

Corpo Sonoro: o ateliê de travestilidades

Corpo Sonoro: the transvestite workshop

Corpo Sonoro: el estudio de travestis

Luca D'Alessandro¹

Resumo: Este ensaio foi escrito com fragmentos de uma investigação artística que dá seus primeiros passos enquanto pesquisa de doutoramento. Tendo como sul o pensamento transfeminista foi criado um ateliê, nele as práticas de Livre Improvisação são as ferramentas para investigar sonoridades através do corpo e do violoncelo. Com auxílio da autoetnografia e da teoria dos dados as experiências deste ateliê serão registradas num caderno artístico, analisadas posteriormente onde prevê-se a compilação dessas sonoridades em um *zibaldone*, e reflexões sobre os processos criativos e investigação a fim de responder a pergunta “O que um corpo travesti pode criar sonoramente?”. Neste ensaio trarei o panorama da pesquisa dividindo este artigo em quatro sessões, a Livre Improvisação, as travestilidades e nas duas sessões finais, a metodologia e algumas reflexões sobre o ateliê.

Palavras-Chaves: Transfeminismo, Travesti, Livre Improvisação e Processos Criativos

Abstract: This essay was written with fragments of an artistic investigation that is taking its first steps as a doctoral research. With transfeminist thinking as a guide, a studio was created, where Free Improvisation practices are the tools to investigate sounds through the body and the cello. With the help of autoethnography and data theory, the experiences of this studio will be recorded in an artistic notebook, analyzed later, where the compilation of these sounds in a *zibaldone* is expected, and reflections on the creative processes and research in order to answer the question “What can a transvestite body create sonically?”. In this essay, I will present an overview of the research, dividing this article into four sections: Free Improvisation, transvestisms, and in the two final sections, the methodology and some reflections on the studio.

Keywords: Transfeminism, Transvestite, Free Improvisation and Creative Processes

Resumen: Este ensayo fue escrito con fragmentos de una investigación artística que da sus primeros pasos como investigación doctoral. Con el pensamiento transfeminista como base, se creó un estudio, donde las prácticas de Improvisación Libre son las herramientas para investigar los sonidos a través del cuerpo y el violonchelo. Con ayuda de la autoetnografía y la teoría de datos, las experiencias de este estudio serán registradas en un cuaderno artístico, posteriormente analizado donde se espera compilar estos sonidos en un *zibaldone*, y reflexiones sobre los procesos creativos y de investigación para responder a la pregunta. “¿Qué puede crear sonido un cuerpo de travesti?” En este ensayo daré una visión general de la investigación, dividiendo este artículo en cuatro sesiones, Improvisación libre, travestis y en las dos sesiones finales, la metodología y algunas reflexiones sobre el estudio.

Palabras clave: Transfeminismo, Travesti, Improvisación Libre y Procesos Creativos

¹ Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes (IA), Música, Linguagem e Sonologia, Campinas - SP Brasil. contatealuca@gmail.com

Prelúdio

Era final de manhã, um dia de semana e eu estava na sala de aula, uma adolescente tentando sobreviver ao final da puberdade. Tinha 17 anos e estudava num colégio numa cidade do interior de São Paulo. Nessa época eu tocava contrabaixo elétrico numa banda de metal, imaginem só! Adolescentes de Lençóis Paulista querendo tocar metal numa cidade onde o sertanejo imperava, não combinava, não é atoa que tivemos apenas uma apresentação antes da banda acabar. Em um determinado momento daquela manhã a diretora veio até a sala de aula convidando as estudantes para irem ao pátio escutar um comunicado geral.

Chegaram ao pátio cerca de 100 estudantes, sentamos em cadeiras em frente a um grupo de músicos com seus instrumentos, tinha um clarinete, um trombone, percussão, contrabaixo acústico e violino. Eles disseram para aquela centena de estudantes sobre um projeto que ensinava música de graça, o Projeto Guri, tocaram algumas músicas e no encerramento da apresentação perguntaram: “Alguém se interessou em tocar algum instrumento?” Sem pensar duas vezes levantei a mão, e ao olhar a minha volta, percebi que eu era a única com a mão levantada, a diferente. Surge um sentimento de vergonha, ser diferente me incomodava, logo abaixei a mão, desejei que ninguém tivesse notado meu interesse, por sorte, os professores do projeto notaram.

Após a volta da maioria das estudantes para a sala de aula, um dos professores me chamou de canto e me passou o endereço do projeto. Fui ao Projeto Guri na quebrada de Lençóis Paulista, acompanhada de minha mãe, na tarde daquele fatídico dia para me inscrever na aula de contrabaixo elétrico. Na hora descobri que não tinha, era apenas o acústico. Por algum motivo eu decidi me inscrever no violoncelo e de lá pra cá tem sido o meu instrumento, minha voz. Curioso, lembro que naquela época dizia que escolhi o violoncelo porque não sabia cantar, talvez por vergonha do timbre da minha voz.

Com a gana de aprender a tocar este instrumento e com a forte convicção de que seria uma solista de orquestra, pois essa era a única possibilidade que contaram que poderia ser, fui estudar num conservatório e lá ser diferente era péssimo. A minha frustração de não conseguir me encaixar naqueles moldes, por não conhecer outras possibilidades de caminhos, me fez abandonar os estudos no conservatório e buscar outras vias com o violoncelo. Foi com este ímpeto da busca que o binarismo de música erudita e popular começou a se borrar. Ao participar de um festival étnico, descobri outras formas de tocar e que, mesmo sendo violoncelista, poderia tocar música popular.

Essa experiência me aproximou da improvisação, da harmonia funcional e de um repertório tido enquanto música popular. Porém, com o passar do tempo a redoma de regras, sistemas e o binarismo do certo e errado ficou mais definido.

Os termos “regra”, “lei”, “forma” ou “sistema” estão de tal modo introjetados no pensamento musical que se “naturalizaram”: são aspectos que compõem uma espécie de essência da música, algo que passou a fazer parte da sua “natureza” e que está lá, mesmo antes que a música seja escrita na partitura, ou cantrolada nos corredores, ou tocada pela orquestra. (CAMPESATO, LÍlian e IAZZETTA, Fernando, 2019 p. 24)

Foi então que a Livre Improvisação apareceu, era 2020, durante as aulas com Manuel Falleiros na UNICAMP no período inicial do meu mestrado. Talvez este termo ainda não esteja amplamente difundido, em linhas gerais a Livre Improvisação é uma possibilidade efêmera criada a partir de uma série de fatores, dentre eles a dissolução das fronteiras entre os idiomas e sistemas musicais e a encruzilhada que se dá entre as diversas linguagens em determinados contextos da prática musical contemporânea. Gradualmente fui me aproximando da Livre Improvisação e aos poucos passei a coletar sonoridades e ter vivências junto a outras musicistas e artistas de outras linguagens. Ao conhecer um pouco mais da literatura da Livre Improvisação percebi pontos que dialogam com minha perspectiva de vida, como o exemplo da responsabilização de nossas ações e sons², pensar em práticas e relações não hierárquicas, não oprimir o outro e não omitir o que sentimos.

