

REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA | PEER REVIEWED

Quando Canta o Mbira'ká: Saberes Plurais de “VOZES-MULHERES” em Território Musicoterapêutico¹

Silviane Valle ^{1*}¹ Universidade de Brasilia, Brasil* silmvalle@gmail.com

Recebido 23 de marzo de 2025; Aceito 10 de setiembre de 2025; Publicado 3 de noviembre de 2025

Editores: Juan Pedro Zambonini, Virginia Tosto

Revisores: Mariana Mayerhoffer, Wagner Junio Ribeiro

Resumo

Este estudo apresenta uma reflexão acerca de meu percurso apoiado na Musicoterapia Social e Comunitária nas rodas de mulheres. A partir da musicalidade e do cuidado que devém do gesto afetivo, do cantar poético-ancestral indígena, da palavra sentida e entoada coletivamente, discorro sobre aspectos importantes à minha prática, cujo sentido e relevância buscam referências que anseiam por desconstruir estereótipos impostos ao saber sonoro-musical originário. Esse escrito tem caráter qualitativo e apoia-se em pesquisas de cultura imaterial que se transmitem de geração em geração por meio da oralidade e da memória, a partir da literatura de informação e textos relacionados. São apresentadas reflexões e propostas para as vivências musicoterapêuticas realizadas na roda de mulheres, que considerem, particularmente, a diversidade cultural e promovam a validação de saberes comunitários.

Palavras-chave: musicoterapia para mulheres; narrativas indígenas; cosmo-sônica; interculturalidade

Comentário Editorial

Nós nos identificamos com as perguntas que Silviane nos traz, escritas em primeira pessoa: Como posso criar espaços de cuidado baseados em práticas não hegemônicas?

¹ Sob o olhar da sociedade patriarcal, Conceição Evaristo (2017), ecoa as vozes caladas, a representar a coletividade [“Vozes-mulheres” – Poemas da recordação e outros movimentos]. Como se todas as *vozes-mulheres* que retornam para a enseada do rio, em reencontros particulares, projetassem-se ao mesmo tempo, reverberando umas às outras, potencializando-se mutuamente, em cor, dor, memória e esperança.

Como posso ser um profissional de saúde mental sem levar em conta as questões de raça, gênero e classe social? Como os programas de musicoterapia (de graduação e pós-graduação) reconhecem as subjetividades das pessoas negras, indígenas e periféricas? Como é ser estudante e desenvolver uma carreira profissional quando não se sente representado nos espaços de formação e de trabalho? Estamos abertos a outros conhecimentos, de outras culturas, ou estamos presos a uma linguagem que não nos permite propor ou imaginar novas possibilidades de ligação entre as pessoas e com o seu ambiente? Pensamos que a autora desafia, com essas perguntas, muitas das posições de privilégio que naturalizamos diariamente. E nos leva a refletir não apenas com nossas ferramentas analíticas, mas também dando espaço aos conhecimentos e experiências ancestrais, míticos e também poéticos.

Introdução

Ao examinar a experiência humana de forma reflexiva, observando as coisas tal como elas se manifestam, as crianças indígenas aprendem desde cedo a colocarem o coração no pulsar da terra. E aqui, busco pelo olhar esmerado e afetuoso de corpos sensíveis, vivos, banhados em afeto e emoções que se fortalecem, apetecidos por um mundo menos suscetível aos “saberes sintéticos” (Santos, 2020). Expressar a vida sendo feita em contrapontos musicais.

Assim como a música provoca sensações e desperta as mais diversas reações, a voz tem esse poder de transportar para lugares nunca antes imaginados, ao mesmo tempo que sua expressão diz muito do lugar de onde vem e de quem a usa. A voz está inserida em um universo de infinitas probabilidades da oralidade mítico-poético-musical de diferentes culturas. Ela não se isola do seu contexto (Pucci, 2012).

No campo da Musicoterapia, alguns grupos têm ampliado perspectivas práticas para além do campo dito “tradicional.” Temos como exemplo o “Coletivo MT” realizando trabalhos com mulheres em situação de violência na periferia de São Paulo. Temos também projetos como o “Chama Trio – Grupo de trabalho e pesquisa em musicoterapia social e comunitária,” e o “Integra Som,” em instituições públicas e espaços culturais. Cabe citar também o coletivo ao qual faço parte, o “Musicoteraprets – MG,” no intuito de visibilizar e ampliar a pauta racial dentro do campo da musicoterapia. Esses trabalhos, bem como outras práticas orientadas por uma perspectiva marcadamente política, nos apontam caminhos possíveis para a construção de um potente campo de atuação em musicoterapia que esteja posicionado e comprometido com a mudança social.

