



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA-UnB
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ÉRIKA KALLINA FARIAS DE OLIVEIRA

**O CAMINHO SE FAZ AO CAMINHAR: PROJETOS DE VIDA COM A
MÚSICA DE DUAS CANTORAS DE BRASÍLIA**

Brasília
2023

ÉRIKA KALLINA FARIAS DE OLIVEIRA

**O caminho se faz ao caminhar: Projetos de vida com a música de duas cantoras de
Brasília**

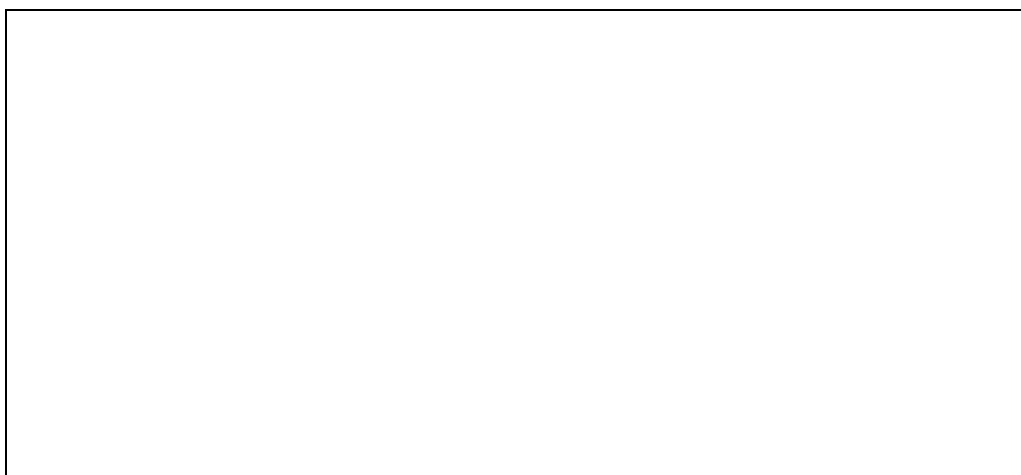
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa B: Processos de Formação em Música

Orientadora: Profa. Dra. Delmary Vasconcelos de Abreu

**BRASÍLIA
2023**

Ficha catalográfica elaborada pela BCE





Universidade de Brasília
Departamento de Música
Programa de Pós-Graduação Música em Contexto

Dissertação intitulada **O caminho se faz ao caminhar**: Projetos de vida com a música de duas cantoras de Brasília, de autoria de Érika Kallina Farias de Oliveira, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Delmary Vasconcelos de Abreu
Universidade de Brasília
Orientadora

Profa. Dra. Maria da Conceição Ferrer Botelho Sgadari Passeggi
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Examinadora Externa

Prof. Dr. Marcus Vinícius Medeiros Pereira
Universidade de Brasília
Examinador Interno

Profa. Dra. Jéssica de Almeida
Universidade de Brasília
Examinadora Interna (Suplente)

Data de aprovação: Brasília, 07 de abril de 2023

Dedico à mulher mais importante de
minha vida: minha mainha, que sempre
me ensinou a buscar o meu lugar no
mundo. Um dia iremos nos reencontrar e,
até lá, a senhora sempre estará viva em
minhas escolhas e em meu caminhar!!

*Tem os que passam
e tudo se passa
com passos já passados*

*tem os que partem
da pedra ao vidro
deixam tudo partido*

*e tem, ainda bem,
os que deixam
a vaga impressão
de ter ficado*

(Alice Ruiz)



AGRADECIMENTOS

Minha gratidão, em primeiro lugar, ao Criador e ao Universo por me proporcionarem este crescimento e a motivação para seguir em frente diante dos desafios acadêmicos e da pandemia e assim, fechar este ciclo em minha vida.

Aos meus pais, Dilvani e José Maurício e ao meu irmão Maurício por sempre me ensinarem a ser o que eu quisesse ser e, assim, ir em busca de meus objetivos. Eu amo vocês!

À minha cunhada, Geanine, aos meus sobrinhos, à Tatiana, minha sobrinha-irmã, e à minha irmã Beth por estarem comigo nessa existência.

Ao meu esposo e às minhas filhas por suavizarem este caminhar e por toda força que meu amado Alex me deu: vocês são os alicerces de minha vida. Essa vitória foi nossa. Eu amo vocês!

À minha queridíssima e amável orientadora que, com suas narrativas cheias de beleza, honestidade, brilho e inspiração, acreditou em mim e me inspirou a buscar ser a melhor pesquisadora que eu pudesse ser. Como costumo dizer: és uma fonte de inspiração (auto)biográfica, agregadora e humana.

Aos professores: Dra. Maria da Conceição Ferrer Botelho Sgadari Passeggi, Dr. Marcus Vinícius Medeiros Pereira e Dra. Jéssica de Almeida, por aceitarem o convite em compor a banca deste trabalho, trazendo ricas contribuições e me estimulando a pensar através de suas provocações agregadoras.

Agradeço aos amigos e mestres que me inspiraram nesta jornada, como parte de meu projeto de vida a ser construído, com provocação e brilho: Lemuel Guerra, Eduardo Nóbrega, Francisco Frias (in memoriam), Carla Santos, Rodrigo Camilo, Kleiton Araujo, Rafael Ribeiro, Mirian Marques, André Gontijo, Káccia Beatriz, André Vidal, Beto Almeida, Luiza Lacava, Renata Dourado, Gustavo Rocha, Luciana Mittelstedt, Janette Dornellas, Isabela Sekeff, Joyce Moreira, Maria Lúcia, Eunice Dias, Denise Scarambone, Alba Bomfim, Max Jota, Tom K, Ana Carolina Fernandes, Felipe Rodrigues, Bismarck, Reginaldo Ramos, Camila Moreira, Christiane Alves, Vanessa Carvalho e Thiago Rocha (in memoriam). Vocês enriquecem a minha vida, o meu olhar e o meu caminhar. Obrigada por serem inspiração e por todo incentivo: eu amo vocês!

À minha terapeuta querida, Gabriela Tomelin e à amiga Aida Kellen que me ajudaram a manter a saúde mental durante este processo, contribuindo para que eu olhasse com mais gentileza para meu caminhar nessa trajetória acadêmica. Vocês foram uma super rede de apoio. Obrigada, meninas!!!

Aos professores do PPGMUS/UnB que contribuíram para o desenvolvimento de um olhar reflexivo sobre a pesquisa, em especial, aos professores da linha B – Processos e Formação em Música: Sérgio Figueiredo, Marcus Pereira, Paulo Marins, Ricardo Freire e Delmary Abreu.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa GEMAB pelas contribuições, em especial, aos colegas que se tornaram amigos, por tantas trocas motivadoras: Millena Brito, Haniel Queiroz, Daniel Pitanga, Lilson Simas, Edson Arcanjo. Que privilégio termos compartilhado vivências e experiências!

Aos queridos amigos e companheiros de turma, que estiveram caminhando comigo e em quem tanto me apoiei: Paula Cristine, Raiza Andrade, Dara Alencar, Jaqueline Martins, Jonathan Baião, Elisama Justo, Daniel Moraes, Larisse Teixeira, Amanda Martins, Paula Beghelli, Thanise Silva e Tasmin Gregorim. Aprendi demais com nossas conversas e reflexões. Levarei a amizade de vocês para a vida!

Aos meus queridos sogros e às minhas amadas cunhadas Juliana, Hellen e Hevellyn, por terem sido uma rede de apoio em alguns momentos dessa etapa.

À Aniger Lisboa, ex-aluna que se tornou uma amiga especial em minha vida e que me presenteou com a linda arte da capa, que representa o tema aqui abordado.

Agradeço, em especial, às cantoras que participaram de minha pesquisa, duas mulheres empoderadas e inspiradoras, que tornaram este caminhar acadêmico tão especial em minha vida e contribuíram para o meu encontro comigo mesma, através de seus projetos de vida com a música: **Myrlla Muniz e Mirian Marques**. Meus sinceros agradecimentos!

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo o projeto de vida com a música de duas cantoras residentes em Brasília. Estabeleci como objetivo geral: compreender nas narrativas autobiográficas de duas cantoras, modos de constituir-se nos projetos de vida com a música. Nesta direção, os objetivos específicos foram: evidenciar como as experiências com a música delinearão os caminhos traçados na configuração de seus projetos de vida; analisar como elas dão sentidos a uma vida projetada com a música; e refletir sobre como essas cantoras se reconhecem em seus projetos de vida com a música. Para chegar a compreensões e reflexões sobre a proposta desse estudo, utilizei a pesquisa (auto)biográfica, fundamentada no conceito projeto de vida (PASSEGGI; CUNHA, 2020), baseada na figura do indivíduo-projeto (DELORY-MOMBERGER, 2008); e dos sujeitos empírico, epistêmico, biográfico (PASSEGGI, 2016; 2021) e sujeito musicobiográfico (ABREU, 2022a; 2022b). O dispositivo para a coleta de dados foi a entrevista narrativa autobiográfica. No diálogo com as duas cantoras, foram revelados como trilhas indicativas de seus modos de constituir-se com a música: a escolha pela música, a constituição na formação e nas experiências com a música e o reconhecimento que elas fazem de si com a música. Dessa forma, o projeto de vida com a música, se constitui como um processo de ações minúsculas praticadas pelas cantoras no interior de cada contexto, cada palco por onde seu cantar permeia, e por cada atividade desempenhada com a música. Essas ações vão constituindo as cantoras em profissionais.

Palavras-chave: projetos de vida com a música; cantoras; pesquisa (auto)biográfica.

ABSTRACT

This work has the life project with music of two singers residing in Brasilia as the object of study. The general objective established was to understand, in the autobiographical narratives of the two singers, means of constituting themselves in life projects with music. In this sense, the specific objectives were: to emphasize how experiences with music outlined the paths traced in the configuration of their life projects; analyze how they cope with a life that is designed with music; and to reflect how they recognize themselves as singers in their life projects. In order to come to understandings and reflections on the proposal of this study, I used (auto)biographical research, grounded in the concept of the life project (PASSEGGI; CUNHA, 2020), based on the figure of the individual-project (DELORY-MOMBERGER, 2008); and empirical, epistemic, biographical subjects (PASSEGGI, 2016; 2021) and musicobiographical subject (ABREU, 2022a; 2022b). The data collection device used was the autobiographical narrative interview. Through dialogue with the two singers, the study revealed their ways of constituting themselves with music, which included their choice of music, formation and experiences with music, and self-recognition as singers. Thus, the life project with music is seen as a process of small actions practiced by the singers within each context, each stage where they perform, and each activity they undertake with music. These actions shape the singers into professionals.

Keywords: life projects with music; singers; (auto)biographical research.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mirian Marques	77
Figura 2 - Myrlla Muniz em apresentação, ao lado do violoncelista Ocelo Mendonça e do violonista João Marinho.....	78
Figura 3 - Encontro recente entre Mirian Marques e Myrlla Muniz	133

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

Abem	Associação Brasileira de Educação Musical
ANPPOM	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCEI	Câmpus Ceilândia
CIVEBRA	Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
EMB	Escola de Música de Brasília
EPs	<i>Extended play</i>
FBFF	Federação de Bairros e Favelas de Fortaleza
GEMAB	Grupo de Pesquisa Educação Musical e Autobiografia
IFB	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília
OSPB	Orquestra Sinfônica da Paraíba
PPGMUS/UnB	Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília
SINPRO-DF	Sindicato dos Professores do Distrito Federal
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFG	Universidade Federal do Goiás
UnB	Universidade de Brasília

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1.1 Interesse pelo tema: entrelaçando meu projeto de vida com a música.....	16
1.2 Delimitação do tema.....	23
2 ESTADO DO CONHECIMENTO	28
2.1 Educação musical na perspectiva da pesquisa (auto)biográfica.....	30
2.2 Construindo o objeto de estudo em diálogo com a literatura.....	36
2.3 Dialogando com pesquisas sobre o sujeito cantante e seus aspectos constitutivos....	41
3 CONCEITOS OPERANTES DA PESQUISA	49
3.1 Pressupostos [projeto de vida].....	49
3.2 Sujeito epistêmico, sujeito empírico e sujeito biográfico	56
3.3 Situando o campo da pesquisa (auto)biográfica com os Projetos de Vida.....	59
4 CAMINHOS METODOLÓGICOS	63
4.1 Encontrando o referencial teórico-metodológico.....	63
4.2 Encontrando meu caminho metodológico com o Grupo de Pesquisa.....	66
4.3 Entrevista narrativa autobiográfica	67
4.4 Encontrando os sujeitos cantantes.....	70
4.5 O processo de realização das entrevistas narrativas autobiográficas	72
4.6 O processo de transcrição das entrevistas	73
4.7 O processo de análise e interpretação dos dados.....	73
5 DIMENSÕES DOS PROJETOS DE VIDA COM A MÚSICA DOS SUJEITOS CANTANTES	76
5.1 Sobre os sujeitos cantantes	76
5.1.1 <i>Perfil Biográfico de Mirian Marques</i>	77
5.1.2 <i>Perfil Biográfico de Myrlla Muniz</i>	78
5.2 Sobre o encontro com os sujeitos cantantes	79
5.3 Descobrimos dimensões de ser sujeito epistêmico dos sujeitos cantantes	81
6 DIMENSÕES DO PROJETO DE VIDA COM A MÚSICA DE MIRIAN MARQUES.....	86
6.1 Memórias de uma escolha	86
6.2 Constituindo-se na formação e nas experiências com a música.....	91
6.3 Dando sentido à prospecção com a música.....	99
6.4 Reconhecendo a si com a música.....	104
7 DIMENSÕES DO PROJETO DE VIDA COM A MÚSICA DE MYRLLA MUNIZ	111
7.1 Memórias de uma escolha	111
7.2 Constituindo-se na formação e nas experiências com a música.....	116
7.3 “A vida inteira em uma só ideia? Tem tanta coisa pra fazer”	118
7.4 Reconhecendo a si com a música.....	125
8 COMPREENDENDO A CONSTITUIÇÃO DOS PROJETOS DE VIDA COM A MÚSICA DOS SUJEITOS CANTANTES.....	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137

O CAMINHO SE FEZ AO CAMINHAR	142
REFERÊNCIAS	148
APÊNDICE A - DOCUMENTO DE AUTORIZAÇÃO	159
APÊNDICE B - LISTA DE ENDEREÇOS ELETRÔNICOS DE VÍDEOS DAS CANTORAS.....	160

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como foco o projeto de vida com a música de duas cantoras. Entendo este termo como a construção prospectiva do ser com a música, objetivada por projetos particulares, mediadores estes que se manifestam através de projetos profissionais, familiares, de formação, marcados pelas experiências constitutivas do sujeito. Meu interesse por esse estudo se origina a partir de inquietações advindas da minha inserção no Grupo de Pesquisa Educação Musical e Autobiografia (GEMAB), bem como as construções em minha trajetória com o canto e se configura com as minhas várias formas de me colocar no mundo com o cantar. Considero necessário refletir sobre a construção de si neste espaço, com e pelo canto no percurso de sujeitos que caminham com tal universo e fazem do caminhar em questão, a sua vida.

