Qualis A1
Arte | Educação | Filosofia | História |
Interdisciplinar | Linguística | Literatura

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

CORPO, SOM E IMAGEM: INTERSECÇÕES ENTRE CRIAÇÃO MUSICAL E GÊNERO

BODY, SOUND, AND IMAGE: INTERSECTIONS BETWEEN MUSICAL CREATION AND GENDER

CUERPO, SONIDO E IMAGEN: INTERSECCIONES ENTRE LA CREACIÓN MUSICAL Y GÉNERO

Giovanna Lelis Airoldi
Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasil

Resumo

Neste texto, relato os processos criativos de duas obras audiovisuais e improvisativas para violoncelo solo, refletindo sobre questões que emergem da criação. A partir de minha perspectiva de mulher-mãe, analiso a intersecção entre conhecimentos teóricos e práticos, e o diálogo com referenciais poéticos e filosóficos. Utilizando uma abordagem de pesquisa artística, onde criação e investigação se alimentam mutuamente, aplico a metodologia da cartografia e recorro a epistemologias feministas para mapear conexões entre música, gênero, maternidade e filosofia.

Palavras-chave: Criação Musical; Pesquisa Artística; Epistemologias Feministas; Performance; Cartografia.

Abstract

In this paper, I recount the creative processes behind two audiovisual and improvisational pieces for solo cello, reflecting on the questions that emerge from the act of creation. From my perspective as a woman and mother, I analyze the intersection between theoretical and practical knowledge, as well as the dialogue with poetic and philosophical references. Using the approach of artistic research, where creation and investigation nourish each other mutually, I apply the methodology of cartography and draw on feminist epistemologies to map connections between music, gender, motherhood, and philosophy.

Keywords: Musical Creation; Artistic Research; Feminist Epistemologies; Performance; Cartography.

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

Resumen

En este texto, relato los procesos creativos de dos obras audiovisuales e improvisativas para violonchelo solista, reflexionando sobre las cuestiones que emergen de la creación. Desde mi perspectiva de mujer-madre, analizo la intersección entre los conocimientos teóricos y prácticos, y el diálogo con referentes poéticos y filosóficos. Utilizando un enfoque de investigación artística, donde la creación y la investigación se alimentan mutuamente, aplico la metodología de la cartografía y recurro a epistemologías feministas para mapear conexiones entre música, género, maternidad y filosofía.

Palabras clave: Creación Musical; Investigación Artística; Epistemologías Feministas; Performance; Cartografía.

Introdução

Este é um artigo que percorre diferentes lugares de pesquisa e reflexão enquanto proponho o relato de dois processos criativos de peças audiovisuais e improvisativas para violoncelo solo, trazendo à tona múltiplas questões que emergiram e se interseccionaram ao longo do percurso de criação. Desde reflexões acerca da performance musical da perspectiva de uma mulher-mãe, passando pela articulação entre conhecimentos de ordem teórica e prática, até o diálogo com referenciais poéticos, filosóficos e epistemológicos que se esbarram, a escrita que proponho permeia diversos campos que se encontram quando atravessam meu corpo, o corpo que cria.

Os processos (de criação artística e de escrita) são realizados a partir do prisma da pesquisa artística - ou seja, processos em que criação e pesquisa se integram, em vez de serem colocadas uma em função da outra. Trata-se da articulação de conhecimentos em uma dinâmica em que as questões a serem investigadas impulsionam a prática ao mesmo tempo em que dela emergem, um sistema em retroalimentação, compreendendo que a produção artística é, em si, produção de conhecimento (Bragagnolo, 2023). Ressalto que ambos os processos foram realizados como parte de um projeto de pesquisa ainda em curso, iniciado no mestrado e que segue agora durante o doutorado, ou seja, não são fechados em si ou acabados, mas partes de um todo em movimento. Para dar conta de tratar de assuntos múltiplos, mas que se conectam e se atravessam

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

constantemente, proponho como metodologia a cartografia (Deleuze, Guattari, 1995; Rolnik, 2007; Passos, Kastrup, Tedesco, 2009; Bragagnolo, 2023).

Ao longo do texto, passeio entre conceitos filosóficos estudados a partir dos pensamentos de Gilles Deleuze (2001), Gilbert Simondon (2008) e Anne Savagnargues (2005); teço aproximações com as epistemologias feministas apresentadas por Margareth Rago (2013) e outras autoras que abordam o tema, tentando um diálogo, ainda que indireto, com referências atuais acerca de epistemologias feministas na pesquisa em artes; e relato os processos criativos, a partir dos quais trago reflexões sobre os cruzamentos entre música, gênero e maternidade que encontro em minha prática. No espaço de um artigo, seria impossível citar os tantos autores e, principalmente, autoras que vêm me amparando em indagações e angústias que surgem das diferentes práticas que executo enquanto artista e pesquisadora, mas trago aqui algumas dessas referências em um jogo de vai e vem, uma tentativa de expor conexões entre microuniversos que desembocam na criação: lendo a mim, lendo a outras mulheres, vou preenchendo lacunas, descobrindo novas questões, outras bibliografias e diferentes pontos de vista, e é essa pesquisa em constante movimento que tento imprimir neste texto.

Encontro em Rago o amparo para desenvolver compreensões e orientar minhas ações. A autora argumenta que, por não determos a linguagem em um mundo analisado e explicado a partir do olhar masculino, precisamos criar uma nova linguagem ou ampliar a existente, construindo “novos significados na interpretação do mundo” (Rago, 2012, p. 37). Seria esta a proposta de uma epistemologia feminista:

> Ao contrário do desligamento do cientista em relação ao seu objeto de conhecimento, o que permitiria produzir um conhecimento neutro, livre de interferências subjetivas, clama-se pelo envolvimento do sujeito com seu objeto. Uma nova ideia da produção do conhecimento: não o cientista isolado em seu gabinete, testando seu método acabado na realidade empírica, livre das emoções desviantes do contato social, mas um processo de conhecimento construído por indivíduos em interação, em diálogo crítico, contrastando seus diferentes pontos de vista, alterando suas observações, teorias e hipóteses, sem um método pronto. Reafirma-se a ideia de que o caminho se constrói caminhando e interagindo. (Rago, 2012, p. 37).

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

Este se trata, portanto, de um trabalho em construção: um convite a trocas e diálogos a partir de uma narrativa pessoal e corporificada, mas colocada em relação ao mundo e, assim, sempre aberta a atravessamentos e interferências a serem incorporadas ou, até, que exponham contradições.