Por outro lado, este contato com a Livre Improvisação me convida a revirar minha bagagem musical e relembrar de toda minha trajetória enquanto violoncelista³. Nessa investigação, me coloco de frente às sombras e traumas de minha formação conservatorial, negá-las não é uma opção, pelo contrário, elas me trouxeram até aqui e hoje tenho consciência de selecionar o que me sobrou dessas experiências para criar novas sonoridades no presente.

Assim, como uma travesti, vejo que o ser diferente tornou-se potência a partir do momento que eu me conheci e pude aceitar minha identidade de gênero, movimento que me levou ao limite do binarismo, na verdade dos binarismos. Plural pois, questionar as barreiras sociais do binarismo de gênero me possibilitou questionar outros binarismos, como o erudito e popular, o idiomático e não-idiomático, o ruído e o som, do sucesso e do fracasso.

Uma vida ouvindo que somos homens em decorrência desse genital, uma vida sendo violentadas por não cabermos no que a palavra "homem" diz, no que se espera de um corpo nascido com pênis, uma vida ensinadas que, por causa

² Ver FISCHLIN, Daniel (2014)

³ Ver COSTA, Rogério (2013)

dele, desse pênis, não pode(re)mos ser quem somos, quem nós dizemos ser e, então, basta chegarmos a esse espaço e rapidamente descobriremos que na visão da maioria desses clientes somos, não uma "mulher com pênis", como gostaríamos, mas sim um "pênis com mulher", pênis numa moldura de "mulher", bunda, peitos, cabelo comprido, vestido, maquiagem e, coroando isso tudo, o pênis. "Pênis com mulher" porque, em função mais uma vez desse ciscentramento, é preciso que o genital não perca a capacidade de definir o que se é, o que somos. (MOIRA, Amara 2019, p.118)

I

A citação da Moira ilustra bem o fato de que pessoas cisgêneras tem uma opinião sobre o que seria uma travesti⁴, e enquanto agentes sociais, reproduzem seus achismos sem saber o porquê fazem isso, parafraseando Jorge Larrosa Bondía (2002), são opiniões. Como diz este autor, o sujeito moderno é um sujeito informado⁵, que tem opinião supostamente pessoal e supostamente própria, e que com sua arrogância, passa a vida opinando sobre qualquer coisa sem ao menos ter experiência⁶ no assunto.

Outro bom exemplo para essa perspectiva são as tradições inventadas como observado por Eric Hobsbawm (1997) ao dizer que não existe uma única história, dura, evolutiva, linear e imutável. Ao revisitar este conceito, o pesquisador Trevisan (2020) defende um movimento mais dinâmico do que o proposto por Hobsbawm, as pessoas são agentes ativos na disseminação desta tradição ao mesmo tempo que elas podem, ou não, modificá-las por meio da sua reprodução. Sustentando essa perspectiva, Chimamanda Ngozi Adichie (2009) nos alerta dos perigos de uma história única, que são contadas como se fossem uma verdade incontestável, como é o caso da história positivista.

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: nkali. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de nkali: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. O poeta palestino Mourid Barghouti escreveu que, se você quiser espóliar um povo, a maneira mais simples é contar a história dele e começar com “em segundo lugar”. Comece a história com as flechas dos indígenas americanos, e não com a chegada dos britânicos, e a história será completamente diferente. Comece a história com o fracasso do Estado africano, e não com a criação colonial do Estado africano, e a

⁴ Temos inúmeras reportagens, matérias em jornais, documentários feitos por pessoas cisgênero falando sobre as travestis, especialmente na década de 1980.

⁵ O autor entende que a informação não deixa lugar para a experiência, pois o sujeito fica afcionado apenas em acumular informação.

⁶ Ver Bondía, Jorge Larrosa (2002)

história será completamente diferente. (ADICHIE, Chimamanda Ngozi, 2009, p. 12)

Diante disso, estou aqui com a possibilidade de questionar os supostos limites binários citados anteriormente. Acredito que essas caixas foram inventadas por homens cisgêneros brancos na tentativa de exercer poder sobre outras sociedades ao decidirem de forma arbitrária a diferença entre *Música das músicas*.

Aqui faço um exercício decolonial⁷ ao concordar com as considerações do britânico Blacking (1995) sobre a música. Ela, assim como a organização de ideias verbais, é resultado de processos psíquicos que se iniciaram no pensamento. Se ela surge no campo mental individual, sem desconsiderar as influências do coletivo na forma que pensamos a música, não seria exagero afirmar que cada ser humano com seu universo interior tem seus fazeres musicais particulares.

Pode-se notar que cada indivíduo, e conseqüentemente cada parte da sociedade, produzem sentido daquilo que é considerado música. O que me leva a ver a música como uma entidade aquosa que vai ganhando forma, cores e sonoridades a partir do referencial dado por um ser humano ou camada social, recebendo assim, múltiplos significados na tentativa de definir o que seria música. Dessa forma aqui vamos pensar na música de uma forma livre das amarras da dicotomia binária.

Durante toda a minha carreira como teórico da música, estive firmemente abrigado na estrutura racial branca da teoria musical, um figurativo “teórico da música branca”. Minha principal área de pesquisa e a música que executo fazem parte firmemente da moldura racial branca. Eu ensino teoria musical com os mesmos livros que critico acima, e tenho feito isso, na maior parte, com boa vontade e alegria. Mas agora estou em conflito. Pois alimentar, sustentar e promulgar um sistema baseado em estruturas e instituições racializadas é inaceitável em 2020. A moldura branca nunca foi a resposta - é simplesmente mais aparente agora do que nunca. É minha intenção continuar a deframar e reenquadrar a estrutura racial branca e espero poder convencer outras pessoas a se juntarem a mim. (EWELL, Philippe 2020, p. 22)

Em consonância com a percepção de Ewell e sabendo que hoje posso falar/escrever/tocar/existir, graças às gerações passadas que deixaram os espaços entreabertos para adentrarmos no meio acadêmico, manifestar nossa música e pesquisar sobre ela. Portanto, se cada ser humano tem a sua música, como seria a música de uma travesti que passou pelo estudo de conservatório, por práticas “autodidatas” e hoje se encontra investigando a Livre

⁷ Ver RUFINO, Luiz Fogo no Mato. 2018

Improvisação? Antes de tentar responder essa pergunta existe outra questão mais relevante para esse momento, pois fazem décadas que há uma deturpação sobre *o que é ser travesti*?⁸

Seguindo os passos da artista e pesquisadora Isadora Ravena (2022) penso que ser travesti é estar no atravessamento entre dizer não à opinião pública, enquanto geramos nosso corpo. Desse modo entendo que nós, travestis, podemos e precisamos falar sobre quem somos, pois nós temos acesso ao nosso campo cognoscitivo a partir de dentro (MATURANA e VARELA, 1987). Entretanto, como questiona Spivak (1995), mesmo que a subalterna possa falar, ela não será escutada, pois não será entendida por aqueles que estão no poder. Dessa forma deixamos de ser reconhecidas sequer como vida, e somos taxadas como criminosas, abjetos, aberrações e perigosas (LUSTOSA, 2016).