Nesse sentido, uma abordagem etnomusicológica se faz necessária também para que possamos abordar a voz dentro de contextos em que se mesclam gestualidade, espiritualidade (xamanismo), língua, história e cultura, entre outros aspectos (Pucci, 2012). Quando falamos das vozes indígenas, observamos que há nelas diversos rudimentos que são pouco conhecidos e, na maioria das vezes, desapoiados ou minimizados, pois ignoramos também seus universos culturais. Essa voz exige uma outra escuta.

Desta forma, expressar a sociocosmologia indígena nas práticas musicais, a partir de um conjunto de categorias performáticas e sonoro-musicais me permitem refletir sobre a presença destas mulheres da roda e suas performances musicais, que trazem novos significados reincorporados ao cotidiano das seções musicoterapêuticas. É no encontro entre o som e a concepção cósmica que se manifesta o que Stein (2009) nomeou de cosmológica: um entrelaçar de vozes faladas, cantadas, dançadas e tocadas, que sustentam a comunicação dos povos originários com as divindades, com a natureza, com a saúde, com o fortalecimento e com a sabedoria. São práticas ancestrais, baseadas na palavra e no canto, na dança e no ritual, que produzem corpos presentes, corpos que se previnem das doenças, que se fortalecem física e espiritualmente, e que, pelo movimento sonoro dos rituais,

asseguram não apenas a continuidade da vida humana, mas também a sobrevivência da própria Terra.

Assim, como criar espaços de cuidado a partir de práticas que não sejam hegemônicas? Como ser uma profissional da saúde mental sem precisar questionar constantemente se o que faço é realmente musicoterapia, dado que minhas práticas não se encaixam em territórios tão restritos, que ignoram as questões de raça, gênero e classe social? Os cursos de Musicoterapia (graduação e pós-graduação) reconhecem as subjetividades de pessoas negras, indígenas e periféricas? Qual é a representatividade desses grupos nesses espaços? Quais autoras negras e indígenas fazem parte das bibliografias nas faculdades e universidades? Como é ser aluna e profissional do cuidado, sem se ver representada nos espaços de formação e trabalho, que parecem não refletir sobre você ou as pessoas que você atende? Seria possível que o gesto político presente nesse cenário se abrisse para saberes outros, de outras culturas, ou estamos presas a uma linguagem e expressão de pensamento que não nos permitem propor ou vislumbrar novas possibilidades?

A partir destas miradas, reflito aqui sobre as *vozes-mulheres* que participam das vivências de musicoterapia comunitária, em trocas sonoras e afetivas mediadas pela música, ancoradas por nossas histórias e nossas memórias ancestrais.

Território Musicoterapêutico: Pertencimento e Musicalidade

Milton Santos considera que todo espaço envolve sempre uma construção social e, desta forma, nunca é apenas uma delimitação física, mas, “território” (Santos, 1994). Nesse sentido, território diz respeito à vida como ela ocorre dentro de locais que se configuram como sociais, políticos, econômicos e culturais e que demarcam possibilidades humanas sensíveis, reais e singulares. Como afirma Santos, “o valor do indivíduo depende do lugar em que está e, desse modo, a igualdade dos cidadãos supõe, para todos, uma acessibilidade semelhante aos bens e serviços, sem as quais a vida não será vivida com aquele mínimo de dignidade que se impõe.” (Santos, 2003, p. 144). A música e seus elementos podem se colocar como um dos aportes daquilo que Santos chama de psicoesfera, ou seja, “o reino das ideias, crenças, paixões e lugar de produção de um sentido, estimulando o imaginário” (Santos, 1994, p. 204–205).

Enquanto mulher de origem Terena, celebro a força da palavra que dá corpo ao *Poké’exá ûti: poké’exá*, que significa terra e *ûti* que quer dizer “nós, nosso, nossa.” Assim, território é “nossa território,” inseparável de nossa identidade cultural. Aqui, os sentidos de “terra” e “território” não se limitam a um espaço geográfico: são tecidos de dimensões físicas, naturais e espirituais. Neles habitam o *Poké’e*, lugar de plantio e de moradia; espaço de sociabilidade; território mítico do nascimento e do retorno após a morte; lugar de iniciação xamânica, de sustentabilidade e de transmissão de saberes. O território é também espaço de resistência, de manifestações culturais, de relações sociais e naturais, onde os parentes convivem em harmonia com lagos, montanhas, pântanos, córregos, florestas e animais. É, quase sempre, lugar de importância vital e de utilidade cultural, onde a vida se renova e a memória coletiva se fortalece (Zoia e Peripolli, 2010). Os autores verificam as formas de resistência que têm por base a construção de estratégias territoriais de grupos sociais subalternizados, compreendidas como ações, processos de resistência descoloniais. Para eles, resistir não é se fechar num território ou, a todo custo, tentar protegê-lo. Pelo contrário, “resistir envolve acionar e acessar territórios múltiplos” e instaura o devir como expressão da força da resistência na mesma medida em que a luta e a deserção são movimentos de resistência a uma situação (Zoia e Peripolli, 2010, p.19;21).