Este trabalho se propôs a responder a seguinte questão norteadora: como duas cantoras de Brasília constituem os seus projetos de vida com a música? Para responder ao questionamento, estabeleci como objetivo geral: compreender nas narrativas autobiográficas de duas cantoras, modos de constituir-se nos projetos de vida com a música. Nesta direção, os objetivos específicos são: evidenciar como as experiências com a música delinearam os caminhos traçados na configuração de seus projetos de vida; analisar como essas cantoras dão sentidos a uma vida projetada com a música; refletir sobre como essas cantoras se reconhecem em seus projetos de vida com a música.

Para chegar a compreensões e reflexões sobre a proposta desse estudo, a pesquisa (auto)biográfica revelou-se como mais apropriada, na qual utilizei a entrevista narrativa autobiográfica como dispositivo.

Nesta perspectiva, meu foco está voltado para o sujeito cantante. Acho relevante esclarecer que, neste estudo, utilizo o termo para referir-me ao indivíduo que realiza a ação vocal, o cantor, no caso aqui presente, a essas duas cantoras que cantam, que se biografam com a música e que revelam em suas trajetórias aspectos do ser e do existir com o cantar, trazendo assim, toda uma reflexão sobre o caminhar para si de cada uma. Dessa forma, ora utilizarei o termo, cantora, ora o termo participante e ora o termo sujeito cantante, como referência a elas.

Até chegar a este enfoque, a única certeza que eu tinha no caminho de aspirante à pesquisadora, era de que o cantar é algo que sempre esteve presente em minhas indagações. Isso em todos os espaços que ocupei como sujeito cantante, de acordo com a concepção de Specht (2015), ou seja, como alguém que canta não apenas como uma ação guiada pelas notas

musicais, mas também que faz o cantar ressoar ao desempenhar o papel de professora, de mãe, de esposa, de diretora cênica, através da voz que faço ouvir. Uma voz reflexiva. Mas também dos diversos estilos pelos quais até hoje passeio, os variados timbres explorados e os diferentes caminhos vocais que enriqueceram minha prática.

Sobre essa voz, senti a necessidade de dar espaço para que ela ressoe através, neste primeiro momento, do meu próprio projeto de vida com a música e das escritas de algumas experiências formadoras que constituem esse meu caminhar para mim.

1.1 Interesse pelo tema: entrelaçando meu projeto de vida com a música

Para iniciar este trabalho, foi necessário passear por minhas memórias e assim, apresentar para o leitor, fatos que me trouxeram a este momento. Pensar em meu projeto de vida com a música, me remete, inevitavelmente, ao meu movimento retrospectivo, meu percurso como cantora, como professora de canto, em trazer momentos de minha biograficidade¹ e reviver memórias de acontecimentos soltos, que vivem em sua própria temporalidade, não necessariamente em uma sequência lógica, mas que constituem o meu vir-a-ser².

Considero relevante narrar alguns caminhos que me trouxeram até esse texto, levando em consideração que a temática contemplada encontra diversos pontos de contato com o meu modo de ser, existir, formar-me e tornar-me com o canto, com o modo de me constituir com a vocalização por mim expressa. Resolvi então, seguir o percurso traçado por este pensar de minha relação com o canto, do que essa trajetória apresenta de formativo em minha vida, baseada nas palavras de Josso (2007, p. 417) de que “as narrações centradas na formação ao longo da vida revelam formas e sentidos múltiplos de existencialidade singular-plural, criativa e inventiva do pensar, do agir e do viver junto”.

Minha visão em relação ao tecer e enredar sobre a minha vida com o canto, o meu lugar comum nesta prática e na arte de ensiná-lo é um processo constante de me conhecer e me reconhecer, como uma personagem de uma ópera ou de uma peça de teatro, onde o artista precisa ser o personagem e não representar em sua atuação, mas que nunca é o mesmo; sempre se é o personagem, mas em uma constante refiguração.

¹ A biografização é o ato da escrita da vida, do indivíduo constituir-se como ser singular em um espaço social, no seu processo de gênese e do devir, de acordo com Christine Delory-Momberger (2012b).

² Este termo é frequentemente usado por autores da pesquisa (auto)biográfica para designar o movimento prospectivo do ser/ existir.

Talvez cada caminhar para mim seja um grande enredo de uma performance. E, no traçar da obra escolhida em construção de minha vida no canto, sou a protagonista de minha própria história, quem vive e sente cada passo na composição e na atuação deste espetáculo. Me coloco também na posição de autora porque produzo a história enquanto a escrevo e como narradora que busca organizar nesta escrita, as marcas constitutivas de meu cantar, de meu ensinar, para assim, iniciar as reflexões propostas por minha pesquisa, enunciando aqui, fragmentos de meu devir.

Considerando a busca do caminhar para si [no canto], a partir do termo utilizado por Josso (2010), entendo esse caminhar como a viagem do cantor em busca de si, de sua “voz” no mundo, onde ele reconstitui o

[...] itinerário e os diferentes cruzamentos com os caminhos de outrem, as paragens mais ou menos longas no decurso do caminho, os encontros, os acontecimentos, as explorações e as atividades que permitem ao viajante não apenas localizar-se no espaço-tempo do aqui e agora, mas, ainda, compreender o que o orientou, fazer o inventário da sua bagagem, recordar os seus sonhos, contar as cicatrizes dos incidentes de percurso, descrever as suas atitudes interiores e os seus comportamentos (JOSSO, 2010, p. 84).

Isso reforça a ideia de que em meio às escolhas feitas ao longo da vida, inclusive escolhas sobre direcionamentos de minha voz, refletem sobre as que me conduzem à prática, à seleção do que é dialogado com meus alunos, com meu público numa performance ou com o leitor de meus trabalhos escritos. Ou, “em outras palavras, ir ao encontro de si visa a descoberta e a compreensão de que viagem e viajante são apenas um” (JOSSO, 2010, p. 84).

É interessante pensar que, o que se inseriu em minha vida de forma despreziosa, em uma comunidade religiosa da cidade de Campina Grande, terra do “Maior São João do Mundo”, tomou outras proporções³, de maneira a se tornar o meu grande objetivo, a razão de meu viver e do meu caminhar, sendo o que norteou minhas escolhas e os espaços por onde trilhei caminhos até o momento: o cantar, pensando no canto como uma ação, algo fluido e em movimento ou, dito de outra forma, a grande ópera de minha vida no festival do viver, do formar-se e do transformar-se com a música e assim, do ser com o canto nos tantos mundos a serem ora descortinados.

E assim passou a ser minha vida musical: dividida entre bandas de forró, grupos da igreja e agora, o coral. Este último foi gradativamente tomando espaço, iniciando a partir da

³ Em atividades diárias com a música da igreja, depois por minha descoberta do forró e do *axé music*, cantando em bandas que contemplavam estes estilos e, posteriormente, na minha inserção no canto popular cantando em barzinhos, no canto coral e no canto lírico participando de recitais e concertos.

sede em conhecer melhor as diversas técnicas vocais existentes, explorar novas formas de cantar e de me aperfeiçoar.

Refletindo sobre o significado que cada estilo musical desses tinham em minha vida, lembrei-me que, em um estudo com jovens e suas relações com o rap e o funk, Dayrell (2005, p. 111) reflete que “não é possível compreendê-los sem levar em conta as relações que estabelecem e os significados que atribuem ao conjunto das experiências que vivenciam em um contexto social”.

E na busca por mim mesma, sempre tive o sonho em continuar me formando, como parte de meu projeto de vida. Inicialmente, pelo exemplo, no privilégio de ter encontrado como meu primeiro professor de canto, um exímio questionador, preocupado com o tipo de ser humano que ele ajudava a formar por meio da performance vocal. Seu nome é Lemuel Guerra e ele tornou-se um referencial, uma daquelas pessoas que admiramos e que levamos o exemplo para a vida toda.

Focado na vida acadêmica, incentiva até os dias de hoje, seus alunos de canto a terem “curiosidades epistemológicas”, como lembra Paulo Freire (2021), ao partir da ideia de que o homem não apenas está no mundo, mas com o mundo, o que resulta de sua abertura à realidade, contribuindo na formação de um sujeito pensante, crítico. Dialogando com este pensamento, suas preocupações não eram apenas voltadas para a performance, mas também para a vida e como as coisas aconteciam. Ele despertava a busca pela pesquisa, por questionamentos, reflexões e compreensão sobre suas práticas.

Lemuel sempre nos fazia pensar: “por que e para que cantamos?”. Dentre seus ideais, levantava a bandeira de que o canto, a música e a arte, no geral, poderiam despertar o humano a ser mais humano ou, em suas palavras, “a ter alma e embelezar a vida”. Me incentivava a alcançar voos maiores, a me profissionalizar, sem nunca perder de vista essa função norteadora. Prezava pelo aperfeiçoamento técnico, mas sem perdermos o prazer de interpretar cada nota, de contar algo através das melodias, e a nos projetarmos em um porvir que contemplasse o coletivo.

Mediante tal influência, resolvi fazer a Licenciatura em Artes, habilitação em Música na Universidade Federal da Paraíba e buscar a realização profissional dentro da vida acadêmica, em uma nova cidade, João Pessoa, onde por alguns anos passei a chamar de lar. Mas os planos foram se moldando, as necessidades diárias foram tomando conta e, paralelamente, o fazer artístico despertou o meu olhar para a sua magia, tornando-se cada vez mais frequente, deixando assim, o meu interesse acadêmico em segundo plano.

Percebo que essas sinuosidades, curvas ou mudanças de trajeto ocorriam também com colegas que, assim como eu, sonhavam em trilhar um caminho com o cantar, mas não necessariamente, nos tirava do curso de nosso devir.

Foram anos intensos de descobertas, em que compus vários fragmentos de minha história vocal. Conheci pessoas admiráveis, outras nem tanto; alguns professores motivadores, que me ensinavam diariamente a ver o canto como parte de mim, divertido, feliz e que ia, sobretudo, além do que a voz soava tecnicamente. Eram reverberações desta voz sobre como se posicionar no mundo, socialmente, como humano; era o posicionar-me como educadora, preparadora vocal e cantora em construção.

Neste sentido, passei a indagar em quem eu vinha me tornando, como vinha me reconhecendo no meio profissional e vocal. Gosto de dizer que eu encontrava minha voz como profissional nos corredores da vida, mesmo com todo aprendizado que adquiri no percorrer das disciplinas que o curso de graduação oferecia, pois enquanto a vida acadêmica acontecia, as memórias iam se construindo também nos percursos que as práticas, situações, trocas com os espaços sociais e amigos desenvolviam em minha vida.

Um desses espaços sociais de aprendizagem, proporcionado durante a graduação foi ser corista em alguns coros da Paraíba e, posteriormente, preparadora vocal⁴. A partir deste trilhar como preparadora vocal do coral Gazzini de Sá, incentivada constantemente pelo maestro Eduardo Nóbrega, a quem carinhosamente chamávamos de “maestro de ouro”, outros coros passaram a fazer parte dos fios que compõem esta função, ocupando um lugar temporário, mas que me trouxeram muitas alegrias, aprendizados e grande impacto em minha vida.

Outro caminho que permeou a minha relação com o cantar foi a participação em concursos nacionais de canto, nos quais fui vencedora⁵. Lembro até hoje da sensação de intimidação, de não pertencimento a aquele meio, mas em todos eles, recordava das palavras de um professor de canto, que dizia que “todos os momentos eram possibilidades de aprendizagem”.

De alguma forma, a busca pelo lugar com o canto que pudesse eleger como meu, ainda continuava em construção, mesmo sendo este o meu grande propósito. Ensinar, cantar e entender os sujeitos com quem trabalhava, pareciam sempre presentes e entrelaçados. Ganhar

⁴ Participei como corista do Coro Em Canto e do Madrigal Vox Nostra em Campina Grande e, em João Pessoa, iniciei meu percurso como preparadora vocal de coros no Coro Gazzini de Sá, sob a regência de Eduardo Nóbrega.

⁵ Fui vencedora dos Concursos: Concurso para Jovens Solistas e Regentes, em Fortaleza; 9º MARACANTO, em São Luís; Vencedor dos vencedores – Semana Eleazar de Carvalho, em São Paulo.

os concursos, me trazia apenas a motivação de que precisava naquele momento, para continuar lutando por um espaço profissional.

Um dos lugares a me constituir foi o curso internacional de verão, oferecido anualmente pela Escola de Música de Brasília e o Festival Eleazar de Carvalho⁶ organizado pela pianista e viúva do maestro de mesmo nome do evento, Sônia Muniz de Carvalho. Participei de diversas edições desses festivais que tinham a duração, em média, de 21 dias. Sem dúvidas, este percurso deixou marcas de aprendizado em quem tenho me tornado, como professora e como cantora. Respirávamos música. Mais uma vez, além das aulas e do contato com a visão de diferentes professores de canto, o que construíamos nos ensaios, nas conversas, nas trocas de experiências eram únicas⁷ e me faziam querer mais deste propósito maior.

Em uma das edições do Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília – CIVEBRA, fui convidada a morar em Brasília e a estudar regularmente com o barítono Francisco Frias. Este convite foi a possibilidade de acreditar na concretização de um projeto que se constituía com o canto, para alguém com poucos recursos financeiros. Lembro com carinho do medo, da insegurança em mudar mais uma vez de cidade, quando estava ainda finalizando minha licenciatura. Mas todos os meus professores foram gentis, incentivadores e, como um verdadeiro coro, falavam em uma só voz: “você tem que ir. É para isso que estudamos tanto, para crescer”! Me emociono em pensar no quanto foi formativo para mim, para a definição do que eu queria e para o meu movimento em acreditar que podia ser e existir no canto, ter professores que foram mais que isso em minha vida: foram motivadores.

No ano em que aconteceu o convite, durante o curso de verão, ocorreu algo inusitado. Era um momento especial para aquela edição, pois em seu encerramento houve a montagem da ópera *Cavalleria Rusticana*⁸. Assim como eu, diversos estudantes, nunca havia pensado em participar de uma montagem com todos os seus dispositivos: figurino, cenário, objetos de cena, orquestra e solistas.

Eu recebi um convite peculiar: o de não cantar! Assustei, pois estava ensaiando com o coro e, como não cantar? Mas a proposta veio complementada por uma divertida experiência que se sucederia: não sair de cena! Fazer a figuração de um personagem que não desgrudaria da personagem principal, Santuzza, agindo como uma verdadeira sombra, representando o seu

⁶ Ocorre anualmente em Fortaleza – CE no mês de julho.

⁷ Uma época em que a internet e a aquisição de computadores era algo ainda remoto, foram frequentes minhas idas à Musicoteca em busca de fitas K7 e de cópias de partituras que pudessem compor meu repertório até a edição seguinte do curso. Coisas vividas até o início dos anos 2000.

⁸ Nesta edição, o encerramento ocorreu na Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional Cláudio Santoro.

destino. Que experiência! Que felicidade! Como podia me sentir também parte daquele tipo de trabalho, de maneira tão intensa sem emitir nota alguma, mas fazendo meu cantar soar através de minha atuação?

