

REFLEXIONES SOBRE LA PRÁCTICA | PEER REVIEWED

# Cuando Canta el Mbira'ká: Conocimientos Plurales de “VOCES-MUJERES” en el Ámbito de la Musicoterapia<sup>1</sup>

Silviane Valle <sup>1\*</sup>

<sup>1</sup> Universidad de Brasilia, Brasil

\* [silmvalle@gmail.com](mailto:silmvalle@gmail.com)

Recibido 23 de marzo de 2025; Aceptado 10 de septiembre de 2025; Publicado 3 de noviembre de 2025

Editores: Juan Pedro Zambonini, Virginia Tosto

Revisores: Mariana Mayerhoffer, Wagner Junio Ribeiro

## Resumen

Este estudio presenta una reflexión sobre mi trayectoria basada en la musicoterapia social y comunitaria en los círculos de mujeres. A partir de la musicalidad y el cuidado que emana del gesto afectivo, del canto poético-ancestral indígena, de la palabra sentida y entonada colectivamente, discuto aspectos importantes de mi práctica, cuyo sentido y relevancia buscan referencias que anhelan deconstruir los estereotipos impuestos al saber sonoro-musical originario. Este escrito tiene carácter cualitativo y se basa en investigaciones sobre la cultura inmaterial que se transmite de generación en generación a través de la oralidad y la memoria, a partir de la literatura de información y textos relacionados. Se presentan reflexiones y propuestas para las experiencias musicoterapéuticas realizadas en el círculo de mujeres, que tienen en cuenta, en particular, la diversidad cultural y promueven la validación de los conocimientos comunitarios.

**Palabras clave:** musicoterapia para mujeres; narrativas indígenas; cosmosónica; interculturalidad

---

<sup>1</sup> Bajo la mirada de la sociedad patriarcal, Conceição Evaristo (2017) se hace eco de las voces silenciadas, representando a la colectividad [“Vozes-mulheres” (Voces de mujeres) – Poemas da recordação e outros movimentos (Poemas del recuerdo y otros movimientos)]. Como si todas las *voces de mujeres* que regresan a la ensenada del río, en reencuentros particulares, se proyectaran al mismo tiempo, reverberando unas en otras, potenciándose mutuamente, en color, dolor, memoria y esperanza.

## Comentario Editorial

Resonamos con las preguntas que Silviane nos trae, escritas en primera persona: ¿Cómo puedo crear espacios de cuidado basados en prácticas no hegemónicas? ¿Cómo puedo ser un profesional de la salud mental sin tener en cuenta las cuestiones de raza, género y clase social? ¿Cómo los programas de musicoterapia (de pregrado y posgrado) reconocen a las subjetividades de las personas negras, indígenas y periféricas? ¿Cómo es ser estudiante y desarrollar una carrera profesional cuando uno no se siente representado en los espacios de formación y de trabajo? ¿Estamos abiertos a otros saberes, de otras culturas, o estamos atrapados en un lenguaje que no nos permite proponer o imaginar nuevas posibilidades de vinculación de las personas entre sí y con su entorno? Pensamos que la autora desafía, con estas preguntas, a muchas de las posiciones de privilegio que naturalizamos cotidianamente. Y nos impulsa a reflexionar no sólo con nuestras herramientas analíticas, sino también haciéndoles un lugar a los saberes y experiencias ancestrales, míticas y también poéticas.

## Introducción

Al examinar la experiencia humana de forma reflexiva, observando las cosas tal y como se manifiestan, los niños indígenas aprenden desde pequeños a poner el corazón en el latido de la tierra. Y aquí busco la mirada esmerada y afectuosa de cuerpos sensibles, vivos, bañados en afecto y emociones que se fortalecen, deseados por un mundo e , menos susceptible a los “conocimientos sintéticos” (Santos, 2020). Expresar la vida que se hace en contrapuntos musicales.

Así como la música provoca sensaciones y despierta las más diversas reacciones, la voz tiene ese poder de transportar a lugares nunca antes imaginados, al tiempo que su expresión dice mucho del lugar de donde viene y de quien la usa. La voz está insertada en un universo de infinitas probabilidades de la oralidad mítica-poética-musical de diferentes culturas. No se aísla de su contexto (Pucci, 2012).

En el campo de la musicoterapia, algunos grupos han ampliado las perspectivas prácticas más allá del campo denominado “tradicional.” Tenemos como ejemplo el “Coletivo MT,” que realiza trabajos con mujeres en situación de violencia en la periferia de São Paulo. También tenemos proyectos como el “Chama Trio – Grupo de trabajo e investigación en musicoterapia social y comunitaria” y el “Integra Som,” en instituciones públicas y espacios culturales. Cabe mencionar también el colectivo del que formo parte, el “Musicoteraprets – MG,” con el objetivo de visibilizar y ampliar la agenda racial dentro del campo de la musicoterapia. Estos trabajos, así como otras prácticas orientadas por una perspectiva marcadamente política, nos señalan caminos posibles para la construcción de un potente campo de actuación en musicoterapia que esté posicionado y comprometido con el cambio social.

En este sentido, también es necesario un enfoque etnomusicológico para que podamos abordar la voz en contextos en los que se mezclan la gestualidad, la espiritualidad (chamanismo), la lengua, la historia y la cultura, entre otros aspectos (Pucci, 2012). Cuando hablamos de las voces indígenas, observamos que hay en ellas varios rudimentos que son poco conocidos y, en la mayoría de los casos, desapoyados o minimizados, ya que también ignoramos sus universos culturales. Esta voz exige otra escucha.