Imagem e movimento: moveres do corpo na prática e performance da improvisação musical

O referencial filosófico que orientou o início da pesquisa esteve focado na compreensão do conceito de *imagem*, termo polissêmico e até com significados em disputa dentro da filosofia, a depender da corrente que o informa. Esse enfoque surgiu a partir de investigações acerca das intersecções entre imagens sonoras e imagens visuais, tema no qual me debruço já há alguns anos através de trabalhos audiovisuais em que a improvisação se dá tanto no material sonoro como visual. A articulação entre essas linguagens, a princípio, buscava integrar minha prática como violoncelista com experimentações com as artes plásticas, como no primeiro relato trazido aqui, mas logo se expandiu para abarcar investigações que absorveram o uso de tecnologias, bem como o estudo da improvisação situada no corpo.

Ao mergulhar no estudo teórico, me deparei com a profundidade contida no termo “imagem” e as tantas potencialidades de uma filosofia das imagens que extrapola sua associação à visualidade. Desde então, a filosofia tem me servido como máquina de fabulação, repertório para pensar os modos de fazer e criar, colocando o processo criativo em relação ao mundo. Estive centrada no conceito de imagem e seus agenciamentos com a criação musical, apoiada na filosofia de Gilles Deleuze, especialmente em seu livro *Cinema 1:* a imagem-movimento (2001), no qual o autor afirma que “imagem” e “movimento” são sinônimos. A imagem seria a coincidência do *ser* e do *aparecer*, sendo que cada imagem compreende o objeto e a extensão de todas as suas possíveis ações e reações (Deleuze, 2001, p. 58)[1].

As infinitas imagens em constante movimento constituem o que Deleuze

[1] As citações aqui presentes foram retiradas da tradução para o inglês de 2001. Cinema 1: l’image mouvement, publicado originalmente em 1983, em francês, pela editora Minuit.

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

chama de *plano de imanência*, sobre o qual está "o conjunto de todas as possibilidades, a matéria de todas as realidades, a forma de todas as necessidades" (Deleuze, 1982)[2]. No plano, as imagens-movimento variam umas em função das outras, sendo o corpo apenas uma dessas infinitas imagens. Movimento tem sido um conceito chave para pensar minha prática musical: a imagem-corpo que se movimenta sobre a imagem-instrumento, que lê a imagem-partitura, que reage às imagens-sons que o cercam, ou seja, cujo movimento está sempre contaminado e atravessado pelo movimento de infinitas outras imagens.

Estabeleço aproximações com Greiner (2019), que em seu texto "O corpo e os mapas da alteridade" traz perspectivas de diferentes autores, incluindo Deleuze e Simondon, acerca da noção de indivíduo, e a põe em relação à "alteridade" e suas implicações na criação artística. A autora coloca que:

> [...] a noção de self seria melhor definida como um movimento do que como uma substância. O fluxo de imagens migraria para dentro e para fora do corpo, o que faria das decisões algo que ocorre através de nós e não em nós. (Greiner, 2019, p. 59).

A discussão sobre a noção de indivíduo que a autora propõe tem me sido tema recorrente. Encontrei na filosofia da "ecologia das imagens" cunhada por Anne Sauvagnargues (2005; 2016; 2020) um caminho para pensar especificamente a criação artística à luz das ideias de Simondon e Deleuze. Sauvagnargues afirma que o "eu" existe enquanto um "nó complexo de relações exteriores" (Sauvagnargues, 2020, p. 8), uma nuvem de imagens que se atravessam, expandem, contraem, misturam, modulam... A criação está no nó, se faz na nuvem. Dessa forma, não existe um sujeito genial que cria uma obra de arte a partir de sua apreensão da realidade: a obra de arte seria uma imagem que emerge do agenciamento de todas as outras imagens que a cercam, "transduzida" (Simondon, 2008) através do corpo do artista. Ela seria, na realidade, uma "captura de forças" (Sauvagnargues, 2016, p. 56), como a autora resgata de Deleuze. Recorro a Rago, novamente, que explica que Deleuze propõe um deslocamento de um pensamento "fundado no privilégio do sujeito e, portanto, construído a partir da

[2] Esta citação foi retirada de aula dada por Deleuze em St. Denis em 1982, em que abordava os mesmos temas depois publicados em Cinéma 1. Disponível em: https://www.webdeleuze.com/textes/319.

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

lógica da identidade, para as possibilidades de um pensamento relacional e diferencial, ou "'rizomático', como propõe este." (Rago, 2012, p. 53).

Passei a pensar o exercício de criar, compor, tocar e performar música entendendo o corpo como imagem que recebe e devolve movimento. No ato de tocar uma peça, por exemplo, estão implicadas a imagem da música que será tocada (contaminada pelas muitas - ou poucas - imagens já formadas anteriormente), possivelmente a imagem da partitura, o corpo-imagem do instrumentista, o objeto-imagem do instrumento musical, os corpos-imagem do público ou a imagem virtual do ouvinte remoto e sua imagem-escuta, para citar algumas… Em um imbricamento complexo, essas imagens são agenciadas, passando pelo corpo do músico e resultando em imagem sonora e gestual. O que dispara e norteia esse processo, na maioria das vezes, é a intenção de materializar uma imagem sonora pré-determinada, ainda que todas as suas reproduções sejam diferentes entre si. Partindo daí, passei a refletir sobre o improviso musical. São retiradas do jogo a partitura e contornos rígidos de uma imagem-música anterior à execução, o que pode aguçar a percepção, recepção e devolutiva dos movimentos transmitidos pelas outras imagens implicadas no processo, como a escuta tanto daquele que toca como daquele que ouve. Ainda assim, há uma série de outras imagens que modulam o resultado, sendo o próprio instrumento, o ambiente em que a música é feita, as regras sonoras convencionadas neste ambiente e o corpo de quem improvisa imagens já saturadas de signos que dão contorno à música que é feita, ainda que não se leve isso em consideração.

Minha prática improvisativa se iniciou em 2017, após o nascimento de minha filha. Me vendo impossibilitada de estudar o violoncelo por horas ininterruptas, como estava habituada até então, tive de repensar e ressignificar minha relação com o instrumento, encontrando caminhos para manter vivo algo tão conhecido e basilar a mim. Depois, quando a prática diária voltou à minha rotina, incorporei a ela a improvisação, que segue sendo objeto e meio de estudo até hoje. Durante a pandemia, passei a gravar improvisos curtos diariamente, e esse material se desdobrou em diversos processos criativos posteriores, bem como foi alimento para análises, reflexões e para o desenvolvimento de um método de exploração do instrumento que chamei de "topologia intuitiva"[3].