Nesta perspectiva de sonhos e da magia que o palco pode proporcionar, o meu “lado” cantora lírica estava ativado e me agarrei a cada oportunidade que a vida artística me proporcionou. Todavia, também tinha o desafio de me “encaixar” no estereótipo dessa categoria ora imposto, através de vestuário, postura, sotaque na fala e no canto. Eram choques culturais que se evidenciavam nos diversos espaços que eu frequentava e parecia que faziam parte do aprender a ser cantora lírica e do saber-fazer.

Chegando em Brasília, agora como residente, professora temporária da Escola de Música de Brasília – EMB e integrante do Madrigal de Brasília⁹, passei a ser aluna regular de canto lírico do barítono que havia, anos antes, cantado em João Pessoa com a Orquestra Sinfônica da Paraíba – OSPB¹⁰ a Cavalleria Rusticana, no papel de Alfio e, pelo qual tanto havia me encantado.

Meu então professor de canto, permitia a troca de experiências incentivando que, mesmo em aulas individuais, os alunos frequentassem uns as aulas dos outros. Em muitos casos, diagnosticávamos o que poderia ser melhorado tecnicamente nas vozes dos colegas e as alternativas possíveis para melhorarmos nossa performance. Eu estava todos os dias em sua sala e aquele era um momento em que nos permitíamos sonhar, simular situações com maestros, orquestras. Acima do ensinar a cantar, Francisco havia nos ensinado a ver o que queríamos com o canto, a saber ser e fazer com o canto e assim, sermos gestores de nosso devir com essa atividade.

Com uma carga de vinte horas de trabalho na EMB e estudando a noite no Curso técnico de canto, eu precisava buscar meios de complementar minha renda em uma cidade com custo de vida alto. Foi então que busquei dar aulas de canto e cantar em eventos.

Trabalhei em uma escola com cursos livres de música, da rede privada, como professora de canto popular e lírico, do ano de minha chegada, em 2006 até 2018, quando percebi que estava na hora de conquistar outros espaços com o canto, para assim, continuar a trilhar o caminho do que eu projetava na música. Lá, eu atendia alunos com diversas necessidades, anseios e com histórias de vida com marcas que influenciavam em suas relações

⁹ O Madrigal de Brasília foi fundado pelo educador musical e maestro Levino de Alcântara, que também fundou a Escola de Música de Brasília – EMB.

¹⁰ Na época, a orquestra era regida pela maestrina Elena Herrera (in memoriam), a qual realizou essa ópera em forma de Cortina Lírica, ou seja, de concerto. Coincidentemente, foi a mesma ópera dirigida cenicamente pelo Francisco em 2006 em Brasília, montagem que ocorreu durante o CIVEBRA e na qual fiz figuração.

com o canto, com o público. Essa demanda variada, despertava em mim a inquietação em olhar para o sujeito, para sua trajetória com o próprio canto, os motivos de suas escolhas e assim, eu sempre perguntava em meu primeiro contato com eles: por que o canto? Por que agora?

Embora a faixa etária variasse de crianças até a melhor idade, onde alguns buscavam uma preparação com fins de chegar a uma carreira como cantores, professores e outros buscavam uma realização pessoal ou com finalidade terapêutica, todos traziam algo comum em suas respostas: o trilhar para si mesmo, como parte de um projeto maior de vida, mesmo quando este projetar-se no amanhã não era com a música, mas tinha nela um meio de trabalhar outros aspectos de sua vida, sejam eles psicológicos, terapêuticos etc.

Anos se passaram após a realização de meu curso de graduação e a ideia do envolvimento com a pesquisa e com a academia nunca me abandonaram, mesmo nos momentos em que as atividades artísticas foram predominantes em minha vida. Cada um desses percursos culminava no interesse em vir-a-ser e a existir com a música, seja no processo de me formar ou de formar o outro, através da performance no cantar, no ensinar, no dirigir um espetáculo, no aprender ou no pesquisar.

Em 2019, concluí que não dava mais para adiar e resolvi preparar-me e submeter-me à seleção de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília – PPGMUS/UnB. Treze anos se passaram após a conclusão do curso de graduação, em um caminhar no qual me deparei com algumas pedras, fendas e uma tentativa acadêmica malsucedida.

Todavia, havia uma certeza dentro de mim de que o mestrado era um trajeto que eu queria trilhar, como meio de me levar a "um dos muitos que somos", como dito nas palavras de Souza e Meireles (2018). Os questionamentos continuaram, os anseios aumentaram, em busca de um percurso que levasse a mim mesma, à minha voz, não apenas como cantora ou como professora, mas como uma artista que busca a plenitude em sua arte e como uma educadora em busca constante pela contribuição à educação musical no caminhar para si e no trilhar para outros sujeitos cantantes, através da compreensão sobre sua constituição, seus processos formativos, seu fazer musical e o seu projetar-se.

Posta a minha trajetória com o cantar, a forma que tenho me relacionado com este fazer artístico nos diversos lugares e com as experiências que têm me constituído e que contribuí para o meu percurso em vir-a-ser com o canto, no que poderia chamar de meu projeto de vida com a música, discorro nas linhas seguintes, o encontro com o meu objeto de estudo.

1.2 Delimitação do tema

Ao ingressar no mestrado acadêmico, direcionei o olhar para o meu cotidiano e minhas práticas profissionais, com o intuito de observar as inquietações que me afligiam insistentemente. Isso porque, ao olhar para o caminho que traçamos para nós mesmos e para o caminho que o outro trilha, deixamos vestígios de nós, deixamos como diz Abreu (2016, p. 137) “marcas de um sujeito da experiência”, onde a palavra “experiência”, conforme dito por Larrosa (2002, p. 21) é “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”.

Foi neste cenário de um emaranhado de caminhos e pensamentos que, quando olhei ao meu redor, encontrando-me envolvida com essa alteridade na academia, debruçada sobre um mundo de leituras provocativas e reflexivas capazes de me fazer entender que a pesquisa e o pesquisador se fazem caminhando, como ensina o pensador espanhol Antonio Machado, em seu poema Cantares: “Caminhante, são tuas pegadas o caminho e nada mais; caminhante, não há caminho, se faz caminho ao andar”.

Suas palavras foram inspiração para o título dessa pesquisa, por se tratar aqui de uma pesquisadora que vai se construindo enquanto se biografava, refletindo sobre meu eu, sobre o que construí; à medida de como vou me constituindo como pesquisadora, enquanto a pesquisa acontece, mas também à medida em que as duas cantoras vão me emprestando suas palavras, compartilhando suas experiências e constituindo novos trajetos.

Se fazemos o caminho ao caminhar, iniciei um processo de desconstrução de paradigmas sobre este caminho a percorrer, através do contato com as primeiras disciplinas e professores que tanto tem levado seus alunos a refletir sobre a necessidade do pesquisador, que também é uma necessidade pautada no olhar antropológico, de “estranhar o que lhe é familiar e familiarizar-se com o estranho”, como nos ensina Arroyo (1999). Também como Ricoeur (2006) esclarece que “compreender é compreender-se diante do texto”. Isso significa que, como sujeitos da linguagem que somos é saber aprender a ler o mundo e o mundo de si, por diferentes instrumentos semióticos.

Mediante essas reflexões iniciais e as provocações encontradas no curso, inquietou-me pensar sobre o meu objeto de estudo e o quanto eu poderia contribuir, através de meu trabalho, para o crescimento da comunidade acadêmica do canto.

As leituras apontavam que a minha proposta, embora interessante, trazia uma literatura com contribuições muito bem sedimentadas e exaustivas discussões. Isso me incomodava, pois, mesmo sabendo que o campo das ciências humanas e artes trabalham com o sujeito, este

se apresenta de maneira complexa, evidenciando que cada indivíduo pode ser compreendido pelas suas “singularidades na universalidade”, como esclarece Franco Ferrarotti (2010). Diante disso, tomei como pressuposto conhecer, dentro dessa universalidade, o histórico do PPGMUS/UnB, para uma posterior busca pelas singularidades dos sujeitos envolvidos com a área de canto nesse processo formativo em nível de pós-graduação, buscando assim, o ponto de encontro com os sujeitos de minha pesquisa.

O sujeito, suas peculiaridades, sua singularidade e suas narrativas sempre foi alvo de minha atenção. Em meu processo constitutivo como professora, cantora ou estudante, com frequência me deparei configurando minha prática a partir do outro. Sobre o olhar voltado ao sujeito e sua narrativa, Abreu (2017) nos diz que:

O conhecimento que se faz pelas narrativas de si torna sua própria história um objeto de investigação, extraíndo saberes para si e para o outro, fazendo o registro dessa construção histórica para evidenciar acontecimentos que o formaram nos contextos históricos, sociais, culturais e, neste caso, músico-educacionais (ABREU, 2017, p. 209).

No que se refere às inquietações que minha inserção no PPGMUS ocasionou, permitiu-me conhecer melhor o histórico do programa. Iniciado no ano de 2004, o Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, atualmente é o único programa de Mestrado em Música em vigência no Centro-Oeste, sendo que, a universidade com o curso de Mestrado mais próximo é a Universidade Federal de Minas Gerais.

De acordo com o relato histórico exposto no site do programa¹¹ e de fragmentos extraídos do relatório de 2019 do PPGMUS na Plataforma Sucupira do site da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, destaca-se como ponto forte, o olhar para o perfil do egresso como um elemento constitutivo da sua identidade. Nesse aspecto, a missão do PPGMUS na região Centro-Oeste tem-se configurado na sua qualificação e no seu impacto nos mais de 76% de docentes de música que por ele passaram. Isso pode ser constatado no mapeamento de egressos feito no mesmo ano.

O programa conta atualmente, com um quadro permanente de dez professores e com dois colaboradores e oferece duas linhas de pesquisa: linha A, voltada para os Processos de Criação em Música; e linha B, voltado para os Processos de Formação em Música. A primeira linha citada tem como proposta trazer à tona reflexões sobre a criação de música nos aspectos composicionais, teóricos e musicológicos. A segunda linha, tendo como foco de reflexão os aspectos formativos do indivíduo e do coletivo, leva em consideração a performance, as

¹¹ Disponível em: <http://ppgmus.unb.br/>

diferentes formas de práticas musicais, suas tecnologias, seus ensinamentos e aprendizagens, o que abarca tanto a formação quanto a autoformação do sujeito. Em ambos os casos há um universo de possibilidades de diálogo com as várias áreas e suas subáreas, como: a composição, teoria e análise, musicologia, música e interfaces da música, performance, práticas interpretativas e o campo da educação musical.

Uma vez que integro a linha B, o meu foco como cantora e professora de canto consiste em investigações que envolvam processos formativos. Parto do princípio de que a formação se dá na alteridade, ou seja, na relação com o outro, com aquele que tem suas trajetórias, suas histórias que, ao serem contadas, evidenciam questões, como nos ensina Delory-Momberger (2012a, 2012b), que contaram ou não para aquele indivíduo se tornar o que é.

Ao realizar esse estudo, acabo retornando às minhas memórias sobre minhas escolhas vocais e musicais. Encontro-me com as marcas em meu cantar, na minha relação com o canto, comigo mesma, com os outros, com os diversos lugares musicais que ocupo e vejo muito do que projetei com essa prática musical.

O caminhar para si através de minha escrita como sujeito epistêmico, me conduz a refletir sobre a nossa condição biográfica, em que, o sujeito pós-moderno passa a ser responsável por sua própria existência e o curso da vida tende, como dito por Delory-Momberger (2012b, p. 31) “a se instituir como o lugar de processos de seleção, de organização e de integração mediante o qual os indivíduos se inscrevem no mundo social e trabalham para a sua própria socialização”.

Pensando com a autora seria dizer que, o percurso que traçamos passa a ser o lugar que nós, como sujeitos cantantes, selecionamos, organizamos e integramos os meios de sermos e de existirmos com o canto. Tratando-se do ser e existir com o canto, podemos ainda pensar sobre como e o que experienciamos no caminhar com essa prática, ou seja, o que nos passa como sujeitos cantantes, onde a música pode ser vista como um meio de musicobiografização¹².

Até o momento descrito, não tinha clareza de todo o potencial dos possíveis participantes a serem escolhidos e como suas orientações poderiam me levar a percorrer essa busca pelo conhecimento. Mas, à medida que os estudos avançavam e a minha atuação em uma disciplina de estágio da docência ia se desenvolvendo, isso foi se aclarando. Convém salientar que, nesta disciplina, acompanhei os licenciandos em música nos seus estágios

¹² Termo nocional que vem sendo desenvolvido por Abreu (2017, p. 76) para designar a autobiografização do sujeito com a música.

obrigatórios em nível de ensino médio. Nele, a professora da disciplina e minha orientadora estimulou os licenciandos a pensarem na proposta do novo ensino médio¹³, no que se refere aos itinerários formativos, com foco nos projetos de vida.

O contato com a prática, ouvir professores convidados do ensino médio das escolas públicas do Distrito Federal, refletir sobre os estudos voltados para o projeto de vida, desenvolvidos por Delory-Momberger (2008) que trata da figura do indivíduo-projeto, ou ainda os estudos de Cunha e Passeggi (2020) sobre o projeto de vida de alunos de um Instituto Federal, foram fundamentais para enxergar o objeto da minha pesquisa, qual seja: projetos de vida com a música na perspectiva de duas cantoras, trazendo como recorte, egressos do PPGMUS/UnB, para delimitar o campo empírico de minha pesquisa.

Alinhado ao tema do referido estudo que permeia sobre modos de constituir-se de sujeitos cantantes, encontrei inspiração e ponto de partida entrelaçando o tema em diálogo com o trabalho de Ana Claudia Specht (2015), sobre o qual tratarei mais adiante e com meus achados para a pesquisa dentro do PPGMUS/UnB.

Diante do exposto, o trabalho está estruturado em dez capítulos. O primeiro, ora referido denomino como a Introdução. Ele trata da delimitação do tema, do interesse pela pesquisa, da problemática que a envolve e do problema e objetivos elencados, articulados com meu próprio projeto de vida com a música. O capítulo dois traz as discussões de autores que já pesquisaram temáticas relacionadas a este estudo tais como pesquisa (auto)biográfica na música, projetos de vida com a música e narrativas de cantor. No capítulo três, ao qual chamo de Conceitos Operantes da Pesquisa, busco conceituar os projetos de si e as experiências constitutivas, iluminados por autores como Christine Delory-Momberger (2008, 2012a, 2012b), Maria da Conceição Passeggi e Luciana da Cunha (2021). No capítulo quatro, apresento os caminhos metodológicos utilizados para realização desta pesquisa, que consiste em uma abordagem (auto)biográfica, tomando como técnica de pesquisa a entrevista narrativa autobiográfica, com base em Delory-Momberger (2012a). No capítulo cinco, apresento os sujeitos da pesquisa. Os capítulos seis e sete tratam das análises e interpretações dos dados,

¹³ De acordo com a Lei nº 13.415/2017, a qual estabelece as diretrizes e as bases da educação nacional, o Projeto de Vida é um componente curricular do Novo Ensino Médio. Ela define no artigo 3º § 7º que: “Os currículos do ensino médio deverão considerar a formação integral do aluno, de maneira a adotar um trabalho voltado para a construção de seu Projeto de Vida e para sua formação nos aspectos físicos, cognitivos e socioemocionais”.