De esta manera, expresar la sociocosmología indígena en las prácticas musicales, a partir de un conjunto de categorías performativas y sonoro-musicales, me permite reflexionar sobre la presencia de estas mujeres de la rueda y sus actuaciones musicales, que aportan nuevos significados reincorporados a la cotidianidad de las sesiones de musicoterapia. Es en el encuentro entre el sonido y la concepción cósmica donde se manifiesta lo que Stein (2009) denominó cosmo-sónica: un entrelazamiento de voces habladas, cantadas, bailadas

y tocadas, que sustentan la comunicación de los pueblos originarios con las divinidades, con la naturaleza, con la salud, con el fortalecimiento y con la sabiduría. Son prácticas ancestrales, basadas en la palabra y el canto, la danza y el ritual, que producen cuerpos presentes, cuerpos que se previenen de las enfermedades, que se fortalecen física y espiritualmente y que, mediante el movimiento sonoro de los rituales, aseguran no solo la continuidad de la vida humana, sino también la supervivencia de la propia Tierra.

Entonces, ¿cómo crear espacios de cuidado a partir de prácticas que no sean hegemónicas? ¿Cómo ser una profesional de la salud mental sin tener que cuestionar constantemente si lo que hago es realmente musicoterapia, dado que mis prácticas no encajan en territorios tan restringidos, que ignoran las cuestiones de raza, género y clase social? ¿Los cursos de musicoterapia (de grado y posgrado) reconocen las subjetividades de las personas negras, indígenas y periféricas? ¿Cuál es la representatividad de estos grupos en estos espacios? ¿Qué autoras negras e indígenas forman parte de las bibliografías de las facultades y universidades? ¿Cómo es ser estudiante y profesional de la salud sin verse representada en los espacios de formación y trabajo, que parecen no reflejar su realidad ni la de las personas a las que atiende? ¿Sería posible que el gesto político presente en este escenario se abriera a otros conocimientos, de otras culturas, o estamos atrapadas en un lenguaje y una expresión de pensamiento que no nos permiten proponer o vislumbrar nuevas posibilidades?

A partir de estas miradas, reflexiono aquí sobre las *voces de las mujeres* que participan en las experiencias de musicoterapia comunitaria, en intercambios sonoros y afectivos mediados por la música, anclados en nuestras historias y nuestros recuerdos ancestrales.

### **Territorio Musicoterapéutico: Pertenencia y Musicalidad**

Milton Santos considera que todo espacio implica siempre una construcción social y, por lo tanto, nunca es solo una delimitación física, sino un “territorio” (Santos, 1994). En este sentido, el territorio se refiere a la vida tal y como se desarrolla en lugares que se configuran como sociales, políticos, económicos y culturales y que delimitan posibilidades humanas sensibles, reales y singulares. Como afirma Santos, “el valor del individuo depende del lugar en el que se encuentra y, de este modo, la igualdad de los ciudadanos supone, para todos, una accesibilidad similar a los bienes y servicios, sin los cuales la vida no se vivirá con ese mínimo de dignidad que se impone” (Santos, 2003, p. 144). La música y sus elementos pueden situarse como una de las aportaciones de lo que Santos denomina *psicosfera*, es decir, “el reino de las ideas, las creencias, las pasiones y el lugar de producción de un sentido, estimulando el imaginario” (Santos, 1994, p. 204-205).

Como mujer de origen terena, celebro la fuerza de la palabra que da cuerpo al *Poké’exa ûti: poké’exa*, que significa tierra, y *ûti*, que significa “nosotros, nuestro, nuestra.” Así, el territorio es “nuestro territorio,” inseparable de nuestra identidad cultural. Aquí, los significados de “tierra” y “territorio” no se limitan a un espacio geográfico: son tejidos de dimensiones físicas, naturales y espirituales. En ellos habitan los *Poké’e*, lugar de cultivo y vivienda; espacio de sociabilidad; territorio mítico del nacimiento y del retorno después de la muerte; lugar de iniciación chamánica, de sostenibilidad y de transmisión de conocimientos. El territorio es también un espacio de resistencia, de manifestaciones culturales, de relaciones sociales y naturales, donde los parientes conviven en armonía con lagos, montañas, pantanos, arroyos, bosques y animales. Es, casi siempre, un lugar de importancia vital y utilidad cultural, donde la vida se renueva y la memoria colectiva se fortalece (Zoia y Peripolli, 2010). Los autores verifican las formas de resistencia que se basan en la construcción de estrategias territoriales de grupos sociales subalternizados, entendidas como acciones y procesos de resistencia descoloniales. Para ellos, resistir no es encerrarse en un territorio o intentar protegerlo a toda costa. Por el contrario, “resistir

implica activar y acceder a múltiples territorios” e instaura el devenir como expresión de la fuerza de la resistencia en la misma medida en que la lucha y la deserción son movimientos de resistencia a una situación (Zoia y Peripolli, 2010, p.19;21).