Godoy (2011), por sua vez, introduz o conceito de *okára*, que pode ser compreendido como o ambiente de socialização das famílias Guarani Kaiowá. O termo “okára” refere-se

ao espaço que se estende da porta da casa em direção ao horizonte, ou seja, ao exterior.²

“Oka” é um prefixo que significa aos kaiowá a partir da porta da casa e vai até o limite de circulação diária dos integrantes da casa. Poderia ser espécie de um terreiro da casa, que em algum momento chega além do fogo familiar interno de um (a) Guarani ou Kaiowá tradicional ou atual. É a parte externa da casa (ó – ga) propriamente dita, nesse caso é onde começa um espaço maior que o próprio fogo familiar. [...] molda o comportamento do indivíduo por conta de toda uma teoria repassada pelo chefe de casa. Ou ainda entre a casa e os seres sobrenaturais. O indivíduo guarani tem a responsabilidade de gerenciar bem esse espaço. É nesse sentido que as crianças de uma parentela se socializam umas com as outras, criam memórias e histórias nos “okára” da sua parentela. (Godoy, 2011, p. 15)

A Musicoterapia, enquanto um processo de intervenção que busca contribuir para a promoção da saúde, bem-estar e cidadania, utiliza as experiências musicais e as relações que se desenvolvem por meio destas. Aqui, a música é compreendida como reflexo da conjuntura social, econômica, política e cultural (Sciliar, 2007); constrói subjetividades e é atravessada pelas estruturas de poder:

Todo dispositivo implica um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo do governo, mas se reduz a um mero exercício de violência. Foucault assim mostrou como numa sociedade disciplinar os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos de saberes e exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua liberdade de sujeitos no próprio processo de assujeitamento. (Agamben, 2009, p. 46)

Ao longo do meu percurso apoiado na Musicoterapia Social e Comunitária, mais precisamente nas rodas musicais para mulheres, pude perceber que o canto devém da palavra afetiva, da palavra poética, palavra sentida e entoada. Harmonia gestual, acompanhada pelas mãos, muitas vezes levadas ao rosto para catar uma lágrima fujona ou esconder o que sobrou dali, num embaraço que mistura tantos sentimentos murmurados, engasgados. Em círculo, mulheres se fazem ponte sonora. Cada voz-canto, palavra-silêncio, é abraço. É movimento circular que impregna o campo com presenças, memórias, sonhos. Roda como dança cósmica, convocada por Kopenawa e Albert (2015, p.96), para suspender o céu, dilatar o tempo, criar um tempo fora do tempo. Onde todas podem dançar e cantar a vida como ritual de cura. É música que acolhe, que enlaça, que reanima. É roda que cura e tece solidariedades femininas: círculos de cuidado, coragem, escuta, ressonância, renascimento, como organizados, a seguir.

Kâmo emó’um³: Ouça a Minha Voz

As rodas musicoterapêuticas dedicadas às mulheres são encontros coletivos de troca,

² As etnias mencionadas neste trabalho não resultam de predileções ou de escolhas pré-determinadas, mas de um movimento fluido de encontros e escutas. São presenças que se anunciam na oralidade, nos relatos partilhados, nos cantos e memórias que atravessam gerações. Como lembra Ailton Krenak, “a palavra é um rio que corre” (2022), não se encerra em livros ou fronteiras acadêmicas, mas se oferece em fluxo, carregando histórias, sentidos e vidas. Assim, este trabalho se constrói menos a partir de um inventário formal e mais a partir da palavra que se deixa ouvir, do vestígio que permanece e insiste em nos convocar à memória.

³ Áudio da música “Kâmo emó’um” (“Ouça a minha voz”), o nome que escolhi para o desbatismo do projeto que faço parte e que reúne mulheres do Distrito Federal e territórios. “Ouça a minha voz,” é parte da melodia que inspira a canção de acolhida, composta por três mulheres participantes desta roda musicoterapêutica. Mulheres, mães e avós de crianças neurodivergentes,

escuta e fortalecimento, que utilizam o fazer musical coletivo como ferramenta de promoção de saúde. O objetivo principal desta atividade é oferecer às participantes a oportunidade de uma vivência musical coletiva, capaz de promover a expressão de sentimentos e emoções por meio da música, e estimulando o autoconhecimento e o conhecimento sobre todas as mulheres⁴, desde a primeira voz que inicia os relatos, que *abre as portas* para as vozes que se seguirão, até aquela voz que silencia.