A Base Nacional Comum Curricular - BNCC também contempla o Projeto de Vida entre suas 10 competências gerais, que devem ser trabalhadas em todas as etapas da educação, até o Ensino Médio. A competência de número 6, “Trabalho e Projeto de Vida”, diz: “Valorizar a diversidade de saberes e vivências culturais, apropriar-se de conhecimentos e experiências que lhe possibilitem entender as relações próprias do mundo do trabalho e fazer escolhas alinhadas ao exercício da cidadania e ao seu Projeto de Vida, com liberdade, autonomia, consciência crítica e responsabilidade”.

aos quais me refiro como dimensões dos projetos de vida com a música das duas cantoras, com um capítulo direcionado para cada uma. No capítulo oito, trago compreensões sobre a constituição do projeto de vida com a música dos sujeitos cantantes. O penúltimo capítulo traz compreensões sobre os meus achados, as possíveis contribuições do trabalho para a área da Educação Musical, pensando em caminhos para investigações futuras e, por fim, encerro com reflexões advindas do caminho que se fez em meu caminhar como pesquisadora, enquanto aprendia com as narrativas das duas cantoras.

Sendo assim, para a compreensão dos modos de constituição com o canto, na construção de projetos de vida com a música, fez-se necessário o mapeamento da área e verificar como a temática vem sendo tratada, quais discussões vêm sendo geradas, o que, por sua vez, engendrou o capítulo a seguir.

2 ESTADO DO CONHECIMENTO

A primeira movimentação geradora para concretizar este estudo foi o mapeamento da área, impulsionado pela necessidade de conhecer no campo científico o que a literatura tem discutido sobre projetos de vida de cantores, narrativas de cantores e pesquisa (auto)biográfica na música. Segundo Pereira (2013, p. 222), “baseado na compreensão do estado do conhecimento produzido sobre o assunto em pauta é que o pesquisador poderá identificar lacunas, aspectos ainda por explorar ou modos diferentes de abordá-lo”.

Ao apresentar neste trabalho o levantamento empreendido, busco elucidar como a literatura tem avançado no tema e como, nesse diálogo, a minha pesquisa poderá contribuir nos avanços qualitativos sob outra perspectiva. Entendo com Abreu (2022c, p. 3) que,

Nesses horizontes de aberturas que se dá pelo diálogo com a literatura está o tempo da concordância/discordância, do cogito ferido, que se torna coerente, concordante, pela identidade narrativa, pela ipseidade que na aventura (auto)biográfica é capaz de produzir diálogo na narrativa do si mesmo com a narrativa de outrem.

Refletindo sobre a necessidade de adentrar na pesquisa sobre o profissional do canto, suas experiências constitutivas e o seu vir-a-ser com os projetos de si e, ao olhar para a colaboração que os estudos me trazem, penso com Del-Ben (2010, p. 31) que,

o avanço contínuo da produção científica nos demanda, de tempos em tempos, parar, recuar no tempo, olhar para trás, para que seja possível pensar a pesquisa, tanto na dimensão dos processos quanto na dos produtos, e não somente gerar novos produtos, embora eles também nos sejam necessários.

Esse prévio levantamento me permitiu compreender que é somente recuando no tempo, olhando para o que já foi pesquisado que terei dimensão do ponto de partida, identificando lacunas ainda por serem especuladas, bem como possíveis contribuições futuras que minha pesquisa poderá gerar com investigações que perpassam pelo campo da pesquisa (auto)biográfica.

Busquei partir das contribuições já dadas, trazer o desenvolvimento de reflexões sobre o devir do cantor, suas experiências constitutivas, seus movimentos prospectivos, buscando assim, gerar compreensões das escritas da vida do indivíduo com o canto, atravessadas por suas relações sociais, históricas, políticas e econômicas e assim, perspectivar possíveis projetos de vida com a música de cantores.

Para tanto, ao me encontrar com a bibliografia, identifiquei diferentes maneiras de entender a construção do cantor na área de educação musical, através dos estudos encontrados. De acordo com o olhar sobre as narrativas de duas cantoras e seus projetos de vida com a música, este trabalho encontra-se alicerçado sob três eixos basilares: pesquisa (auto)biográfica na música, projetos de vida na música e as experiências constitutivas com o canto.

Nos últimos dez anos, de 2012 a 2022 não encontrei trabalhos ligados diretamente à temática principal projetos de vida com a música de cantoras na perspectiva de suas narrativas autobiográficas. Isso me levou a buscar as discussões de maneira que os eixos basilares aqui contemplados me trouxessem recursos possíveis de diálogo com o meu objeto de estudo.

Não pretendo me deter aos aspectos quantitativos de trabalhos que relacionam a educação musical com a pesquisa (auto)biográfica, tendo em vista a pesquisa eficaz de Gontijo (2019), que mapeou a produção de teses e dissertações de 2003 a 2019 sobre o tema em questão, além do crescente número de estudos que envolvem as (auto)biografias na área da Educação Musical, em interface com outros campos disciplinares que incluem as experiências formadoras de estudantes de música, professores e músicos.

Para este mapeamento, utilizei dois bancos de dados: o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e o Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), buscando levantar os temas investigados do assunto de interesse, como eles têm sido abordados e quais suas contribuições para o meu trabalho. Busquei também trabalhos nas Revistas da Associação Brasileira de Educação Musical – Abem e da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, a Opus, com o mesmo objetivo. Alguns, pude encontrar dentre os apresentados recentemente nos Anais do XXIV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical.

No que se refere aos dados obtidos dessas duas revistas, foi possível encontrar nas Revistas da Abem, estudos que fazem uso da pesquisa (auto)biográfica na música (ABREU, 2015, 2017, 2019; ALMEIDA, 2021; ALMEIDA; LOURO, 2019; ANEZI; GARBOSA, 2013; GAULKE, 2019; MAFFIOLETTI; SANTANA, 2017; MARQUES; ABREU, 2018; RECK; LOURO; RAPÔSO, 2014); trabalhos voltados para o canto coral (ALMEIDA, 2013; BRITO; BEINEKE, 2020; CIELAVIN; MENDES, 2020), para o canto na educação básica (MATEIRO; VECHI; EGG, 2014), vocalização infantil (ADDESSI, 2012; LINO, 2012). Este número foi ampliado com a existência de dois Grupos de Trabalho no XXIV Encontro Nacional da Abem: o de Canto Coral e o de Pesquisa (Auto)biográfica.

Em relação à revista *Opus*, os trabalhos encontrados relacionados à voz, canto, trazem, em sua maioria, o foco em atributos da performance vocal, da musicologia ou da semiótica. Também foram encontrados estudos relacionados ao canto coral (MARTINS; SANTOS JÚNIOR, 2016; MEURER; FIGUEIREDO, 2018).

O estudo de Gontijo (2019) foi complementado com buscas ampliadas até maio de 2021 e apresentadas no Grupo de Trabalho 08 – Educação Musical e Pesquisa (Auto)Biográfica, do Encontro Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical do mesmo ano, por Madeira *et al.* (2021). O trabalho desses pesquisadores foi um recorte de um projeto intergrupos, que tem como foco o estudo da pesquisa (auto)biográfica na educação musical.

Mediante tais levantamentos e o contato realizado com outros trabalhos, apresento de forma breve, a seguir, algumas das pesquisas na educação musical, dentro da perspectiva da pesquisa (auto)biográfica.

2.1 Educação musical na perspectiva da pesquisa (auto)biográfica

Partindo então da literatura de Gontijo (2019) e da ampliação do estudo apresentado por Madeira *et al.* (2021), bem como com o levantamento realizado nas duas bases de dados às quais recorri – CAPES e BDTD, vi que nos últimos 10 anos, a educação musical brasileira apresentou um crescente número na produção de diferentes pesquisas com este viés teórico-metodológico, focando no sujeito, em suas narrativas (ABREU, 2019; ALMEIDA, 2016, 2019; ARAÚJO, George, 2018; ARAÚJO, Gustavo, 2017; BRAGA, 2016; CORRÊA, 2018; FIGUEIROA, 2017; GAULKE, 2013, 2017; GONTIJO, 2019; JUNGES, 2013; LIMA, 2013; LIMA, 2015; LOPES, 2014; MARQUES, 2016; MOTA, 2017; OLIVEIRA, E., 2018; OLIVEIRA, R. 2019; PEDRINI, 2013; PITANGA, 2021; PONTES JÚNIOR, 2015; QUEIROZ, A. 2015; QUEIROZ, H. 2021; RASSLAN, 2014; RECK, 2017; ROSA, 2020, 2021; SCHNEIDER, 2017; SILVA, 2014; SIMAS, 2021; SOUZA, 2018; TEIXEIRA, 2016; VIEIRA, 2017; WEBER, 2014; WEISS, 2015).

De acordo com o levantamento de Madeira *et al.* (2021), é possível identificar o cerne das discussões desses trabalhos como sendo voltados para temas como: formação, experiência, memória e prática docente, trazendo indicativos de relação com a pesquisa (auto)biográfica e o olhar para as narrativas do sujeito.

Em busca de conhecer melhor os diálogos desenvolvidos com este referencial teórico-metodológico, procurei, primeiramente, no Grupo de Pesquisa no qual estou inserida,

trabalhos que me ajudassem a pensar sobre a pesquisa (auto)biográfica com músicos. Para exemplificar alguns desses trabalhos, com a perspectiva de visão sobre o sujeito, trago os autores com seus objetivos e contribuições para o campo, adicionando reflexões sobre projetos de vida com a música, a partir de minha compreensão sobre seus escritos.

Ao me debruçar sobre a pesquisa de Andréa Queiroz (2015), ele me ajudou a iniciar um processo de como instrumentalizar o olhar e pensar sobre projetos de si com a música na perspectiva da pesquisa (auto)biográfica. O objetivo central de seus estudos consistiu na compreensão de como jovens da Orquestra de Cordas do Projeto Música para Crianças – OMPC se mantém estudando música, partindo de suas narrativas sobre as experiências formativas ao longo de suas vidas.

A pesquisadora selecionou, com critérios estabelecidos no estudo, quatro jovens da OMPC, de um projeto de extensão universitária desenvolvido pela UnB, para serem seus colaboradores. Ela buscou compreender os percursos formativos na música, caminhos percorridos para continuarem estudando música ao longo de suas vidas e assim, o que os fazia permanecerem neste caminho. Sua fundamentação teórica permeou sobre os conceitos voltados para experiência formativa e busca de si no processo formativo de Josso (2006, 2010). Para tanto, a pesquisadora fez uso da entrevista narrativa, baseada em Fritz Schütze.

Neste estudo, ao olhar para as experiências formadoras na música dos quatro jovens, entende-se que isso dá indicativos de seus projetos de vida com a música. Como resultado, ela nos mostra que os projetos de vida indicados foram fundamentais para a continuidade de estudos na música desses jovens, ao longo de suas vidas, pois visualizar esse prospectivo os permitem trilhar caminhos, dando continuidade aos seus estudos musicais, através de experiências que possam contribuir no fortalecimento desse projeto (QUEIROZ, A., 2015).

Olhando para este trabalho e refletindo sobre o meu, vejo a consonância em refletirmos por meio de entrevistas narrativas, das narrativas de nossos sujeitos, das singularidades apresentadas relacionadas ao retrospectivo de suas vidas com a música, dos contextos por eles vividos, e assim, buscarmos compreensões sobre o vir a ser com a música. A autora traz reflexões pautadas nas experiências formadoras às quais Josso (2010) faz menção e, para tanto, esclarece que esse caminhar para si que, inclusive, também inicio o meu texto, é um meio do indivíduo tornar-se sujeito de si, ao buscar a si pela gestão biográfica de sua própria vida, como elucidado também por Passeggi e Cunha (2020) e Delory-Momberger (2012b).

Se pararmos para pensar, o ponto comum que encontramos nos trabalhos biográficos e autobiográficos, com narrativas e que investigam a subjetividade do ser humano, que buscam

olhar para esta singularidade atravessada pelo social, é a busca de refletirmos sobre os muitos que somos, e como nos reinventamos ao encontrarmos novos horizontes de aberturas para, como ensina Harari (2018), continuar querendo aprender a aprender. Em consequência, ter clareza das escolhas, preferências e lugares que nos constitui biograficamente de modo a saber-poder religar as experiências, saberes e conhecimentos para, assim, fazermos novas descobertas.

Outro trabalho que dialoga com o meu, ao trazer aspectos de caminhar ao longo de uma vida e que leva o sujeito ao tornar-se é o de Braga (2016). O pesquisador desenvolveu uma pesquisa com o objetivo de compreender como a experiência profissional do professor e músico Paulo André Tavares poderia contribuir com o ensino do violão popular, sendo ele considerado uma referência no meio artístico e pedagógico-musical brasileiro. Para tanto, o pesquisador buscou evidenciar seus percursos formativos e seus conhecimentos pedagógico-musicais, adquiridos ao longo de sua trajetória.

Ao relatar vivências que fazem parte de sua formação profissional e do que constitui sua experiência ao longo de 35 anos de docência, vou percebendo traços de seu projeto de vida com a música, como professor de violão e o seu encontro com seu modo de ser singular na música e de tornar-se professor de violão popular. Essa construção vai sendo percebida através de sua narrativa, por exemplo, quando o próprio Paulo André discorre sobre o início de sua carreira como professor.

Na escola de música onde iniciou, a EMB, não era ofertado o curso de violão popular, apenas o violão erudito. E mesmo seguindo o programa, para alguns alunos interessados no violão popular, o professor encontrava meios de realizar trocas de conhecimento, o que, segundo o autor da pesquisa, retroalimentadas pelos encontros com esses alunos e estudos de violão, geravam experiências na docência para o professor em foco.

Essa pesquisa me ajuda a pensar sobre o projetar-se do professor Paulo André Tavares, no qual Braga (2016) traz seu tornar-se professor, seu lançar-se, juntamente com as construções e reconstruções de sua atuação profissional e do seu modo singular de ser professor, o que o tornou, segundo fontes documentais, referência como profissional do violão popular no meio artístico.

Este construir-se e reconstruir-se, reinventar-se, apropriando-se de forma única para resolver questões técnicas, musicais desenvolvidos ao longo da trajetória do violonista é um processo societal, de fazer sociedade em si, onde o indivíduo é sua própria instituição e, no caso, o estudo sobre um músico e professor, elemento este que me lembra as participantes de meu estudo, permite-nos compreender e termos um olhar sobre a singularidade do que

Delory-Momberger (2008) chama de “figura indivíduo-projeto”. Como professor, ele pôde contribuir na construção e visualização de projetos de vida de alunos que, tornaram-se músicos profissionais reconhecidos em âmbito nacional e internacional.

Encontramos do mesmo ano, a pesquisa de Marques (2016) que, a partir das narrativas de crianças, busca compreender como elas veem as aulas de música nas escolas parques de Brasília. A autora se mantém na abordagem da pesquisa (auto)biográfica, utilizando técnicas de pesquisa advindas das ideias de Passeggi (2015), com rodas de conversa e narrativas infantis. Embora seu foco não tenha sido verificar projetos de vida, a autora entrelaça seus estudos com o seu projeto de vir a ser pesquisadora narrativa, como dito por ela, atualizando o seu porvir nas reconfigurações feitas à medida que avançava com os conceitos, a teoria e, sobretudo, com as rodas de conversa com as crianças.