Somos sim perigosas, pois nossas tecnologias abalam as estruturas sociais e abrem caminhos para novas possibilidades de vida, relações, fazeres artísticos e saberes. Somos terroristas contra os apagamentos promovidos pelos impérios de discursos afiados da cisgeneridade (*idem*). Porém, mesmo no contexto brasileiro⁹, encontrei brechas de adentrar em um meio da produção de saber, e assim como Rufino (2019) quero encantar, utilizar a pedagogia das encruzilhadas (RUFINO 2019) para falar como aqueles que estão no poder, e assim, ser escutada.

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. E o modo como agimos em relação a tudo isso. (BONDÍA, 2002 p. 21)

Esse poder das palavras e ruídos surgirão no cruzo da encruzilhada do *ateliê* e da pesquisa bibliográfica. Relato de experiências (BONDÍA, 2002 p. 28), a síntese dessa encruzilhada. Experiências essas que constituem uma importante estratégia literária de aproximar as leitoras dos acontecimentos vividos, deixando que esta participe de sua

⁸ Pretendo sugerir significados a partir da minha experiência e leituras sobre travestilidades ao longo da investigação

⁹ EULER, Madison “Brasil é o país que mais mata transexuais no mundo. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/direitos-humanos/audio/2023-01/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-transexuais-no-mundo>. Acesso em: 20 de abril de 2024

interpretação, facilitando um entendimento mais direto e pessoal sobre a cultura em questão (MAIA, Suzana e BATISTA, Jeferson, 2020). Portanto, a investigação artística é fundamentada na autoetnografia, pois utilizo, e utilizarei, minhas experiências enquanto uma artista, violoncelista e travesti que transita por cidades dos interiores de São Paulo e metrópoles, que investiga ruídos, outras formas de tocar violoncelo, Livre Improvisação, as histórias das travestis e suas travestilidades.

Porque o processo de aprendizagem, para os seres sociais, é tudo. Não nascemos nem amando nem odiando ninguém em particular. Como então aprendemos isso? Como o ser humano é capaz de odiar com tanta virulência, a ponto de destruir os outros, mesmo à custa de sua própria destruição na tentativa? (MATURANA e VARELA 1987, p. 15)

Quando falamos da história das travestis esbarramos com este ódio irracional (RAVENA 2022), passível de autodestruição de quem o pratica, presente na maioria dos noticiários, documentários e artigos de jornais analisados até o momento.

As histórias de violência cotidianas das pessoas trans transformam-se, tantas vezes, em dados frios, em imagens espetaculares e em projetos que não nos beneficiam efetivamente. [...] A meu ver, não éramos, para eles, um coletivo de afetividade e cooperativismo, mas sim ratos de laboratório. (LUSTOSA, 2016, p. 385)

Diante disso surge a fúria que movimenta o desejo de responder as perguntas que atravessam e complementam o primeiro questionamento feito neste ensaio: Como estamos sobrevivendo mesmo com tanta violência? Quais são nossas estratégias para sobreviver neste cenário? Se não falarmos de nossas dores, o que poderemos falar? Nossa travestilidade é potência, como será usá-la em processos criativos musicais? O que fazer com o que sobrou depois de tanta violência? Por hora, não penso em respostas fechadas ou esgotar as possibilidades de responder estes incômodos, por outro lado, elaborei com a imagem de uma sereia a performance *Encantaria*, para evocar a fúria ao compasso que ela dança com a potência de vida.

O que sobra depois da *transição*? Palavra que comumente é usada para explicar nossa existência enquanto travestis, vivemos essa transição até o fim de nossa vida, de forma não linear e não evolutiva¹⁰, diferentemente do que a cisgeneridade entende, como um episódio específico de tomada de decisão e a completude de procedimentos biológicos e cirúrgicos

¹⁰ No sentido positivista

necessários para “alcançar” a transgeneridade pautada no modelo cisgenero, ou seja, uma linha evolutiva.

Não cara leitora, não estou aqui compactuando com essa *transição* de molde cisgenero, estou pensando na *transição* enquanto potência de vida de se reinventar, processo de individuação (SIMONDON, 2003), através da arte, do coletivo, das experiências compartilhadas, do autoconhecimento e das experimentações corporais. É diante desse mosaico em construção que lanço a hipótese de trazer a *transição* e *as travestilidades*, experiências travestis, para o *ateliê* como forma de potencializar os processos criativos musicais através da Livre Improvisação.

Talvez para os leitores desavisados, e aqui uso o pronome masculino de forma proposital, não faça sentido uma travesti falar de Livre Improvisação, pois o que temos, atualmente, são homens cisgêneros falando sobre essa prática. Por outro lado, enquanto pesquisadora quero estar enganada e atualizar essa história com diferentes perspectivas e agentes dessa prática.

Feito esse panorama inicial com o contexto que iniciou o movimento desta investigação artística percebo a necessidade de aproximar quem está lendo para esses universos que a princípio são díspares e distantes, mas que com o passar da investigação pretendo criar pontes, mesmo que provisórias e conscientemente equivocadas, das *travestilidades* e da Livre Improvisação, pois ambas possuem a transitoriedade, a negação, a quebra de expectativa, a responsabilidade e a individuação como pontos em comum (COSTA, Rogério 2013).

II

Ser travesti é uma construção que cada uma de nós irá realizar a partir do autoconhecimento, transmutações através de intervenções corporais; externas, como hormônios, intervenções cirúrgicas e estéticas; e internas com o autoconhecimento e pela escrivivência (LUSTOSA, 2016, p. 399)

Abro os caminhos dessa seção com as palavras da pesquisadora e musicista Tertuliana, por concordar com sua definição sobre ser travesti¹¹ é uma construção pessoal, uma transmutação, que se dá através do autoconhecimento, pois é quando encaixamos as peças do

¹¹ A respeito da palavra travesti, há uma potente significação, por vezes torpe do verbo, travestir. Seja “travestir” na tentativa posta que em dado momento vincula à sujeira, à doença, à marginal, à maleficência disfarçada, falseada, não genuína. Para nós, por sua vez, a palavra se vincula à luta, à resistência, à dignidade e a uma potencialidade política e contestatória (CAMPOS, Clarice e YORK, Sara 2024)

nosso quebra-cabeça por meio de experimentações e, em alguns casos, intervenções corporais e internas.