Godoy (2011), por su parte, introduce el concepto de *okára*, que puede entenderse como el entorno de socialización de las familias guaraníes kaiowá. El término “okára” se refiere al espacio que se extiende desde la puerta de la casa hacia el horizonte, es decir, hacia el exterior.<sup>2</sup>

“Oka” es un prefijo que significa para los kaiowá desde la puerta de la casa hasta el límite de circulación diaria de los miembros de la casa. Podría ser una especie de patio de la casa, que en algún momento llega más allá del fuego familiar interno de un guaraní o kaiowá tradicional o actual. Es la parte exterior de la casa (ó – ga) propiamente dicha, en este caso es donde comienza un espacio más grande que el propio fuego familiar. [...] moldea el comportamiento del individuo gracias a toda una teoría transmitida por el jefe de la casa. O incluso entre la casa y los seres sobrenaturales. El individuo guaraní tiene la responsabilidad de gestionar bien este espacio. Es en este sentido que los niños de una parentela se socializan entre sí, crean recuerdos e historias en los “okára” de su parentela. (Godoy, 2011, p. 15)

Mus: La musicoterapia, como proceso de intervención que busca contribuir a la promoción de la salud, el bienestar y la ciudadanía, utiliza las experiencias musicales y las relaciones que se desarrollan a través de ellas. Aquí, la música se entiende como un reflejo de la coyuntura social, económica, política y cultural (Scliar, 2007); construye subjetividades y está atravesada por las estructuras de poder:

Todo dispositivo implica un proceso de subjetivación, sin el cual el dispositivo no puede funcionar como dispositivo de gobierno, sino que se reduce a un mero ejercicio de violencia. Foucault mostró así cómo, en una sociedad disciplinaria, los dispositivos apuntan, a través de una serie de prácticas y discursos de conocimientos y ejercicios, a la creación de cuerpos dóciles, pero libres, que asumen su identidad y su libertad de sujetos en el propio proceso de sometimiento. (Agamben, 2009, p. 46)

A lo largo de mi trayectoria basada en la musicoterapia social y comunitaria, más concretamente en los círculos musicales para mujeres, pude percibir que el canto proviene de la palabra afectiva, de la palabra poética, de la palabra sentida y entonada. Armonía gestual, acompañada por las manos, a menudo llevadas al rostro para recoger una lágrima fugitiva u ocultar lo que quedó allí, en una vergüenza que mezcla tantos sentimientos murmurados, ahogados. En círculo, las mujeres se convierten en un puente sonoro. Cada voz cantada, cada palabra silenciosa, es un abrazo. Es un movimiento circular que impregna el campo con presencias, recuerdos, sueños. Una ronda como una danza cósmica, convocada por Kopenawa y Albert (2015, p. 96), para suspender el cielo, dilatar el tiempo, crear un tiempo fuera del tiempo. Donde todas pueden bailar y cantar la vida como un ritual de sanación. Es música que acoge, que une, que reanima. Es una rueda que cura y teje solidaridades femeninas: círculos de cuidado, valentía, escucha, resonancia, renacimiento, como se organizan a continuación.

---

<sup>2</sup> Las etnias mencionadas en este trabajo no son el resultado de predilecciones o elecciones predeterminadas, sino de un movimiento fluido de encuentros y escuchas. Son presencias que se anuncian en la oralidad, en los relatos compartidos, en los cantos y recuerdos que atraviesan generaciones. Como recuerda Ailton Krenak, “la palabra es un río que corre” (2022), no se encierra en libros o fronteras académicas, sino que se ofrece en flujo, cargada de historias, significados y vidas. Así, este trabajo se construye menos a partir de un inventario formal y más a partir de la palabra que se deja escuchar, del vestigio que permanece e insiste en convocarnos a la memoria.

### ***Kâmo emó'um<sup>3</sup>: Escucha mi voz***

Los círculos de musicoterapia dedicados a las mujeres son encuentros colectivos de intercambio, escucha y fortalecimiento, que utilizan la creación musical colectiva como herramienta para promover la salud. El objetivo principal de esta actividad es ofrecer a las participantes la oportunidad de una experiencia musical colectiva, capaz de promover la expresión de sentimientos y emociones a través de la música, y estimulando el autoconocimiento y el conocimiento sobre todas las mujeres<sup>4</sup>, desde la primera voz que inicia los relatos, que *abre las puertas* a las voces que le seguirán, hasta aquella voz que se silencia.

Entre las mujeres existe un vínculo directo de similitud y, entre los temas que las conectan, se encuentran la ausencia paterna, una relación de dominación y opresión por parte de la madre, la cuestión social de la pobreza, con sus particularidades, y, por último, el racismo, que es, sin duda, un hilo conductor que conecta sus narrativas. La escritora y poeta Carolina María de Jesús (1986) narra una ausencia paterna en su trayectoria y destaca su insatisfacción por no conocer a su padre, y también registra una insatisfacción por el hecho de que cada uno de sus hermanos tenga padres distintos a los suyos. La forma en que las mujeres negras, indígenas y periféricas tejen su crítica me hace pensar en la centralidad que ejercen en la formación de una sociedad en su conjunto: la repetición de frases como “aprendí esto de mi madre” o “aprendí esto de mi abuela” pone de manifiesto esta centralidad.

¿Es necesario que cada niño tenga un padre? El padre de mi madre era Benedito José da Silva. Apellido del señor. Era un hombre negro alto y tranquilo. Resignado a su condición de soldado de la esclavitud. No sabía leer, pero era agradable al hablar. Fue el hombre negro más guapo que he visto hasta hoy. Me encantaba oír a mi madre decir: “¡Papá!,” y al abuelo responderle: “¿Qué pasa, hija mía?”. Envidaba a mi madre por haber conocido a su padre y a su madre. (Jesús, 1986, p. 13)

Así, encuentro mi práctica *ixé ygara volviendo a `y'kûá<sup>5</sup>*, remando contra la geopolítica del conocimiento, que impone al mundo la superioridad del modelo europeo (Pereira, 2017), la persistencia del término inglés “setting” parece no alcanzar estos espacios tan particulares, nunca estáticos, amoldados por trayectorias e historias múltiples vividas por cuerpos y voces de mujeres simplemente olvidadas en definiciones conceptuales genéricas.