Entre as mulheres há uma ligação direta de semelhança e, entre os temas que as conectam estão uma ausência paterna, uma relação de dominação e opressão por parte da mãe, a questão social de pobreza, com suas particularidades, e por fim, o racismo que é, sem dúvidas, um fio que conecta suas narrativas. A escritora e poetisa Carolina Maria de Jesus (1986) narra uma ausência paterna em sua trajetória e pontua a sua insatisfação por não conhecer o seu pai e também registra uma insatisfação no fato de que cada um de seus irmãos terem pais distintos do seu. O modo como as mulheres negras, indígenas e periféricas tecem sua crítica me coloca a pensar na centralidade que elas exercem na formação de uma sociedade como um todo: a repetição de frases como “aprendi isso com minha mãe” ou “aprendi isso com minha avó,” evidencia essa centralidade.

Será que cada criança tem que ter um pai? O pai de minha mãe foi Benedito José da Silva. Sobrenome do sinhô. Era um preto alto e calmo. Resignado com a sua condição de soldado da escravidão. Não sabia ler, mas era agradável no falar. Foi o preto mais bonito que já vi até hoje. Eu achava bonito ouvir a minha mãe dizer: “Papai!” E o vovô responder-lhe: “O que é minha filha?” Eu invejava a minha mãe por ter conhecido pai e mãe. (Jesus, 1986, p.13)

Assim, encontro minha prática *ixé ygara voltando para 'y'kûd'*⁵ remando contra a geopolítica do conhecimento, que impõe ao mundo a superioridade do modelo europeu (Pereira, 2017), a persistência do termo em inglês “*setting*” parece não alcançar estes espaços tão particulares, nunca estáticos, amalocados por trajetórias e histórias múltiplas vividas por corpos e vozes-mulheres simplesmente esquecidas em definições conceituais genéricas. Utilizo, para tanto, a palavra “roda,” enquanto experiência originária no seu modo primordial de relação e percepção de si mesma em sensibilidade e acolhimento de pluralidades.

Se a roda carrega em si o desenho de um abraço, ao organizar este território tão particular, escolho instrumentos e objetos quentes, aconchegantes, artesanais e de fácil manejo, como os chocinhos de pau e os tambores, as maracás, caxixis, cascas de coco de diversos tamanhos, pau de chuva, violões e saquinhos de sementes variadas. Piso de madeira, para pés descalços. Um espelho, e canções como “*Moeutchima pá tchoru No'e,*” de Djuena Tikuna. Para mais, os chás: de hibisco, flores vermelhas, gengibre ou hortelã. Chá é portal de abertura de sentimento grande e pequeno que fica empedrado-engavetado-

em idades variadas. A canção, um quase mantra, ressoa repetidamente em necessidade visceral na esperança de se perceber a voz-mulher reverberando por aquele território cosmo-sônico. Em 23/08/2024.

<https://drive.google.com/file/d/1sQOpQIFBl6CQHkFDrcElgLerQO4Mnmne/view?usp=sharing>

⁴ Roda de mulheres realizada no Centro de Referência, Pesquisa e Extensão em Musicoterapia do Distrito Federal, em 23/02/2023.

<https://www.instagram.com/reel/CpA3rIqJAC6/?igsh=dG1kbHlhM2NseXFh>

⁵ A voz criada pela autora, uma mulher brasileira de origem na indígena, conta poema a poema a vivência de milhares de brasileiros cuja identidade e ancestralidade indígena foram atravessadas pela ocidentalização, mas que agora fazem uma nova travessia, a de volta, como uma canoa voltando pra enseada. Feito este fio condutor que reconecta, costura a costura, a diáspora e o retorno de cada mulher presente na roda, numa retomada que, de dentro pra fora, acompanha o ciclo do mundo.

emudecido no peito... Chá é ancestral e tem quentura, gosto e cheiro de histórias que pelejam em sair dali.

A atividade na roda se desenvolve a partir de experiências coletivas de improvisação musical⁶, jogos, brincadeiras e dinâmicas musicais, além do canto, da composição e da escuta e contemplação musicais. No espaço físico de acolhida, que chamo *nosso território*, a sobriedade reina como presença amiga: Cada voz se expande, e a roda se torna caminho coletivo, onde o movimento conjunto, a criação compartilhada e o cuidado se entrelaçam como raízes que sustentam uma floresta inteira. O silêncio se torna espaço fértil, e a atenção pode se abrir inteiramente para os cantos, ritmos e gestos. Aqui, a simplicidade é cuidado, é respeito à potência de cada som e de cada presença, como lembra Ribeiro (1994):

[O local de acolhida anseia por] decoração sóbria, com poucos estímulos visuais, para que os estímulos sonoros mereçam atenção. Evitar elementos chocantes ou produtores de atritos do ponto de vista cultural, moral ou religioso contribui para um bom desenvolvimento da ação planejada. Lugares abertos e que proporcionem contato com a natureza também podem ser uma opção interessante, desde que não prejudiquem a liberdade de expressão do grupo. (Ribeiro, 1994. p. 99)

Geni Nuñes (2023), observa que um dos efeitos da colonialidade, é o silenciamento dos nomes das violências que a mesma engendra, expondo apenas os corpos precarizados e ditando, assim, os termos com que as narrativas da história são feitas. Nossa sociedade ainda silencia essas questões e se recusa a reconhecer e a reparar os dados do racismo porque isso seria uma afronta à subjetividade branca, “que prefere pensar que é simplesmente merecedora da herança colonial” (Nuñes, 2023. p.8).