Lustosa também é a escritora do manifesto que me introduziu ao pensamento transfeminista¹², o “*Manifesto Traveco Terrorista*”. Me atrai a sua escrita inicial problematizando a visão que a sociedade tem sobre as travestis, com seu deboche, traz duas palavras que tocam em feridas sociais, traveco¹³ e terrorista. Nós, travestis, sabemos o que a palavra traveco significa(va) nos tempos das *traviarcas*, década de 80, e que se apropriar dessa palavra é retomar nossa escolha de definir seu significado.

Para nós travestis somos terroristas (LUSTOSA 2016 p. 390) que rompemos com os acordos sociais pré-combinados quando modificamos nossos corpos, evitamos a previsibilidade dos papéis de gêneros, pois não incidimos sobre outros corpos de forma “universal”¹⁴. Ao empoderar-se deste corpo território refutamos a exclusividade de prover prazeres sexuais para sermos corpos criadores de arte em harmonia com a trajetória de vida de cada uma de nós.

É urgente para alguns corpos relatarmos as suas realidades, considerando intensidades sensitivas, vozes e escutas, tensões e paralisias. A possibilidade de escrever sobre minhas vivências e epistemes aglutinam-se às ancestralidades das que já lutaram muito antes de mim. (LUSTOSA, 2016, p.387)

Por falar em ancestralidades quero delimitar o significado dessa palavra para aquelas travestis que vieram/estiveram nessas encruzilhadas antes de mim, por tanto, procuro me apoiar em pensamentos de autoras que adentraram nas urdiduras acadêmicas, como a Amara Moira (2019). A autora relata a realidade das travestis que desfilam nas ruas sempre em estado de alerta com corpos que são desejados e alvejados. Mesmo assim existe o transbordamento do empoderamento dessas travestis, pois é na rua que muitas de nós temos a oportunidade de expressar nosso gênero, aprender nossas táticas e estratégias de sobrevivência.

¹² As premissas base do transfeminismo são simples. Em primeiro lugar, cremos que cada indivíduo tem o direito de definir a sua própria identidade (de gênero) e esperar que a sociedade a respeite. Tal inclui também o direito de expressar o gênero sem medo de discriminação ou violência. Em segundo lugar, consideramos que temos o direito exclusivo de tomar decisões a respeito dos nossos próprios corpos e que nenhuma autoridade política, médica ou religiosa poderá violar a integridade destes contra a nossa vontade ou subverter as nossas decisões sobre o que fazer com eles. No entanto, ninguém é totalmente livre das dinâmicas sociais e culturais existentes no sistema de gênero institucionalizado. Ao tomarmos qualquer decisão relativamente à nossa identidade ou expressão de gênero, não podemos escapar ao facto de que o fazemos no contexto do sistema dual de gênero patriarcal (KOYAMA, Emi 2000)

¹³ Eu particularmente não gosto dessa palavra, mas compreendo o deboche e a subversão que Tertuliana faz com ela em seu manifesto.

¹⁴ Aleem Maqbool, editor de religião da BBC, e Laura Gozzi. A condenação do Papa Francisco à mudança de sexo: 'Tentação de se passar por Deus' Acesso em 09 de abril de 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c3g9nwoyjlr5o>

Ao relembrarmos as lutas e enfrentamentos de tantas travestis que vieram antes de mim, penso no conceito de travesti-ancestralidade, assim como Campos e York (2024). Rememoramos que não estamos aqui sozinhas, mas estamos porque muitas estiveram e estão, nós temos a travestilidade como potência, enquanto geradora de vida. A travestilidade é potência, porque não há lugar para a despontencialidade na travestilidade. (CAMPOS e YORK 2024).

E esses corpos, nossos corpos? Existindo numa sociedade que, para todos os registros oficiais, só sabe entendê-los como aberrações físicas e mentais, sinal de mau-caratismo e/ou prova de depravação, mas corpos de qualquer forma existindo, existentes, resistentes, corpos violentados mas ainda assim muitíssimo requisitados, sirva isso como indício mais que claro de que talvez eles não sejam assim tão absurdos, inaceitáveis quanto insistem em nos dizer (MOIRA, Amara, 2019, p.116).

Diante desse cenário atemporal de imprevisibilidades, de risco eminente, de potência de vida e com a pergunta que movimenta a pesquisa encontrei um sul que me conduz, a pesquisa artística. Como explica Coessens (2014), o pesquisar artístico é o ato de abrir campos ainda não explorados, ou pelo menos não expressos. Artistas estão constantemente treinando seu olhar para verem coisas que outras pessoas não veem (Hoyem, 2009). Uma vez que ainda temos a escassez de corpos travestis na academia e no meio artístico, ter contato com essas percepções com certeza abrirá novos campos de possibilidades no fazer artístico e na produção de conhecimento acadêmico.

Pensar práticas discursivas que desconstroem as estruturas coloniais é rever também de que forma o sistema produtivo se relaciona às capitalizações dentro dos processos em arte, tendo em mente que a esfera discursiva de um trabalho artístico ou posicionamento político inclui sempre uma noção de autoria. (LUSTOSA,, 2016, p. 387)

Nosso corpo travesti representa perigo aos olhos da cisnormatividade, pelo fato “de revelar o caráter artesanal da construção de todos os corpos (inclusive os não trans), bem como a artificialidade que sustenta suas fronteiras e que pode facilmente ser borrada” (Cavalcanti *et. al.*, 2018, p. 187). O corpo é ateliê (FALLEIROS, Manuel, 2012), o corpo travesti é encruzilhada, nele existe o entrecruzar dos gêneros, ao mesmo tempo que ultrapassa o binarismo. Por isso quando falo sobre transfeminismo:

(...) Não é sobre se apoderar de instituições feministas existentes. Ao contrário, é sobre ampliar e avançar o feminismo como um todo através da nossa própria liberação e trabalho em coalizão com todas as outras pessoas. O Transfeminismo luta por mulheres trans e não trans, e pede às mulheres não trans para lutarem por mulheres trans também. O Transfeminismo engloba

políticas de coalização feminista nas quais mulheres com diferentes vivências e histórias lutam umas pelas outras, pois se não lutarmos umas pelas outras, ninguém irá (KOYAMI, Emi, 2003, p. 1)

No fazer musical considerar o transfeminismo enquanto sul é escutar referências sonoras de mulheres na música experimental¹⁵, lapidar a proposta da performance pensando em como representar o ser feminina. Na *Encantaria*, neste caso, o ser que é encarnado é uma sereia que convoca com seu violoncelo ouvintes a se aproximarem dela, por ela estar no alto, ou dentro de paredes de vidro, quem faz o movimento de chegar perto para escutar são as ouvintes. Como também entregar mudas de arruda durante a performance, é trazer para perto o ser feminino que partilha a potência de vida.

