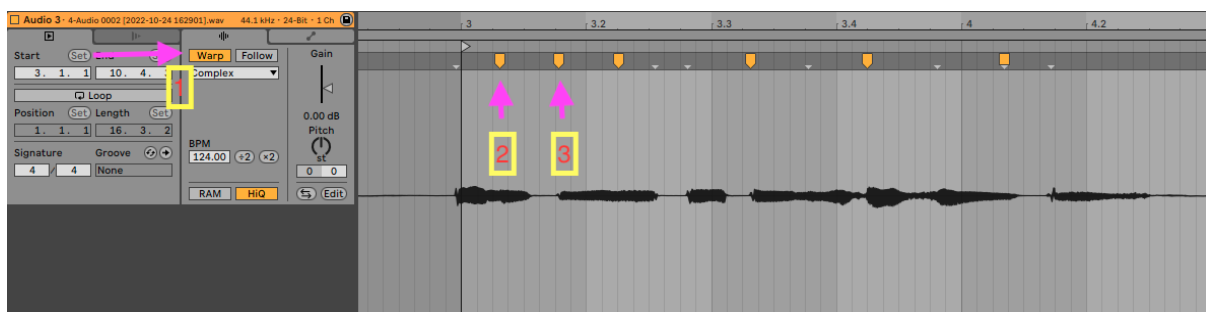
Figura 28. conversa sobre áudios fora de sincronia



FONTE: Arquivo pessoal (2022)

O Ableton Live, programa que nós duas usamos em nossas produções e performances, tem uma função chamada "warp" que, em tradução ligeira significa: empenar, entortar, deformar. Ou seja, tratando rapidamente sobre esta função no programa – sabendo que o foco aqui não é no aprofundamento desta técnica – conseguimos manipular o áudio a ponto de deixá-lo em sincronia com todos os outros elementos da música. Como é possível observar abaixo, a seta de número 1 indica que o modo warp está ligado e, as de número 2 e 3, indicam pontos que podem ser manipulados. O Ableton encontra estes pontos através de uma função algorítmica que relaciona o BPM da música com a leitura do sinal de áudio. Podemos manipular o áudio, arrastando as setas 2 e 3 para frente ou para trás e, assim, movê-lo da maneira que acharmos conveniente. É importante saber que uma manipulação mais drástica vai impactar na legibilidade deste áudio/sample. Usei esta função aqui de uma forma técnica para corrigir os áudios fora de sincronia, porém esta é uma ferramenta que também pode ser usada de uma maneira criativa para diversos fins. Veja abaixo:

Figura 29. Função do warp no Ableton Live



FONTE: Arquivo pessoal (2022)

Neste mesmo período, eu também havia iniciado um curso de improvisação com Carol Panesi e foi uma experiência muito rica, levei para a produção do álbum muitas lições aprendidas

neste curso. A improvisação sempre me pareceu um terreno distante e que também me causa uma certa insegurança. A mediação experiente e sensível de Carol foi fundamental para que eu me sentisse segura para me experimentar no universo improvisativo. Por sorte, Carol veio para Bahia pouco tempo depois e então pude convidá-la para participar do álbum. O convite foi para que ela gravasse violinos em Bate Folha e ela aceitou. Recebi Carol Panesi em meu estúdio caseiro, falamos sobre a canção e ouvimos algumas vezes o que já havia sido produzido. Dividimos a sessão de gravação em duas partes: sessões livres e direcionadas. Nas sessões livres ela ia gravando de forma espontânea o que ocorresse de ideias. Na sequência, gravamos temas, fraseados e/ou motes de forma direcionada, construindo camadas que complementavam o que ela havia gravado anteriormente na sessão livre. E, através de uma conversa durante o processo, íamos também decidindo e criando juntas. Ao todo foram gravadas em média seis faixas diferentes de violino dentre as faixas "livres e direcionados". Alguns desses temas melódicos do violino viraram riffs expressivos na faixa. Na sequência, a cantora, compositora e instrumentista sueca, Cecilia Stalin, gravou um contracanto vocal, cuja linha melódica foi proposta por mim. Cantamos juntas algumas vezes com o apoio do violão, fizemos juntas alguns ajustes e só então gravamos também em meu estúdio. Logo em seguida, gravei, junto com Carla Suzart, os vocais para a parte final da canção, praticamos a mesma maneira aplicada ao violino, linhas gravadas livremente e também de maneira direcionada. Foi especial usar desta metodologia para criar camadas sonoras para o álbum, usar da espontaneidade, depois de ouvir a canção algumas vezes, acomodar no corpo, nos sentidos e então gravar as ideias que surgiram. Percebo que neste caso ocorreu um grande exercício de soltura, confiança e parceria. Mesmo não tendo tido uma troca profissional com Carol Panesi e com Cecília Stalin anterior a esta colaboração, o processo foi muito fluido. Tanto Carol, quanto Cecília são instrumentistas com uma larga experiência com a improvisação, foi muito rico estar mais próximo da maneira delas de pensar a música e da intimidade com ela. Porém uma das coisas mais interessantes foi perceber como rapidamente conseguimos estabelecer uma dinâmica de criação ancorada em confiança e na troca mútua. Para mim, por exemplo, não foi preciso acionar camadas de defesa ou retirar camadas de medo e/ou insegurança para só então conectar com o potencial criativo. Acredito que isto de alguma maneira já se pré-estabeleça por sermos mulheres, o que tampouco quer dizer que estar na presença de mulheres seja sempre espaço de fluidez e confiança garantida.

Depois de adicionadas as faixas vocais e de instrumentos melódicos, harmônicos e também percussivos, compreendi que poderia ser interessante separar a música em duas partes. Destacamos então a parte introdutória do restante da canção, comecei a chamar essa parte

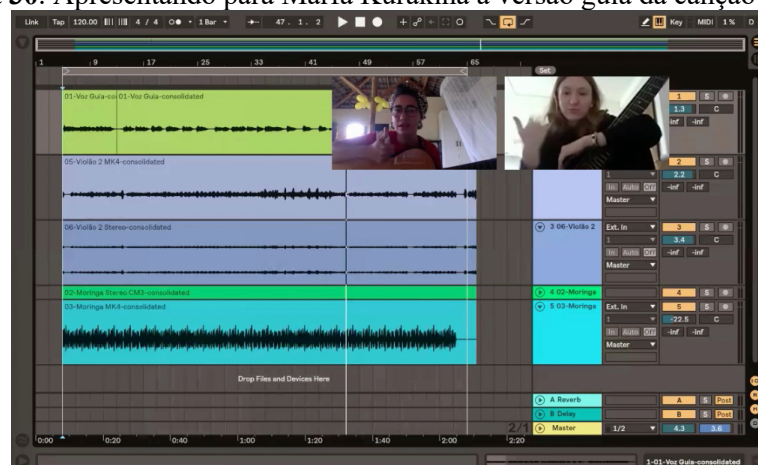
inicial de Intro e, na sequência, de "Entro". A ideia do nome veio como uma forma de brincar com o sentido da palavra e, com isso, a troca de uma letra – do I para o E – traria para ela um sentido poético. A primeira faixa do álbum se chamar "Entro" também carregava um sentido ritualístico que desejei desde o início. Ela estaria presente como aquela reza lançada ao vento antes de iniciar algo de grande significado. Nela imantei as preces, os pedidos de proteção com as diversas camadas vocais que gravei, manipulei com o *pitch* da voz e, em alguns momentos, até parece que tem muitas outras pessoas além de mim neste ritual. Usei filtros, delays e reverb no desejo de potencializar este transe. E para finalizar a reza, recebi de presente de Luana Flores a frase gravada por ela mesma que diz: "seja livre como uma folha solta ao vento".

Nesta canção também participou o músico Sebastian Notini com a gravação e execução de percussão sintética, tocada através do Nord Drum⁸⁴. No estúdio de Sebastian também gravei as versões finais da voz e do violão.

Apetite

Esta foi a primeira faixa a ser produzida e lançada. Ela também ganhou versão em clipe⁸⁵ que foi viabilizado pela Lei Aldir Blanc. *Apetite* foi produzida em colaboração com a instrumentista, compositora e arranjadora Russa, Marfa Kurakina. Vivendo no Rio de Janeiro há quase dez anos, conheci Marfa através do Musical *EIZA*, quando fomos convidadas no início de 2018 para a montagem do espetáculo.

Figura 30. Apresentando para Marfa Kurakina a versão guia da canção *Apetite*.



FONTE: Arquivo pessoal (2022)

⁸⁴ Nord Drum: É um sintetizador de bateria eletrônica. Disponível em: <<https://worldmusic.com.py/produto/nord-drum/>>. Acesso em 03 de Jan de 2023.

⁸⁵ Clipe oficial: clipe dirigido por Jéssica Dias. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vfx6XV05JFk>>. Acesso em 07 de nov. de 2022.

O fato de ter sido a canção que deu início à produção do álbum, a transformou em uma espécie de protótipo nesta travessia, para tanto, recebeu os cuidados e desafios de seu ineditismo. Enfrentamos então, uma série de questões técnicas. Uma delas estava relacionada ao envio e recebimento de áudio que era o coração do processo, já que estávamos tratando de uma produção remota. Logo no início do processo, também tentamos usar o aplicativo do Whatsapp para envio e recebimento das faixas, camadas de gravações de instrumentos que íamos adicionando à canção. Porém, nos deparamos com uma diferença de milissegundos entre os arquivos, os arquivos de baixo que recebi estavam levemente adiantados. A gravação com uma linha de baixo que Marfa havia feito estava soando bem dentro da sessão dela, porém, quando eu recebia a mesma gravação e adicionava à minha sessão, não funcionava, ficava fora do lugar, como se ela tivesse tocado fora do tempo, com as notas adiantadas. Demoramos a entender que, pelo fato de os arquivos enviados pelo WhatsApp receberem uma espécie de compressão, este processo modificava a estrutura do arquivo de áudio. E neste caso, não era possível usar a função do warp como descrevi em Bate Folha, pois, a compressão desestruturou o arquivo como um todo, não parecia seguir uma 'lógica' de desarrumação, não se tratava de mover todo o arquivo para trás, já que ele estava adiantado, para tanto, teria que ser uma intervenção cirúrgica para realizar a correção e também impactaria nas expressões musicais da faixa. A ideia aqui era receber uma gravação guia, colocar no projeto, ouvir como soava a ideia, sugerir ou não mudanças e, por fim, gravar uma versão final para ser enviada por outro aplicativo, dessa vez uma versão online do Wetransfer⁸⁶. Através dele é possível enviar e receber arquivos grandes, em formato WAV⁸⁷ sem danos. Dessa maneira, tínhamos a garantia de que o arquivo chegaria em perfeito estado. Reservamos este procedimento apenas para as versões finais das linhas dos instrumentos, pois é bastante demorado para enviar arquivos grandes. Passei muito tempo consultando fóruns para entender melhor do assunto, até compreender sobre esta compressão que inviabilizou por bastante tempo o fluxo da produção desta música. Experimentamos na faixa *Apetite* sete diferentes versões e vale ressaltar que elas não eram totalmente diferentes umas das outras, mas continham nuances rítmicas, por exemplo, que faziam com que alguns instrumentos precisassem se reacomodar com uma pulsação e/ou

⁸⁶ Wetransfer: Serviço de compartilhamento de arquivos grandes pela internet. Disponível em: <<https://wetransfer.com>>. Acesso em 11 de nov. de 2022.