---

<sup>3</sup> Audio de la canción “*Kâmo emó'um*” (“*Escucha mi voz*”), el nombre que elegí para rebautizar el proyecto del que formo parte y que reúne a mujeres del Distrito Federal y otros territorios. “Escucha mi voz” es parte de la melodía que inspira la canción de bienvenida, compuesta por tres mujeres participantes en este círculo de musicoterapia. Mujeres, madres y abuelas de niños neurodivergentes, de diferentes edades. La canción, casi un mantra, resuena repetidamente en una necesidad visceral con la esperanza de percibir la voz de la mujer reverberando por ese territorio cosmo-sónico. El 23/08/2024.

<https://drive.google.com/file/d/1sQOpQIFBl6CQHkFDrcEIgLerQO4Mnmne/view?usp=sharing>

<sup>4</sup> Ronda de mujeres realizada en el Centro de Referencia, Investigación y Extensión en Musicoterapia del Distrito Federal, el 23/02/2023.

[https://www.instagram.com/sillmvalle?igsh=MXRwZG9hcjVncHBrdA%3D%3D&utm\\_source=qr](https://www.instagram.com/sillmvalle?igsh=MXRwZG9hcjVncHBrdA%3D%3D&utm_source=qr)

<sup>5</sup> La voz creada por la autora, una mujer brasileña de origen indígena, cuenta poema a poema la experiencia de miles de brasileños cuya identidad y ascendencia indígena se vieron atravesadas por la occidentalización, pero que ahora emprenden una nueva travesía, la del regreso, como una canoa que vuelve a la ensenada. Hecho este hilo conductor que reconecta, cose la costura, la diáspora y el regreso de cada mujer presente en el círculo, en una reanudación que, de adentro hacia afuera, acompaña el ciclo del mundo.

Para ello, utilizo la palabra “roda,” como experiencia originaria en su modo primordial de relación y percepción de sí misma en sensibilidad y acogida de pluralidades.

Si la rueda lleva en sí misma el diseño de un abrazo, al organizar este territorio tan particular, elijo instrumentos y objetos cálidos, acogedores, artesanales y fáciles de manejar, como sonajeros de madera y tambores, maracas, caxixis, cáscaras de coco de diferentes tamaños, palos de lluvia, guitarras y bolsitas de semillas variadas. Suelo de madera, para pies descalzos. Un espejo y canciones como “*Moeutchima pá tchoru No’é*,” de Djuna Tikuna. Además, té: de hibisco, flores rojas, jengibre o menta. El té es una puerta de apertura para los sentimientos grandes y pequeños que permanecen atrapados, archivados, silenciados en el pecho... El té es ancestral y tiene el calor, el sabor y el aroma de las historias que luchan por salir de allí.

La actividad en el círculo se desarrolla a partir de experiencias colectivas de improvisación musical, juegos, dinámicas musicales, además del canto, la composición y la escucha y contemplación musical.<sup>6</sup> En el espacio físico de acogida, que llamo *nuestro territorio*, la sobriedad reina como una presencia amiga: cada voz se expande y el círculo se convierte en un camino colectivo, donde el movimiento conjunto, la creación compartida y el cuidado se entrelazan como raíces que sostienen todo un bosque. El silencio se convierte en un espacio fértil y la atención puede abrirse por completo a los cantos, los ritmos y los gestos. Aquí, la simplicidad es cuidado, es respeto al poder de cada sonido y cada presencia, como recuerda Ribeiro (1994):

[El lugar de acogida anhela] una decoración sobria, con pocos estímulos visuales, para que los estímulos sonoros merezcan atención. Evitar elementos chocantes o que produzcan fricciones desde el punto de vista cultural, moral o religioso contribuye al buen desarrollo de la acción prevista. Los lugares abiertos y que proporcionan contacto con la naturaleza también pueden ser una opción interesante, siempre que no perjudiquen la libertad de expresión del grupo. (Ribeiro, 1994. p. 99)

Geni Nuñez (2023) observa que uno de los efectos de la colonialidad es el silenciamiento de los nombres de las violencias que esta engendra, exponiendo solo los cuerpos precarios y dictando así los términos con los que se construyen las narrativas de la historia. Nuestra sociedad sigue silenciando estas cuestiones y se niega a reconocer y reparar los datos del racismo porque eso sería una afrenta a la subjetividad blanca, “que prefiere pensar que simplemente es merecedora de la herencia colonial” (Nuñez, 2023, p. 8).