Se do ponto de vista da clínica, compreendemos que a escuta da trajetória de vida importa para melhor acolhermos o sofrimento psíquico, por que por vezes não estendemos este cuidado à trajetória psicossocial sobre a qual nosso país se construiu? Pensar colonialidade implica reconhecer que a colonização não incidiu apenas sobre o território geográfico, mas também sobre nosso território-corpo, em nossa forma de nos concebermos como sujeitos no mundo, em como nos relacionarmos conosco mesmos, com outros humanos, e com todas as demais formas de existência. (Nuñes, 2023, p.8)

Ou seja, ao invés de contribuir para o reconhecimento e reparação dos muitos apagamentos de sua história e ancestralidade, diversos ramos de nossa clínica acabam por individualizar e responsabilizar a mulher por toda sua precariedade, como se o passado e o hoje coletivos não tivessem culpa por tudo aquilo que se enxerga como mérito, sucesso, fracasso, segurança, ameaça, saúde, morte. Nesse sentido, pensar colonialidade pede que reconheçamos que a colonização não incidiu apenas geograficamente, mas também sobre nosso corpo-território, em nossa forma de nos compreendermos como mulheres *nhande-ayysú* no mundo, na natureza e no convívio com nossos parentes (Nuñes, 2023).

Audre Lorde, em *Irmã Outsider* (2019) reage ao racismo com raiva vociferante, sonora, barulhenta: “[...] raiva da exclusão, do privilégio que não é questionado, das distorções raciais, do silêncio, dos maus tratos, dos estereótipos, da postura defensiva, do mau

⁶ As contribuições de Lia Rejane Mendes Barcellos para a musicoterapia se expressam em diferentes técnicas, registradas em distintos momentos de sua trajetória. Em “A música como metáfora em musicoterapia” (2009), reafirma a música como linguagem plena de significados próprios. Formas de expressão e cuidado que se articulam com a experiência vivida do paciente, aliadas ao desenvolvimento das rodas musicoterapêuticas, aqui, compreendidas como espaços circulares onde mulheres podem cantar, dançar e se reconectar com suas vozes e corpos em diálogo coletivo.

julgamento, da traição e do cooptação" (p.157), alimentando-se aprendendo a usar esta raiva com precisão, a fim de torná-la poderosa fonte de energia para a mudança, "uma alteração radical na base dos pressupostos sobre os quais nossas vidas são construídas" (p. 161).

Nessa perspectiva, a inserção dessa temática permite que essa raiva insurja dentro de outros espaços, dentro do próprio território musicoterapêutico: "Rejeitar a raiva das mulheres negras com desculpas e pretextos de intimidação é não conceder poder a ninguém—é apenas outra forma de preservar a cegueira racial, o poder de um privilégio inconteste" (Lorde, 2019. p. 168).

Djamila Ribeiro (2017) nos lembra que o falar, muitas vezes se confunde com o representar: nas telas, nas redes, nos ecos digitais. Mas o lugar de fala é mais que palavras: é corpo que pulsa, é gesto que se faz som, é respiração que atravessa o espaço.

Quando as vozes-mulheres se reúnem em roda, elas cantam juntas sem precisar de roteiro: cada canto, cada palavra, cada silêncio é cúmplice da mesma intenção. Intenção de desfazer as opressões, de abrir clareiras, de derrubar muros invisíveis que insistem em aprisionar corpos e histórias. Cada voz atravessa cenários, ocupa espaços, acolhe outras vozes e se deixa acolher. É como se o mundo, por um instante, se dobrasse à música do corpo e da fala feminina, música que liberta e convida outras vozes a dançar juntas.

O conceito de lugar de fala, proposto por Ribeiro (2017), pode ser tomado como gatilho para pensar o gesto corporificado de vozes-mulheres, e da escrita da vida cotidiana. Essas vozes-mulheres-negras-kuñas, quando colocadas em roda, como aqui estão, podem ser tidas como cúmplices de uma mesma intenção: que é descortinar as matrizes de dominação, desfazer as opressões, abrir espaços para que as várias vozes, vindas de outras mulheres ou vindas de dentro delas mesmas, atravessem cenários, ocupem e acolham espaços.