⁸⁷ WAV ou WAVE: é uma forma abreviada para Waveform Audio File Format. Formato padrão de arquivo de áudio desenvolvido pela Microsoft e IBM para armazenamento de áudios em PC's. Disponível em<<https://canaltech.com.br/produtos/O-que-e-WAV-ou-WAVE/>>. Acesso em 26 de nov. de 2022.

acento diferente, o contrabaixo foi um desses casos. Fizemos sete versões diferentes até chegarmos na versão final, pois não estávamos felizes com o diálogo entre baixo, percussões e beats. Fomos fazendo ajustes rítmicos que estavam mais alinhados com o que desejávamos como resultado final. Era comum conversar por áudio no aplicativo whatsapp, compartilhar impressões e seguir para uma nova construção. E esta nova construção ganhava um intervalo específico para ganhar feedbacks, já que não tínhamos conseguido estabelecer uma agenda comum de trabalho para nós duas, mesmo que remotamente em um mesmo turno de produção. Por vezes, algo que foi sugerido como mudança só pode ser realizado uma semana depois em detrimento das nossas agendas.

Uma das estratégias para resolver questões como estas foi a de gerenciar, ao mesmo tempo, várias canções. Isto resolvia tecnicamente tópicos relacionados aos prazos, porém, criativamente era caótico para mim. E como acolher o caos e achar meios de lidar com aquele tanto de demanda sem me perder do que desejava enquanto resultado sonoro? Como fazer para não tomar decisões baseada apenas numa lógica teórica, racional, pragmática? Confiando no meu corpo! Acreditar na comunicação com este veículo que carrega informações, memórias. Enquanto realizava tarefas mecânicas, como lavar pratos, eu ouvia em loop uma ou algumas canções, todas as que já tivessem com alguma estrutura de arranjo iniciada. Já que nem todas as músicas tiveram um tempo prévio para maturação, como pude fazer com Bate Folha. E já que não pude fazer antes de iniciar a gravação, fiz depois. Investir este tempo fluindo com a canção me fazia perceber o que aquele som/parte do arranjo/texturas provocava em meu corpo, se causava reações de assentamento ou não, se meu corpo gostava de ouvir, se ele se embalava com a canção, se parecia fluida aquela construção sonora ou se alguma parte/trecho me causava algum tipo de engasgo, algo que interrompia o fluxo. E como seria a reação do corpo de ouvintes do álbum? Em algum momento me flagrei rondando esta pergunta mas, abrir a porta de um mundo especulativo, que no fundo buscava por aprovação, não cabia, era mais uma demanda, e essa era impossível de resolver com cronograma ou estratégias. Não podia responder pelo meu corpo e pelo de quem possivelmente escutaria o álbum. Era necessário fazer a escolha de que o álbum fizesse sentido para mim e para as colaboradoras que estavam construindo junto comigo. Segui nessa estratégia, ouvia em casa e nas situações mais diversas possíveis, no ônibus quando me deslocava de casa para Salvador, no carro com amigos etc.

Nesta canção também contei com a participação da cantora, compositora e percussionista Illa Benício. Convidei Illa para gravar algumas percussões e foi muito especial ter a participação dela nessa produção. Illa trouxe muitos dos conhecimentos que domina sobre ritmos brasileiros. Conversamos bastante sobre opções de caminhos rítmicos e seguimos para

a gravação. Levei para a casa dela alguns dos meus equipamentos, como computador, placa de áudio, microfone e a controladora MIDI Ableton push 1⁸⁸.

Durante a produção me chamou bastante atenção algumas elaborações que fizemos, eu e Marfa Kurakina sobre lugares de fragilidade em nossas atuações musicais. Ela em relação ao canto e eu, em relação ao improviso. Para nós duas, cada uma à sua maneira, estes são lugares que inquietam e que estamos desfazendo as barreiras que impedem a fluidez de nossa expressão. Nos confidenciamos situações delicadas que já vivemos e que pela confiança que nutrimos uma pela outra, encontramos lugar seguro para esta confiança elaborativa. Em algum momento, Marfa me sinalizou sobre o fato de ser a improvisação não apenas um campo que está relacionado aos conhecimentos teóricos, ou seja, a teoria musical por si não dá conta da improvisação, outros aspectos estão diretamente ligados ao ato improvisatório. Para ela, aspectos intuitivos, por exemplo, proporcionam uma abertura ainda maior para o improviso. E numa iniciativa generosa me estimulou quando disse sobre perceber em minha atuação esta característica intuitiva.

Para aprofundar o tópico levantado por Marfa Kurakina, conversei com um trecho do livro "Música Errante: o jogo da improvisação livre". Nele, o autor Rogério Costa trata de alguns aspectos da improvisação, do ambiente da performance, os diversos fluxos que ocorrerem neste processo, bem como, a ideia de "músico enquanto meio":

Essas linhas e fluxos disparatados que passam inevitavelmente pelo corpo dos improvisadores (dá a ideia do músico enquanto meio) incluem os idiomas (bibliografias musicais) que se constroem enquanto repertório de cada um dos músicos, as habilidades pessoais com seus respectivos instrumentos, a quantidade relativa de engajamento pessoal, as disponibilidades emocionais para o diálogo, a atenção que cada um, a cada momento, dirige ao processo em seu dever, até a acuidade perceptiva e a intenção de escuta de cada um, necessária e suficiente para esse diálogo (COSTA, 2016, p.181).

Acredito que tanto a improvisação, quanto o canto – na improvisação ou fora dela – sejam atuações relacionadas a nossa profunda expressão. E dialogando com a terminologia "músico enquanto meio" busco, numa ação propositiva, ampliar nossas análises e elaborações sobre o assunto. Um exemplo desta ampliação é levar em consideração ao analisar os processos improvisatórios, perguntas importantes como: quem é esta pessoa que improvisa, que história de vida ela carrega, como se dá o processo da improvisação, por exemplo, para as mulheres? Quando confessei a Marfa os motivos que me fazem me sentir insegura para improvisar,

⁸⁸ Ableton push 1: Controladora MIDI, desenvolvida entre a AKAI e Ableton Live. Disponível em:<<https://www.ableton.com/en/help/learn-push-1/>>. Acesso em 15 Dez. 2022.

também estavam nesta confissão as violências de gênero, a falta de incentivo que nós mulheres recebemos para ocupar este lugar de destaque. É comum usarmos o termo "discurso improvisatório" e, neste discurso elaboramos nosso texto, nossa narrativa sonora para nos comunicarmos com o mundo, assim como fazemos com o canto, isto inclui desde o repertório à maneira com que posicionamos a voz. Mas quem pode falar? Discursar? Quem pode improvisar? Quem tem autorização para tal? Mesmo elaborando estas questões de forma profunda e rodeada de acolhimento, nem eu improvisei num trecho da canção como me propôs Marfa, nem ela cantou e/ou gravou vocais como também a estimei que fizesse. Avalio neste fato, aspectos profundos que refletem a dinâmica na qual estamos submetidas na vida social e musical. Estes fatos necessitam de atenção e urgência em sua reavaliação. Quais ações podemos integrar em nossas práticas musicais e no ensino de música que estimule, incentive e acolha a expressão de mulheres e/ou grupos considerados minoritários?

Onda grande

A faixa "Onda Grande" é uma composição, produção musical e arranjo em parceria com a artista baiana Carla Suzart. Esta produção ganhou vida através de um formato híbrido, tivemos a oportunidade de nos encontrar de forma remota e presencial para produzi-la. O processo de composição da canção foi iniciado no dia 13 de novembro e finalizado no dia 13 de Fevereiro de 2021, durou três meses. O nome Onda Grande tem relação com o momento crítico que i por conta da pandemia da Covid-19 e das tantas demandas afetivas que ela também causou em todes nós.

"A VIDA E SEU SOBE E DESCE, NÃO DIZ QUE SIM NEM QUE NÃO,
NEM DIZ SE O MAR TÁ PRA PEIXE,
E MANDA ONDA GRANDE PRO MEU CORAÇÃO".
ONDA GRANDE (CARLA SUZART E NEILA KADHÍ, 2021).