[3] Uma explicação aprofundada a respeito da topologia intuitiva do instrumento está disponível em

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

Em um exercício criativo de investigar aproximações entre imagens sonoras e visuais, passei a criar o que chamei de “duplos”, espelhamentos entre esses improvisos solo gravados ao violoncelo com pinturas e desenhos que eu realizava paralelamente. Buscando uma maneira de expandir a apreensão e comunicação do material sonoro que desenvolvo através da improvisação pautada pela topologia do instrumento, passei a criar imagens visuais que espelham os fluxos energéticos, articulações e metamorfoses entre objetos e imagens sonoras.

A seguir, apresento o relato de dois processos criativos: o primeiro realizado ao longo do ano de 2020, durante o período de isolamento social devido à pandemia do coronavírus, que resultou em dez duplos de improvisos sonoros e visuais; o outro, mais recente, porém derivado de inquietações que passaram a me acompanhar desde a pandemia, pensado para uma videoperformance improvisativa. Os relatos não seguem uma linha temporal contínua, e passeiam por diferentes momentos e pensamentos que os acompanharam, como se abrissem brechas através das quais se pode espiar pedaços de um mundo particular e situações chave para a trajetória da pesquisa.

Puxando o fio da memória: criação, maternidade e isolamento social

> O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constroi. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo em uma parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (Deleuze; Guattari, 1995, p. 30).

Nos vimos confinadas, eu e minha filha de então dois anos, em um apartamento de 48 metros quadrados. Era final de março de 2020, eu havia recém ingressado no mestrado e assistira a duas aulas presenciais, todas às que assisti dessa maneira durante o programa. Havíamos nos mudado para aquele apartamento pouco tempo antes, quando eu imaginava que passaríamos poucas

https://repositorio.usp.br/item/003114173 (AIROLDI, 2022).

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

horas por dia em casa e que os espaços da escola, da praça, dos parques supririam a imensa necessidade que uma criança tem de se mover. Sem varanda, área comum, jardim ou pátio. Só a rua (proibida), dois portões de vidro, uma escada, elevador, casa. No começo nem de elevador andávamos. Eu nos imaginava contraindo a doença através do ar. Achava que se tivesse de ir ao hospital, me separariam dela. Ela sozinha, eu sozinha.

Antes disso, estava tentando construir recomeços: criança na escola, recentemente desmamada - o que havia me devolvido simbólica e materialmente um pouco de autonomia sobre meu corpo. Uma nova pesquisa, um novo lugar para morar, só meu e dela. Vários projetos. Então me vi assim, sem poder sair. Sem querer, sem te coragem, sem ter aonde. Ela não entendia muito, e meus dias viraram inventar realidades para que ela suportasse continuar ali.

Acordar, café da manhã, brincar, cozinhar, almoçar, brincar, desenhar, modelar massinha, ler livros, ligar a televisão, varrer, passar pano no chão, lavar a louça, lavar roupa, pendurar roupa, dobrar roupa, brincar, fazer as bonecas falarem, tomar banho, jantar, ler mais livros, cantar, fazer dormir. Silêncio.

E então voltar-me para dentro, ler artigos, fazer fichamentos, escrever, responder a mensagens, trabalhar e me fazer dormir. Todos os dias uma variação disso, repetição sem fim, de tanto repetir a memória fica(va) turva. Logo acordávamos para mais um dia: entre atividades, eu criava espaços. Inventava um lugar em que fosse possível tocar e desenhar. O papel, a tinta, o pincel e o copo cheia d'água prontos em um canto, o violoncelo me encarando ao lado da cama. Entre a contação de uma história e outra, ensaiava um improviso. Enchia a banheira, agitava a espuma, a convencia a entrar, corria para pintar. Tirava do banho, secava, vestia, ligava um pouco a televisão, gravava alguns improvisos, explicava que era hora de desligar a televisão, fazia dormir. Ouvia os improvisos, guardava alguns. Foi assim por um tempo. Dos improvisos gravados e compilados, selecionei dez, acompanhados de seu reflexo desenhado.

Às vezes vinha forte, quando eu sentia o instrumento vibrar contra meu peito, a corda resistindo contra o arco, um desconforto enorme. Era bastante solitário, embora muitas vezes fosse interrompida pela voz que chamava a mãe. O processo das pinturas era como o de tocar: improvisado, corporificado. Sem

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

esquemas mentais ou imagens que tentam representar qualquer coisa, próximo do que Derrida (1990)[4] coloca como experiência de cegamento:

> Mesmo quando trabalha antes, planeja e calcula, no momento em que faz o traço e que o desenho se inventa, o desenhista é, de algum modo cego - ele é surpreendido pelo traço que fez. Não pode, ao mesmo tempo, olhar e desenhar. Desenha de memória ou caminha no escuro. (KASTRUP, 2015, p. 69).

E eu caminhava.

Na época, percebi que, após virar mãe, improvisar salvou minha relação com o violoncelo. E escrevi, para eu mesma me lembrar, que, quando estava grávida, achava que bebês recém nascidos dormiam muito e que era sensato esperar que minha filha passasse de uma a duas horas por dia, ainda que fracionadas, parada e quieta. Eu imaginava que bebês ficavam em seus berços, carrinhos ou bebês-conforto enquanto os adultos faziam outras coisas e que, se eu tocasse perto dela desde cedo, ela entenderia e se acostumaria. Eu imaginava que estudaria menos, que tocaria menos por um tempo, mas não que seria impossível tocar. Que seria impossível fazer qualquer coisa além de ser colo e comida, noite e dia, sem pausa, sem exagero. Toquei até o fim da gravidez, o violoncelo escorado na barriga que vibrava junto dele. E então ela nasceu. A primeira vez em que tentei tocar de novo ela tinha por volta de um mês. Limpa, alimentada, quentinha e descansada, a coloquei na cadeirinha que balançava, de frente para mim. Não toquei por mais de três minutos. Ela gritava tanto que nem peito nem colo foram capazes de acalmá-la. Tive de cingi-la ao meu corpo com o carregador de pano, ir para a rua me chacoalhando naquele ritmo prontamente (re)aprendido quando se tem um bebê e andar até ela esquecer. Liguei para minha mãe e lamentei (com o fatalismo talvez desmedido mas consoante com o puerpério) a morte prematura da minha carreira como violoncelista. De fato, a forma como eu pretendia levar essa carreira havia acabado. Morreu aquele jeito de ser. Era preciso inventar outro.