Si desde el punto de vista clínico entendemos que escuchar la trayectoria de vida es importante para acoger mejor el sufrimiento psíquico, ¿por qué a veces no extendemos este cuidado a la trayectoria psicosocial sobre la que se construyó nuestro país? Pensar la colonialidad implica reconocer que la colonización no solo incidió sobre el territorio geográfico, sino también sobre nuestro territorio-cuerpo, en nuestra forma de concebirnos como sujetos en el mundo, en cómo nos relacionamos con nosotros mismos, con otros humanos y con todas las demás formas de existencia. (Nuñez, 2023, p. 8)

Es decir, en lugar de contribuir al reconocimiento y la reparación de los numerosos borrados de su historia y ascendencia, diversas ramas de nuestra clínica terminan individualizando y responsabilizando a la mujer por toda su precariedad, como si el pasado

---

<sup>6</sup> Las contribuciones de Lia Rejane Mendes Barcellos a la musicoterapia se expresan en diferentes técnicas, registradas en distintos momentos de su trayectoria. En “La música como metáfora en la musicoterapia” (2009), reafirma la música como un lenguaje lleno de significados propios. Formas de expresión y cuidado que se articulan con la experiencia vivida por el paciente, aliadas al desarrollo de los círculos musicoterapéuticos, entendidos aquí como espacios circulares donde las mujeres pueden cantar, bailar y reconectarse con sus voces y cuerpos en diálogo colectivo.

y el presente colectivos no tuvieran culpa alguna por todo lo que se percibe como mérito, éxito, fracaso, seguridad, amenaza, salud o muerte. En este sentido, pensar la colonialidad nos exige reconocer que la colonización no solo incidió geográficamente, sino también en nuestro cuerpo-territorio, en nuestra forma de comprender como mujeres *nhande-aysú* en el mundo, en la naturaleza y en la convivencia con nuestros familiares (Nuñez, 2023).

Audre Lorde, en *Irmã Outsider* (2019), reacciona al racismo con una ira vociferante, sonora, ruidosa: “[...] ira por la exclusión, por el privilegio que no se cuestiona, por las distorsiones raciales, por el silencio, por los malos tratos, por los estereotipos, por la postura defensiva, por el mal juicio, por la traición y por la cooptación” (p. 157), alimentándose y aprendiendo a utilizar esta ira con precisión, con el fin de convertirla en una poderosa fuente de energía para el cambio, “una alteración radical en la base de los supuestos sobre los que se construyen nuestras vidas” (p. 161).

Desde esta perspectiva, la inclusión de esta temática permite que esta ira surja en otros espacios, dentro del propio territorio de la musicoterapia: “Rechazar la ira de las mujeres negras con excusas y pretextos intimidatorios es no conceder poder a nadie, es solo otra forma de preservar la ceguera racial, el poder de un privilegio indiscutible” (Lorde, 2019, p. 168).

Djamila Ribeiro (2017) nos recuerda que hablar se confunde a menudo con representar: en las pantallas, en las redes, en los ecos digitales. Pero el lugar de la palabra es más que palabras: es un cuerpo que late, es un gesto que se convierte en sonido, es una respiración que atraviesa el espacio.

Cuando las voces de las mujeres se reúnen en círculo, cantan juntas sin necesidad de guion: cada canto, cada palabra, cada silencio es cómplice de la misma intención. La intención de deshacer las opresiones, de abrir claros, de derribar muros invisibles que insisten en aprisionar cuerpos e historias. Cada voz atraviesa escenarios, ocupa espacios, acoge otras voces y se deja acoger. Es como si el mundo, por un instante, se doblegara ante la música del cuerpo y la palabra femenina, música que libera e invita a otras voces a bailar juntas.

El concepto de lugar de palabra, propuesto por Ribeiro (2017), puede tomarse como detonante para pensar el gesto encarnado de las voces femeninas y la escritura de la vida cotidiana. Estas *voces de mujeres negras kuñas*, cuando se colocan en círculo, como aquí, pueden considerarse cómplices de una misma intención: desvelar las matrices de dominación, deshacer las opresiones, abrir espacios para que las diversas voces, procedentes de otras mujeres o de su interior, atraviesen escenarios, ocupen y acojan espacios.

Estamos hablando del lugar de expresión como lugar social. ¿Cuál es el lugar social que ocupa un determinado grupo dentro de esta matriz de dominación? (...) Compartimos experiencias como grupo, y eso es lo que nos interesa: hablamos desde un lugar social, un lugar de vulnerabilidad, donde no accedemos a determinados espacios y, por el hecho de no acceder a ellos, nuestras voces acaban sin ser escuchadas, porque no están presentes en ese espacio. Por lo tanto, se trata más de un análisis del lugar social que ocupamos que de una cuestión individual. No es una cuestión individual. (Ribeiro, 2017)

Estas voces, como performances autobiográficas, permiten comprender el retorno a ciertos recuerdos de estas mujeres, actuando como episodios vividos en el pasado. Entiendo que, al revisar los episodios de racismo sufridos en la infancia, y conscientes de los traumas que genera esta violencia, producen una especie de ajuste de cuentas. Este ajuste solo es posible cuando se nombra el dolor vivido, como observa bell hooks en el libro *Enseñando a transgredir: La educación como práctica de la libertad* (2017):

No es fácil nombrar nuestro dolor, teorizar desde ese lugar. Estoy agradecida a las muchas mujeres que se atreven a crear teoría desde el lugar del dolor y la lucha, que exponen

valientemente sus heridas para ofrecernos su experiencia como guía maestra, como medio para afrontar nuevos viajes teóricos. (hooks, 2017, p. 103)

El poema de Conceição Evaristo, que da nombre a este trabajo, recoge todas las demás voces que no fueron escuchadas...Voces *mudas, silenciadas, ahogadas*, que cantan sobre mujeres que pasaron por la diáspora, que dejaron sus territorios con su familia por motivos de supervivencia, que vivieron momentos de negación de su propia identidad, pero que en algún momento reverberaron, reconociendo un cuerpo indígena que se refugia en este antagonismo entre lo que quedó y el ahora. Voces como la de mi madre-nhande-aysú-amor, ya que esta es parte de mi historia, pero también es la de muchas otras mujeres y niñas indígenas. Como el rescate del ayer, la sensibilización del hoy y la acción efectiva del ahora, el futuro se perfila en las voces de las que vendrán. Es desde la perspectiva de la voz-kuñatai, esperanza-ancestral, que se escuchará el sonido de *la vida-libertad*<sup>7</sup>.