Como a composição também se tratava de uma parceira nossa, percebi que foi natural que caminhos estéticos-sonoros já estivessem sendo modelados por nós neste processo, quando a produção musical se iniciou já tínhamos direções pré-estabelecidas. Além disso, tivemos durante este processo muitas oportunidade de executar juntas com o apoio do violão e assim amadurecer ainda mais um caminho sonoro. Num determinado momento do desenvolvimento do arranjo, usamos o Konnakol – sistema rítmico indiano – como método para desenvolver

motivos rítmicos e melódicos para a parte introdutória da canção. Na Índia, diferente do estudo visual adotado através das partituras no Ocidente, a percepção musical é mais amplamente trabalhada através da oralidade e da percepção auditiva (Bernardo e Signori, 2014). Além disso, os autores também refletem sobre benefícios trazidos pela prática do Konnakol como é o caso da concentração e memorização. Criei conexão com métodos como o Konnakol e o Universo Percussivo Baiano porque eles fazem sentido para mim e dialogam com meu percurso formativo e com metodologias. Ambos se relacionam com o aprendizado através do corpo, em primeira instância apreendemos nele a informação e depois, nomeamos e/ou transferimos para a escrita. Como uma criança que, primeiro aprende a falar uma palavra e, logo em seguida, conecta frases para só então partir para a escrita. Além disso, corroboram com a ampliação de saberes e metodologias que estão para além das vias canônicas usadas por cursos em universidades ou fora dela. Recentemente fiz um curso de Konnakol, ministrado por Ricardo Passos⁸⁹ e era comum durante as aulas ouvi-lo pedir que a turma não fixasse atenção na leitura dos temas – células rítmicas – os temas foram sistematizados para tornar possível as aulas para pessoas que não tem relação com este tipo de metodologia, mas não devia ganhar atenção primeira. O que ele repetia em suas lições era sobre a importância da fixação das células rítmicas primeiro no corpo. Ele, o corpo, aprende e a leitura serve de apoio, não o contrário. A conexão com este recurso aconteceu com naturalidade em nosso processo, visto que, esse era um recurso comum a nós duas. E, assim como eu, Carla Suzart também se relaciona com saberes que extrapolam o formalismo intelectual ou uma via única como metodologia em sua práxis, bem como, cita em artigo que trata de atividades sensoriais musicais que desenvolvem no contexto hospitalar infantil:

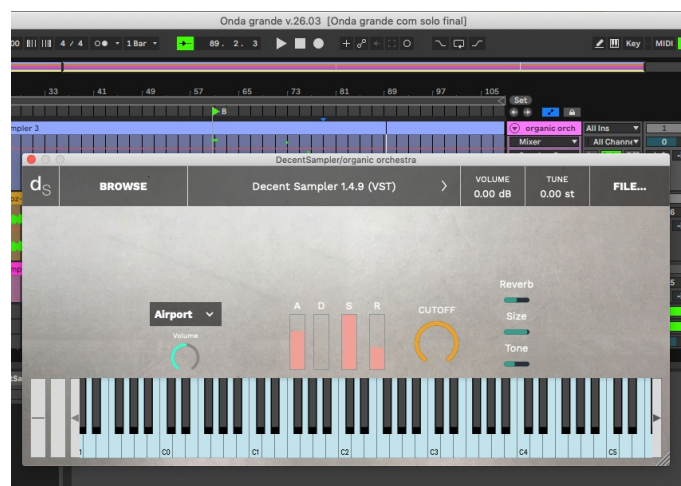
A comunicação exclusivamente verbal subjuga o corpo e toda a gama de possibilidades expressivas que ele possui.[...]A música se transforma, nesse contexto, num novo idioma, na linguagem da alma, no código do corpo, no jardim secreto da mente que só permite entrada àqueles que se aproximam com amor e abertura (SUZART, 2022, p.146 e 148).

Para além desses outros olhares sobre o corpo, usamos como recurso sonoro na produção e arranjo desta faixa alguns elementos da paisagem sonora do entorno da casa. Por exemplo, gravamos o canto de uma coruja, num dos momentos em que a produção da música estava sendo realizada. Ela está presente no refrão no minuto 01'45, assim como também adicionamos o som do mar, trazendo elementos imersivos que conectam com a temática da letra e com o

⁸⁹ Ricardo Passos: Multi instrumentista, cantor e professor. Disponível em: <<https://www.instagram.com/ricardovinhaspassos/>>. Acesso em 14 Dez. de 2022.

entorno da casa, espaço principal de criação. Além disso, a música provocava em nós uma especificidade de temática sonora, algo que carregava uma atmosfera densa e introspectiva. Buscamos então por bibliotecas de sons que dialogassem com estas características. Dois exemplos usados nesta produção foram o site Piano Book⁹⁰ e o Decent Samples⁹¹. Neste primeiro, por exemplo, é possível encontrar samples e instrumentos virtuais – VSTs⁹²– muito interessantes, como um baixo tocado com uma vassourinha, uma guitarra gravada numa fita k7, o som de um país como o Irã, um piano de brinquedo tocado dentro d'água e etc. Em nosso caso, usamos o som de uma placa de ferro tocada com o arco de um violino.

Figura 31. VST extraído do site Piano Book e usado através do Decent Samples



Fonte: Arquivo Pessoal (2022)

Interessante pensar nestas ferramentas não só por serem gratuitas, mas por terem uma perspectiva ampliada da sonoridade⁹³ de cada instrumento que foram gravados e disponibilizados por outros artistas que também pensam na música e no fazer musical de forma ampliada.

Flutuando

"LIVRE COMO PASSARINHO QUE SE ENTREGA À CHUVA, QUANDO CHOVER"

⁹⁰ Piano book: Site. Disponível em: <<https://www.pianobook.co.uk/>>. Acesso em 14 Dez. de 2022.

⁹¹ Decent Samples: Site Disponível em: <<https://www.decentsamples.com/>>. Acesso em 14 Dez. de 2022.

⁹² VST: Virtual Studio Technology. Disponível em: <<https://alataj.com.br/papo-de-estudio/o-que-e-vst-e-vsti>>. Acesso em 13 Jan. de 2023.

⁹³ O livro "O ouvido pensante" do compositor, escritor e educador musical canadense, Murray Schafer é uma literatura de referência nesta abordagem.

Esta canção é uma das produções que realizei sem colaborações externas. De início este não era o plano, porém o fluxo foi se revelando desta maneira. Originalmente a composição nasceu como uma valsa, porém meu desejo não era seguir com este gênero musical. Segui então no caminho de explorar um desdobramento com uma célula rítmica em 9/8, com acento usado comumente em cabo verde. A escolha então, foi criar um loop vocal com esta célula rítmica para ser usada como base percussiva de toda a música. A forma com que executei o violão também tem diálogo com esta célula vocal, além de buscar diálogo com a técnica muito usada no violão do samba chula, que se expressa com um perfil mais percussivo do que harmônico. Durante a gravação da voz guia fui surpreendida pela presença de alguns pássaros que brincavam nos galhos do *bougainville*⁹⁴. Devido à falta de isolamento acústico – o que neste caso foi maravilhoso – pude capturar também o canto deste pássaro que está presente em alguns trechos da canção. É especial para mim este fato, pois os pássaros também foram a motivação para a composição. Eu presenciei, da varanda da minha casa – outra casa que morei até 2017 – pássaros que se jogavam e faziam uma grande festa com gotas de chuva que molhavam as folhas da árvore que estavam. Eles pareciam não se preocupar com a profundidade e, a sensação que me dava era de que eles pulavam do céu ao chão, mergulhando livremente. Para tanto, a escolha de mantê-los presentes na canção foi nada mais que respeito ao motivo principal da música existir.

Foi um desafio pensar nos caminhos estéticos que escolheria para ela e diante dessas escolhas que viria a fazer, me deparei com uma questão importante, o das referências musicais. Diversas/os profissionais da área da produção musical separam uma lista de referências, de canções que admiram, que gostam de ouvir e as usam como parâmetro técnico e criativo. Seria como pegar a música e/ou trecho e usar como referência comparativa. Na especialização que fiz em Los Angeles, era comum usarmos referências, no caso deles era também usado um template para produzir; mais adiante tratarei com mais detalhes sobre este tópico. Bom, depois de muitas reflexões, escolhi não usar referências externas de maneira direcionada. Numa prática de ouvir criticamente e buscar de alguma maneira me referenciar àquele som/música como parâmetro para construir um caminho estético. A escolha de não utilizar uma lista de referências neste processo em nada passou por uma arrogância e sim por um desejo de confiar no caminho realizado até aqui e mais uma vez, na memória do corpo. Além disso, tem sido

⁹⁴ *Bougainvillea* é um gênero botânico da família Nyctaginaceae, de espécies geralmente designadas como buganvílias.

cada vez mais comum encontrarmos produções que são quase como cópias fiéis umas das outras, o desejo foi de seguir por um caminho inverso. Neste caminho de produções diversas que passam por trilhas para teatro, musicais, TV até a produção de outras/os artistas, noto que existe um caminho apreendido pela escuta do corpo, fiz a escolha de confiar nesta informação apreendida. E que, diante de alguma situação que acessamos esta memória sonora que vai se misturar com a construção do agora, com o novo que estamos moldando. E assim, girando em loop, ouvindo as criações que iam surgindo, ao mesmo tempo que escutava do meu corpo e a memória musical afetiva fui criando um fluxo para tomar decisões. Ao mesmo tempo fui também aprendendo a conduzir essa engrenagem que também contou com um corpo colaborativo inspirador que diariamente me ensinou sobre música, humanidade e a potência da realização em colaboração.

Pra me benzer

Muito do fluxo desta criação se deu por meios intuitivos, sensoriais, além disso, me faz adicionar a este conjunto de atributos, numa leitura estritamente pessoal, algo que considero como uma instância mágica, encantada. Acredito ter sido assim a escolha de convidar Pri Azevedo para produzir comigo a canção Pra me benzer. Eu e Pri nos conhecemos no Musical ELZA e, assim como foi com Marfa Kurakina, Pri Azevedo virou uma pessoa próxima na admiração pessoal e profissional. Fiz o convite para produzirmos uma das canções e ela aceitou sem conhecer a música previamente. Durante a chamada de vídeo, ela me respondeu emocionada pelo fato da música ter como tema central Oxóssi⁹⁵, seu Orixá de Cabeça. Para as religiões de matrizes africanas, o Orixá de Cabeça é a entidade que rege a vida da filha ou filho de santo. Pri sinalizou que produzir esta canção significava também um presente, uma emoção especial. Acredito que toda criação envolva dimensões com aspectos técnicos, criativos e também mágicos/encantados, neste caso, para nós, foi um deles. E trazendo o sentido de circularidade, de roda, de *xirê*, todo este desfecho desaguou em nosso processo técnico-criativo. As elaborações feitas por Pri Azevedo criou diálogo com o que, mais tarde, usaríamos como texturas política-sonora para produção musical e arranjo da faixa:

[...] isso me faz pensar na verdade no meu processo pessoal de vida, nesse meu encontro com a minha ancestralidade, minha consciência enquanto

⁹⁵ Oxóssi: Oxóssi é considerado um orixá da mata que tem sobre o seu domínio o arco e a flecha. Disponível em <<https://brasilescola.uol.com.br/religiao/oxossi.htm>>. Acesso em 25 de nov.2022.

mulher negra, minha consciência enquanto mulher baiana. Morei 12 anos na Bahia, 25 anos no Rio e agora em Portugal e quando eu saio do meu país, que as pessoas me perguntam de onde eu sou, quem eu sou... principalmente a parte musical e com essa diáspora africana as coisas foram se repaginando, mas a origem são das várias possibilidades rítmicas, e até esses corpos africanos se arrendando em outros lugares, em outras realidades e se repaginando, enfim, estou falando isso porque logo me vem a vontade de não sair da Bahia ritmicamente e talvez usar a diáspora como uma linguagem musical (AZEVEDO, 2022, informação verbal)⁹⁶