Os meses foram passando e consegui tocar novamente. Primeiro nos raros momentos em que ela estava com outras pessoas, depois quando ela já dormia mais profundamente durante o dia e era possível colocá-la na cama, sem que ela

[4] Após ser curador de uma exposição no Louvre em que as imagens expostas eram focadas em pessoas cegas, Derrida publica Mémoires d'aveugle, onde desenvolve a idéia do desenho como "experiência de cegamento" (Derrida, 1990).

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

despertasse assim que sentisse que minha pele havia se descolado da dela. Eram dois sonos diurnos, 40 minutos cada. Eu fazia ela dormir, fechava a porta do quarto, fechava a porta do corredor e corria para a cozinha, onde estudava com surdina até ser interrompida, sempre pela voz que chama a mãe. Tenho videos, a cozinha apertada, a pilha de louça ao fundo, a expressão de absoluta exaustão, as peças nunca prontas. Nunca dava tempo. Não dava tempo de estar aquecida o suficiente para o corpo entender que era hora de fazer aquilo, não dava tempo de preparar uma peça bem o suficiente para tocá-la fácil e sentir aquele frio na barriga, aquele prazer igual ao que se sente quando se está correndo e a hipófise libera uma sopa de hormônios de bem-estar.

Essa sensação só voltou quando eu aprendi a improvisar. Apenas pegar o violoncelo e improvisar, como quem manipula um objeto conhecido. É um prazer físico, não só do som, mas do toque, da dureza e maciez da madeira, do cheiro do breu, da corda que vibra fácil ou resiste, da música que só existe naquela fração de tempo e não tem que ter sentido além dele. Uma música fragmentada, que só é possível nas brechas, como era o meu sono, meu prazer, minha individualidade. Uma música completamente do momento, que aparece enquanto é feita, e por isso me vinha com gosto de perpétua novidade. Depois voltou a dar tempo de fazer a música que exige tempo. Mas não sei se, a essa altura, ainda seria capaz de fazê-la não fosse a improvisação. A improvisação como invenção de um jeito de seguir fazendo música após um bloqueio: improvisar a linha de fuga, invenção de um novo operador, transdução:

> É esta a função 'transdutiva' do estilo, para se apropriar da feliz expressão de Simondon, pois a transdução é verdadeiramente invenção na medida em que provoca um sistema a entrar em um novo estado, uma mudança de fase imprevisível. (Sauvagnargues, 2016, p. 16).

Quando veio a pandemia - novo bloqueio - eu já conhecia bem o caminho escondido, a passagem invisível para atravessá-lo. Já havia me apropriado das ferramentas, da técnica necessária para inventar a música possível, que se localiza na prática improvisativa. Como coloca Sauvagnargues: “o evento estético intervém sempre como solução material para um problema de expressão para o

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

qual a resolução é técnica, no sentido em que ocorre através da invenção de um material em processo de se tornar expressivo." (ibid., p. 75).

E assim segui tocando no início da pandemia: sozinha, todos os dias, uma expansão do material que já havia inventado no puerpério. No entanto, ao desenhar e gravar os improvisos, depois ouvir e compartilhá-los com colegas e refletir sobre eles, pude organizar e categorizar, ainda que de maneira mais sensível que sistemática, as principais técnicas que explorava. Esse estudo, para além dos improvisos solo que registrei e disponibilizarei ao fim deste relato, se desdobrou em outros dois objetos de pesquisa que se tornaram centrais em minha prática posteriormente e não cabem no espaço deste artigo: o que vim a chamar de "topologia intuitiva do instrumento", abordagem em que proponho a compreensão do instrumento a partir de uma exploração tátil, um estudo de suas distâncias, resistências, texturas - e que acredito aplicável a qualquer instrumento e especialmente útil a quem precisa atravessar um bloqueio; e a criação colaborativa[5], cujo gatilho foi o compartilhamento do material que desenvolvi sozinha. Ambos se conectam com os processos criativos aqui relatados em muitos pontos, são alcançados por linhas de fuga, no sentido que Deleuze e Parnet (1980) dão a esse operador: brechas que se abrem. Aqui creio apropriada a imagem do rizoma, sendo cada processo criativo uma de muitas tocas, atravessadas por diversas linhas de fuga - fendas que se expõem enquanto tento atravessar o bloqueio, pequenas bolhas de respiro em meio ao nevoeiro ou lugares seguros embaixo da terra que posso mapear nesse exercício de refazer meus passos: "Fazer o mapa, não o decalque" (Deleuze; Guattari, 1995, p. 30).

Talvez a escrita pareça aqui embaraçada porque tento desenhar um mapa de acontecimentos que não se conectam de maneira linear, puxando fios de um nó multiforme. Eles vão e voltam, é preciso resgatar memórias de momentos distantes que se enredam e influenciam uns aos outros, modulam uns aos outros - o recorte do texto acadêmico modula também a memória, que emerge e revela esses pequenos espaços construídos no caminho:

[5] Neste período estabeleci colaborações com outros músicos e compositores que resultaram nas obras audiovisuais *Instável* (2020) https://figshare.com/articles/media/Inst_vel/20444664 ; *Nácar* (2020) https://figshare.com/articles/media/N_car/20444649; *Vólpora* (2021) https://figshare.com/articles/media/V_lpora/20444625; e *Flutter by* (2021) https://figshare.com/articles/media/Flutter_by/20444676.