Estamos falando de lugar de fala como lugar social. Qual é o lugar social que determinado grupo ocupa dentro dessa matriz de dominação? (...) A gente compartilha experiências como grupo, e isso que nos interessa: Nós falamos a partir de um lugar social, um lugar de vulnerabilidade, onde a gente não acessa determinados espaços e pelo fato da gente não acessar estes espaços, nossas vozes acabam não sendo ouvidas, porque elas não estão presentes naquele espaço. Então, é mais uma análise do lugar social que a gente ocupa do que uma questão individual. Não é uma questão individual. (Ribeiro, 2017)

Essas vozes, como performances autobiográficas, tornam possível entender o retorno a certas memórias dessas mulheres, atuando como episódios vividos no passado. Compreendo que, ao revisitar os episódios de racismo sofridos na infância, e cientes dos traumas que essa violência gera, elas produzem uma espécie de acerto de contas. Esse acerto só é possível quando se nomeia a dor vivida, como observa bell hooks, no livro *Ensino a transgredir: A educação como prática da liberdade* (2017):

Não é fácil dar nome à nossa dor, teorizar a partir desse lugar. Sou grata às muitas mulheres que ousam criar teoria a partir do lugar da dor e da luta, que expõem corajosamente suas feridas para nos oferecer sua experiência como mestre guia, como meio para peitar novas jornadas teóricas. (hooks, 2017, p. 103)

O poema de Conceição Evaristo, que dá nome a este trabalho, recolhe todas as outras vozes que não foram ouvidas...Vozes *mudas caladas engasgadas*, que cantam sobre mulheres que passaram pela diáspora, que deixaram seus territórios com sua família por motivos de sobrevivência, que vivenciaram momentos de negação da própria identidade, mas que em algum momento reverberaram, reconhecendo um corpo indígena que faz tenda neste antagonismo entre o que ficou e o agora. Vozes como a de minha mãe-*nhande-aysú-amor*, já que esta é porção de uma história minha, mas é também a de muitas outras mulheres e meninas indígenas. Como o resgate do ontem, o sensibilizar do hoje e a ação efetiva do

agora, o futuro é delineado nas vozes daquelas que virão. É na perspectiva da voz-kuñatai, esperança-ancestral, que se ouvirá o som da *vida-liberdade*⁷.

Para Steffen (2011), a subjetividade da paciente é verificada de modo mais intenso na improvisação, sendo esse um cantar livre e espontâneo. O autora afirma que o cantar coletivo permite às pessoas compartilharem espaço e tempo da canção no mesmo tom, andamento, ritmo, conectando-os assim em todas as dimensões. Para o autor, a relação interpessoal propiciada pelo cantar revela e desenvolve questões como autonomia, iniciativa, segurança, cooperação, responsabilidade, comunicação, concentração, capacidade de fazer escolhas, autoestima, organização, submissão, autoritarismo, entre outros. Quanto às relações intrapessoais, o cantar desenvolve o emocional, a autoexpressão, alivia tensões, leva a uma reflexão sobre sentimentos, emoções entre outros.

Estar em um grupo com outras mulheres é um ato de resistência e subversão à lógica patriarcal, conservadora e individualista, levando os efeitos deste grupo para além dele. Ao ouvir na roda a voz-mulher, carregada por um corpo que expressa paúras do pertencimento e do não-pertencimento, da re-existência pessoal de cada uma, escolho entoar “*Mborai Marae*,” canção Guarani, ao final desta sessão musicoterapêutica:

Ela escolhe a almofada azul, repousa numa de suas coxas e insiste no tambor pequeno: “O couro tá frouxo, Sil, já falei. Precisa botar no sol!” Como sabe que tenho memória que venta, ela apenas sorri e balança a cabeça, enquanto as outras mulheres cantam juntas a música de acolhida. “Tem chá! De hibisco e flores vermelhas!”

Ela fala primeiro. Chora, antes de recontar de novo e de novo e de novo sobre o pai, em detalhes cortantes, indigestos, expressos em uma crueza que lhe leva o rosto desvalido em culpa e raiva ao chão. “Culpa de ser mãe. Culpa de ser filha... de ser Mulher,” remenda num sussurro. “NÃO!” Elas dizem, “Você não deve ir atrás dele. “PAI? Que pai? Isso é pai? Ele te bateu, violentou, mandou embora de casa, você passou fome. Sua mãe teve câncer por causa dele e morreu!! A culpa é sua?? Ele é homem. Que se foda.”

No silêncio gelado, feito o chá esquecido na caneca, alguém puxa Geraldo Vandré “... Que esperar, não é sabeeeer...” Que saber comprido, achei; longo em fermata, parece. E foi só. A canção parou de novo. Ela suspirou e se lembrou do filme das Mamonas Assassinas no cinema: “Sempre achei o Dinho lindo. Queria dançar com ele no baile de quinze anos. Morte trágica! Vai, Sil, toca robocop gay!” Toco. Elas se levantam e se miram no espelho da sala de balé. Rebolam e riem e caem no chão. Eu rio, também, muito. E a gente se abraça, feito roda. Roda-TERRITÓRIO onde cabe um mundo. Mundo feminino. 40 minutos semanais de Mundo.