Produzir uma canção que tem como tema central, seu Orixá de cabeça, fez Pri Azevedo se deparar com questões profundas sobre sua negritude⁹⁷ e diáspora⁹⁸, sobre os episódios de racismo que ela tem vivido como imigrante num país colonizador, sobre ser uma mulher instrumentista. E deparadas com este cenário também elaboramos como tudo isso poderia ser levado para o arranjo, para as texturas discursivas e sonoras. A frase "não sair da Bahia"⁹⁹ tem relação com se manter ou não ritmicamente na Bahia, já que a temática da letra também se tratava desse universo. Para tanto, a resposta dela nos conduziu nesta escolha de nos mantermos ancoradas em nossas raízes rítmicas, já que somos filhas desta terra. Partimos então para a produção e nos deparamos com uma outra questão. Depois do primeiro contato, através da chamada de vídeo, enviei uma versão guia, apenas com voz e violão. Determinamos um prazo para que Pri Azevedo retornasse com sua primeira proposta de criação. Quando recebi dela a versão me causou um estranhamento, parecia que ela teria tomado uma direção bem diferente do que havíamos conversado. Quando nos colocamos abertas a um processo colaborativo muitas coisas podem surgir, inclusive caminhos que não sintonizam exatamente com o que você deseja e/ou havia planejado. Passei um tempo ouvindo a proposta dela, buscando compreender os caminhos que ela havia escolhido e de como estava me sentindo depois da primeira escuta, afinal, o fato de ser diferente do que havíamos conversado não queria dizer que não era interessante como proposta estética sonora. Me dei então uma semana de prazo para fazer esta escuta. Passaram-se quinze dias e eu não consegui interagir com a proposta. Por um lado, parecia ser simples a ideia de marcar uma chamada de vídeo ou mesmo que eu poderia

⁹⁶ Informação cedida por Pri Azevedo, por meio de conversa via whatsapp em 2022.

⁹⁷ Com base no conceito elaborado por Aimé Césaire (1987), poeta, dramaturgo e político da negritude Martinicano. A Negritude então pode ser compreendida como fruto do amadurecimento gradativo de toda uma linhagem de pensamento, de ambos os lados do Oceano Atlântico, sobre a condição dos africanos no seu continente e de seus descendentes na diáspora.

⁹⁸ Em termos gerais o termo diáspora tem designado a dispersão forçada do povo africano pelo mundo atlântico especialmente no hemisfério ocidental (SILVA e XAVIER, 2018, p.2).

⁹⁹ Esta ideia sobre a música da Bahia numa perspectiva imaginária e sonora vem sendo discutida por Milton Moura em diversos textos, assim como podemos encontrar em Moura (2010).

mandar um áudio para dizer que aquele era um caminho interessante, provocativo, mas, que eu sentia a música de outra maneira. Porém, alguns aspectos sensíveis me rondavam.

Sempre tentei, ao máximo que pude em minhas criações, estar aberta ao que a música deseja. Acredito nela como organismo vivo, como uma "encantada" e que ela se comunica. Eu, como meio, como "médium" me ponho receptiva a ouvir esta comunicação. Acontece que dormimos e acordamos diariamente em um mercado musical machista e violento. Antes de tudo, enfrentamos a condição imposta de que não somos suficientemente competentes. E toda e qualquer menção que fazemos quando estamos criando e/ou performando, está sob a premissa de que temos que provar que somos capazes, que temos habilidade e competência para estar e ocupar aquele lugar. A música e a criação ficam em segundo plano. A possibilidade de fazermos algo simples parece não ser possível, pois, o simples não cabe no contexto de quem precisa provar diariamente que sabe executar algo complexo. Isso é violento e são recorrentes os relatos sobre essa questão entre as mulheres.

O que me sensibilizou nesta situação com Pri Azevedo tem relação direta com o receio de tocar nesta ferida comum a todas nós. E que um processo que teria como premissa fortalecer e ampliar pudesse fragilizar, gerando assim, efeito contrário. Pelo fato dela estar numa turnê, minha escolha seria ligar por áudio ou vídeo, mas não foi possível, enviei então um áudio compartilhando com ela minhas angústias e meus cuidados na lida com tudo aquilo. Pri compreendeu minha angústia e me respondeu com generosidade, estabelecemos ali um momento de acolhimento das nossas feridas e enfrentamentos diários e mesmo distante fisicamente, aquela conversa serviu também como abraço. Esta situação impactou diretamente nos prazos de lançamento e o plano de lançar a primeira canção em março, mudou para o mês seguinte. Refiz a proposta e novamente enviei para ela uma proposta mais próxima de um caminho estético, desta vez com voz, violão, vocais e elementos percussivos. Escolhemos então colocar neste arranjo o máximo de textura vocal corroborando com o desejo de usar a voz como textura política, onde ela também carrega a história de cada uma de nós e neste caso enfrentamentos relacionados à racismo, misoginia, xenofobia e lesbofobia. E através da música, nos posicionando em um ato de oposição ao silenciamento que nos tem sido imposto. Gravamos camadas vocais rítmicas, melódicas e harmônicas. Além disso, contamos com a participação de José Cipriano, declamando em Yorubá um trecho da canção. Ele, homem negro, imigrante, amigo pessoal de Pri Azevedo, vivendo também dilemas próximos aos que retratei aqui, também somou com suas texturas.

Cor de São João

Durante o processo todo algumas vezes tive vontade de desistir, sobretudo quando meu computador queimou a placa mãe e eu perdi parte do que havia produzido. Muitas das ferramentas que usava não puderam ser reinstaladas, precisei recomeçar com novos plugins e isso me exigiu ainda mais empenho para, além de tudo, me adaptar a estes novos instrumentos virtuais. Cor de São João teve que ser refeita do zero por conta disso. Produzi esta canção em parceria com Marília Sodré, cantora, compositora, violonista e professora baiana. Marília Sodré e eu nos conhecemos há muitos anos, tocamos juntas numa banda que formamos em 2008. Nesta banda, éramos sete mulheres tocando samba de roda e Marília já sinalizava sobre a relação bonita que ela criou com o samba chula do recôncavo baiano. Hoje ela é uma das poucas, se não for a única mulher, que tem autoridade e autorização para ensinar o violão dentro deste gênero musical. Digo autorização, por ela ter acompanhado durante um tempo o cantor, compositor e violonista, Roberto Mendes, expoente no gênero, coisa que nenhuma outra mulher havia experimentado até então. Além disso, é mais comum vermos mulheres ocupando lugares relacionados à dança em gêneros tradicionais, como é o caso do samba chula. Ao tratar do Carnaval do Nordeste de Amaralina, a autora Laurisabel Silva Maria de Ana da Silva, também faz uma análise entre Samba do Recôncavo e o Samba Junino, baseada no caderno sobre samba de roda do IPHAN e como algumas práticas refletem as relações de gênero, onde os homens se relacionam com instrumentos e as mulheres com a dança. Nos trechos abaixo, a autora está tratando da perspectiva de gênero em um dos desfiles de blocos de Samba Junino durante o São João do bairro e conecta essa análise com o que acontece nos blocos de samba que desfilam durante o Carnaval, sobretudo aqueles que têm forte conexão com os blocos de Samba Junino que desfilam no São João.

O coro é formado geralmente por homens que cantam e tocam instrumentos rítmicos melódicos e que são respondidos pelas pessoas que acompanham o desfile dos blocos [...] Também é possível notar a presença de algumas mulheres entre as pessoas que acompanham o movimento, mas não entre os musicistas (SILVA, 2022, p. 122 e 126).

Nesse panorama, penso ter sido fundamental para mim a troca e aprendizado com Marília, conectando essas percepções sobre lugares de gênero no samba, as vivências de Marília e a parceria entre nós em Feitura. Além de sua rica contribuição na canção, pude também aprender

um pouco mais sobre técnicas aplicadas ao gênero musical samba chula, bem como parte da história.

Bom, quando me deparei com o problema da placa mãe, já havíamos gravado alguns instrumentos, Marília Sodré já havia, inclusive, me enviado uma primeira proposta em resposta ao que eu tinha mostrado como estrutura base. Neste momento, no fluxo da produção me deparei com esta pane que não me permitia nem ligar o computador. Passei por dois especialistas até conseguir resolver o problema técnico. Com o procedimento de reinstalação da placa mãe, perdi algumas notas e fichamentos de texto que havia feito, um duplo desastre. Diante de tudo isso, não havia outro caminho a não ser "pegar ar", depois do caldo, e voltar ao mergulho nesse grande mar.

Eu e Marília temos metodologias diferentes de produção, além disso, usamos também programas diferentes. Eu uso o Ableton Live e ela o Protools. Ela costuma escrever previamente o arranjo antes de gravar, então, neste caso, mostrei a música por chamada de vídeo, enviei a versão guia e ela me devolveu com uma proposta de estrutura nova e com violão, baixo e atabaque gravados. Foi provocador para mim a adequação à metodologia dela, ao tempo que foi um excelente aprendizado. Nos deparamos ainda com questões relacionadas a sincronicidade entre os áudios gravados, era preciso fazer ajustes como os que fiz em Bate Folha, usando a ferramenta do warp no Ableton Live, porém a esta altura, já não era um entrave, apenas solicitava um pouco mais de tempo para fazer este ajuste antes de seguir adicionando camadas. Nesta canção direcionei atenção às vozes, à voz principal e aos beats, Marília focou mais nos instrumentos harmônicos e em algum momento propus que ela gravasse um violão de doze cordas, pois me parecia interessante misturar num "xote eletrônico" esta sonoridade. Ao receber a gravação do violão de doze cordas, sampleei um trecho que veio a ser usado como riff na introdução da canção. Nesta canção, assim como em Pra me Benzer, também fizemos uma citação ao funk carioca.