Posteriormente, Oliveira (2018) buscou compreender, nos relatos de experiência, a constituição da experiência do violonista-acompanhador. O que primeiro me chamou atenção em seu trabalho foi o seu relato de experiência, seu ponto de partida para realizar um estudo sobre violonista-acompanhador. Em minha compreensão, a partir de seu processo de reflexão sobre sua trajetória, o pesquisador percebe sendo-estando na construção de seu vir-a-ser como violonista-acompanhador.

Em seu próprio relato, o pesquisador em questão acessa as memórias de suas experiências, daquilo que o formou como violonista-acompanhador e dos momentos que contribuíram para seu projeto com a música: ser violonista-acompanhador. À medida que os sujeitos vivem os fatos e os acontecimentos, no que o autor se refere como processo de vida-formação com música, eles vão se tornando violonistas-acompanhadores, numa apropriação intencional e singular dos saberes, então, identificados como parte dessa força, do ser violonista acompanhador.

Delory-Momberger (2008) nos faz refletir que os projetos de vida são formados por projetos menores que o retroalimenta, sendo eles de ordem familiar, profissional etc. Neste sentido, faço menção à pesquisa de Oliveira (2019). O pesquisador teve como objetivo central compreender como as trajetórias de vida-científica de cinco pesquisadores com Bolsa de Produtividade em Pesquisa/PQ do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) vêm se configurando com a área de Educação Musical no país. Para tanto, ele recorreu a fontes documentais como o Currículo Lattes, organizado em biogramas, o que evidenciou os projetos de vida profissionais desses educadores.

Nesta perspectiva, os cinco educadores estudados vêm desenvolvendo, em seus itinerários de vida, em suas carreiras como pesquisadores, reflexões em teorias dos

conhecimentos com diferentes perspectivas, contribuindo continuamente, segundo o autor da pesquisa, para “um movimento contínuo da configuração de um campo investigativo e de práticas educativo-musicais ou músico-educacionais” (OLIVEIRA, R., 2019, p. 179).

Em suas conclusões, ele reflete que a produção científica de qualidade e ininterrupta dos pesquisadores evidencia uma “unicidade decorrente de uma preocupação agregadora de suas vidas: excelência nos mais variados aspectos na formação de recursos humanos na e para a área” (OLIVEIRA, R., 2019, p. 175). Compreendo, a partir da leitura deste trabalho, traços dos projetos individuais de cada um dos investigados que, em suas singularidades, contribuem para um todo: agregar ao crescimento da área da Educação Musical. Além disso, este trabalho deixa em evidência, nas lentes de meu olhar, que o Currículo Lattes é uma fonte que pode ajudar no entendimento da trajetória do sujeito epistêmico.

Dentre os trabalhos desenvolvidos no GEMAB encontrei pontos de reflexão também nos estudos de Souza (2018). Em suas primeiras linhas, o pesquisador não apenas traz traços de seu percurso formativo, mas também sobre seu projetar-se, denotando o projeto prospectivo do passado, ao relatar que ao ouvir um estudo de Ferdinando Carulli, tocado por seu novo professor de Artes quando tinha 14 anos, ficou fascinado e isso o influenciou, a partir de então, em tomar a decisão por estudar o violão clássico como uma das prioridades de sua vida.

O autor, em seu memorial, traz o encontro do retrospectivo com o prospectivo, ao revelar que em sua trajetória, houve um momento em que ele decidiu que queria estudar e trabalhar com música, ou quando nos revela sua relação com a escola na sua formação com a música, como lugar de criar laços e construir identificações e a importância deste lugar nas suas escolhas futuras.

Percebemos a grande influência de seu professor de violão clássico nas suas tomadas de decisões, sobre o caminho a seguir pois, apesar da oposição inicial da família e de ter considerado opções relacionadas à área de computação para o vestibular, como dito em suas palavras, na música “sentia um lugar carregado de sentido dentro da minha trajetória de vida” (SOUZA, 2018, p. 20).

O pesquisador, ao entrar no curso de licenciatura, se depara com um elemento de seu projeto profissional, que seria levar um pouco das dimensões de ser com aquela formação para uma realidade que lhe era comum: ensinar música para adolescentes da periferia. Dessa forma, ele projetava em seus alunos uma realidade que muito conhecia, já que seu contato com a música em seu lugar de pertencimento, onde nascera e crescera, local com alto índice

de criminalidade e de pobreza, contribuiu para que ele delineasse seus futuros passos em direção ao seu porvir, como dimensões de seu ser.

Tudo isso pode ser confirmado em suas palavras, ao expor que “meu processo formativo na e com a universidade foi singular, contribuindo decisivamente para conduzir meu caminho até o lugar que estou hoje e me formar no sujeito que estou sendo agora” (SOUZA, 2018, p. 21).

Sendo Hugo Leonardo Souza professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília – câmpus Ceilândia (IFB-CCEI), teve como tema de pesquisa a formação musical dos sujeitos com o lugar. Neste caso, o lugar referido é o IFB-CCEI. Seu olhar central permeia em refletir sobre os processos formativos com a música que possam contribuir nos Projetos de Vida dos alunos dessa instituição. Seu trabalho foi um dos poucos encontrados no catálogo da CAPES associado diretamente a Projetos de Vida com a música e à pesquisa (auto)biográfica.

Sua proposta diz respeito à utilização do Ateliê Biográfico de Projeto de Delory-Momberger (2008) como dispositivo formador e mediador da pesquisa. Na perspectiva da pesquisa (auto)biográfica, o pesquisador, além de colaborar com compreensões e reflexões advindas de suas experiências formadoras e de seu projeto de vida, também dá espaço para a invenção de si dos estudantes do IFB-CCEI, participantes do ateliê proposto, trazendo como objetivo principal “compreender as experiências musicais formativas dos sujeitos com o lugar e para lidar com essas experiências” (SOUZA, 2018, p. 24).

Um aspecto que me chamou atenção de seu trabalho, foi o fato de o pesquisador trazer informações sobre a implementação da Música no IFB-CCEI, pois as audiências públicas buscavam levar em consideração o lugar que a Arte, a Música, a Cultura ocupavam na vida daquela comunidade, para que, assim, este lugar se configurasse como um projeto para estes sujeitos, ou seja, que contribuísse na formação desses indivíduos, de forma que os tornasse gestores de si.

Através desses trabalhos é possível perceber dois aspectos fundamentais para mim: o crescente número de investigações sobre o sujeito e sua relação com a música e de como ele se biografava com e pela música, atualizando os processos de seus porvires e do porvir de seus sujeitos, mas também na escassez do foco no Projeto de Vida em si na área musical. Estes são alguns exemplos de estudos que tratam do diálogo entre o indivíduo e a música e que evidenciam a possibilidade de atualização do nosso capital biográfico à medida que ocorre a biografização, mas não necessariamente tendo este movimento prospectivo como foco nos estudos dentro da área musical.

Ainda que esses autores consigam unir em suas pesquisas o campo da Educação Musical com a pesquisa (auto)biográfica e colaborem através do olhar sobre a formação do sujeito por suas narrativas, em sua maioria, focam em compreensões que não direcionam esse olhar, especificamente, ao cantor e ao seu devir com a música, embora as narrativas e as reflexões surgidas desses estudos, tragam à tona o movimento prospectivo, marcas do porvir, traços do tornar-se e dos projetos de vida, sobretudo o trabalho de Queiroz (2015).

Outros grupos de pesquisa vêm trazendo grandes contribuições sobre a narratividade na música, sobretudo na educação musical, como é o caso do NarraMus – Autonarrativas de Práticas Musicais. Encontrei trabalhos como: Almeida (2019), Anders (2019), Corrêa (2018), Louro *et al.* (2016) e Junges (2013), dentre outros, com enfoque na pesquisa (auto)biográfica em diálogo com práticas musicais ou formação de professores de instrumentos.

Mas onde está o cantor e a cantora? Em quais trabalhos posso conhecer mais a respeito de sua constituição com a música num movimento prospectivo? No caso do NarraMus, por exemplo, dos trabalhos que encontrei, o de Junges (2013) foi o que apontou reflexões sobre a trajetória de uma professora de canto coral em um projeto social, o qual discorrerei melhor mais abaixo sobre suas contribuições. Todavia, foram poucos os trabalhos até aqui encontrados, relacionados ao cantor ou à cantora e sua subjetividade, no sentido de olhar e refletir sobre o sujeito e seus aspectos constitutivos. Exposto isso, fez-se necessário investigar o eixo relacionado ao cantor e os estudos desenvolvidos com este objeto de estudo.

2.2 Construindo o objeto de estudo em diálogo com a literatura

Na pesquisa com os termos “canto”, “cantor” ou “cantora” nas plataformas selecionadas, pude me deparar com milhares de trabalhos que os abordam sob várias perspectivas, identificando assim, diferentes maneiras de olhar para esta temática. Entendo com Bauman (2011, p. 8) que vivemos em “um mundo em movimento, um universo que, de forma enervante, muda mais depressa que nossa capacidade – nossos modos de pensar e falar sobre ele – de nos adaptar”. Considerei então que, com o avanço e o crescente número de informações fazia-se necessário um recorte temporal, focando então sobre como o cantor vem sendo abordado e quais os principais assuntos de interesse dos últimos dez anos.

Outro fator que influenciou na delimitação temporal ora escolhida para o espaço das publicações foi o fato de reduzir o amplo número de trabalhos que encontramos nas listas desses bancos de dados, quando fazemos a busca por palavras-chaves de interesse, incluindo aqueles que não se comunicam com a temática. Entretanto, alguns trabalhos mais antigos que

são bastante citados e usados como referência na área do canto, serão oportunamente mencionados.

O levantamento nos bancos de dados anteriormente mencionados aponta para a escassez de trabalhos diretamente ligados ao projeto de vida com o canto, sob a perspectiva da pesquisa (auto)biográfica, que trouxesse as especificidades integrantes da constituição do cantor, o que impulsionou a realizar esse mapeamento, como forma também de contribuir com outras pesquisas que possam conversar com as ideias desenvolvidas nesse trabalho.

Vale ressaltar, que os trabalhos aqui expostos não representam a totalidade de dissertações, teses e artigos que tratam da temática ampla sobre o cantor, tendo em vista a vastidão de bibliotecas e revistas que contribuem para o acesso à informação digital, sendo assim, necessária a escolha dos bancos já citados e algumas universidades com linhas de pesquisa que privilegiam o canto¹⁴, às quais recorri.

A literatura da área musical sugere a amplitude do tema “cantor”, pois seu foco pode ser direcionado para diferentes subáreas do conhecimento. Alguns autores tem realizado essa discussão através de aspectos da técnica vocal e da pedagogia vocal (CORUSSE, 2021; ELME, 2015; MARIZ, 2013; MATTOS, 2014; MENDONÇA, 2011), das relações estabelecidas entre professor e aluno (BRAGA, 2009), do ensino do canto (CHAMUN, 2017; KIMURA, 2015; SANDRONI, 2017), da identidade do professor de canto (CAMPOS, 2018; COTA, 2015), das contribuições da fonoaudiologia para a aula/ professor de canto (COLEPICOLO, 2018; MARTINEZ, 2018), da formação no canto coral sob diferentes perspectivas (HAUCK-SILVA, 2012; KOHLRAUSCH, 2015; JUNGES, 2015; LAUREANO; FERNANDES, 2021; MORAES, 2015; PEDROSO JÚNIOR, 2018; SANTOS; FERRONATO, 2017; SILVA, 2014), histórias de vida de professores de canto (ARAUJO, 2018; JUNGES, 2013; PEREIRA, 2020; PONTES JÚNIOR, 2015), formação vocal em contextos de licenciaturas (MATEIRO, 2009; PACHECO, 2019; SOARES; SCHAMBECK; FIGUEIREDO, 2014), canto em contexto escolar (EGG, 2016; TOMAZI, 2019; VECCHI, 2015) e no processo de aprendizagem da docência (ROSA, 2020, 2021).

As subáreas do conhecimento encontradas que dialogam com o canto ou com o cantor fazem interface com a Performance Musical, Musicologia, Etnomusicologia, Semiótica e Linguagem, Práticas Interpretativas, Ciência da Voz, Fonoaudiologia, Artes Cênicas, dentre outros.

¹⁴ Através do Google Acadêmico e dos bancos de dados utilizados foi possível perceber a concentração de trabalhos sobre o canto nas seguintes universidades: UNICAMP, USP, Unesp, UFBA, UFPB, UDESC

Além dessas questões, também encontrei trabalhos com olhar geral sobre a voz, que a utilizam apenas como um recurso para outros fins de estudo e aqueles que diferenciam o canto lírico do canto popular. O número de estudos encontrados nos bancos de dados sobre o canto coral foi consideravelmente maior, privilegiando olhares sobre ensino e aprendizagem, na perspectiva dos regentes ou ainda dos integrantes do coro. Um dos traços que me conduziu a este olhar foram os trabalhos apresentados no XXV Encontro Nacional da Abem, no qual foi possível encontrar um Grupo de Trabalho, o “Canto coral: ensino, pesquisas e práticas em diferentes concepções contextos” voltado exclusivamente para as temáticas relacionadas a esse fazer musical.

Nos estudos com os quais tive contato, percebi que alguns autores têm sido referência em âmbito nacional, nos trabalhos desenvolvidos dentro da Pedagogia Vocal, como: Corusse (2021), Elme (2015), Machado (2012), Mariz (2013) e Sandroni (2017).

Embora não façam parte dos critérios de escolha para apresentar aqui neste espaço, faço uma breve menção a três trabalhos que iniciaram uma trajetória em busca de compreensões e aprofundamentos sobre o ensino e a aprendizagem do canto: as pesquisas de Vidal (2000), de Latorre (2002) e de Piccolo (2003). Eles foram os primeiros que conheci na área da pedagogia vocal e que, posteriormente, tornaram-se marcos de destaque, precedendo a chuva de estudos e informações no que se referem a este assunto e à busca de uma pedagogia vocal contemporânea, que respeitasse as características dos estilos vocais mantendo a saúde vocal.

Maria Consiglia Latorre (2002), buscando uma linguagem própria da estética-vocal do canto popular do Brasil, trouxe uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea e suas repercussões pedagógicas, em uma época em que o canto popular buscava estruturar ferramentas próprias dessa prática.

Adriana Piccolo (2003), com o objetivo de investigar a trajetória do cantor popular urbano, surgido a partir dos anos 20, e do professor de canto popular, buscou primeiro, investigar questões de estilo, formas de aprendizado e influências. Seu olhar para as características do canto popular brasileiro, buscou identificar a forma técnica e interpretativa próprias dessa prática, levando em consideração que, na ocasião, a maior parte dos nossos cantores aprendeu a cantar por imitação e experimentação.

Nesse mesmo sentido, Machado (2012) com o intuito de contribuir no crescimento de elementos estético-vocais e técnicos próprios do canto popular brasileiro, ao partir da Semiótica da canção, analisa algumas das principais vozes do Brasil, com base na escuta de fonogramas.