REVISTA DA FUNDARTE

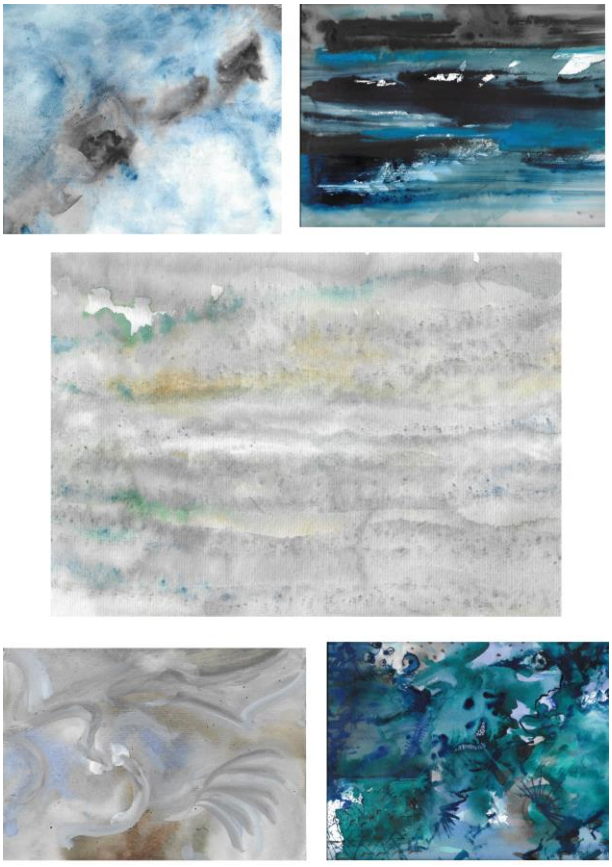
V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

> Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; a toca, neste sentido, é um rizoma animal, e comporta às vezes uma nítida distinção entre linha de fuga como corredor de deslocamento e os estratos de reserva ou de habitação" (ibid., p. 15).

E eu, naquele estado de mãe animal, que protege o filhote dentro da toca de cimento, cavava rotas imaginárias que levavam a subterfúgios mentais e virtuais, o espaço do papel em que desenhava, o espaço do vídeo em que me gravava, a tela do computador através da qual via o mundo e interagia com outros.

Reproduzo a seguir a camada visual dos dez improvisos, cujos respectivos espelhamentos sonoros podem ser escutados em vídeos em que combinei ambas as camadas[6].

Figura 1 – Camada visual dos improvisos 1 a 5, aquarela sobre papel.



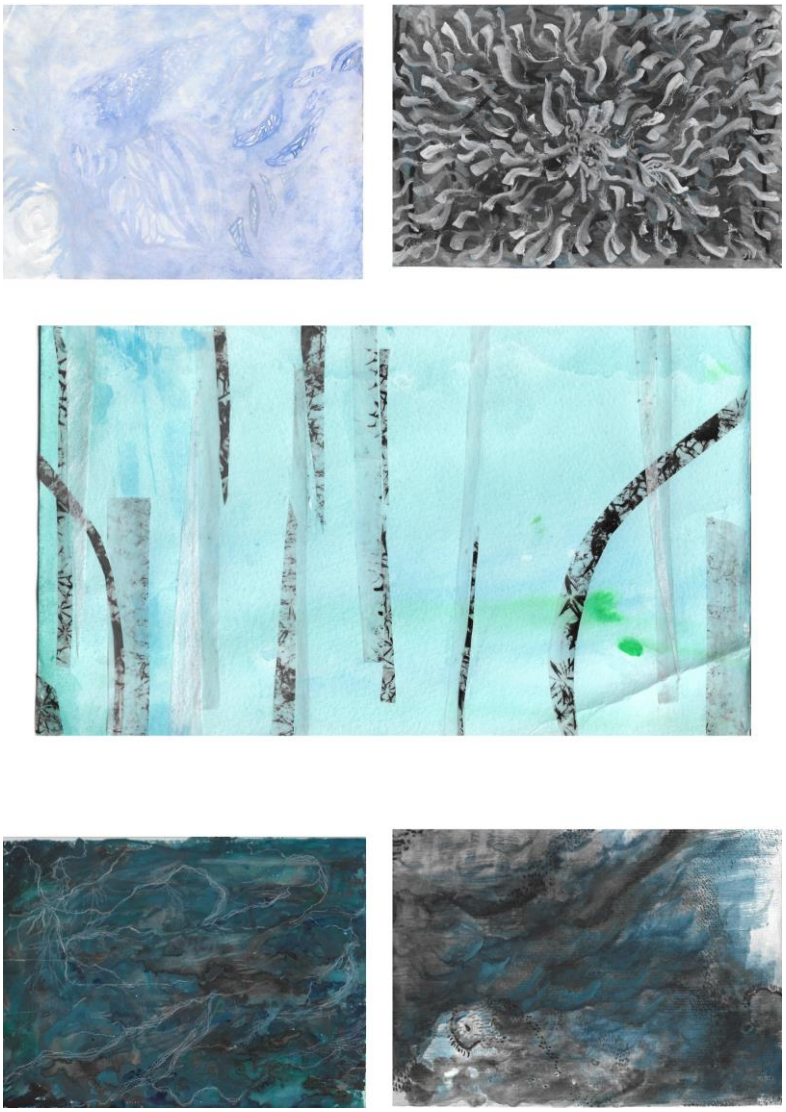
Fonte: AIROLDI (2020).

[6] Disponíveis em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLLTNdIsmoINbr2sZcu42iwsgAZjBcePP

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

Figura 2 – Camada visual dos improvisos 6 a 10, aquarela sobre papel.



Fonte: AIROLDI (2020).

Os contextos em que minha prática improvisativa foi mais prolífera (o puerpério e a pandemia) eram momentos em que meu corpo estava marcado, especialmente, pela busca de meios para enfrentar dificuldades. Em “Bordados de corpus: silêncios que nos praticam”, Bastos (2022) discorre sobre como a lógica produtivista da sociedade moderna e a imposição da conciliação de diversas atividades ao mesmo tempo estão implicadas no corpo, ou, para usar o termo que Bastos evoca de Katz (2021): como “as informações do mundo vão *corpando* em nós” (Bastos, 2022, p. 101). Adiciono que o corpo de uma mãe solo está

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

especialmente sobrecarregado pela excessiva carga de demandas e encaixa-se no que a autora define como “corpo sem vontade”, um corpo que responde a essas demandas de maneira automatizada. Bastos então direciona o texto, voltado para uma reflexão a respeito das artes da performance, questionando quais são as “estratégias que podem colaborar para pensarmos outros jeitos de conviver com tais transversalidades temporais” (ibid., p 101). Ela traz como possibilidade a estratégia do “minhocar” (Katz, 2022) em diálogo com o “corpo sem vontade”: podemos deixar os problemas nos habitarem, dar tempo para que eles sejam absorvidos e maturados pelo corpo, que pode assim descobrir outras direções, como minhocas: “seres que ficam no subterrâneo da terra explorando possibilidades de caminhos, sem vir à tona” (Bastos, 2022, p. 107).