Para Steffen (2011), la subjetividad de la paciente se verifica de manera más intensa en la improvisación, que es un canto libre y espontáneo. La autora afirma que el canto colectivo permite a las personas compartir el espacio y el tiempo de la canción en el mismo tono, tempo y ritmo, conectándolas así en todas las dimensiones. Para el autor, la relación interpersonal que propicia el canto revela y desarrolla cuestiones como la autonomía, la iniciativa, la seguridad, la cooperación, la responsabilidad, la comunicación, la concentración, la capacidad de tomar decisiones, la autoestima, la organización, la sumisión y el autoritarismo, entre otras. En cuanto a las relaciones intrapersonales, el canto desarrolla la emotividad, la autoexpresión, alivia tensiones y lleva a una reflexión sobre los sentimientos y las emociones, entre otros.

Estar en un grupo con otras mujeres es un acto de resistencia y subversión a la lógica patriarcal, conservadora e individualista, llevando los efectos de este grupo más allá de él. Al escuchar en el círculo la voz de la mujer, cargada por un cuerpo que expresa miedos de pertenencia y no pertenencia, de la reexistencia personal de cada una, elijo entonar “*Mborai Marae*,” canción guaraní, al final de esta sesión de musicoterapia:

Ella elige el cojín azul, lo apoya en uno de sus muslos e insiste en el tambor pequeño: “El cuero está flojo, Sil, ya te lo dije. ¡Hay que ponerlo al sol!” Como sabe que tengo mala memoria, solo sonrío y niega con la cabeza, mientras las otras mujeres cantan juntas la canción de bienvenida. “¡Hay té! ¡De hibisco y flores rojas!”

Ella habla primero. Lloro, antes de volver a contar una y otra vez sobre su padre, con detalles punzantes, indigestos, expresados con una crudeza que le hace bajar la cabeza, abatida por la culpa y la rabia. “Culpa por ser madre. Culpa por ser hija... ¡a por ser mujer,” susurra. “¡NO!” dicen ellas, “No debes ir tras él. ¿PADRE? ¿Qué padre? ¿Eso es un padre? Te pegó, te violó, te echó de casa, pasaste hambre. ¡Tu madre tuvo cáncer por su culpa y murió! ¿Es culpa tuya? Es un hombre. Que se joda.”

<sup>7</sup> Quintino da Silva, chamán de la aldea Terena de Cachoeirinha (Mato Grosso do Sul, en la región del Pantanal), es una profunda expresión de la espiritualidad y la conexión con la naturaleza de su pueblo. En su práctica como chamán, entonaba cantos que no solo curaban, sino que también enseñaban y preservaban la lengua y la cultura Terena. Un ejemplo de este canto es *Avo malinga ya: “Avo malinga ya, avo malinga ya/Nonjoti unati ya xeti ya, ininjoponeatikomo ukeaku /Ihâroti ya indóponeamo, uhá kali kíkoku éno mo ya ho'openo/Manirapomo itúkeovo hó'openo óvoku iyea kurûte/Itukoamo pêno ôko ya indopóneati úkeaku ya ihâroti,”* canto de invocación espiritual, una petición de orientación y protección y una forma de mantener viva la conexión con los ancestros y con la tierra. La repetición de la frase “*Avo malinga ya*” refuerza la intención de invocar y establecer esta conexión sagrada. Obviamente, no tengo registros escritos: la memoria que canta proviene de la VOZ-MUJER de mi *aiya*.

En el silencio helado, como el té olvidado en la taza, alguien pone Geraldo Vandré “... Qué esperar, no es saber...” Qué saber tan largo, pensé; largo en fermata, parece. Y eso fue todo. La canción se detuvo de nuevo. Ella suspiró y recordó la película de Mamona Asesinas en el cine: “Siempre me pareció guapo Dinho. Quería bailar con él en el baile de quince años. ¡Muerte trágica! ¡Vamos, Sil, pon Robocop gay!” Lo pongo. Se levantan y se miran en el espejo grande de la sala de ballet. Se contonean, se ríen y se caen al suelo. Yo también me río mucho. Y nos abrazamos, formando un círculo. Un círculo-TERRITORIO donde cabe un mundo. Un mundo femenino. 40 minutos semanales de Mundo.

Canto Mborai Marae con ellas. Eco de voces de mujeres que anhelan tiempo, vida, libertad. “(...) ¿Y de cuánto tiempo?” preguntó ella y se rió. Dejé que el “de cuánto tiempo” ardiera hasta que cavó una herida muy profunda. Pensé en mis madres, en la verdadera y en la que no supo responder; pensé en mi abuela, que murió por intentar responder; pensé en mi bisabuela, a la que ni siquiera conocí. “40 minutos,” dije. (Relato particular, 2023)

En la danza de las voces femeninas, la rueda se forma como un círculo sagrado, donde cada mujer es centro y periferia, donde el sonido y el silencio se encuentran en armonía. La musicoterapia, en este espacio, se convierte en el hilo que teje historias, cura heridas y fortalece el alma colectiva. Como nos recuerda la investigación de Pinho, Rosário y Pedrosa (2022), la musicoterapia con mujeres se revela como un espacio de escucha activa, donde las experiencias individuales se funden en una sinfonía de vivencias compartidas.