Sua Pessoa

Com algumas das colaboradoras eu já havia interagido de forma mais direta como instrumentista e/ou na composição. Como é o caso da cantora, compositora e violonista carioca Camila Costa. Tivemos a experiência de produzir um EP¹⁰⁰ do Duo Ilá¹⁰¹, projeto produzido

¹⁰⁰ Extended Play

¹⁰¹ Duo Ilá: Encontro das artistas Neila Kadhi e Camila Costa. Disponível em <<https://open.spotify.com/album/5OvgW13tDXOptEJdtVFAyz?si=PNh2KfwRTH-MURNBm08-Uw>>. Acesso em julho de 2022.

em 2019 e lançado em 2020. Um álbum com quatro canções autorais e inéditas, realizado quase que inteiramente por nós duas: composições, gravação de vozes/instrumentos e mixagem. A masterização foi a única etapa que não passou por nós. Em trecho de conversa via Zoom com a artista, ela revelou que a produção deste EP do duo Ilá havia sido sua primeira experiência liderando a produção musical em colaboração com outra artista mulher. Em "Sua Pessoa" usufruímos bastante da nossa relação com o violão, instrumento de base para mim e para Camila. Nela também escolhemos por manter "ranhuras" ou mesmo alguns sons que muitas vezes são considerados "ruídos indesejáveis" como é o caso da mão passando pelo violão. Por uma escolha estética, não buscamos meios de atenuar estes ruídos. Além disso, também gravamos diversos vocais na intenção de fortalecer o discurso traduzido pela letra. Esta composição teve bastante inspiração em artistas como Itamar Assumpção¹⁰² e Alzira Ê¹⁰³. Artistas com perfil provocativo e que artistas nos incentivam em nossas composições e performances.

"[...] EU TAVA À TOA, NA SUA PESSOA, FOGO!"

FEROZ, FATAL[...]

SUA PESSOA (NELLA KADHÍ, CAMILA COSTA, ANA BIRD, 2020)

Como alguns planejamentos foram saindo do previsto, foi necessário também fazer concessões. Os prazos começaram a gritar alto, por isso gravei algumas vozes e linhas melódicas do violão naquele horário delicado de gravação, período onde as cigarras estão também executando sua sinfonia, final da tarde. E como não era desejado esteticamente a presença destas frequências, por foi preciso usar um *low-pass filter*¹⁰⁴ para amenizar a presença delas. Usei dessa técnica para corrigir o áudio, o violão principal precisou ser regravado no estúdio de Sebastian e nas outras faixas que conseguimos amenizar as frequências mantivemos na versão final. Escolhi conduzir desta maneira para amenizar os impactos financeiros.

Branco página

¹⁰² Itamar Assumpção: cantor, compositor e instrumentista brasileiro. Disponível em:<<https://www.itamarassumpcao.com>>. Acesso em 15 Dez. 2022.

¹⁰³ Alzira Ê: cantora, compositora e instrumentista brasileira. Disponível em:<<https://www.itamarassumpcao.com>>. Acesso em 15 Dez. 2022.

¹⁰⁴ Low pass filter: filtro usado em áudio para diminuir a presença das frequências agudas. O filtro deixa passar as frequências graves.

Esta foi a segunda canção do álbum que produzi sozinha. Como já mencionado, o processo de escolha das canções não se deu de maneira linear, algumas delas que foram pensadas para integrar o álbum não se mantiveram e outras que não haviam sido pensadas, acabaram compondo-o. É o caso da faixa Branco Página. Essa é uma canção que tenho muito afeto, porém, tinha dúvida sobre a presença dela no álbum, resisti bastante em adicioná-la. Ela foi a última canção a ser produzida e também é a música de fechamento de *Feitura*. A letra tem um perfil romântico e etéreo, busquei assim amplificar essas características usando bastante recursos como reverb e delay nos instrumentos e nas vozes. A produção seguiu por um perfil minimalista onde usei basicamente voz e o violão para sua estrutura de arranjo.

“TE ENCONTRO NO PONTO AZUL DA NUVEM,
ME ENTREGO NO BRANCO PÁGINA,
NAVEGO, LUAR NO CÉU, PALAVRA,
E O BEIJO, LUGAR PRA GENTE MORAR”
BRANCO PÁGINA (NELLA KADHÍ, 2020).

Adicionei algumas texturas realizadas por sintetizadores, frases de um segundo violão, vocalizes, todos com bastante delay para ampliar a sensação de um universo quase onírico, poético-amoroso, um encontro flutuante que acontece na nuvem como a própria letra retrata. Pelo fato de termos uma música com bastante elementos etéreos, flutuantes, a tendência na mixagem seria manter esses dois elementos principais – voz e violão – no centro, pensando aqui em panorama, L e R (Left and Right). Para tanto, escolhemos fazer uma cópia do violão e abri-lo para os dois lados. A intenção foi fazer com que ela ganhasse mais tamanho na imagem estéreo, ela cria uma sensação de profundidade, adicionando um certo realismo do ambiente sonoro. Além disso, das texturas aeradas que a quantidade de delay e reverb adicionavam a ela, um elemento condutor dessa viagem. Quase que como poder voar com os pés no chão. A música não se repete, ela acontece apenas uma vez. Esta foi uma intenção que conecta com o desejo de deixar aberta a página...para um novo começo, um novo disco.

A mixagem e masterização

A etapa de mixagem, realizamos juntos, eu e Sebastian Notini. Conversamos bastante sobre como operaríamos parte e também escolhemos não usar referências criativas. Sebastian é um produtor com muitos anos de experiência, sensível e aberto. Fizemos a escolha de unir nossa

sensibilidade, expertise e afinidade musical para conduzir esta etapa. Nos encontramos presencialmente e fomos delineando os principais ajustes. Quando entendíamos que já tínhamos uma versão desenhada, cada um levava para casa para fazer com calma uma escuta atenta e também descansada. Em média, gastamos por volta de 7h por faixa, com exceção da música Bate Folha, que trabalhamos por volta de dez horas no total. Esta canção contou com 7 versões diferentes de mixagem. Usamos o Reaper para a mixagem e para todas as gravações que fizemos no estúdio e gravei a maioria das versões finais da minha voz e do violão no estúdio por conta de não ter um espaço acusticamente trabalhado e com bastante ruído externo. Já as texturas vocais se mantiveram gravadas em meu espaço caseiro. De modo geral, optamos por um perfil de mixagem próximo das minhas escolhas estéticas na hora de produzir. Escolhemos abrir mão de "asepsias" exageradas na hora tratar os áudios, no desejo de mantê-los o mais próximo do original e também no intuito de guardar neles o que vim a chamar de "porosidade". Assim também foi com o uso de ferramentas de correção de voz, como Melodyne e/ou Autotune, usamos o mínimo possível, apenas para reparar detalhes que pudessem incomodar. Já a masterização foi realizada remotamente por Vicente Jacomini, em São Paulo. Já havíamos trabalhado juntos, Vicente masterizou recentemente três outros singles meus. Gosto da escuta atenta e da maneira generosa na qual Vicente opera as produções que está envolvido. Conversamos sobre as escolhas que estávamos fazendo desde as gravações e foi muito tranquilo afinar este perfil com ele. Realizamos então a master em duas etapas. Como havia feito a escolha estratégica de lançar 4 singles separadamente antes de lançar todo o álbum, fizemos primeiro a masterização separada de cada single. E, na sequência, ele pode fazer a masterização de todo o álbum. Nesta etapa, além de desejar o mínimo de compressão possível, uma das escolhas também foi a de diminuir o tempo entre as faixas, o máximo que pudesse. Meu plano era fazer com que as músicas tivessem um laço, um fio condutor entre elas e estreitá-las, deixá-las mais próximas. Principalmente entre as duas primeiras canções, Entro e Bate Folha, isso era fundamental, afinal, apesar de estarem nomeadas como faixas separadas elas carregam, em si, uma atmosfera e temática só. A ordem das faixas foi escolhida com intenção de contar a história da Feitura, não em ordem cronológica de que foi realizada, mas de uma construção temática. Estas etapas são tão importantes quanto a etapa de gravação, elas irão imprimir ao resultado sonoro final importantes aspectos técnicos e criativos. Sugiro antes de iniciar as gravações, ter conversa/orientação com a pessoa que irá executar as etapas de mixagem e masterização, para que assim possam discutir detalhes técnicos diversos, bem

como, o que se deseja do perfil sonoro e também sobre formatos de gravação das faixas, *sample rate*¹⁰⁵ que será usado na mídia final, dentre outros.

Pós - produção, lançamento e divulgação:

Como estratégia de marketing e engajamento, escolhi fazer lançamentos mensais de quatro singles diferentes antes de lançar todo o álbum oficialmente. Acredito que a discussão sobre estes tópicos mereçam espaços ampliados entre nós artistas-pesquisadoras/es da América Latina, visto que a maioria dos textos e também dos cursos relacionados aos temas ainda encontram-se numa esfera estrangeira. Diante do escopo da pesquisa, partilho de forma breve, para finalizar esta seção, em poucos detalhes sobre as escolhas que fiz neste quesito. O lançamento de *Apetite*¹⁰⁶, o primeiro single, ocorreu em abril; *Sua pessoa*¹⁰⁷ em maio; *Cor de São João*¹⁰⁸ em Junho e, *Bate Folha*¹⁰⁹, em Julho. O álbum foi lançado integralmente nas plataformas digitais dia 05 de agosto de 2022. Optei por realizar este lançamento apenas em formato digital. A produção e gestão do conteúdo das redes sociais também foi realizada por mim, incluindo edição de vídeo e design gráfico, tarefa árdua que exigiu bastante empenho e foco. Administração do tempo é riqueza em todos os casos da vida e neste não é diferente. "És um dos deuses mais lindos", segundo o mestre Caetano Veloso em sua "Oração ao tempo"(1979), a etapa de lançamento já começou solicitando a presença irrevogável deste deus. A música ou disco precisava estar pronta, mixada, masterizada, com registro de ISRC e entregue à distribuidora com pelo menos um mês de antecedência da data desejada para realização do lançamento. Este é um padrão comum no momento da distribuição. Fiz diversas reuniões com distribuidoras do Brasil até decidir pela YB Music. Abro este parêntese que nem é tão parêntese assim, porque fui descobrindo muitas dessas coisas ao longo do caminho e isso

¹⁰⁵ Sample rate ou taxa de amostragem. O padrão normalmente usado em produções é de 44.100Hz, porém, alguns estúdios costumam usar 48Hz.