A estratégia que Bastos propõe, então, é o silêncio. A prática do silêncio, o esvaziamento: “precisamos criar espaços para os vazios” (ibid., p. 113). Reflito sobre como, tanto no puerpério como, principalmente, na pandemia, respondi à situação com movimento e imagem. Criei espaços para imagens visuais e sonoras, sim, mas sem palavra. O discurso veio meses depois, ainda que a leitura filosófica tenha se dado concomitante à prática improvisativa. As relações que teci, tanto com a filosofia como com as epistemologias feministas e pensamentos de outras autoras/artistas só foi materializada em texto, só rompeu o dúbio silêncio da performance, quando foi necessário formatar esses múltiplos conhecimentos produzidos e absorvidos ao formato do texto acadêmico.

Talvez a resposta às dificuldades não apareça óbvia no material musical, materializada em som ou gesto que sugira ou simule um sentimento ou comportamento. Mas a forma como meu corpo se movimenta sobre o instrumento é, ela mesma, manifestação dessa busca inventiva por novos *modos* de estar e criar. Bastos afirma que “a ação criativa de um corpo no mundo recria os modos que o produziram como uma onda que chega e parte” (Bastos, 2020, p. 14). Sem tempo, energia ou intenção de performar virtuosismo no instrumento, me via em um estado imersivo em que permitia que meu corpo se movesse e, ao tatear a superfície-instrumento, produzisse sons. Deslocava, assim, a ordem esperada do ato de tocar: em vez de ler, escutar ou pensar som e então tentar reproduzi-lo através do movimento, me movia e manipulava o violoncelo para depois escutar o que resultava do encontro entre as imagens corpo e instrumento. Era como se o

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

resultado sonoro fosse acidental, a performance estava no movimento: o som existe em função do movimento, e não o movimento em função do som.

O corpo em cena na performance musical

O segundo processo criativo foi realizado ao longo do segundo semestre de 2023 como trabalho para disciplina sobre a presença do corpo, da voz e da memória na performance, oferecida pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Minha inscrição na disciplina se deu por uma necessidade de estudar a performance para além do prisma da música, ainda que essa nunca tenha deixado de estar presente.

Na videoperformance que apresentei para a disciplina[7], tentei trazer à tona o que estava presente mas invisível em meus improvisos até então, o corpo. Convidei minha filha a participar da cena: sugeri que ela escolhesse alguns objetos e brinquedos e me posicionei diante do gravador com o violoncelo. Ela deveria disparar o gravador e, então, poderia manipular meu corpo e os objetos como desejasse. Na primeira gravação, fiquei parada, apoiada sobre o instrumento, completamente passiva às interferências dela; na segunda, a proposta era a mesma, mas em vez de parada, eu improvisava ao violoncelo tentando manter o som contínuo mesmo com suas manipulações. O ato de tocar com a interferência de uma criança que brinca: propositalmente exagerado na cena, em que ela está literalmente tocando meu corpo, é a restauração de um comportamento. "Comportamento restaurado" é como Schechner (2006) define a performance, que requer anos de treino e prática, assim como as atividades da vida cotidiana. No dia a dia, em minha prática ao violoncelo, minha filha não toca meu corpo, mas suas ações modulam meu tocar. Como coloca Schechner:

> Performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente de qualquer outra. Primeiro, determinadas porções do comportamento podem ser recombinadas em um número sem fim de variações. Segundo, nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento (Schechner, 2006, p. 31).

[7] Disponível em: https://youtu.be/FkPY-xOADVk

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

Nesta videoperformance, recombino comportamentos que se atravessam, mas na vida cotidiana acontecem de maneira apartada: o ato de tocar violoncelo, as brincadeiras de minha filha, a familiaridade com a qual ela manipula meu corpo, minha voz recitando um texto que escrevi etc… Me atenho aqui ao último: esta é a primeira e única criação em que fiz presente minha voz em toda a minha produção artística até o momento - assim como uma das únicas em que meu corpo está presente no vídeo (como violoncelista, já gravei e performei peças alheias sem nenhum constrangimento em deixar visível meu corpo, mas quase inconscientemente, o omito de trabalhos autorais).

Figura 2 – Fotos de trechos da videoperformance em que se vê minha filha manipulando e brincando sobre meu corpo enquanto toco violoncelo.



Fonte: AIROLDI (2023).

As faixas de áudio e vídeo não são correspondentes neste trabalho. Ao áudio gravado junto do vídeo, adicionei uma improvisação gravada só em áudio, e

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

os desloquei e sobrepus, criando uma proposital dubiedade sobre a fonte sonora. Busquei tensionar o estranhamento em relação aos ruídos das técnicas estendidas que exploro, cujo som não é o primeiro ao qual evocaria alguém ao imaginar como soa um violoncelo, na tentativa de descolar a imagem do instrumento das imagens mais óbvias que o acompanham. Da mesma maneira, a imagem esperada de uma performer (e aqui no sentido de performance em música, tocar um instrumento com destreza e "excelência") é perturbada, sendo meu corpo manipulado por alguém de fora, e, mais que alguém, uma criança que brinca, agente apartado da música de concerto. Além disso, há uma faixa de áudio de minha voz recitando um texto que escrevi no puerpério:

> eu sou só uma sombra de mim.
> eu sou só uma sombra de…
> eu sou só uma sombra.
> eu sou só uma.
> eu sou só?
> eu sou.
> eu.
> eu sou…
> eu sou só.
> eu sou só uma…
> … eu sou só uma sombra.
> eu sou só uma sombra de -
> eu sou só uma sombra de mim.
>
> (AIROLDI, 2018).

Minha voz aparece tímida, quase sussurrada e incompreensível. É uma voz do pensamento, nunca materializada, especialmente na presença de minha filha. Porém, esse não é o único motivo da palavra estar tão encoberta: ela é demasiado material. Me causa desconforto ver a presença de meu corpo neste trabalho, mas a presença da voz me causa ainda mais. É uma interferência exagerada à "música", uma expressão literal de sentimento, apartada demais da racionalidade para ser adequada a uma composição musical. Demasiado feminina.