Fazer esse panorama, mesmo que ainda breve, sobre as travestilidades e o transfeminismo se torna necessário por estar caminhando em ambientes onde este corpo travesti ainda é visto com exceção, ambientes da música experimental, que a partir da visão da Campesato e do Iazzetta (2019) pode ser compreendida com duas esferas, o discurso e a prática. A prática da música experimental, à primeira vista¹⁶, é um campo fértil para experimentação que, em seus diversos aspectos poéticos, técnicos e políticos, torna possível dizer que existem diferentes formas de experimentalismo musical. A convergência dessas práticas é que elas estão constantemente lidando com questões criativas desconstruindo modos cristalizados de como fazer música, recolocando os papéis de agentes sonoros, como da compositora e da intérprete, as estratégias de escuta etc.

Por outro lado, o discurso por trás das músicas experimentais carregam ideologias, crenças e relações de poder que também acabam por condicionar nosso entendimento e nossa escuta da música experimental, no caso da música eurológica que não mede esforços nas tentativas de inviabilizar experimentalismos que não cabem aos moldes estabelecidos¹⁷. Antes de continuarmos sobre o discurso, a prática que proponho está relacionada com a travestilidade, da qual considero o auto-conhecimento, as transmutações sonoras, o não descarte da memória, ampliar a pluralidade de corpos no ambiente da música experimental e a escrevivência¹⁸.

Foi nas imersões do ateliê que me conectei com a imagem da sereia, aquela que encanta ao mesmo tempo que amaldiçoa. Relaciono a imagem da sereia com as travestis, no recorte daquelas que foram representadas em documentários televisivos na década de 1980. Percebo

¹⁵ Ver <https://www.musimutra.com.br/>

¹⁶ Ver Campesato, Iazzetta *Relendo a Música Experimental* (2019)

¹⁷ Ver Lewis, George (1996)

¹⁸ No caso dessa pesquisa será utilizada a ideia de Zibaldone.

um encantamento do outro que perpassa os locais permitidos/proibidos em busca delas, ao mesmo tempo que recusa a existência de corpos que se expressam através da transmutação, modificação e experimentações. Comecei no ateliê pessoal a deixar emergir do corpo movimentos que transmutaram em gestos sonoros através de sessões de Livre Improvisação, foi se dando um contorno que escorreu para a Incubadora de Processos Criativos neste ano de 2024. A incubadora foi idealizada por Douglas Emílio para ser um espaço coletivo e horizontal de partilha e desenvolvimento de práticas performativas.

III

Essa prática, da Livre Improvisação, foi ganhando forma e adeptos na década de 1960, principalmente na Europa Ocidental, possui divergências no seu significado e como praticá-la, por isso farei o mesmo exercício da seção anterior, fazer uma delimitação, mesmo que temporária, da Livre Improvisação. Através da percepção de Costa:

É uma possibilidade que se configura a partir de uma série de fatores dentre os quais a crescente dissolução ou permeabilidade das fronteiras entre os idiomas e sistemas musicais e o consequente cruzamento que se dá entre as diversas linguagens em determinados contextos da prática musical contemporânea. (COSTA, 2013, p. 35)

Costa continua a tecer a definição da Livre Improvisação como *estruturação temporária*, onde emerge-se a figura do *intérprete criador*. Essa musicista abandonou a hierarquia de compositor e intérprete para tornar-se a criadora de seus fazeres musicais, trazendo consigo a responsabilização de suas escolhas. Outro aspecto para tentar definir a Livre Improvisação é a negação, pois comumente dizemos que esta prática é não-idiomática (BAILEY, Derek 1993), isso quer dizer que ela, em seu início, tentava romper com sonoridades e combinados prévios que remetesse à gêneros musicais já consolidados.

Atualmente, depois de aproximadamente 60 anos, e paradoxalmente, se construiu maneiras de realizar essa prática, e em alguns casos, nasceram estéticas sonoras comuns para a Livre Improvisação. Por outro lado, segundo Richard Scott (2014), os autores que navegam por essas águas ainda propõem definições para essa prática a partir do que ela não é, insistindo no não-idiomatismo:

Presos à mera negação, agarramo-nos às vedações que nos contém e nunca chegamos a voar em direção a esse território. Assim, em vez do que está a ser negado, uma questão mais importante poderia ser o que é especificamente afirmado por estas negações? (SCOTT, 2014, p. 9).

Por hora, entendo a Livre Improvisação como prática da presença e efêmera por ter uma estrutura temporária onde a intérprete criadora utiliza sua bagagem sonora para tomar decisões enquanto faz a manutenção do fluxo sonoro.

No jogo, como no fluxo de uma fala tudo está aparente: não pode haver sobreposições que hierarquizem outras ações, mas apenas astúcia de englobar, de aglutinar um momento no seguinte e criar assim uma ideia de continuidade pelo ritmo daquilo que nos referimos como a velocidade dada pela articulação de um elemento para o outro. (FALLEIROS, 2012, p. 20)

O improvisador e pesquisador Manuel Falleiros destaca a necessidade de não haver hierarquização, característica comum no idiomatismo musical, além de reforçar a característica que a Livre Improvisação é uma prática que acontece em função dela mesma, pois o fluxo só passa a existir quando as improvisadoras escolhem continuar com o fluxo sonoro.

Trazendo o improvisador e pesquisador Fischillin (2014) adiciono mais um pilar nessa definição, a responsabilidade. Sua pesquisa considera a música improvisada como modelo para mudança social, pois nessa perspectiva não iremos omitir nossos desejos e nem oprimir os desejos daquelas que estão improvisando conosco, portanto a responsabilização de nossas escolhas a cada instante que decidimos tocar ou ficar em silêncio deve ser feito com consciência.

Fischillin diz que a improvisação é uma atividade criativa orientada para a esperança: ao mesmo tempo uma resposta e uma responsabilidade à questão do que fazer com essa tal liberdade. Continua dizendo que as improvisações bem-sucedidas são aquelas que criam tensões através de um processo de estratégias de performance inventivas e sondagens oferecidas por intérpretes individuais, a fim de que essas contribuições possam ser consideradas e contestadas por outros membros do grupo.

Para que possamos desenvolver essas habilidades vamos além do estudo técnico do instrumento, é necessário conhecer nossas sombras e nossas qualidades, pois sem isso, como poderemos saber quais são nossos desejos? Tentando responder essa pergunta concateno novamente as palavras de Rogério Costa (2013) sobre o processo de individuação na Livre Improvisação enquanto dialoga com o processo de individuação de Simondon (2003). Para Simondon, o processo de individuação precisa ser analisado a partir do próprio processo e não do ser individualizado, e nesse processo o ser através do devir, defasa-se em relação a si próprio (Simondon, 2003 p. 101).