Canto *Mborai Marae* junto delas. Eco de vozes-mulheres que anseiam tempo-vida-liberdade. “(...) E de quanto tempo?” ela perguntou e riu. Deixei queimando o “*de quanto tempo*” até cavoucar ferida bem dentro. Pensei nas minhas Mães, na de verdade e na que não soube responder; pensei na vó, que morreu por tentar responder; pensei na bisa, que nem conheci.

⁷ Quintino da Silva, pajé da aldeia Terena de Cachoeirinha (Mato Grosso do Sul, na região do Pantanal), é expressão profunda da espiritualidade e da conexão com a natureza de seu povo. Em sua prática como pajé, entoava cânticos que não apenas curavam, mas também ensinavam e preservavam a língua e a cultura Terena. Um exemplo desse canto é *Avo malinga ya*: “*Avo malinga ya, avo malinga ya/Nonjoti unati ya xeti ya, ininjoponeatikomo ukeaku /Ihâroti ya indóponeamo, uhá kali kíxoku émono ya ho'openo/Manirapomo itákeovo hó'openo óvoku iyea kurûte/Itukoamo pêno óko ya indopóneati úkeaku ya ihâroti*,” canto de invocação espiritual, um pedido de orientação e proteção e uma forma de manter viva a conexão com os ancestrais e com a terra. A repetição da frase “*Avo malinga ya*” reforça a intenção de chamar e estabelecer essa ligação sagrada. Obviamente, não possuo registros escritos: a memória que canta, vem da VOZ-MULHER de minha aiyá.

“40 minutos,” eu disse. (Relato particular, 2023)

Na dança das vozes femininas, a roda se forma como um círculo sagrado, onde cada mulher é centro e periferia, onde o som e o silêncio se encontram em harmonia. A musicoterapia, nesse espaço, torna-se o fio que tece histórias, cura feridas e fortalece a alma coletiva. Como nos lembra a pesquisa de Pinho, Rosário e Pedrosa (2022), a atuação musicoterapêutica com mulheres revela-se como um espaço de escuta ativa, onde as experiências individuais se fundem em uma sinfonia de vivências compartilhadas.

A roda não é apenas um movimento físico; é um gesto simbólico de resistência e empoderamento. Assim como as cantigas de roda, que em sua simplicidade carregam profundos significados culturais e emocionais, este encontro se fundamenta na valorização da oralidade, do improviso e da expressão genuína.

Cada encontro é uma celebração da vida, uma afirmação da liberdade de ser mulher em sua totalidade. É no abraço coletivo que encontramos força, e no canto compartilhado que ressoam nossas histórias, nossas dores e nossas alegrias. Como bem coloca Arndt (2020), a musicoterapia social e comunitária é um espaço de partilha, onde a música atua como mediadora de encontros que promovem a criação de sentidos coletivos e fortalecem os laços sociais.

No contexto indígena, essa prática ecoa a sabedoria ancestral de que a vida se expressa em círculo. Cada roda é um microcosmo de cuidado, onde os corpos, vozes e gestos se entrelaçam como raízes que se encontram sob a terra, sustentando o crescimento e a continuidade do grupo. Cada som carrega histórias, proteção e liberdade, tornando a música ponte entre gerações, saberes e territórios. Assim, o ato de cantar e tocar junto é, portanto, ato de resistência, afirmação da vida e da liberdade, ocupação de espaço com dignidade e respeito pelo coletivo. É também gesto de cura e fortalecimento, pois cada nota, cada silêncio e cada respiração compartilhada dissolve fragmentos de dor e constrói um solo fértil para o encontro de forças e afetos, como na inspiração “*Tchauchi’ariü’ngui*,” canção de Djuena Tikuna⁸.

Na roda, a música não apenas se ouve, mas se sente. Ela circula pelos corpos, atravessa os olhares, toca as mãos e os pés, e se transforma em memória viva, tecida pelo coletivo, que reverbera para além do território físico. É canto que protege, que educa, que transforma; é voz que ecoa ancestrais, que sustenta o presente e abre passagem para o futuro.

Cada movimento, cada improviso, cada gesto de escuta se torna ritual de existência: uma reafirmação de que a vida, a liberdade e o cuidado são inseparáveis. Na roda, mulheres cantam, dançam, escutam e se encontram, lembrando que a verdadeira força está no entrelaçamento dos corpos, das vozes e das histórias, naquilo que se constrói junto, no círculo, em círculo, como a própria vida se expressa.

Assim é que a roda-território das mulheres tece seu cantar-poesia que, ao mesmo tempo, é memória do passado de saberes e lutas, mas também é esperança de dias melhores.

A-guatá pelo mundo.