Reflito sobre como me acompanha, desde que expandi meu trabalho como intérprete para a criação também autoral, um descompasso com a palavra "compositora". Apesar de, sim, eu criar obras musicais (trabalho que pode ser compreendido como composição), a forma de condução dos processos criativos, a improvisação e o sempre presente diálogo com outras linguagens artísticas podem afastá-las dessa denominação. Além disso, o termo "compositor" é tão

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

contaminado de imagens distantes das que me atravessam (e vice-versa), que é quase como se eu estivesse tomando para mim um nome que não me pertence ou contempla. Entendo que esse é um sentimento comum a muitas mulheres na música, dadas as estruturas de poder que penetram também as hierarquias de nosso campo. Mas não tenho, ainda, conclusões sobre qual seria o caminho a tomar (e abro espaço, aqui, para a contradição, compreendendo que não ter uma conclusão é, também, valorizar o caminho, convidar outras ao diálogo, me manter aberta à experimentação tanto prática como teórica e epistemológica).

Compreendo a importância de tomar para si a identidade de compositora, sair do 'armário' composicional (Rosa; Nogueira, 2015, p. 36) como muitas mulheres antes e além de mim tem feito:

> [...] não chegamos até aqui como compositoras desde o início de nossas trajetórias. Esta identidade é fruto de um processo de empoderamento que construímos ao longo de nossas carreiras. E, neste momento, a pensar sobre nossos processos criativos e no potencial feminista e transgressor nosso de compor. (ROSA; NOGUEIRA, 2015, p. 35).

Mas me questiono também, como Anzaldúa (2005), se não há outros caminhos: há, por exemplo, a possibilidade de negação. Se desvencilhar da palavra "compositor(a)", pertencente à cultura dominante, compreendê-la como "uma causa perdida, e cruzar a fronteira em direção a um território novo e separado" (ANZALDÚA, 2005, p. 706). E qual seria esse território? O da arte sonora, das performances, da música experimental, dentre outros? Não são esses, também, territórios marcados por hierarquias que teríamos de enfrentar de qualquer maneira? Anzaldúa acrescenta outro possível caminho: "trilhar uma outra rota. As possibilidades são inúmeras, uma vez que tenhamos decidido agir, em vez de apenas reagir" (ibid., p. 706). Um desvio, uma linha de fuga.

Mulher, mãe, intérprete, compositora: imagens e seus agenciamentos na criação musical

Nesse trabalho de cartografar meus processos criativos, fica evidente que gênero é um marcador presente (ainda que não nos atentemos a ele, em qualquer

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

relação, mas) de maneira patente em minha prática. Se compreendo o processo criativo como um imbricamento complexo de múltiplas imagens, é impossível ignorar que marcadores sociais operam também como objetos que movem e agenciam outras imagens, e creio leviano tentar dissociá-los da prática artística como se ela estivesse descolada ou em um plano paralelo ao da materialidade das estruturas de poder. Especialmente nos contextos em que se desenvolveram, meus processos criativos estavam profundamente marcados por uma dor particular e fundida com minha existência enquanto mulher e mãe. Não havia separação entre a mãe exaurida e a artista criadora. Desde antes da pandemia, era difícil me imaginar como compositora ou afirmar minhas criações em um ambiente quase sempre de maioria masculina, mas naquele contexto passou a me parecer impossível tendo minha filha acoplada a mim em toda e qualquer situação.

Com isso em mente, buscando arejar minhas referências e deixar outras perspectivas adentrarem meu exercício de pesquisa, busquei bibliografias em que houvessem aproximações com o que eu vinha investigando, ao mesmo tempo que deslocamentos em relação às correntes epistemes de meu lugar habitual (construído no Departamento de Música da Universidade de São Paulo). Como mulher realizando uma pesquisa que se situa na intersecção entre música, artes visuais e performance - o que uma formação estritamente musical não dava conta de sustentar - me vi muitas vezes solitária na busca por referências outras aos habituais homens brancos (autores e compositores) tão presentes dentro de um departamento cujo corpo docente espelha seus referenciais. Me foi uma grata surpresa entrar em contato com uma bibliografia rica e com temas pertinentes à minha pesquisa - obras de mulheres pensando a pesquisa em artes (Coessens; Crispin; Douglas, 2009); a performance autobiográfica (Fischer, 2017), bem como questionando a autobiografía como material performático (Heddon, 2008), como eu mesma tenho feito em relação ao meu trabalho. Mais que isso, senti alívio ao ver que poderia me apoiar em autoras que tratam com profundidade temas que tentei justificar, deslocando e moldando à uma prática corporificada e muitas vezes autobiográfica, a bibliografia que vinha sendo base de minha pesquisa. Não seria possível me debruçar sobre os trabalhos destas mulheres (fundamental a minhas pesquisas posteriores às apresentadas aqui) no espaço deste texto, mas, sedo este um relato de experiência, os deixo aqui como referência para outras

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

pesquisadoras buscando uma epistemologia feminista para a pesquisa em artes e performance

Observo que, embora tenha chegado a conclusões semelhantes às apresentadas nas bibliografias às quais tive acesso um tanto tardiamente, não é um material ao qual se recorre habitualmente nos meios da pesquisa em música em que estou inserida - apesar de o ser para outros campos das artes bem como da filosofia, antropologia, sociologia, história… Não estou questionando a importância das outras bibliografias, que sigo estudando, mas creio que é possível atravessar o caminho teórico e epistemológico de uma pesquisa acadêmica de maneira menos solitária quando se tem acesso aos pensamentos de outras mulheres. Como Rago, concordo com Harding (1993) que "a ciência e a epistemologia feministas terão um valor próprio ao lado, e fazendo parte integrante, de outras ciências e epistemologias - jamais como superiores às outras." (Harding apud Rago, 2012, p. 38). E me proponho a, mais que colocar ao lado, combiná-las, permitir que se contaminem e atravessem.

Na defesa de minha dissertação de mestrado, fui questionada por um dos membros da banca (compositor e professor de música) sobre a necessidade de incluir uma discussão sobre gênero e maternidade, ao que adicionou que, embora fossem temas atuais, não lhe pareciam necessários ou colocados de maneira apropriada tratando-se de um trabalho acadêmico em música. Me questiono sobre em que momento essa discussão será necessária ou apropriada, então, se não pareceram ser nem em um trabalho profundamente autobiográfico e cujas performances apresentadas foram disparadas muitas vezes pela minha vivência como mãe solo. Ter mulheres como referência, e não só por serem mulheres, mas também por serem autoras que há anos questionam o formato e as metodologias habituais da pesquisa acadêmica, já abre a possibilidade de partir de um ponto que talvez dispense a justificativa.