¹⁰⁶ *Apetite*: faixa 3 do álbum, parceria com Monique Nascimento. Disponível em <<https://open.spotify.com/track/3ZwGROyceAUAYzfHcjwxf0?si=2bf94ddd247c443c>>. Acesso em: 5 de nov.de 2022

¹⁰⁷ *Sua Pessoa*: faixa 8 do álbum, música em parceria com Camila Costa e Ana Baird, disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4x1Q9Tjk3RXEKPf9u7OHol?si=e751b9ee977b4a65>>. Acesso em: 5 de nov.de 2022

¹⁰⁸ *Cor de São João*: faixa 7 do álbum, canção em parceria com Fred Aquino, disponível em: <<https://open.spotify.com/track/090lhxRdMoVsfhMBfBwa?si=a4e22f22bd024cf9>>. Acesso em: 5 de nov.de 2022

¹⁰⁹ *Bate Folha*: faixa 2 do álbum, canção em parceria com Khrystal. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0yJPAEJEpaE6kVLlon9BAM?si=ae4c4aaf95864f34>>. Acesso em: 5 de nov.de 2022

me demandou muito tempo e desgaste. Meu profundo desejo era de que o tempo fosse dedicado exclusivamente à parte criativa, à criação dos arranjos, mas neste meu caso não foi bem assim. Depois da música produzida, mixada, masterizada e com registro de ISRC a ideia era garantir um lançamento expressivo. De preferência, que tivesse o maior alcance possível e que fizesse parte, por exemplo, das famosas playlists editoriais do Spotify. A presença nestas playlists exige este prazo de um mês de antecedência com todas as etapas indicadas anteriormente resolvidas. E esta próxima etapa envolve dois outros procedimentos importantes: o *pitching* e o *pré-save*. O *pitching* é o momento em que você submete uma espécie de texto/release sobre o seu lançamento para que a curadoria das plataformas digitais avalie. Já o *pré-save* é um link que o artista recebe, depois de submetida a canção, para que seus/seus ouvintes possam indicar para o algoritmo das plataformas digitais que o público têm interesse naquela música e naquele/ela artista. Quanto maior a adesão do público na realização do pré-save, maior é a inserção da música em *playlists*. Vale ressaltar que a *pré-save* exige que a/o ouvinte faça a conceção de informações pessoais importantes sobre ele/ela junto à plataforma digital, o que muitas vezes gera uma desistência dos fãs ouvintes.

A autonomia

O conceito de autonomia pode ser encontrado em muitas perspectivas, problematizado por diversas autoras/es, alguns exemplos disso são: Paulo Freire (1996), Lissa Nascimento (2015), bell hooks (2017), Lélia Gonzalez (2020), dentre outros. Busquei alargar o termo numa perspectiva musical, mais especificamente no trato da produção musical, onde elaboro a autonomia em três pontos essenciais: o auto(re)conhecimento, a instrumentalização e a fluência.

O auto(re)conhecimento seria a conscientização e acolhimento das habilidades adquiridas durante a trajetória de cada pessoa, e que estão disponíveis para a realização de um objetivo, em meu caso, a produção de *singles*/álbuns individuais ou de artistas que me contratam para esta idealização, bem como, trilha sonora para espetáculos, TV etc. Saber reconhecer suas habilidades disponíveis não exclui os pontos que ainda se deseja melhorar, afinal de contas, a todo instante é possível apreender novas informações sobre qualquer assunto. Porém, um ponto chave é o de não permitir que o desejo de se melhorar, de melhorar sua performance seja um impeditivo para que realizações aconteçam. É muito comum entre mulheres que a necessidade de melhora se sobreponha à necessidade de realizar e se tornem impeditivos em processos de criação, formação e também performances.

No caso, da instrumentalização, me refiro ao aprendizado e manuseio de ferramentas técnicas na área de foco, como é o caso do uso de softwares de gravação, edição e produção de áudio. Este aprendizado, por exemplo, pode se dar por meio de cursos acadêmicos, workshops, oficinas e até mesmo de conteúdos disponíveis em canais e/ou sites dedicados ao mesmo. Já a fluência, se relaciona com o vocabulário, com a importância de saber expressar tecnicamente sobre o assunto desejado. Trouxe na parte inicial do texto o exemplo de uma ocasião que vivi, quando um técnico de som foi abusivo e violento ao me humilhar na frente do meu grupo de trabalho e de pessoas desconhecidas por eu não saber dizer a ele sobre quais aspectos técnicos eu me referia ao solicitar que tivesse mais "brilho" em minha voz. Na época, não soube informar que o que eu desejava era a adição de frequências médias e agudas à minha voz. Saber sobre esta informação me posicionaria com "autoridade" no assunto desejado e possivelmente "abrandaria" em algum nível aquela situação. Isto não quer dizer que evitaria que a violência acontecesse, mas que, como também já presenciado por mim recentemente, eu "ganharia" respeito das pessoas envolvidas, em grande parte de homens que ainda são maioria em técnicas de teatros e/ou estúdios. Ressalto que o que incomodou aqui não necessariamente foi o fato da fluência e sim o fato de ser mulher numa situação de liderança. Se fosse um homem na mesma situação provavelmente seria diferente, como já experienciado por mim e por diversas mulheres.

A fluência ainda pode ser relacionada a aspectos didáticos, pois quando desejamos comunicar, não só desenvolvemos ferramentas para saber falar sobre algo, mas também criamos estratégias para que sua/seu interlocutora/or compreenda o que está sendo comunicado, já que posso explicar para diversos ouvintes sobre como é produzir uma canção e estas pessoas podem ter experiências e vivências diversas. Por exemplo, alguém que já trabalha com áudio, alguém que se interesse pelo assunto mas não seja da área ou mesmo uma/um vizinha/o. Com isto, é possível desenvolver assim a possibilidade de falar sobre o assunto para qualquer pessoa, não só numa perspectiva educativa, mas também numa perspectiva abrangente. A fluência para tanto, não é imprescindível para que determinada realização aconteça, mas sim, para que se possa, através dela, comunicar e, no caso de nós mulheres, também nos defender de determinadas situações. Eu posso saber conectar um computador à uma placa de áudio para gravar um instrumento, mas não necessariamente saber explicar como se dá este processo tecnicamente, mas quando o sei, ganho "autoridade" sobre o assunto. Não me posiciono em concordância com este pensamento, porém, exponho aqui um recorte da realidade do mundo do trabalho envolvendo mulheres, tecnologias e música. Para

mim, esta tem sido uma via de combate à invisibilidade, tanto no meio acadêmico, quanto no universo artístico-musical.

Estes três aspectos que relaciono com um processo de autonomia na prática musical está diretamente vinculado com as categorias de gênero, raça e classe social como discutido na seção germinação. Mediar assuntos como produção musical, principalmente para mulheres/negras/periféricas, tem sido recorrente e antes de tudo este é um recorte pessoal. Sendo mulher, vinda da periferia, nordestina, negra de pele clara (reconhecendo o privilégio social que isso me confere) busquei por estratégias para construir uma carreira artístico-musical e acadêmica que também me proporcionassem meios materiais de me manter nas mesmas. Percebo que esta orientação no que se refere aos tópicos citados tem reverberado de maneira propositiva na vida e atuação de diversa/os alunas/os. Aliada à autonomia, acredito que seja fundamental que a colaboração e também cooperação aconteça nestas produções musicais. Percebo nesta via, assim como foi na realização do álbum *Feitura*, um caminho eficaz de potencializar saberes diversos, tanto no âmbito pessoal como no coletivo.

ÁRVORE

OS SINAIS ESTÃO AQUI AGORA, EU SEI,
NO TEMPO, NO VENTO E NA TECNOLOGIA DOS AFETOS,
E ME CHAMAM PARA OLHAR DE NOVO O CÉU [...]
(TECNOLOGIA DOS AFETOS, NEILA KADHÍ, 2022)

Nessa chegada aqui, exponho algumas elaborações sobre esta travessia, as percepções de alguém que sente, pensa, caminha, respira, escreve, escuta, produz de maneira completamente diferente da que iniciou esta pesquisa. De lá para cá tantas coisas me atravessaram, ganharam novas formas e conceitos. Escrever esta "conclusão" foi um desafio, pois, hoje tenho um punhado de perguntas ainda maior do que no início desta caminhada (curioso escrever "punhado" e o corretor me sugerir "número").

Além disso, foram muitos enfrentamentos: pandemia da COVID-19, mudança de São Paulo para Bahia, dificuldades financeiras e todas as questões emocionais e psíquicas que são geradas por isto. A lida com os moldes acadêmicos que ainda são pautados em normas que visam nos distanciar do corpo, da saúde, do afeto, de quem somos, das nossas subjetividades, dos sonhos¹¹⁰ (sejam eles em vigília ou não) e o esforço de encontrar meios para expor o texto "organizado" academicamente.

Busquei, da maneira que pude, estar próxima da poesia, de mãos dadas, sentidos ampliados e coração ligado com mestras e mestres que me afetam em beleza e em encantamento. Com o desejo de corroborar com a construção de práticas, metodologias e conceitos decoloniais, que se alinham com saberes e formas diversas de criação, estando em acordo com o pesquisador e músico Luiz Queiroz em seu texto:

Estou convicto que já passou da hora de ouvir, no sentido mais pleno do termo, as “marias, Mahins, Marielles, malês” e muitos outros grupos e pessoas que, além de terem sido excluídos pela força da colonialidade, viram os seus conhecimentos e saberes serem subalternizados por uma pequena elite, e os que foram convencidos de que faz parte dela (QUEIROZ, 2020, p.187).

¹¹⁰ Aqui me refiro ao sonho que trata Sidarta Ribeiro no livro "O oráculo da noite", leitura e aprendizado fundamental nestes últimos anos. O mesmo descortina a importância dessa bússola onírica em nossas vidas e faz uma alerta para o modo de vida contemporâneo e distanciamento desta ferramenta poderosa.

E tratando de vivências diversas, poder estar perto da natureza durante este processo foi algo curativo. Essa semana fiz a poda em algumas plantas em meu quintal e foi interessante perceber como nascem vários outros pequenos galhos daquele que teve sua parte cortada. A natureza nos ensina sobre o fluxo da abundância e das diversas possibilidades que estão ao nosso alcance. Mas, diferente deste aprendizado, muitas vezes crescemos ouvindo sobre escassez. Principalmente para a maioria de nós mulheres, que logo cedo se deparam com uma espécie de "corretor" que ceifa grande parte do sonho, do desejo pela investigação, da descoberta, da criação, dentre outros. A maioria das minhas/nossas ancestrais também tiveram muitos de seus galhos cortados e, em alguns casos, de maneira irreversível, sem a esperança de que dali novos galhos pudessem surgir.

A experiência de produzir o álbum *Feitura* revela que a autonomia relacionada à colaboração pode ser uma via de combate à invisibilidade. Realizamos um álbum remotamente, com uma equipe majoritariamente feminina, com pouco recurso técnico, estrutural, financeiro e muita cooperação.