La rueda no es solo un movimiento físico, es un gesto simbólico de resistencia y empoderamiento. Al igual que las canciones infantiles, que en su simplicidad tienen profundos significados culturales y emocionales, este encuentro se basa en la valoración de la oralidad, la improvisación y la expresión genuina.

Cada encuentro es una celebración de la vida, una afirmación de la libertad de ser mujer en su totalidad. Es en el abrazo colectivo donde encontramos fuerza, y en el canto compartido donde resuenan nuestras historias, nuestros dolores y nuestras alegrías. Como bien señala Arndt (2020), la musicoterapia social y comunitaria es un espacio de intercambio, donde la música actúa como mediadora de encuentros que promueven la creación de significados colectivos y fortalecen los lazos sociales.

En el contexto indígena, esta práctica se hace eco de la sabiduría ancestral de que la vida se expresa en círculo. Cada rueda es un microcosmos de cuidado, donde los cuerpos, las voces y los gestos se entrelazan como raíces que se encuentran bajo la tierra, sosteniendo el crecimiento y la continuidad del grupo. Cada sonido conlleva historias, protección y libertad, convirtiendo la música en un puente entre generaciones, conocimientos y territorios. Así, el acto de cantar y tocar juntos es, por lo tanto, un acto de resistencia, una afirmación de la vida y la libertad, una ocupación del espacio con dignidad y respeto por el colectivo. Es también un gesto de sanación y fortalecimiento, ya que cada nota, cada silencio y cada respiración compartida disuelve fragmentos de dolor y construye un , un suelo fértil para el encuentro de fuerzas y afectos, como en la inspiración “*Tchautchi'ari'ngui*,” canción de Djuena Tikuna<sup>8</sup>.

En el círculo, la música no solo se escucha, sino que se siente. Circula por los cuerpos, atraviesa las miradas, toca las manos y los pies, y se transforma en memoria viva, tejida por el colectivo, que reverbera más allá del territorio físico. Es un canto que protege, que educa, que transforma; es una voz que hace eco de los ancestros, que sostiene el presente

<sup>8</sup> <https://youtu.be/4XLNG5-Zqvo?si=xYybfMVUOs6qcI8Z>

Djuena Tikuna, cantante indígena del pueblo Tikuna, es una de las voces más representativas de la música indígena contemporánea en Brasil. Canta en su lengua materna y sus letras abordan temas como la preservación del medio ambiente, la identidad indígena y los derechos de las mujeres. (énfasis mío)

y abre paso al futuro.

Cada movimiento, cada improvisación, cada gesto de escucha se convierte en un ritual de existencia: una reafirmación de que la vida, la libertad y el cuidado son inseparables. En la rueda, las mujeres cantan, bailan, escuchan y se encuentran, recordando que la verdadera fuerza está en el entrelazamiento de los cuerpos, las voces y las historias, en lo que se construye juntas, en círculo, como se expresa la vida misma.

Así es como el círculo-territorio de las mujeres teje su canto-poesía que, al mismo tiempo, es memoria del pasado de conocimientos y luchas, pero también es esperanza de días mejores.

*A-guatá* por el mundo.

## Sobre la Autora

**Silviane Valle** es una mujer de origen indígena, profesora de arte y educación musical infantil, educadora artística (IdA-UnB) y musicoterapeuta clínica, representante del Colectivo de Musicoterapeutas (UFMG). Promueve experiencias artísticas, educativas y terapéuticas mediadas por la música, con especial atención al trabajo con mujeres, la infancia y jóvenes diversos. Es estudiante de maestría en políticas públicas para la infancia y la juventud (CEAM-UnB). Su investigación se centra en la educación en salud mental para la población negra e indígena: prácticas racializadas; música y salud mental: prácticas de atención no hegemónicas y decoloniales; musicoterapia, raza y salud mental; y musicoterapia para la infancia indígena. Estudia la infancia indígena en el Medio Oeste y sus musicalidades como parte del equipo de investigación del proyecto “Tecnologías para promover la crianza saludable y combatir la violencia en la primera infancia” (CNPq 466/2023). Es estudiante de investigación en el Observatorio de los Pueblos Indígenas y sus Infancia – OPOInfâncias de la Universidad de Brasilia, donde investiga los problemas de opresión, violencia y violaciones perpetradas contra los pueblos indígenas y sus niños.

## Referencias

- Agamben, G. (2009). *O que é um dispositivo? [¿Qué es un dispositivo?]*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Argos.
- Arndt, A. D. (2020). Musicoterapia social e comunitária: Ações coletivas em pauta [Musicoterapia social y comunitaria: Acciones colectivas en la agenda]. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, 15(2), 1–15.  
[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-89082020000200013&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-89082020000200013&lng=pt&nrm=iso)
- Barcellos, L. R. M. (1992). *Cadernos de Musicoterapia*. Enelivros.
- Barcellos, L. R. M. (2009). *A música como metáfora em musicoterapia [La música como metáfora en musicoterapia]* [Tese de Doutorado em Música]. UFRJ.
- Coelho, L. (2002). *Escuta em musicoterapia: A escuta como espaço de relação [Escucha en musicoterapia: La escucha como espacio de relación]* [Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo].
- Evaristo, C. (2017). *Poemas da recordação e outros movimentos [Poemas del recuerdo y otros movimientos]* (3ª ed.). Malê.
- Godoy, O. (2011). *Teko Arandu* [Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura Intercultural, UFGD].
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva [La memoria colectiva]*. Editora Revista dos