O trabalho de Elme (2015) tem o olhar voltado para o ensino e a aprendizagem do canto popular em contextos formais e informais, por meio de uma análise histórica e sociológica. Sua contribuição foi fundamentar metodologicamente o ensino da técnica vocal baseada no repertório da música popular brasileira. Percebemos que há um estudo histórico da formação em canto popular no contexto brasileiro e há reflexões sobre a aprendizagem informal, comum nessa formação.

Também foi possível encontrar trabalhos que buscam ver o canto através de elementos que compõem a sua pedagogia, seu ensino e sua aprendizagem, sob o viés de um olhar musicológico, buscando a oralidade e a memória como parte das fontes documentais (HIPPLER, 2017; LAMOSA, 2020; MATTOS, 2014; PONTES JÚNIOR, 2015, 2020).

Desses estudos, chamou minha atenção o trabalho de Wilson Pontes Júnior, de 2015. Através da História Oral, ele buscou trazer contribuições para o ensino do canto lírico brasileiro, ao investigar sobre o método de ensino e a técnica vocal advindos dos saberes musicais e conhecimentos do tenor Benito Maresca.

O tenor e professor teve uma carreira de quarenta anos cantando e ensinando de forma singular, isso foi repassado de maneira verbal e, posteriormente, cultivado e disseminado por seus alunos, que passaram a ser professores e contribuintes na divulgação oral dessa forma de cantar.

Este movimento e divulgação do caminho técnico desenvolvido pelo tenor, a partir de seus entendimentos sobre o canto lírico, de sua vivência, de seus estudos, por vir carregado de presença, liderança e estratégias próprias, o autor nomeia como a escola de canto do tenor Benito Maresca, o qual formou cantores com carreiras com projeção em todo o território nacional e fora do Brasil.

O estudo supracitado trouxe elementos didáticos, estratégias e assim, alternativas pedagógicas que podem contribuir no processo formativo do cantor aprendiz. O mesmo autor deu prosseguimento às suas investigações sobre modelos de ensino e aprendizagem pautado em uma perspectiva musicológica em sua tese de doutorado, ao investigar modelos não-formais de professores renomados no meio lírico e que já faleceram, como foi o caso de Leila Farah, Hermínia Russo e Isabel Maresca, a partir dos relatos de seus alunos, de suas narrativas.

Quando se trata da perspectiva (auto)biográfica, histórias de vida e formação com a música e/ou canto, como dito acima, encontrei dentre os trabalhos defendidos por integrantes do Grupo NarraMus, o trabalho de Junges (2013), no qual a autora trata da trajetória de uma educadora musical dentro do canto coral em um projeto social.

Sua dissertação, que aborda e expõe os desafios docentes da atuação de uma profissional com formação no bacharelado em Música, evidencia o protagonismo do sujeito investigado e a sua história de vida e formação com o canto, abordando a autoformação de professores de música no canto coral, especificamente em projetos sociais. Essa narratividade é compreendida por Passeggi (2016, p. 10) como “uma dimensão constitutiva dos processos de individuação e de socialização”, pertinente ao processo de investigação da formação em canto.

A autora da pesquisa “dá voz” ao profissional de canto, por meio da singularidade de cada história, das relações que o sujeito constrói com as experiências profissionais e de vida, em uma aprendizagem que ocorre ao longo de toda a vida, sob a perspectiva e o olhar do sujeito que vivencia as experiências formadoras. A respeito deste último, Fernanda Junges toma como base Marie-Christine Josso para relacionar o que seu sujeito experienciou e o transformou em sua atuação.

O estudo de Araújo (2018), intitulado “Histórias de Vida e Formação de Professores de Ópera”, teve como objetivo geral analisar a formação de um professor de canto lírico do gênero operístico por meio de sua (auto)biografia. Ao dar voz ao professor dessa categoria, o autor constatou algumas similaridades entre professores de outras modalidades com as necessidades na formação deste profissional: específica, especializada e de longa duração, bem como os dilemas encontrados por um cantor-professor, bacharel-professor, que se divide entre a paixão pelos palcos e o ser docente, ocupando outros tipos de espaços, que exigem saberes específicos (ARAÚJO, 2018, p. 127).

No presente levantamento, foi possível perceber variadas formas de se estudar o canto, seus processos e meios utilizados para essa compreensão. Neste sentido, as perspectivas ora apresentadas, mesmo que possuindo enfoques diferentes, reforçam a pluralidade envolvida na formação do indivíduo, que implica em reconhecer a complexidade como característica inerente à formação e ao caminhar do ser humano.

Encontrei contribuições advindas dos estudos que trazem o sujeito e a música como elementos de discussão, mesmo não se tratando diretamente do cantar; mapeei e conheci como o canto tem sido investigado no recorte temporal dos bancos de teses e dissertações nos quais me propus a examinar, tendo em vista que, dos trabalhos citados, os que trouxeram maior proximidade circunscreviam-se na história oral. Por fim, cheguei de fato, a alguns trabalhos que serviram como fonte de inspiração para que eu viesse a pensar em aspectos constitutivos do cantor, os quais apresento a seguir.

2.3 Dialogando com pesquisas sobre o sujeito cantante e seus aspectos constitutivos

Quando fiz o mapeamento em torno dos estudos sobre o cantor, encontrei um trabalho em especial que me inspirou e despertou insistentes questionamentos na perspectiva da subjetividade do sujeito cantante. Foi o estudo de Ana Claudia Specht (2015), no qual me deparei pela primeira vez com o termo. Ele foi usado também em sua dissertação e por alguns pesquisadores da área musical. Com o andar da minha pesquisa, se tornou um termo apropriado para as participantes envolvidas e, por isso, também faço uso dele, no sentido de serem sujeitos que agem e sofrem a ação o tempo todo [e, neste caso, a ação do cantar] (RICOEUR, 1994 apud PASSEGGI, 2016).

Encontro relevância em esclarecer que, meu contato com essa literatura trouxe o uso do verbo cantar no infinitivo. Isso ocorre porque, em meio a essas reflexões sobre a subjetividade do sujeito cantante, atribuímos a ele um cantar significativo, reflexivo, fluido e movente. Essa escolha, portanto, inspira-se nas minhas compreensões sobre suas ideias. Specht faz a seguinte alusão “o canto pode estar em muitos cantos; o cantar está no dia a dia. O canto põe no canto muitos cantos; o cantar se dá no dia a dia”, levando em consideração a ação, o movimento do verbo cantar e assim, a fluidez de se viver com a música (SPECHT, 2015, p. 23).

Em meu olhar sobre suas palavras, entendo que esse sujeito cantante trazido pela autora desde sua dissertação defendida em 2007, mesmo sendo utilizado para se referir aos cantores, “pressupõe que cada percurso é uma história, é uma maneira diferente de se relacionar com o cantar” (SPECHT, 2015, p. 15). Ela esclarece que a opção por este termo para referir-se ao cantor em sua tese se dava por conta do viés teórico e reflexivo do trabalho, onde essa relação é levada em consideração.

Algumas pesquisas na área musical trouxeram o termo sujeito cantante como elemento presente para se referir ao cantor. Como supracitado, os trabalhos de Specht (2007, 2015), o de Silva (2014) e o de Rosa (2020).

Em sua dissertação de mestrado, Ana Claudia Specht (2007) buscou olhar para o desenvolvimento do cantar à luz de uma abordagem construtivista de professoras da educação infantil. A partir de atividades que contemplassem a execução, apreciação, criação e reflexão, ela buscou promover o desenvolvimento do cantar dessas professoras.

Buscando iluminar um trabalho de ensino e aprendizagem no canto com bases construtivistas que levassem em conta a subjetividade do indivíduo, Specht destaca que “cada sujeito cantante possui um percurso próprio, com mais ou menos esquemas interiorizados que

possibilitam a construção de conceitos sobre o seu cantar, que podem ser traduzidos na sua maneira de cantar, de emitir sons" (SPECHT, 2007, p. 48).

Neste tópico dialogarei com o estudo de Specht (2015), como este sujeito cantante contribui na produção do conhecimento do meu objeto de estudo. O interesse de minha pesquisa foi focar, especificamente, nas experiências constitutivas deste sujeito, que contribuem para os projetos de si com a música dessas cantoras.

Em sua tese defendida no ano de 2015, ela descreve suas experiências com a construção de seu caminhar para a pesquisa, através de uma temática comum com a minha: o cantar. Em meio às incertezas, não abandonava o seu lugar de fala e sua necessidade em conceituar este cantar. Percebi uma abertura para se pensar este cantar como a voz que faz a vida do sujeito ressoar, que cria um elo afetivo e de relação de pertencimento.

E é partindo desta premissa que busco pesquisar o sujeito, o indivíduo que canta, que viabiliza a aprendizagem de alguns símbolos e códigos ditos social e culturalmente, carregado com suas crenças, valores, comportamentos, mas que também se forma em seu cotidiano e, nas palavras da pesquisadora supracitada, se (trans)forma. Segundo a autora, “escutar a experiência de vida do cantor é possibilitar-lhe a formação de um cantar que pertence e já faz parte deste sujeito. Não escutar suas experiências é como não escutar sua voz” (SPECHT, 2015, p. 216).

Neste sentido, ao buscar investigar a formação e a transformação de dois sujeitos cantantes em seu cotidiano, ela também dialoga com o foco do meu estudo. A pesquisadora objetivou, através das informações advindas das entrevistas com seus colaboradores, investigar suas relações com o seu cantar, os espaços onde soam e como são percebidos.

Estes sujeitos cantantes investigados têm muito mais que a voz técnica como recurso a ser estudado, trazendo seu olhar para duas pessoas que não conseguem se imaginar no mundo sem cantar, pautando seu passado, presente e suas perspectivas sobre o futuro com o cantar. Em suas palavras: “para elas, falar sobre o cantar não é fluente como cantar. Falar sobre o que mais fazem não é, portanto, traduzível. Para elas, cantar é a vida, é o que dá sentido à vida, às suas escolhas, ao que adquirem e, principalmente, ao que representam” (SPECHT, 2015, p. 16).

Ela nos revela que, o que esses sujeitos adquirem de suas vivências, esses aspectos informais contribuem para a formação e a transformação do cantar desses sujeitos,

no momento em que essa voz passa a pertencer novamente ao sujeito através de sua exploração e apreciação, reconhecendo-se características próprias e possíveis transformações, a postura muda, porque a respiração, o corpo e a

forma de se expressar também mudam ou se transformam (SPECHT, 2015, p. 20).

De alguma forma, essa formação estava com a percepção pautada na aprendizagem informal desses cantores e em suas formas próprias de cantar, de aprender essa arte. Ela detecta então, que o processo de aprimoramento do cantar de seus coparticipantes, não necessariamente, segue uma sequência lógica como as propostas de métodos técnicos. O reflexo dessa conclusão a faz repensar suas aulas, suas certezas como professora de canto. A autora prossegue dizendo,

não posso mais planejar uma aula que não proporcione uma escuta e uma reflexão sobre a trajetória do cantar do aluno. E não vou mais conseguir propor uma aula que isole o sujeito cantante, pensando primeiramente ou unicamente no objeto (voz) e no conteúdo (técnica-canto) (SPECHT, 2015, p. 25).

Diante das compreensões da autora é que proponho que a constituição desta experiência seja legitimada por eles próprios. Uma vez que aquilo que é constitutivo, é configurado e refigurado pelo próprio sujeito da narrativa, entendo que é com a narrativa autobiográfica que a escuta da experiência é feita pelo pesquisador, mas, principalmente, por aquele que nos dá a sua palavra.

Souza (2018) esclarece que “receber a palavra do outro e lidar com essa palavra compreendendo o que está sendo dito, na tessitura de uma intriga narrativa” (SOUZA, 2018, p. 15). E neste sentido, Ricoeur nos ensina que na “prioridade de escuta estabelece-se a relação fundamental da palavra com a abertura ao mundo e ao outro” (RICOEUR, 2008, p. 43).

Sobre as contribuições que esta compreensão que o sujeito traz, Abreu esclarece que,

a compreensão dos mundos vividos pelo sujeito, tanto nos projetos de si como nos projetos coletivos, talvez traga para a área da educação musical, uma concepção mais abrangente sobre o processo de profissionalização de professores de música e suas relações com o contexto das escolas de educação básica (ABREU, 2011, p. 25).

Entendo que ao olhar para si mesmo como um lugar de pertencimento, as duas participantes da minha pesquisa construirão narrativas autobiográficas com a música que desvelarão seus valores, atitudes, comportamentos, formas de agir e de se constituírem com a música nas representações de si, filtradas pelo social.

Pensando ainda com as palavras de Abreu (2011), ousou parafrasear e dizer que a compreensão dos mundos vividos pelo sujeito, tanto nos projetos de si como nos projetos

coletivos, pode trazer para a área da educação musical diferentes caminhos sobre o processo de profissionalização de professores de música e de músicos em suas relações com os contextos nos quais estão inseridos. Como nos ajuda a pensar, Bowman (2006) chama a atenção para as narrativas como um potencial e não uma garantia ao dizer que,

O trabalho narrativo pode nos mostrar a multiplicidade e diversidade por trás da aparente uniformidade; pode destacar a temporalidade do engajamento musical; pode nos dar relatos vívidos dos processos de ruptura e mudança que são o sangue vital da música; isto pode ajudar a recuperar as qualidades processuais e éticas na ação musical que a teoria tanto frequentemente negligencia ou obscurece. Mas esses são potenciais, não garantias (BOWMAN, 2006, p. 11, tradução nossa).

As narrativas são, portanto, potências importantes, por ser “temporal, pessoal e situada”. Elas oferecem recursos para pensar “sobre os significados e ações humanas: as maneiras como as pessoas usam música para dar sentido às suas vidas, por exemplo, ou como eles dão sentido às suas vidas musicais” (BOWMAN, 2006, p. 7, tradução nossa).

Esse sentido que o sujeito dá “às suas vidas musicais” é aquilo que venho compreendendo como topoi [musico]biográfico (palavra que vem do grego “tópos”, que significa lugar-comum), usado por Delory-Momberger (2012a) como o lugar que o sujeito identifica como sendo seu lugar de pertença, ou ainda, como lugares de “reconhecimento e chaves de interpretação da vivência”.

Não encontramos muitos estudos na educação musical que associem este “lugar de pertencimento” à música. Todavia, como a autora diz: “é particularmente na escrita desses topoi, desses lugares privilegiados, que os narradores constroem um sentimento de si próprios e das suas formas próprias” (DELORY-MOMBERGER, 2012a, p. 533).

Specht (2015) ainda faz uso do termo sujeito cantante, bem como Silva (2014), para referir-se aos sujeitos de sua pesquisa. Isto se dá pelo fato de que, em seu entendimento, essa expressão remete a trajetórias únicas com o canto, de se relacionar com o cantar que amplia a visualização de quem é o sujeito cantante.

Outro aspecto que me chamou atenção, foi o fato de a autora narrar sua trajetória com a pesquisa, como uma narrativa autobiográfica de seu sujeito epistêmico intuitivo consciente, de acompanhar, através de sua escrita, este cantar, visto por ela, como algo “viscoso”, ampliando a sonoridade para algo que vai além do corpo, que envolve a expressão e, em suas palavras, que clama por um espaço de alteridade, outrora citado por Larrosa (2011). Mas também vejo o sujeito de carne e osso, empírico, que vive a pesquisa e o biográfico que traz em sua escrita, a constituição de si como pesquisadora.