Para desenvolver sua argumentação, Simondon nos fala de três etapas ou aspectos da operação de individuação: o ser pré-individual (que é o ser em

que não existe fase), o devir (que é uma dimensão do ser em cujo seio se efetua uma individuação, em que uma resolução aparece pela sua repartição em fases) e o indivíduo individuado (em que a individuação corresponde ao aparecimento de fases no ser). Fazendo os paralelos com a livre improvisação teríamos: 1) o ser pré-individual – que corresponderia ao ambiente preparatório da livre improvisação enquanto sistema de potências ou plano de consistência; 2) o devir – que remeteria ao próprio fluxo sonoro e ao processo interativo da performance, e que propiciaria o aparecimento dos indivíduos individuados; 3) indivíduos individuados – que corresponderiam aos estados provisórios ou aos estados de equilíbrio metaestáveis que se sucedem no devir da performance. (COSTA, Rogério, 2013, p. 37)

Diante dessa tentativa de delimitar o que é Livre Improvisação emerge os motivos do porquê escolhi essa prática para a pesquisa como ferramenta dos processos criativos no *ateliê*.

IV

Por uma submetodologia. Que vasculhe indisciplinarmente as sombras e os subterrâneos da produção teórica, hackeando os tímpanos da escuta científica para fazer passar, por eles, ruídos até então ignorados; e privilegie autorias não autorizadas, visibilizando contextos de disputas em torno das questões sobre quem e como falar. (MOMBAÇA, 2016, p. 345)

Essa investigação está dentro da esfera da pesquisa artística¹⁹, me oriento pela submetodologia da Mombaça (2016) para dialogar com a proposta da investigação artística proposta por Coessens (2013), emergindo uma estrutura orgânica para o *ateliê*. Essas dimensões são espirais que movimentam a engrenagem principal desta pesquisa. Ao falar sobre a estrutura do pesquisar artístico a filósofa e artista propõe cinco dimensões que:

[...] Além do rastreamento do objeto artístico ou manifestação, o artista pesquisador explora um processo complexo de ação e reflexão, de decisão e criação, revelando partes e parcelas da ampla rede de prática artística. Esta rede é tecida ao longo do tempo e do espaço e é composta por diferentes dimensões tácitas, tácitas porque elas estão presentes no fundo do ato criativo do artista (COESSENS, 2013, p. 10)

Diante disso, meu exercício agora é apresentar essas dimensões buscando paralelos com a autoetnografia. Apoiando-me na pesquisa de Benetti (2017), a autoetnografia é utilizar minha experiência pessoal para descrever e criticar crenças das/sobre as travestis; reconhecer e valorizar as relações entre minhas experimentações no *ateliê* com outras autoras; utilizar uma

¹⁹ (1) a investigação artística excede a relação do performer com a obra e a relação do investigador com o objeto de estudo – o intérprete dá algo mais que o interpretar e o cientista dá algo mais que o investigar; (2) a pergunta/problema de investigação requer a prática artística para ser respondida; (3) a prática é tida como um material tão importante e válido como qualquer outro referencial bibliográfico; e (4) a investigação artística só pode ser desenvolvida por um artista prático – um performer/investigador. (López-Cano e Opazo, 2014)

profunda e cuidadosa autorreflexão para nomear e interrogar as intersecções entre o eu e a sociedade; e equilibrar o rigor intelectual e metodológico, emoção, e criatividade. (BENETTI, Alfonso 2017 *apud* ADAMS; JONES; ELLIS, 2015, p. 152).

Nesse sentido, a primeira dimensão do pesquisar artístico de Coessens, se sintoniza com a definição trazida por Benetti sobre autoetnografia, pois para Coessens essa dimensão é o corpo da artista como primeiro meio de expressão. Cada ato de criação artística envolve de alguma forma o corpo de maneiras específicas e algumas exigem um envolvimento elevado do corpo, o que ultrapassa a esfera puramente física motora e engloba o intelecto.

A segunda dimensão também caminha junto à autoetnografia porque ela é sobre o conhecimento pessoal da artista. Na terceira dimensão Coessens (2013) traz o ambiente ecológico como o espaço circundante passível de influência ou impacto na prática artística que nessa proposta de investigação esse espaço será o *ateliê*.

É neste ateliê que os improvisadores irão experimentar, recolher informações, realizar testagem, ampliar suas habilidades, explorar a interação e reunir uma série de habilidades e procedimentos para realizar uma improvisação. O jogo, as conversas, os modos de interação são igualmente ferramentas desse processo criativo. Colocando os elementos em trocas e trânsito o fluir se constitui. (FALLEIROS, 2012, p. 30)

A quarta dimensão refere-se às possibilidades culturais para fazer arte, quais serão as ferramentas, linguagens e os códigos que permitirão a artista expressar suas percepções sobre a realidade e pensamento criativo. Benetti (2017) nos lembra que na pesquisa autoetnografia a artista-pesquisadora necessita dialogar com dados de outras fontes e não cair numa proposta investigativa egocêntrica.

Por fim, a última dimensão nos traz a auto-reflexão que é entendida por Coessens (2013) como a dimensão que move a ação e a pesquisa da reflexão à reflexividade. Recordar é preciso.

Como cada rede de prática do artista nunca termina, o esforço artístico continua a ser um processo dinâmico em que o artista terá que reajustar os esquemas anteriormente adquiridos, cada vez (re) criando sua arte, reconstruindo sua rede. [...] A pesquisa artística então, sendo prismática e reflexiva, vai construir um conhecimento caleidoscópico, explorando partes e parcelas a partir da rede artística do conhecimento. (COESSENS, 2013, p. 13)

Com esses paralelos, e sabendo que surgirão outros durante a investigação, concordo com Benetti quando fala sobre a autoetnografia envolver a reflexividade, sentimentos, pensamentos e práticas da pesquisadora, e descreve a sua própria experiência e as suas variações de sentido. (BENETTI, 2017, p.155)

Aliado ao método autoetnográfico Charmaz (2014), em sua teoria dos dados, ou *grounded theory* em inglês, nos orienta que tendo coletado os dados nas experimentações do *ateliê* eles serão, codificados por meio de duas etapas que o autor chama de codificação: na primeira, irei estudar rigorosamente, linha a linha os dados que serão registrado em meu caderno artístico, para que na segunda etapa possa selecionar no material os núcleos de sentido mais relevantes para serem testados com outros dados mais amplos e, assim, poder categorizá-los de forma incisiva e completa.