Esta realização me permitiu compreender diversos aspectos e alguns deles estão relacionados à ampliação e fortalecimento das nossas atuações como produtoras musicais, uma função de destaque e liderança que tem sido historicamente ocupada por homens. Já é possível, por exemplo, perceber que este processo serviu de estímulo para algumas das artistas-produtoras que estão colaborando em projetos diversos, colocando em prática muitos dos aprendizados relacionados a este processo. Para mim, este fortalecimento e ampliação refletiu não só na atuação como produtora musical, mas também como educadora. Já tenho mediado oficinas¹¹¹ para mulheres e/ou jovens da periferia partilhando técnicas de gravação, edição e produção musical, nas quais utilizo, como exemplo prático, além de outros, as canções do álbum e os diversos aprendizados que obtive através deste feito. Junto a isto também posso orientá-las/os em aspectos relacionados a registros de obra, de fonograma, distribuidoras, arrecadação, marketing digital, campanha de financiamento e etc. A maioria destes tópicos fazem parte do conjunto de etapas que uma/um artista (independente) necessita saber para conduzir sua carreira na música, a maioria dele aprendi durante este processo.

Percebo também que a produção musical num perfil remoto e/ou híbrido, de modo geral, tem sido cada vez mais comum, sobretudo depois do enfrentamento da pandemia da Covid-19, passamos a modular ainda mais o perfil de trabalho em diversas áreas e no meio

¹¹¹ Em Fevereiro de 2023 mediei uma Mentoria de Produção Musical na casa do Hip-hop Bahia que teve a participação de 25 jovens negros, com idade entre 18 e 30 anos, da periferia.

artístico-musical não foi diferente. Este perfil apesar de trazer desafios técnicos, corrobora com a ampliação de colaborações diversas, que antes poderiam enfrentar, por exemplo, questões de deslocamento.

Diferente de alguns anos, hoje podemos escutar álbuns premiados que foram produzidos em espaços caseiros com computador e alguns outros periféricos, temos também um leque de ferramentas gratuitas disponíveis. Porém, o material básico usado para a produção musical de *singles*/álbuns, como computador e os periféricos, placa de áudio, microfone e/ou controladoras MIDI ainda são bastante dispendiosos, muitas vezes impeditivos. Para tanto, diante das poucas iniciativas públicas e privadas relacionadas à formação na área da produção musical para mulheres e/ou jovens da periferia, torna-se duplamente desafiador que estas pessoas possam adentrar este universo e também se manter nele. Neste sentido, venho pesquisando alternativas que possam auxiliar esta mediação, durante a produção do álbum, me relacionei ainda mais com o software Reaper e já tenho levado-o para as oficinas de produção musical como uma alternativa, somando-o assim a outras ferramentas gratuitas nas quais expus na seção Fruto.

Ademais, é possível encontrar diversos conteúdos sobre gravação, edição, mixagem, masterização, produção musical em geral, no canais e sites dedicados ao assunto, porém, a maioria deles são encontrados em língua estrangeira e ainda mais raro é encontrá-los mediados por mulheres, negras, indígenas e/ou pessoas trans.

Durante minha caminhada como artista e pesquisadora nas últimas duas décadas venho atuando e colaborando com grupos que têm uma atuação majoritária de mulheres e neste percurso percebo a importância da partilha no que se refere a compreensão sobre as diversas opressões vividas por nós mulheres e grupos minoritários, para assim também buscarmos, coletivamente, melhor compreender a situação social nas quais estamos submetidas e buscar por ações que apoiem mudanças. Neste sentido, grupos como Feminária Musical, Som das Binhas e também a Sonora: Músicas e Feminismos, são exemplos e que atuam com produção artística, acadêmica e/ou ambos. A partir destas vivências pude me compreender melhor ao trocar com pessoas e suas experiências diversas, assim como também aponta Cecília Sardenberg:

[...] facilitavam a tomada de consciência sobre a situação das mulheres e de fatores que respondem pela nossa subordinação na sociedade, deslanchando um processo de conscientização um processo gradual e doloroso para todas nós, mulheres, mas também profundamente empoderador e transformador, tanto no plano individual quanto coletivo (SARDENBERG, 2018, p.17).

Diversas situações de violência enfrentadas durante a trajetória artística e também acadêmica de mulheres mobilizam negativamente a construção de habilidades, que muitas vezes nos fazem desistir e/ou nos sentir incapazes de realizar e também de ocupar determinados espaços. "Experiências de assédio moral sofridas por mim e outras colegas durante o período da graduação também dificultaram os estudos e a consolidação como instrumentista" (SILVA, 2020, p. 467), experiências essas que são base de formação para os impedimentos acima mencionado que estão muitas vezes ligado aos marcadores sociais da diferença como gênero, raça, classe social.

Neste texto também pude elaborar de forma mais aprofundada o conceito de "autonomia" com o qual relacionei com três aspectos que considero relevantes para este tipo de abordagem: o auto(re)conhecimento, a instrumentalização e a fluência. Busquei alargar o termo numa perspectiva musical, mais especificamente no trato da produção musical.

Diante da escassa oferta de textos relacionados a mulheres na produção musical, durante o processo de produção do álbum e escrita dissertativa, tornei pública uma pesquisa/levantamento através do formulário Google para levantar dados sobre o tema. No total 54 (cinquenta e quatro) mulheres participaram. Foram levantadas questões relacionadas a gênero, identidade etnico-racial, orientação sexual, classe social, bem como, software de produção mais usado, conceito de produtora musical etc.

Pode-se notar que apesar de termos um número de mulheres interessadas e atuantes na área da produção musical, este ainda é um espaço segregador e violento, a maioria das participantes da pesquisa indicaram terem sofrido alguma discriminação de gênero. Além disso, a colaboração com outras mulheres é comum à maioria delas, o que também nos aponta para a colaboração como uma via potente. A maioria das participantes se autodeclararam brancas, cisgêneras, bissexuais e encontram-se localizadas em estados como São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia. Além disso, o software mais usado entre elas é o Ableton Live.

Suas atuações como produtoras musicais, abrangem desde as atividades relacionadas a escolhas de timbres e concepção estética das canções e também da carreira das/os artistas que as mesmas produzem, bem como, etapas de finalização como mixagem e masterização. Estes dados parecem nos indicar que a função de produção musical vem se moldando e também se ampliando com o passar dos anos e que o conhecido "faça você mesmo" tem sido cada vez mais comum nas práticas da produção musical e esta metodologia também é comum entre mulheres produtoras. Porém, em acordo com as autoras abaixo, ainda vale atenção para as relações de poder que se estabelecem em espaços musicais:

O 'faça você mesmo' (Do it yourself) se tornou uma dinâmica de certo modo comum na produção de música alternativa no Brasil. Posto isso, é válido pensarmos sobre as relações de poder dentro dos estúdios e home studios e como elas interferem nos processos de produção de música, que são perpassadas ainda pelas questões de invisibilidade feminina e opressões diversas (JACOMETI, GUIMARÃES, BORTOLOTO et al, 2021, p.4).

Ademais, na produção do álbum *Feitura* houve uma tentativa inicial de corroborar com o que chamei de "produção musical feminista decolonial" no intuito corroborar e estimular processos autônomos e colaborativos entre mulheres/negras/indígenas/trans. Reconheço o atrevimento, inclusive, pelo fato de ter lançado a ideia/conceito sem tê-lo melhor desenvolvido, para tanto, reconheço também a importância da provocação. Sendo assim, desejo em circunstâncias futuras acolher parcerias com indígenas, trans, não-binária no intuito de corroborar e maturar a ideia. Lanço então nesta parte final do texto, o questionamento: o que viria a ser uma produção musical feminista decolonial? Em quais bases ela poderia estar fundamentada?

Por fim, ocupar espaços acadêmicos, artísticos, políticos com mulheres/negras/indígenas/trans e pessoas não binária, é algo de urgente importância. Também acredito que seja necessário repensar as estruturas dos cursos acadêmicos para haja que sejam ocupados pela diversidade de corpos e saberes.

Figura 32. Desenho de árvore feito por minha mãe



Fonte: Arquivo Pessoal

RAÍZES

AKOTIRENE, Carla; RIBEIRO, Djamila (org.). **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019. 152p.

ALCÂNTARA, Neila. **O som das compositoras de Salvador: da experiência etnográfica**. Relatório Final do Projeto de Iniciação Científica apresentado ao Programa PIBIC, UFBA, Salvador, 2013. 15p.

_____. **O som das compositoras de Salvador**. Relatório Final do Projeto de Iniciação Científica apresentado ao Programa PIBIC, UFBA, Salvador, 2014. 10p

ANTONACCI, Maria Antonieta Martinez. **Memórias ancoradas em corpos negros**. 2. ed. São Paulo: EDUC. 2015.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: the new mestiza**. 4.ed. San Francisco: Aunte Lute Books. 2012.

BLACKING, John. **Música, cultura e experiência**. Trad. Cadernos de campo, São Paulo, n. 16 p. 1-304. 2007.

BRAGÉ, D, Costa L, 2020. Intuición y toma de decisiones en la gestión. Revista Empreendedorismo e Gestão de Micro e Pequenas Empresas. REGMPE, Brasil - BR, V.5, Nº1, p.137-156, Enero / abril.2020 <http://www.regmpe.com.br>

BRUM, Eliane. **Banheiro òkôtô : uma viagem à Amazônia Centro do Mundo**. 1. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2021.

CARDOSO, Cláudia Pons. 13 Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero 11. Transformações, conexões e deslocamento. 2017.

CARNEIRO, Anni. **Saúde, ativismos e pedagogia feminista: A Feminária Musical no contexto da Universidade Federal da Bahia**. 2019. 337p. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, Universidade Federal da Bahia.

CORRÊA, Clecius. **Gringos nas paradas**. 2006. Monografia.

COSTA, Rogério. **Música errante**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

CUNHA, Laura Cardoso. 18 Redor. Feminaria Musical II: **O que (não) se produz sobre música e mulheres no Brasil**. Anais dos encontros das associações musicais brasileiras, 2014.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita**. IN: ALEXANDRE, M. (Org.). Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

Escrevivência : a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes ; ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. -Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.

FILHO, Luis Darlan; SOUTO, Carlos Augusto. **Produção musical na periferia: processos educacionais na potencialização da identidade cultural**. Periferia, v. 14, n. 2, p. 239-260, maio/ago. 2022. Educação, Cultura e Comunicação.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 35 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1966.

GALLETTA, Thiago P. **Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do “independente” no Brasil**. Música Popular em Revista, Campinas, ano3, v.1, p.54-79, jul.-dez. 2014

GÓMEZ, P. P. M. e MIGNOLO, W. **Estéticas decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de Amefricanidade**. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro. N.92/93 (jan./jun.). 1988b, p.69-82.