Todo o seu processo de pesquisa, a forma como a autora vai relatando e nos situando sobre o que foi vivenciar esta etapa de sua vida, também nos trouxe reflexões e contribuições. Suas narrativas nos conta sobre todas as suas transformações, que de certa forma já esperamos que ocorra em uma pesquisa.

O desprendimento de Ana Claudia Specht em relação às ideias, ao que de fato pesquisaria em torno do canto, tendo em vista a amplitude da temática “cantar”, que apresenta caminhos com enfoques diferenciados, nos leva a crer que, ali, em seu processo de alteridade, em que a autora percebe, reflete, conscientiza-se, aprende com o processo e com seus sujeitos, narra sobre a sua nova forma de olhar para o cantar, ela também se formou e se (trans)formou, viveu o que Larrosa (2011) trata como experiência.

A experiência que tem a incerteza como constitutiva em si; como algo que lhe passa; uma aventura, onde a autora da tese nos relata que renunciou a suas certezas profissionais, de sua visão sobre o caminho técnico a ser usado com os alunos, para refletir com seus estudos, com sua pesquisa e com os sujeitos cantantes envolvidos. Isso converge com a compreensão de Passeggi (2016) sobre formação, que ocorre em uma situação na qual o indivíduo experiencia algo que o conduz a ser colocado diante de si mesmo e do outro, nos deixando vestígios, marcas.

A partir de sua narrativa, que ocorre em toda o trabalho escrito, podemos sugerir, nas palavras de Josso (2010) uma “aprendizagem pela experiência”. Sobre este assunto, ela define que “a formação é experiencial ou então não é formação, mas a sua incidência nas transformações da nossa subjetividade e das nossas identidades pode ser mais ou menos significativa” (JOSSO, 2010, p. 48).

Seguindo os passos de Specht (2007), Silva (2014) também sugere o uso do termo “sujeito cantante” numa perspectiva de referir-se aos participantes de sua pesquisa. Em uma visão psicanalítica, trazendo compreensões lacanianas sobre o cantar, a pesquisadora busca investigar quem é este sujeito que canta, o que o atrai para o canto coral e de que forma o canto coral se inscreve no sujeito (SILVA, 2014, p. 23).

Ana Maris Goulart Silva, então, buscou fazer uma intersecção entre o Canto Coral e a Psicanálise ou, em suas palavras, fazer “uma leitura psicanalítica do processo musical por intermédio do canto coral (SILVA, 2014, p. 27). Sua pretensão em investigar as “marcas” deixadas pela voz, pelo canto coral, na formação do sujeito cantante, também converge com a busca de Specht (2015) que, em sua tese investiga a formação e a (trans)formação do cantar no cotidiano de dois alunos de canto da pesquisadora, que tinham uma vida artística como profissionais.

Para seu estudo, Silva (2014, p. 23) nos revela que “[...] o sujeito cantante aqui em foco, é o que passou pela atividade de canto coletivo que, estruturado pedagógica e musicalmente, concebe-se como canto coral.

O que ainda me chamou atenção em suas compreensões foi que seu olhar psicanalítico recaiu mais para a voz do que discutir este sujeito cantante. Ela diz que “[...] a voz não é só aquilo que é audível, mas as pulsões que nela se encontram em relação ao sujeito” (SILVA, 2014, p. 91).

Pensar a voz por esse viés, me levaria a outra pesquisa, tendo em vista a riqueza da temática, mas é possível, em minha compreensão, perceber vestígios de uma reflexividade narrativa em sua escrita, quando ela nos lembra que “no canto coral, do mesmo modo, a voz é um meio pelo qual a pessoa se posiciona no mundo” (SILVA, 2014, p. 72).

E, ainda em convergência com Ana Claudia Specht, ela diz que “[...] cantar é muito mais do que puramente som ou atividade fisiológica, é música que se faz por si, sentimento, emoção, desejo” (SILVA, 2014, p. 71). Ainda que, sua proposta tenha sido uma leitura psicanalítica da educação musical por meio do canto coral, percebi a relevância de me encontrar com os trajetos desenvolvidos, até então, com termos como: voz, cantar e, sobretudo, sujeito cantante.

Dando então continuidade ao meu passeio sobre o sujeito cantante, encontro mais uma pesquisadora que também se interessou pelo termo supracitado, referido ao sujeito que canta e pela ação do cantar, advindos das reflexões e da escrita de Ana Claudia Specht.

Neste estudo, Rosa (2020) partiu então das reflexões da autora sobre a ação do cantar, com o verbo no infinitivo, como algo único, desenvolvido no cotidiano do sujeito cantante por meio de experiências, de forma que, buscou investigar a formação do cantar de licenciandos em música e suas relações com o estágio curricular supervisionado, utilizando a fundamentação teórica na formação sob o viés da pesquisa (auto)biográfica e a entrevista narrativa como ferramenta de investigação (ROSA, 2020, p. 14).

Ao olhar para a formação, a pesquisadora traz à tona elementos do tornar-se com a música dos colaboradores da pesquisa e, dessa forma, da atualização de seus projetos, sempre relacionados ao viver com a música, seja como professor ou como músico.

Como já mencionado, minha pesquisa busca, por meio da narrativa dos sujeitos, olhar para as cantoras que, a partir de um olhar teórico e reflexivo, também chamo de sujeitos cantantes, trazendo à tona esta mesma visão sobre as experiências que os constituem, sob a perspectiva de suas narrativas, com foco neles próprios, com eles e através deles, de como se veem e se relacionam com o canto. E o fato é que, tal perspectiva permite essa transformação,

não apenas nos sujeitos que narram, mas também no autor da própria pesquisa, através da escuta.

Neste sentido, trabalhos que trazem o olhar sobre as narrativas do sujeito, de como ele se torna quem é com o canto, como esses estudos veem a formação como algo mais amplo, levam em consideração as vivências do sujeito, suas experiências constitutivas, tornando-se fundamentais, onde vejo possibilidades e pontos de partida para desenvolver olhares com diferentes enfoques e perspectivas na interação entre o canto e a educação musical.

Compreendo quão significativo é poder refletir com elas e a partir delas, de forma a impulsionar o pensamento para somar à minha formação enquanto pesquisadora em construção, de maneira que, esse processo não somente seja formador, como também, transformador a mim e à minha pesquisa acadêmica.

Este processo também forma o pesquisador, como foi o caso narrado pela própria Specht na trajetória de construção de sua tese, que relata e reflete sobre suas aprendizagens como pesquisadora e como professora, através daquilo que foi possível vivenciar, refletir e, por fim, lhe (trans)formar: pela história do outro, o que é chamado de heterobiografização. Tudo isso acompanha a humanidade e é o que nos caracteriza, ainda sob a ótica de Maria da Conceição Passeggi, como seres pensantes.

Foi necessário restringir e buscar meios diferenciados de verificar os trabalhos que buscaram problematizar o canto com foco no sujeito ou a subjetivação do cantor. Uma das formas contempladas foi restringir a busca a esse sujeito cantante, termo utilizado para referir-se ao indivíduo que se forma no cantar e com o cantar, a partir de suas relações com a sua voz, que vão além da emissão vocal.

Ao abrirmos o leque do pensamento sobre o que vem a ser projetos de si com o canto, refletimos sobre a necessidade de ampliarmos as possibilidades, levando em consideração a aprendizagem que ocorre ao longo da vida, os lugares e as experiências que nos formam e que podem contribuir na construção do nosso vir-a-ser; um sujeito biográfico que é capaz de tomar decisões, refletir sobre si, que pode e dá sentido às suas experiências e às relações entre passado-presente-futuro.

Pensar na contribuição do olhar para o sujeito, não é colocá-la acima dos demais caminhos, mas sim, apresentar diferentes possibilidades por meio da compreensão de como o indivíduo torna-se quem ele é atravessado pelo social, político, econômico, cultural, enxergando a complexidade envolvida na sua formação e no seu projetar-se. É ver nessa reflexividade narrativa, uma possibilidade formadora, de aprendermos sobre nós mesmos,

sobre o mundo, sobre aquilo e aqueles que nos rodeiam e assim, enxergarmos rotas nesta busca incessante por nós mesmos.

O ser humano é formado histórico, cultural e socialmente. Ele forma o meio e o meio o forma. Ao narrar sua vida, o sujeito conta sua própria vida, se (auto)biografa, coletando, ordenando, organizando os acontecimentos, comunicando por fim, suas vivências e suas experiências e ao dar sentido ao que foi vivido, este sujeito biográfico se forma e se transforma.

A partir das pesquisas ora relacionadas com o canto, percebo possibilidades de compreensões e continuidade de reflexões, doravante a proximidade com a constituição do sujeito cantante: no trabalho de Ana Claudia Specht vemos um olhar mais para a formação do cantar, como um cantar movente, que não necessariamente é vislumbrado para o sujeito, mas para a formação do cantar no cotidiano, a aprendizagem que vai se pautando nos espaços atuantes dos cantores; no trabalho de Ana Maris Goulart, embora seja dentro da área da educação musical, a autora discute a relação entre o canto coral e a formação do sujeito, sob um viés psicanalítico; já o trabalho de Dyane Rosa, buscou compreender a formação do cantar dentre estagiários de uma Licenciatura em Música. Tais colocações contribuíram para que eu partisse do meu olhar para o sujeito cantante, termo utilizado nos três trabalhos para o sujeito que canta, de seu ponto constitutivo; não apenas para suas ações vocais, seu processo de aprendizagem informal, não-formal ou formal, mas também para, como este sujeito cantante tornou-se quem ele é, como ele está se tornando quem ele está sendo e, assim, o seu devir.

Nesse sentido, ao olhar para este caminhar e esse estando-sendo com o canto, encontro aberturas para compreender como este cantor vem gerindo seu capital biográfico e aquilo que ele vem se tornando. Para tanto, apresento abaixo os conceitos que fundamentam este estudo.

3 CONCEITOS OPERANTES DA PESQUISA

Neste capítulo, discorro sobre os conceitos que norteiam esta pesquisa. Apresento o projeto de vida sob o olhar de Delory-Momberger (2008, 2012b), que compreende o projeto de si ou a figura do indivíduo-projeto como um espaço de gestão de si, de escolhas, valores e crenças do indivíduo, o qual negocia aspectos de sua formação, de suas experiências constitutivas do passado com o futuro; e sob a compreensão teórico-prática de Passeggi e Cunha (2020), que trazem essa relação no ato de narrar entre os movimentos retrospectivo, inspectivo¹⁵ e prospectivo como inerentes à vida.

3.1 Pressupostos [projeto de vida]

Agir, eis a inteligência verdadeira. Serei o que quiser. Mas tenho que querer o que for. O êxito está em ter êxito, e não em ter condições de êxito. Condições de palácio tem qualquer terra larga, mas onde estará o palácio se não o fizerem ali?

(Fernando Pessoa)

Esse trecho de Fernando Pessoa me conduz a pensar sobre o agir. Ações que nos levam a sermos quem somos, rumo ao que queremos ser. Mas, sobretudo, me faz pensar sobre o quanto temos controle sobre o que queremos, sobre o nosso dever. Não o temos em sua plenitude, de fato, sobretudo em um mundo dinâmico, que sofre tantas mudanças e que apresenta um ritmo frenético no trilhar, contudo, vivemos e escrevemos nossas vidas em função de um futuro.

Christine Delory-Momberger aponta que “o homem escreve sua vida. A percepção e o entendimento do seu vivido passam por representações que pressupõem uma figuração do curso de uma existência e do lugar que nela pode ocupar uma situação ou um acontecimento singular” (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 27). Neste sentido, a tomada de consciência de si, cria possibilidades de se obter êxito em vir-a-ser, através de uma ação.

Quando utilizamos a palavra projeto, de acordo com a percepção de Machado (2006), logo associamos ao trabalho do arquiteto, do engenheiro ou ainda a trabalhos acadêmicos. Todavia, subentendemos que, a vida do ser humano, “pode ser identificada como um contínuo pretender ser [...]. Projetam, portanto, todos os que estão vivos, todos os que antecipam cursos

¹⁵ Tendo em vista que os pesquisadores estão em constante aprofundamento em seus estudos, atualmente, Maria da Conceição Passeggi faz uso do termo incoativo, que se refere ao início da ação, baseada em seus estudos na obra de Paul Ricoeur (1983), Tempo e Narrativa, na qual o autor usa o termo “incoativo” para se referir ao início da ação do sujeito, onde a prefiguração de um é a refiguração das vidas que ensinaram algo ao sujeito que inicia a ação.

de ação, os que concebem transformações de situações existentes em outras imaginadas e preferidas” (MACHADO, 2006, p. 1).

Nessa perspectiva, imaginamos um *planner*, uma agenda, uma lista de tarefas, ferramentas que ajudem em um plano de ação pensado, a se executar. O próprio termo “projeto” nos permite pensar no amanhã, no projetar-se, em perspectivas para o que virá. A corrida cotidiana, as necessidades diárias, os leões que devemos matar diariamente estão sempre nos impulsionando a cumprir compromissos com uma agenda lotada, que nos obriga a olharmos para frente, mesmo que esse olhar esteja direcionado para o turno, o dia ou o final de semana seguinte. Cunha e Passeggi (2020, p. 1043) refletem que “olhar para frente é o que nos move” e o quanto essa visão do devir impacta sobre nossas decisões, escolhas e atitudes.

Delory-Momberger (2008) e Machado (2006), trazem a etimologia da palavra projeto, derivada do latim *projectus*, que vem a ser o particípio passado da palavra *projicere*, “significando algo como um jato lançado para frente” (MACHADO, 2006, p. 2). O mesmo autor expõe que, ao nascermos, somos lançados no mundo e, gradualmente, nos constituímos pessoas, “na medida em que desenvolve[m]os] a capacidade de antecipar ações, de eleger continuamente metas a partir de um quadro de valores historicamente situado, e de lançar-se em busca das mesmas, vivendo, assim, a própria vida como projeto” (MACHADO, 2006, p. 2).

Em consonância com o aspecto etimológico abordado pelo autor supracitado, Delory-Momberger (2008) propõe um pequeno jogo com a palavra. Trocando o sentido fenomenológico pelo ontológico, ela sugere que olhemos para o homem como um ser “fundamentalmente projetado”, na qual “toda atividade humana, tanto a mais rotineira, como a mais excepcional, implícita um horizonte de possibilidade, um espaço à frente dela mesma que a lança na existência e lhe dá sua finalidade e sua justificativa” (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 63).

Nesse sentido, o contar-se não se configura apenas como uma ferramenta que nos permite explorar o passado. As histórias de vida permitem tirar nossa realidade de nossa própria existência e não daquilo a que elas se referem, oferecendo, em compensação, um quadro metodológico e experimental para pensar o modo pelo qual o sujeito se constrói como projeto (DELORY-MOMBERGER, 2012).