A partir da descrição acerca do método etnográfico, é possível encontrar vários elementos comuns e pertinentes para a pesquisa em artes. Entre eles, destacam-se a constante observação sobre si e o meio (que pode ser entendido como o espaço da criação, por exemplo), a valorização do processo, a presença das subjetividades e do sensível etc. (DOS SANTOS e BIANCALANA, 2017, p. 87)

Em outras palavras, depois da etapa da pesquisa de experienciar o ateliê e registrar minhas descobertas, material sonoro, reflexões e falhas irei separar esses dados em núcleos que os conectam por pontos em comum para que possa ser elaborado o *zibaldone* e possivelmente a síntese desses processos por meio de sessões de Livre Improvisação.

A apresentação dos resultados não é verbalizada como aponta Zamboni (2001), elas fazem parte da própria obra de arte realizada. No caso dessa investigação ainda não se tem uma obra de arte realizada, por outro lado, existem prévias ou rascunhos de algo que possa virar essa dita obra de arte.

V

Na prática da Livre Improvisação, assim como em outras formas de improvisação, há uma ampla preparação que possibilita a expressão sonora em prol da criação musical. Essa preparação ocorre de uma forma consciente, onde a improvisadora seleciona, testa e desenvolve a habilidade ou a técnica para a produção sonora, ou inconsciente quando a bagagem musical emerge espontaneamente por ser algo comumente realizado pela improvisadora.

No que se refere à preparação, Manuel Falleiros explica que alguns improvisadores reúnem materiais úteis, aprendem técnicas e procedimentos, e desenvolvem habilidades específicas sobre a matéria que irão manipular (FALLEIROS, 2012). A artista da Livre Improvisação, em particular, geralmente não seleciona as "ferramentas" específicas para sua prática, nem precisa se preocupar em utilizar suas habilidades adquiridas de forma adequada para cada situação, pois ela não só manipula, mas também cria a matéria sonora.

Na Livre Improvisação, todo som pode ser útil ou inútil, pois a improvisadora não sabe previamente o que irá acontecer, pois não há um produto final, não há objetivo a ser alcançado. As ferramentas e habilidades se desenvolvem a partir da vontade de fazer música, concentrando-se também na emergência de novas ferramentas e materiais sonoros (*ibidem*). Para isso, é comum que a improvisadora realize diversas sondagens como parte de seu processo criativo, não apenas relacionadas aos materiais musicais, mas também elementos sonoros que ela considere relevantes para sua prática.

Diante da necessidade de preparo para as sessões de Livre Improvisação, o *ateliê* será o local de experimentações sonoras e de possibilidades criativas. Penso em criar uma estrutura orgânica de exercícios e pesquisa, pois levo em consideração que o próprio processo gerará outras possibilidades de caminho, para então produzir um "caderno de recortes", ou *zibaldone*.

Zibaldone: literalmente “uma coletânea de apontamentos os mais diversos, dispostos sem um plano e uma ordem preestabelecidos”. Segundo a definição do dicionário italiano Zingarelli, Zibaldone é “um caderno, um calhamaço com uma miscelânea de memórias, reflexões, anotações, notícias, esboços”. (LOMBARDI, 1999, p. 138)

Segundo Lombardi (1999) o *zibaldone* se aproximava mais de uma enciclopédia do saber, contendo um pouco de tudo: reflexões sobre filosofia, sobre história, mas também sobre poesia, língua e estilo. Talvez a melhor definição deste enorme esforço seja considerá-lo um “pensamento em movimento” (*Ibidem* p. 139). Essa definição dialoga com a proposta da pesquisa artística que também se propõe em estar em movimento, se reinventando, de forma espiralar.

Retomando a estrutura de experimentações do *ateliê*, considero vivenciá-lo em camadas das quais irão se sobrepor conforme o desenvolvimento da pesquisa. Uma camada será para ampliar a coletânea de material sonoro aprofundando diferentes aspectos técnicos do violoncelo, tradicionais e técnicas expandidas. Outra camada, seguindo a proposta adotada por Pedro Solleiros (2023) para desenvolver sua habilidade como improvisadora, praticar jogos de improviso e estudos técnicos de seu instrumento. Uma terceira camada com a pesquisa em andamento de documentários sobre travestis, para utilizar essas falas da cisgeneridade de forma subversiva.

VI

Para o *Ateliê* a autora Charmaz (2014) nos alerta de obstáculos que possam surgir durante os registros das experimentações e sugere estratégias para superá-los; adotar as

categorias a partir do objetivo da pesquisa, comprometendo-me com o desenvolvimento de suas ideias emergentes, para garantir qualidade dos dados obtidos, ou seja, a sua relevância e utilidade.

Dessa forma comecei a coletar registros dos ateliês no *zibaldone*, caderno artístico do qual tenho utilizado para revisitar ideias e percebo, no momento presente, os rastros da *Encantaria*. A centelha veio com uma experiência corporal, me permitir envelhecer, sentir no corpo a marcas do tempo, ranhuras.



Figura 1 - Processo de Criação da Encantaria | Festival de Artes Híbridas. (Acervo Pessoal)

A imagem foi confeccionada através de uma interação coletiva durante a residência da Incubadora de Estudos Performativos. A proposta era partilhar qual era a motivação que movia a proposta de performance que iríamos apresentar no Festival de Artes Híbridas²⁰. A colagem foi surgindo com imagens encontradas em materiais didáticos da rede pública de ensino. Além da colagem, fizemos outras práticas durante a residência que serão aprofundadas em um outro escrito

Das ranhuras no canto direito superior direito da imagem acima surgiram rostos, facetas de um corpo multifacetado, que trouxeram sonoramente uma espiral tecida com vozes, *reverb* e camadas. Dessa experiência surgiu a proposta performática de uma sereia que encanta

²⁰ Ver <https://www.instagram.com/festivaldearteshibridas/>

ouvintes para atraí-los para perto para ou imergi-los em massas sonoras, ou vozes das colagens feitas previamente com áudios dos documentários, ou presenteá-los com uma muda de arruda. Penso que essa performance irá passar por reformulações a partir dos dados coletados durante o processo criativo e aparições.