- Tribunais Ltda.
- hooks, B. (2017). *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade* [Enseñando a transgredir: La educación como práctica de la libertad]. Martins Fontes.
- Horta, M., & Del Priore, M. (2005). *Proposta pedagógica: Memória, patrimônio e identidade* [Propuesta pedagógica: Memoria, patrimonio e identidad] (Boletim 04). Ministério da Educação.
- Ikeda, A. (2001). *Música, política e ideologia: Algumas considerações* [Música, política e ideología: Algunas consideraciones]. In Anais do V Simpósio Latino-americano de Musicologia (pp. 1–14).
- Jesus, C. M. (1986). *Diário de Bitita* [Diario de Bitita]. Nova Fronteira.
- Kenny, C. (1998). *Embracing complexity: The creation of a comprehensive research culture in music therapy* [Aceptar la complejidad: La creación de una cultura de investigación integral en musicoterapia]. *Journal of Music Therapy*, 35(3), 201–217.  
<https://doi.org/10.1093/jmt/35.3.201>
- Kenny, C. (2006). *A world full of voices* [Un mundo lleno de voces]. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 6(2). <https://doi.org/10.15845/voices.v6i2.248>
- Kopenawa, D., & Albert, B. (2010). *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami* [La caída del cielo: Palabras de un chamán yanomami]. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2022). *Futuro ancestral* [Futuro ancestral]. Companhia das Letras.
- Lima, E. (2021). *Ixé ygara voltando para 'y'kúá* (sou canoa voltando pra enseada do rio) [Ixé ygara volviendo a 'y'kúá (Soy canoa que vuelve a la ensenada del río)]. Urutau.
- Lorde, A. (2019). *Irmã Outsider* [Hermana Outsider]. Autêntica.
- Núñez, G. (2023). *Descolonizando afetos: Experimentações sobre outras formas de amar* [Descolonizando los afectos: Experimentaciones sobre otras formas de amar]. Paidós.
- Pereira, E. (2017). *Resistência descolonial: Estratégias e táticas territoriais* [Resistencia descolonial: Estrategias y tácticas territoriales]. Terra Livre.
- Pinho, M. L. S., Rosário, V. M., & Pedrosa, F. G. (2022). *Musicoterapia com mulheres: Uma pesquisa a partir da experiência de profissionais e estudantes no Brasil* [Musicoterapia con mujeres: Una investigación a partir de la experiencia de profesionales y estudiantes en Brasil]. *Brazilian Journal of Music Therapy*, 30, 26–38.  
<https://doi.org/10.51914/brjmt.30.2021.356>
- Pucci, M. D. (2012). *As vozes do mundo: Ouvir para entender* [Las voces del mundo: Escuchar para comprender]. In H. Valente & J. Coli (Orgs.), *Entre gritos e sussurros: Os sortilégios da voz cantada* [Entre gritos y susurros: Los hechizos de la voz cantada] (pp. 115–128). Letras e Vozes. [https://www.academia.edu/8997871/As\\_vozes\\_do\\_mundo\\_-\\_um\\_breve\\_panorama](https://www.academia.edu/8997871/As_vozes_do_mundo_-_um_breve_panorama)
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* [¿Qué es el lugar de la palabra?]. Letramento.
- Ribeiro, J. (1994). *Gestalt-terapia: O processo grupal: Uma abordagem fenomenológica da teoria do campo e holística* [Gestalt-terapia: El proceso grupal: Un abordaje fenomenológico de la teoría del campo y holística]. Summus.
- Santos, A. B. (2020). *Somos da terra* [Somos de la tierra]. Piseagrama.
- Santos, M. (1994). *Técnica, espaço, tempo: Globalização e meio técnico-científico informacional* [Técnica, espacio, tiempo: Globalización y medio técnico-científico informacional]. Hucitec.
- Santos, M. (2003). *A natureza do espaço: Técnica, razão e emoção* [La naturaleza del espacio: Técnica, razón y emoción] (3ª ed.). Edusp.
- Santos, M., Silveira, M., & Souza, M. (Orgs.). (1994). *Território: Globalização e*

- fragmentação [Territorio: Globalización y fragmentación]*. Hucitec/Anpur.
- Scliar, M. (2007). *História do conceito de saúde [Historia del concepto de salud]*. Physis.
- Steffen, L. (2011). *Cantar: Elementos não verbais e estado de humor no processo musicoterapêutico [Cantar: Elementos no verbales y estado de ánimo en el proceso musicoterapêutico]*. *Revista Brasileira de Musicoterapia*, 13(11).  
<https://doi.org/10.51914/brjmt.11.2011.275>
- Stein, M. (2009). *Kyringüé mborá: Os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani [Kyringüé mborá: Los cantos de los niños y la cosmo-sónica Mbyá-Guarani]* [Tese de Doutorado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul].
- Valentin, F., Sá, L., & Esperidião, E. (2013). *Práticas musicoterapêuticas em grupo: Planejar para intervir [Prácticas musicoterapéuticas en grupo: Planificar para intervenir]*. *Revista Brasileira de Musicoterapia*, 15, p. 118–131.  
<https://doi.org/10.51914/brjmt.15.2013.244>
- Zoia, A., & Peripolli, O. (2010). *Infância indígena e outras infâncias [Infancia indígena y otras infancias]*. *Espaço Ameríndio*, 4(2), 9. <https://doi.org/10.22456/1982-6524.12647>