Como apontamento final, trago uma contradição que vem me acompanhando, uma camada de pesquisa que não se esgota aqui: apesar de afirmá-la, sigo refletindo sobre os *modos* como praticar uma epistemologia feminista dentro da pesquisa em artes, especialmente em música. Há ainda um estigma na palavra "feminismo", o que comprovo rotineiramente. Na mesma medida em que é importante afirmar uma identidade para tê-la reconhecida e

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

compreendida enquanto fator fundamental à prática, a estigmatização da pesquisa e da arte que se constrói ao redor dela muda a maneira como é recebida, sendo enquadrada em uma categoria de "outro" que dificulta que chegue àqueles que não estão interessados em entrar em contato com estas questões.

Ao traçar um histórico da introdução do debate acerca das epistemologias feministas, Rago resgata as proposições da historiadora Michelle Perrot (1984), que questiona: "existiria uma maneira feminina de fazer/escrever a história, radicalmente diferente da masculina?" (Rago, 2012, p. 21). Perrot conclui que sim e não, entendendo que se poderia propor um estudo da História do feminino, mas não outra *maneira* de estudá-lo: "Entendia, assim, que o fato de ser uma historiadora do sexo feminino não alterava em nada a maneira como estudara e recortara o objeto" (ibid., p. 22). Rago questiona, então, "[...] por que ela não poderia ter trabalhado femininamente um objeto ou um tema masculino?" (ibid.). O que seria trabalhar "femininamente"? E quando o que atinge aquele que escuta é apenas o objeto artístico - sem texto reflexivo o acompanhando, música sem palavra, sem a visualidade do corpo - por quais caminhos o gênero, a identidade, a corporeidade escapam? Como o som, em si, se apresenta como contradiscurso ou coisa outra, sem resistência ao discurso dominante, mas caminhando em outra direção? Como "privilegiar a prática em relação ao sujeito social" (ibid., p. 45)? Essas são indagações que têm me acompanhado recentemente, mas em vez de trazer respostas prontas a elas, tenho deixado elas se espalharem em mim, em uma permissão ao "minhocar". Trago estes apontamentos também como apelo ao diálogo, entendendo que o trabalho acadêmico é uma maneira de colocar a arte em relação ao mundo, expor ideias que são um convite à troca, afinal, "o caminho se constrói caminhando e interagindo" (ibid., p. 37).

Referências:

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia mestiza/ Rumo a uma nova conciencia. Estudos Feministas. Trad. Ana Cecília Acioli Lima. Florianópolis, v. 13, 2005, p. 704 - 719.

BASTOS, Helena (org.). Coisas vivas. Fluxos que informam. São Paulo: ECA/USP, 2021.

BASTOS, Helena. Corpo sem Vontade Imerso em Coisas Vivas. Rascunhos: caminhos da pesquisa em artes cênicas, Uberlândia, v. 7, n. 2, p. 5-22, jul./dez.

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

_____. Bordados de *corpus*: os silêncios nos praticam. São Paulo: Revistas Aspas, v. 12, n.1, 2022.

BRAGAGNOLO, Bibiana. A cartografia como método para a Pesquisa Artística: uma proposição teórico-conceitual. ARJ –Art Research Journal, v.10, n.2, 2023.

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

DELEUZE, Gilles. Cinema 1: the movement image. Trad. Hugh Tomlinson; Barbara Habberjam. Londres: Continuum, 2001.

_____. Cour vincennes: le plan. St. Denis, 02 de nov de 1983. Disponível em: https://www.webdeleuze.com/textes/319

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. Mil Platôs. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, J. Mémoires d'aveugle. L'auto-portrait et autres ruines. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990

FISCHER, Stela Regina. Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana. 2017. Tese (Doutorado, Pedagogia do Teatro). ECA/USP, São Paulo, 2017.

GREINER, Christine. O corpo e os mapas da alteridade. Moringa: artes do espetáculo, João Pessoa, v. 10, n. 2, 2019.

HARDING, Sandra. A instabilidade das Categorias Analíticas na Teoria Feminista. *In:* Revista de Estudos Feministas, v.1, n.1, 1993, Rio de Janeiro: CIEC/ECO/UFRJ, p.19.

HEDDON, Deidre. Autobiography and Performance: Performing Selves. Londres: Macmillan Education UK, 2008.

KATZ, Helena. O ano que vem chegou, curso on-line, 2022.

KASTRUP, Virgínia. O tátil e o háptico na experiência estética: considerações sobre
arte e cegueira. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência. 2015, v. 8, n. 3, p. 69-85.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PERROT, Michelle. Une histoire des femmes est-elle possible?. Paris: Rivage, 1984.

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

RAGO, Margareth. A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

_____. Epistemologia Feminista, gênero e história. Compostela: CNT, 2012.

RANIERE, Edio; HACK, Lilian. Somos nada mais que imagens: Entrevista com Anne
Sauvagnargues. Revista Polis e Psique, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 6 - 29, 2020.

ROLNIK, Suely. Cartografa Sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto
Alegre: Sulina e Editora da UFRGS, 2016.

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. *In*: Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.2, p.25-56, 2015.

SAUVAGNARGUES, Anne. Deleuze et l'art. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

_____ . Artmachines. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance?". *In:* Performance studies: an introduccion, ed. 2. Nova York e Londres: Routledge, p. 28-51, 2006.

SIMONDON, Gilbert. Cours sur la Perception. Chatou: La Transparence, 2006.

_____. Imagination et Invention. Chatou: La Transparence, 2008.

Recebido em: 11/02/2025.
Aceito em: 02/04/2025.
Editor responsável: Júlia Maria Hummes.

Giovanna Lelis Airoldi
Bacharel em música com habilitação em violoncelo pela Universidade de São Paulo, Giovanna Lelis Airoldi é mestre e doutoranda em Sonologia pelo programa de pós-graduação da mesma universidade, onde desenvolve pesquisa sobre os atravessamentos entre música e imagem. Se interessa especialmente pela performance em música contemporânea, pela música experimental e por práticas colaborativas.
ORCID:
E-mail: lelis.giovanna@gmail.com

REVISTA DA FUNDARTE

Qualis A1
Arte | Educação | Filosofia | História |
Interdisciplinar | Linguística | Literatura

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional. Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte. Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/

LELIS AIROLDI, Giovanna. CORPO, SOM E IMAGEM: INTERSECÇÕES ENTRE CRIAÇÃO MUSICAL E GÊNERO. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, V. 67, N. 67, p. 1-23, Dezembro, 2025. Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br