⁸ <https://youtu.be/4XLNG5-Zqvo?si=xYybfMVUOs6qcl8Z>

Djuena Tikuna, cantora indígena do povo Tikuna, é uma das vozes mais representativas da música indígena contemporânea no Brasil. Ela canta em sua língua materna, e suas letras abordam temas como preservação ambiental, identidade indígena e direitos das mulheres. (grifo meu)

Sobre la Autora

Silviane Valle é mulher de origem indígena, professora de arte e musicalização infantil, arte-educadora (IdA-UnB), musicoterapeuta clínica representante do Coletivo Musicoteraprets (UFMG); Promove experiências artísticas, educativas e terapêuticas mediadas pela música, com foco no trabalho com mulheres, infâncias e juventudes plurais; Mestranda em políticas públicas para a infância e juventude (CEAM-UnB). Pesquisa sobre Educação em Saúde Mental para a População Negra e Indígena: práticas racializadas; Música e saúde mental: práticas de cuidado não hegemônicas e descoloniais; Musicoterapia, raça e saúde mental e Musicoterapia para as infâncias indígenas; Estuda as infâncias indígenas do Centro-Oeste e suas musicalidades na equipe de pesquisa do projeto “Tecnologias para a promoção da parentalidade saudável e combate a violência na primeira infância” (CNPq 466/2023). É discente pesquisadora do Observatório dos Povos Originários e suas infâncias – OPOInfâncias da Universidade de Brasília, em pesquisas sobre a problemática das opressões, violências e violações praticadas contra os povos originários e suas infâncias.

Referências

Agamben, G. (2009). *O que é um dispositivo?* Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Argos.

Arndt, A. D. (2020). *Musicoterapia social e comunitária: Ações coletivas em pauta. Pesquisas e Práticas Psicossociais*, 15(2), 1–15.
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*. UFRJ. [Tese Doutorado em Música]

Coelho, L. (2002). *Escuta em musicoterapia: A escuta como espaço de relação* [Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo].

Evaristo, C. (2017). *Poemas da recordação e outros movimentos* (3^a ed.). Malê.

Godoy, O. (2011), *Teko Arandu*. [Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura Intercultural UFGD].

Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. Editora Revista dos Tribunais.

hooks, B. (2017). *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*. Martins Fontes.

Horta, M., & Del Priore, M. (2005). *Proposta pedagógica: Memória, patrimônio e identidade* (Boletim 04). Ministério da Educação.

Ikeda, A. (2001). *Música, política e ideologia: Algumas considerações*. In *Anais do V Simpósio Latino-americano de Musicología* (pp. 1–14).

Jesus, C. M. (1986). *Diário de Bitita*. Nova Fronteira.

Kenny, C. (1998). Embracing complexity: The creation of a comprehensive research culture in music therapy [Acolhendo a complexidade: A criação de uma cultura de pesquisa abrangente em musicoterapia]. *Journal of Music Therapy*, 35(3), 201–217.

Kenny, C. (2006). *A world full of voices [Um mundo cheio de vozes]*. 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. Companhia das Letras.

Krenak, A. (2022). *Futuro ancestral*. Companhia das Letras.

Lima, E. (2021) *Ixé ygara voltando para 'y'kûá (sou canoa voltando pra enseada do rio)*. Urutau.

Lorde, A. (2019). *Irmã Outsider*. Autêntica.

Núñez, G. (2023). *Descolonizando afetos: Experimentações sobre outras formas de amar*. Paidós.

Pereira, E. (2017). *Resistência descolonial: Estratégias e táticas territoriais*. 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. *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. In H. Valente & J. Coli (Orgs.), *Entre gritos e sussurros: Os sortilégiros da voz cantada* (pp. 115–128). Letras e Vozes. <https://www.academia.edu/8997871/As%20vozes%20do%20mundo%20-%20um%20breve%20panorama>

Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Letramento.

Ribeiro, J. (1994). *Gestalt-terapia: O processo grupal: Uma abordagem fenomenológica da teoria do campo e holística*. Summus.

Santos, A. B. (2020). *Somos da terra*. Piseagrama.

Santos, M. (1994). *Técnica, espaço, tempo: Globalização e meio técnico-científico informacional*. Hucitec.

Santos, M. (2003). *A natureza do espaço: Técnica, razão e emoção* (3^a ed.). Edusp.

Santos, M., Silveira, M., & Souza, M. (Orgs.). (1994). *Território: Globalização e fragmentação*. Hucitec/Anpur.

Scliar, M. (2007). *História do conceito de saúde*. Physis.

Steffen, L. (2011). Cantar: Elementos não verbais e estado de humor no processo musicoterapêutico. *Revista Brasileira de Musicoterapia*, 13(11).

Stein, M. (2009). *Kyringüé mboraí: Os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Valentin, F., Sá, L., & Esperidião, E. (2013). Práticas musicoterapêuticas em grupo: Planejar para intervir. *Revista Brasileira de Musicoterapia*, 118–131.

Zoia, A., & Peripolli, O. (2010). Infância indígena e outras infâncias. *Espaço Ameríndio*, 4(2), 9. <https://doi.org/10.22456/1982-6524.12647>