GONZALEZ, Lélia; RIOS, Flávia (org); LIMA, Márcia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. Cadernos pagú (5) 1995: pp. 07-41.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

IAZETTA, F, DONATO, D, LIMA, H, BONAFÉ, Valeria. **Eu e o Outro, Dentro e Fora: Dossiê Sonologia 2019 / I and Other, Inside and Outside: Sonologia 2019 Dossier**. Revista Música, v. 20 n. 1 Universidade de São Paulo, julho de 2020 ISSN 2238-7625

IAZETTA, Fernando. **Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia**. MODALIDADE: COMUNICAÇÃO. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música–São Paulo–2014.

_____. **A Música, o Corpo e as Máquinas**. OPUS. Rio de Janeiro, v.4, n.4, ago,1997.

JACOMETI, A; GUIMARÃES, K; BORTOLOTO, M et al 2021. **Violências simbólicas na produção musical: Origens e persistências das relações de gênero e poder**. XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música–João Pessoa, 2021

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LÍLIAN CAMPESATO & VALÉRIA BONAFÉ. **A conversa enquanto método para emergência da escuta de si**. DEBATES | UNIRIO, n. 22, p.28-52, dez., 2019

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: das afinidades políticas às tensões teórico-metodológicas.** Educação em Revista. Belo Horizonte. n. 46. p. 201-218. dez. 2007.

_____. **Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista.** Petrópolis, RJ, Vozes, 1997. p. 14-36

LÜHNING; ROSA, **Música e Cultura no Brasil: da invisibilidade e "inaudibilidade" à percepção dos sujeitos musicais.** 2010, p. 331.

MACHADO, J. **Práticas de produção musical no ensino de música: compreensão do som através de software de gravação.** ANAIS DO VI SIMPOM 2020 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA

MAIA, Bruna e MELO, Vico. **A colonialidade do poder e suas subjetividade.** Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 15 n. 2 Julho. 2020 ISSN 2318-101x (on-line) ISSN 1809-5968.

MARIA Spyer Dulci, Tereza; ROCHA Malheiros, Mariana. **Um giro decolonial à metodologia científica: apontamentos epistemológicos para metodologias desde e para a américa latina.** VII Encuentro de Estudios Sociales desde América Latina y el Caribe. Espirales, Edição Especial. Janeiro 2021

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto.** In: CASTRO-GÓMEZ, S., GROSFUGUEL, R. **El giro decolonial.** Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Colombia: Siglo del Hombre Editores, pp. 127-167, 2007.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistêmica: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad.** Buenos Aires: Del signo, 2010.

MOURA, Milton. **Os ritmos calientes do Caribe num carnaval brasileiro.** Revista Brasileira do Caribe, vol. X, núm. 20, enero-junio, 2010, pp. 331-362. Associação Caruaruense de Ensino Superior Brasil

NASCIMENTO, Lissa.. **Essa ciranda não é minha só ela é de todos nós: um estudo sobre feminismo, autonomia e consciência coletiva.** 2015.

NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS, Susan (orgs.). **Estudos de gênero, corpo e música.** Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. vol. 3, Pp. 112-128.

NOGUEIRA, Tiago Sanches. **A canção de si: a música como instrumento de intervenção na clínica do traumático.** Orientadora Miriam Debieux Rosa. -- São Paulo, 2019. 337 f. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica) -- Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2019.

NOYAMA, R; NOYAMA, S. **Gingar, filosofar e resistir : ensaios para transversal o mundo. Descolonização, Educação e uma estética Brasileira por vir.** 2020.

PARIZZI, Betania (org); SANTIAGO, Diana (org). **Música e desenvolvimento humano: Práticas pedagógicas e terapêuticas**. São Paulo: Instituto Langage, 2022. 288p. ISBN 978-65-86160-17-8

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música. Questões de uma antropologia sonora**. In: Revista de Antropologia, USP. São Paulo, 2001.

PORFÍRIO, Iago & OLIVEIRA, Lucas Timoteo de. "Antonio Bispo dos Santos". In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. 2021. Disponível em: <<https://ea.fflch.usp.br/autor/antonio-bispo-dos-santos>>

QUIJANO, Aníbal (Ed.). **Des/colonialidad y bien vivir: un nuevo debate en America Latina**. Lima: Editorial Universitaria, 2014.

RIBEIRO, S. **O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 459 p

ROSA, Aline de Oliveira. **Memórias literárias afro-ameríndias e diaspóricas na elaboração de uma escrita decolonial**. Revista lampejo issn 2238-5274 | vol. 10, n. 1. 08/2021

ROSA, Laila; IYANAGA, M.; HORA, E.; SILVA, L.; ARAUJO, S.; MEDEIROS, Luciano; ALCANTARA, N. **Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões**. 2013

ROSA, L. A. C.; LAGO, J.; SOBRAL, R.; ARAUJO, L.; LIMA, C. ; CARVALHO, E. ; CARDOSO, L. ; AMARAL, M. ; ALCANTARA, N. . **ROMPENDO COM OS SILENCIAMENTOS: CANTANDO GÊNERO, RAÇA E SEXUALIDADE NA PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO SOBRE MULHERES E MÚSICA NO BRASIL**. In: X ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador. 2014. v. 1.

ROSA, L. A. C.; KADHI, N.; CARVALHO, E.; VIEIRA, T. . Visões da América, Sonoridades da América. In: XII Congresso da Seção Latino-Americana da IASPM, 2017, São Paulo. **Feminaria Musical: o som das compositoras de Salvador**, 2016. p. 413-421

ROSA, L. A. C.; ALCANTARA, N. ; CARVALHO, E. ; VIEIRA, T. . **Feminaria Musical: o som das compositoras de Salvador**. Laila Rosa, Neila Alcântara (Neila Kadhí), Ellen Carvalho, Thalita Vieira. In: IASPM, 2017, Cuba. Gênero, corpo e descolonialidade na música popular / Género, cuerpo y decolonialidad en la música popular, 2017. p. 413.

ROSA, Laila. **As vozes sagradas da cantautora, sacerdotisas e xamãs de Abya Ayala**. p.65-122. Corpo, políticas e territorialidades. Vol I - Subjetividades & Diferenças. Editora Ibero Americana de Educação, 2022.

ROSA, Laila; SANTOS, Gabriela. **What makes the Female Wolves Howl Under the Moon?: Sound Poetics of Bodies-Territory-Spirit for Well-Living**. 2021. 17p. Capítulo de livro. No prelo.

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

ROSA, HORA e SILVA, 2013. **Feminária musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros.** Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. ISSN 2179-510X

RODGERS, Tara. **Pink Noises.** London: Duke University Press, 2010.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas.** 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.

SANTANA, Tiganá. A capoeira do pensamento. 2021. O autor participou de uma mesa on-line durante o Festival Cajubi, no dia 24 de fevereiro de 2021, com a presença de Luiz Antonio Simas e mediação de Antonio Leal de Oliveira – um dos idealizadores e curadores do evento, ao lado de Marcia Ribeiro e Helena Forghieri.

SANTOS; LÜHNING, **Perspectivas descoloniais e os estudos da música de matriz africana: aproximações possíveis.** I Encontro Internacional de Cultura, Linguagem e Tecnologia do Recôncavo. ENICECULT. 2017. Trabalho apresentado no GT 4 - Diálogos interdisciplinares: epistemologias do sul.

SARDENBERG, Cecília. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. Inc.Soc., Brasília, DF, v.11 n.2, p.15-29, jan./jun. 2018

SCHAFFER, Murray. **O ouvido pensante.** São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

_____. **Sound around. Reflexão e Ação** (Online), v. 22, p. 11-17, 2014. (Versão eletrônica). Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/index>.

SHREFFLER, Anne C. "**Musical Canonization and Decanonization in the Twentieth Century**", original English version. Published in German translation as "Musikalische Kanonisierung und Dekanonisierung im 20. Jahrhundert" (translated by Fabian Kolb). in: Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald (Munich: Edition text + kritik, 2013).

SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. **Carnaval do Nordeste de Amaralina: um estudo sobre um carnaval de bairro em Salvador, Bahia, Brasil.** 2021. 244 p.(color.) . Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós- graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

_____. **Caminhos possíveis ou uma autoetnografia de uma profissional de música brasileira.** Actas del XIV Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM-AL. Santo Domingo: IASPM-AL, 2020.

SILVA, Lúcia Helena Oliveira & XAVIER, Regina Célia Lima. **Dossiê Escravidão e liberdade na diáspora Atlântica.** .História (São Paulo) v.37, 2018, e2018020, 2018 ISSN 1980-4369.

SUZART, Carla. **Atividades sensóriomusicais no contexto hospitalar infantil - Relato, reflexões e prática.** 2015

WALSH, Catherine. **Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Tomo II. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2017.

Sites

BBC, News Brasil. **Mulheres são a maioria nas universidades brasileiras, mas têm dificuldade de encontrar emprego**. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-49639664>>. Acesso em 02 Dezembro 2022.

ITAÚ, Social. Conceição Evaristo. **Entrevista cedida para o Itaú Cultural**.2020. Disponível em: <<https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>> Acesso em 23 março 2023.

PETILIF. O desafio da representatividade de gênero em cargos de liderança. Disponível em: <<https://www.petlif.ufscar.br/?p=517>>. Acesso em 11 Abril 2023.

ROSINHA de Valença. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes e Cultura Brasileira. 2023 São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa208954/rosinha-de-valenca>>. Acesso em 19 março 2023.

UBC. CANTAUTORAS: **O canto autoral da mulher brasileira** | EP2 | Amazon Music e UBC. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ePHyxQjFPco&t=138s>>. Acesso em 11 Janeiro 2023

UBC. **Sobre diferença entre produtor musical e fonográfico**. 2017. Disponível em: <<https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/8102/musical-ou-fonografico-entenda-as-diferencas-entre-os-produtores>>. Acesso em 23 março 2023.

UFMG. In: "Não me mandem fazer direito. Eu não sou colonizado" - Palestra para UFMG. 52 Festival de Inverno da UFMG. Setembro, 2020. Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/nao-me-mandem-fazer-direito-eu-nao-sou-colonizado-provoca-nego-bispo>> Acesso em 19 janeiro 2023.

VALOR. "Estatística de gênero: Indicadores sociais das mulheres no Brasil" Disponível em: <<https://valor.globo.com/brasil/noticia/2021/03/04/ibge-mulheres-tem-mais-acesso-ao-ensino-superior-mas-ainda-sao-minoria-em-areas-como-engenharia-e-ti.ghtml>> Acesso em Dezembro 2022.