Caminhando para a suspensão dessa escrita, visualizo um longo caminho a seguir com essa pesquisa artística onde o aprofundamento das temáticas aqui citadas poderá emergir atualizações e outras perspectivas. Por se tratar de uma pesquisa não linear tenho refletido sobre a criação, do que venho chamando, de performance sonora para ilustrar, mesmo que de forma turva, o processo criativo do *ateliê*. Surgiu a imagem que direcionou a performance *Encantaria* (2024), a sereia. Nesse sentido relembro:

A mimesis corpórea tem como um dos seus pressupostos primeiros lançar o ator em uma zona de experiência intensiva no contato direto com o outro, seja esse outro uma pessoa, um objeto, um animal, uma imagem, um prédio, uma palavra. E ambiciona que esse encontro potencialize a transformação e recriação do corpo singular daquele que atua-observa. (HIRSON, COLLA e FERRACINI, 2017, p. 114)

Empresto o conceito da mimesis corpórea das artes da cena para me aproximar das imagens da sereia. Figura essa, que para o imaginário popular, são traiçoeiras, ao mesmo tempo que encantam, em especial os homens. Tenho pensando nelas, pois sinto um magnetismo semelhante às travestis por carregarmos o paradoxo de sermos cobiçadas e condenadas. Ela utiliza sua voz para encantar marinheiros desavisados e levá-los para o fundo do oceano. Esse encantamento foi sendo criado/transmutado através de experimentações com *samples*²¹ e a criação de um *patch*²² para transmutar os sons ecoados pelo violoncelo, que seria a voz da sereia.

Entendo que essa imagem da sereia possui seu grau de periculosidade se aproximando da ideia de uma travesti perigosa, apesar de estar no espectro feminino destoam com a imposição do que é ser mulher. Me despeço momentaneamente após a partilha de rascunhos sonoros²³ dessa performance em construção, no primeiro utilizei a técnica de colagem com áudios extraídos de um documentário produzido pelo Documento Especial - Travestis em 1989. O segundo rascunho²⁴ é uma experimentação dos efeitos selecionados para transmutar o som

²¹ Trechos recortados do Documento Especial - Travestis em 1989.

²² Coletâneas de efeitos sonoros como Delay, Reverb, Freezer e distorções.

²³ [Síntese das primeiras experimentações](#)

²⁴

do violoncelo durante a performance nas tentativas de combinar distorções, espectros e outros efeitos.

Existe um simbolismo que tenho pensado junto a imagem da sereia, que é o mergulho para as profundezas das águas. Simbolicamente a água está relacionada às nossas emoções, e mergulhar para as profundezas, pra mim, é uma analogia para olhar para nossas sombras. No conto da sereia ela encanta homens, penso nesse encantamento enquanto o convite que a *ânimã* faz para nosso processo de individuação. A morte desse homem é interpretada como a transcendência da imagem imposta pelo externo para emergir a energia feminina que habita nossas águas internas.

Referências Bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The Danger of the Single Story**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **Opus**, [S.L.], v. 23, n. 1, p. 147-165, 30 abr. 2017. OPUS. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017a2306>.

BLACKING, John. Music, culture, and experience. In: *Music, culture & experience – selected papers of John Blacking*; edited and with an introduction by Reginald Byron; with a foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten publicada nos cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 201-219, 2007 p. 2001

CAMPOS, Clarisse Mack da Silva; YORK, Sara. A TRAVESTILIDADE COMO POTÊNCIA EPISTEMOLÓGICA: ROMPENDO OS GRILHÕES DO TRANS-EPISTEMICÍDIO. Notícias, Revista Docência e Cibercultura, janeiro de 2024, online. ISSN: 2594-9004.

CAVALCANTI C, BARBOSA R.B, BICALHO P.P.G. Os Tentáculos da Tarântula: abjeção e necropolítica em operações policiais a travestis no Brasil pós-redemocratização. *PsicolCien Prof* 2018; 38(n. esp. 2.): p. 175-191

CHARMAZ, Kathy. Grounded Theory in Global Perspective. **Qualitative Inquiry**, [S.L.], v. 20, n. 9, p. 1074-1084, 28 ago. 2014. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/1077800414545235>.

COESSENS, Katheleen. A Arte da pesquisa em Artes: Traçando a práxis e reflexão. In *Art Research Journal/Revista da ABRACE*. Vol 1/2 , p. 1-20. Rio Grande do Norte: jul/dez 2014

EWELL, Philip A.. Music Theory and the White Racial Frame. *Music Theory Online*, [S.L.], v. 26, n. 2, p. 1-29, jun. 2020. Society for Music Theory. <http://dx.doi.org/10.30535/mto.26.2.4>.

FALLEIROS, Manuel Silveira. Palavras sem Discurso: Estratégias Criativas na Livre Improvisação, Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes, 2012.

FISCHLIN, Daniel. Improvised Responsibility: Opening Statements: (call and) responsibility: improvisation, ethics, co-creation. In: HEBLE, Ajay; CAINES, Rebecca. **The Improvisation Studies Reader**. London: Routledge, 2015. p. 289-295.

HIRSON, Raquel Scotti; COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato. O Estado da Arte do Procedimento de Mimese Corpórea do LUME. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.2. n. 29, p. 112-127, 2017

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. **A Invenção das Tradições**. 2ed., São Paulo: Paz e Terra S.A, 1997.

HOYEM, Martin. This, upon re ading The Americans Book Review. *American Ethnography Quasimonthly*, 2009

KOYAMA, Emi. Transfeminist Manifesto. In: *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the Twenty-First Century*. [s.l], Northeastern University Press, 2003.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto traveco-terrorista. *Concinnitas*, vol.1, n. 28, p. 384-409, 2016

MAIA, S.; BATISTA, J. dos S. REFLEXÕES SOBRE A AUTOETNOGRAFIA. *Revista Prelúdios*, [S. l.], v. 9, n. 10, p. 240–246, 2022. DOI: 10.9771/revpre.v10i10.37669. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistapreludios/article/view/37669>. Acesso em: 24 maio. 2024.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A ÁRVORE DO CONHECIMENTO**: as bases biológicas do entendimento humano. Campinas: Editorial . Psy II, 1995. 281 p.

MOIRA, Amara. A prostituição como trincheira trans. *Contraste*, São Paulo, p. 114-119 ago. 2019

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019. 164 p.

SCOTT, Richard. Free Improvisation and Nothing:: from the tactics of escape to a bastard science. *Act: Zeitschrift für Musik & Performance*, Berlin, p. 1-23, ago. 2014.

SILVA, Isadora Ravena Teixeira da. Por travecametodologias de criação em arte contemporânea. 2022. 129 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2022.

SIMONDON, Gilbert, A Gênese do Indivíduo in *Cadernos de Subjetividade*. Tradução de Ivana Medeiros. Reencantamento do Concreto. São Paulo, Hucitec, 2003, pp. 99-117.

SPIVAK, Gayatri Chakravarty. “Can The Subaltern Speak?”, in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (eds.) *The post-colonial studies reader*. London: Routledge, 1995, p. 24-28.

TREVISAN, Ivan Rodrigues. **Para Além da Invenção**: uma crítica ao conceito hobsbawmiano de tradição. In: GUILHERME, Willian Douglas. **História e as Práticas de Presentificação e Representação do Passado**. Ponta Grossa: Editora Atena, 2020. p. 136-204.

Submetido em 24/05/2024

Aceito em 20/09/2024