Podemos dizer que o movimento biográfico constitui um trabalho de reconstrução hermenêutica do sujeito e que este sujeito é o próprio projeto, por isso o termo figura do indivíduo-projeto. Estas falas iniciais comungam com as palavras de Cunha (2019, p. 46), ao apontar que “a escrita de si coincide com a possibilidade de enxergar além do que foi

programado, de refletir e articular passado-presente-futuro, saindo da dinâmica de vida que é “imposta” rumo a um projeto de vida autoral”.

Em minha compreensão, Delory-Momberger (2008) traz a ideia de projeto de vida como parte da figura do indivíduo-projeto, projeto de si primordial, ou ainda, projeto de existência. Ela se refere ao sujeito como sendo o próprio projeto, ou seja, o indivíduo é o ator-narrador, o ator-autor da história e sua própria instituição. Ou ainda, “o sujeito não cessa de se instituir como sujeito; ele é o objeto incessante de sua própria instituição” (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 99).

As histórias de vida em formação formam para a capacidade de mudança qualitativa (formabilidade) gerada pela reflexividade, advinda da biografização, no caso, pela relação reflexiva de sua história. Essa capacidade de mudança qualitativa pelas histórias de vida ocorre pelo “reconhecimento da vida como experiência formadora e da formação como estrutura da existência” (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 99).

Neste sentido, as dimensões dos projetos de vida são constitutivas do procedimento de formação. Isso quer dizer que, enquanto o sujeito se narra, suas representações são trabalhadas e reinscritas em uma perspectiva projetiva, relacionando assim, passado e futuro.

Ainda na perspectiva das reflexões advindas das contribuições de Delory-Momberger (2008, p. 63) esse projeto de si deve ser compreendido, em suas palavras, como “um impulso para frente, uma orientação para o futuro”. Ele precisa de mediações para ter forma, que por sua vez, é realizada por projetos particulares que podem ser de

longa duração (projetos de formação, profissionais, matrimoniais, familiares) e se atualizam em figuras às quais estão ligados valores de sucesso ou fracasso que podem ser considerados como forma de destino [...] o projeto de si se atualiza a cada momento em atitudes muito pontuais que tocam à imagem física e mental que o indivíduo tem de sua própria forma (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 64).

À vista disso, estou numa relação constante comigo mesma, em que seleciono o que me identifica, através de uma correspondência, “de ajustes de formas sentidas como minhas” (DELORY-MOMBERGER, p. 64), que aparecem em minhas atitudes físicas e mentais.

A dinâmica projetiva está em constante movimento e vem como um estado constitutivo para a condição humana de inacabamento. Ele busca, através do projeto de si, minimizar a “distância de uma projeção unificada dele mesmo” (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 64).

A narrativização do eu se inscreve na dinâmica do projeto de si. A história se reconstrói a cada enunciação e, com ela, seu sentido. Em outras palavras, ao olharmos para

nossas vidas, essa visão nos permite ressignificarmos o vivido, contribuindo assim, para o início de algo ou para nos localizarmos nessa travessia do fim supostamente estabelecido em nossas vidas, ou ainda compreendendo com Cunha (2019, p. 46), “possibilita começos e fins autorais que se (re)fazem continuamente mediante a reflexão de quem narra a si mesmo”, em um processo reflexivo e autoral, próprios da autobiografização.

A dimensão prospectiva do projeto de si abre vias, não por um reconhecimento do passado, mas por sua dinâmica permitir a possibilidade de um futuro e da realização de projetos singulares, em uma história que não está fechada em si mesma.

Essa construção biográfica numa prospecção do passado coloca cada acontecimento, personagem em seu lugar, achando sua função e seu sentido na fala, puxando essa

“história” para a realização hipotética daquilo que a projeta para o possível e que a justifica retrospectivamente. A “história de vida” não é a história da vida, mas a ficção apropriada pela qual o sujeito se produz como projeto dele mesmo. Só pode haver sujeito de uma história a ser feita, e é, à emergência desse sujeito, que intenta sua história e que se experimenta como projeto, que responde o movimento de biografização (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 66).

Em um contexto social pós-moderno, que vive a desinstitucionalização e a descentralização, em que o indivíduo não tem seu papel definido e encontra a necessidade de acharem sentido em sua atividade social e se constroem por si mesmos, ou seja, em uma sociedade individualizada, o indivíduo tem sua atividade social ditada por “relações temporárias e reversíveis de inclusão em subsistemas aos quais ele tem acesso, segundo os setores de sua vida que deles dependem”. Tornou-se, portanto, o homem plural, “o produto complexo de experiências socializadoras múltiplas” (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 75).

Na perspectiva do então projeto de si, o indivíduo é empreendedor de si mesmo, gestor de seu capital biográfico e, para as empresas, isso engloba a mobilização de suas aptidões profissionais e pessoais, sua individualidade profissional, identidades social e profissional e, como tal, caracteriza-se por capacidades, como as descritas por Delory-Momberger (2008) de: reatividade (reação e resposta rápida a uma nova situação); criatividade (iniciativa e autonomia em decisões e ações); flexibilidade (adaptação e reorientação nas ações); e reflexividade (sobre sua atividade e sobre si).

Essas características que envolvem o gestor pós-moderno têm por finalidade permitir que o indivíduo seja “capaz de iniciar projetos, integrar-se a projetos e passar de um projeto a outro” (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 81).

Elaborando então, a partir das compreensões advindas da autora supramencionada, pensar em um projeto de vida, não se trata de adivinhar um futuro ou construir e seguir à risca um trajeto para se realizar profissional ou pessoalmente,

Trata-se de analisar que experiências [esses sujeitos cantantes] têm do universo [do canto, da música] e que representações constroem das atividades e dos objetos [atuações próprias do cantar] e de mostrar como essa experiência e essas representações, que condicionam sua relação com o aprender e o saber, participam de sua figuração biográfica e do projeto que eles têm de si mesmos [com o canto] (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 31).

Desenvolver uma pesquisa sobre o projeto de vida de um indivíduo com o canto, também se torna um processo formativo, pois propicia que os sujeitos envolvidos olhem para suas vidas, ressignifiquem o vivido e o devir, possibilitando assim, agregarem valores às suas vidas com a música e às suas próprias formações, por meio do narrar-se e desse processo de biografização.

As histórias que o sujeito conta sobre si são histórias que agem performativamente. Elas não se contam apenas, mas também se procuram, onde o relato é usado como “o lugar de um debate consigo mesmas, de um exame do que elas querem e do que elas podem, de um cálculo negociado entre suas aspirações, os seus projetos e os recursos internos ou externos de que dispõem” (DELORY-MOMBERGER, 2012a, p. 533).

Nesta perspectiva, a partir de reflexões advindas de uma pesquisa realizada pela autora com jovens mulheres entre vinte e trinta anos e de seus avanços no que concerne à análise do enredamento das narradoras, convém perceber que as representações que o sujeito tem de si próprio aparecem em modos singulares de narrar; que o sujeito pode assumir uma atitude e uma relação recorrente com o narrado, a partir de suas formas de agir e reagir e, ainda, mesmo que inconscientemente, assumem um lugar de fala, onde se reconhecem, em seu *tópos*.

O estudo trazido por Delory-Momberger (2012a, p. 533), o exemplo de uma de suas informantes, Catherine, a conduziu ao desenvolvimento de uma “teoria da narrativa biográfica (e da biografização em geral) como lugar da gênese socioindividual”. Isso implica em dizer que, a autora percebeu em seus estudos, o momento da narração como o de construção pessoal e de socialização, em que a experiência e a aprendizagem de si não se dissociam da experiência e da aprendizagem de mundo.

Delory-Momberger (2012a) gerou, portanto, quatro categorias: formas de discurso; esquema de ação (agir estratégico, progressivo, arriscado e na expectativa); motivos recorrentes ou topoi; gestão biográfica.

Na primeira, “formas de discurso”, a autora destaca as relações que os sujeitos estabelecem entre os discursos que produzem de si para agir biograficamente: narrativo, descritivo, explicativo e avaliativo. Na sequência, outra camada envolta nas narrativas é o “esquema de ação”. Nessas narrativas são levadas em conta as atitudes que indivíduo adota de forma recorrente, nas suas narrativas, a sua relação com as situações e acontecimentos, e na forma como age e reage. Nesse agir, a autora destaca aquele que se refere ao “agir estratégico – caracteriza-se ao indivíduo apresentar uma atitude de planificação e de negociação ligada a representações e a posições profissionais relativamente asseguradas”, na sequência desses esquemas de ação narrativo podemos identificar o “agir progressivo – caracteriza-se pelo indivíduo apresentar uma atitude de explorar as situações e de construção progressiva”, ainda o “agir arriscado – caracteriza-se pela busca do indivíduo na conciliação de opções de trabalho e interesses ou talentos pessoais” e, por fim, o “agir na expectativa – caracteriza-se pelo indivíduo se colocar na posição de “ver o que vai acontecer” e se entregar às circunstâncias” (DELORY-MOMBERGER, 2012, p. 534).

A terceira categoria elucidada pela autora é denominada como “motivos recorrentes ou *topoi*: tematizam e organizam a ação do relato, agindo nele como lugares de reconhecimento e chaves de interpretação da experiência”. A autora esclarece que “a palavra grega *tópos* (*topoi* no plural), significa lugar-comum, proveniente da geografia humanística”. O lugar-comum, de pertencimento e reconhecimento que a autora descreve, pode constituir novos lugares, novas significações e assim, novas formas de construir a si. Por conseguinte, “é particularmente na escrita desses *topoi*, desses lugares privilegiados, que os narradores constroem um sentimento de si próprios e das suas formas próprias” (DELORY-MOMBERGER, 2012, p. 534).

Nessa perspectiva, a quarta e última categoria elencada pela autora é a gestão biográfica desses *topoi*. Para ela, essa categoria se deve em função da realidade socioindividual, na qual ocorre a negociação e o confronto entre os *topoi* apresentados pelo sujeito e o ajuste de sua ação com a realidade. Isso pode ocorrer em função do confronto entre “padrões biográficos veiculados pelos mundos sociais e as biografias de experiência” (DELORY-MOMBERGER, 2012, p. 535).

Essa categorização sugerida pela autora pode se revelar como pontos de reflexão sobre a narratividade do sujeito, sua experiência constitutiva, seu construir-se, seu lugar de fala e sobre ações que, mesmo sem ter sido decididas dentro de um plano de ação, devidamente elaborado, compõem as pequenas partes desse indivíduo-projeto.

Sabemos que as necessidades diárias muitas vezes são priorizadas, de forma que, a vida vivida é criada em mundos com o “fazer diário”, “isento de reflexão e de escolhas

conscientes e autorais” (CUNHA, 2019, p. 68). Todavia, é essa negociação diária, são essas nossas escolhas e o gerenciamento de nosso capital biográfico que compõem o nosso projeto de vida. Neste sentido, “à medida que relacionamos dialeticamente nossas experiências existenciais e nossas experiências intelectuais podemos identificar os testemunhos dos nossos processos de tomada de consciência, vislumbrando um novo projeto de vir-a-ser” (CUNHA, 2019, p. 165).

A partir da leitura dos trabalhos de Cunha e Passeggi (2020) e de Cunha (2019), compreendo que esta última nomeia como projeto de vida autoral, o projeto de si mencionado por Delory-Momberger, ou seja, um projeto constitutivo de formabilidade, “para a capacidade de mudança qualitativa, pessoal e profissional, engendrada por uma relação reflexiva com sua “história” (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 99).

Pensando nisso, as autoras refletem sobre a importância de não se desvalorizar o movimento prospectivo na narrativa de si. É no pensar no devir que configuramos o ser hoje, ou dito nas palavras de Cunha e Passeggi (2020, p. 1041) “que vive a vida de todos os dias, aqui e agora, e que se percebe tendo-sido e estado-em-algum lugar no passado”.

O entrelaçamento no ato de narrar dos três movimentos (prospectivo, respectivo e inspectivo) é o que determina nossa condição biográfica. Cunha e Passeggi (2020, p. 1041) nos diz que “o humano se constitui, biograficamente, refletindo e organizando, temporalmente, circunstâncias, valores, crenças e atitudes em torno dos acontecimentos no mundo da vida”.

Essa capacidade de reflexão do indivíduo é o que permite sair da condição ingênua e submissa das circunstâncias da vida para atitudes mais conscientes e autônomas, o que, por sua vez, permite decisões para o que se quer fazer.

O caminho para o desenvolvimento autônomo e emancipatório que a reflexão e a organização temporal dos acontecimentos permitem, me faz lembrar do mesmo movimento que fazemos ao estudar o personagem de uma ópera. Podemos apenas aprender as notas, a pronúncia das palavras, mas quando paramos e nas inúmeras visitas que fazemos ao texto musical e linguístico, trazemos a história da ópera, do personagem, a letra passa a ter outro significado; a música ganha outra vida. Tudo se ressignifica, inclusive o nosso cantar e o nosso ser o personagem.

Este estudo se trata de uma investigação sobre os projetos de vida de duas cantoras. O ponto de partida é a ideia de que é necessário construir reflexões sobre os caminhos de formação no canto, cujo objeto seja o conhecimento sobre si e a sua relação com esta prática, tendo em vista, que a voz é um instrumento que carregamos diariamente e, este fácil acesso

nos permite explorá-la em diferentes espaços, inclusive de maneira informal. Tal vislumbamento, nos permitirá compreender sobre possibilidades, desafios, alternativas na construção de futuros cantores, mas também na reinvenção dos professores de canto, cantores em atuação.

A pesquisa corresponde a um ambiente de experiências biográficas, por meio do qual cada participante pode articular passado, presente e futuro com vistas à compreensão de si e, por conseguinte, à tomada de decisões inerentes à constituição de si, quem eu sou; e aos caminhos que deseja seguir, para onde vou/quem eu quero ser na construção dos aspectos constitutivos, do conhecimento e do autoconhecimento.

3.2 Sujeito epistêmico, sujeito empírico e sujeito biográfico

É interessante resgatar a máxima de que o sujeito que nos conta a história tem muito a contar sobre os processos de formação, que vai além do que é trazido pelas produções científicas e do que é proposto nas instituições.

Isso também pode se encaixar ao que o sujeito cantante pode nos trazer sobre seu processo formativo e assim, sobre os parâmetros que permeiam o tornar-se cantor na modernidade avançada, elementos esses que podem ser relacionados e levados em consideração no que se refere ao que pode fazer parte do leque de habilidades e do gerenciamento do futuro cantor, ao seu processo formativo e à sua relação com os saberes.

Uma observação realizada no contexto de ensino formal dos adultos é que, quando o sujeito retorna a este espaço de aprendizagem, invariavelmente, ele se torna um aluno tradicional, que espera que seja dito o que fazer para adquirir o conhecimento esperado.

Não diferentemente, esta realidade também se encontra no contexto do canto. Em minha atividade como docente, por exemplo, já vi muitos cantores com práticas informais ou que já realizavam atividades artísticas como cantores, ao ingressarem na instituição à qual estava vinculada, colocavam-se na condição de sujeitos com expectativas para obter o conhecimento, as habilidades com o canto, desconsiderando os saberes provenientes de suas experiências, criando uma relação de dependência.

Não obstante a este tipo de situação ora relatada, ainda encontramos nas escolas de música esse movimento de relação verticalizada, também por parte das instituições e dos formadores. Dentro desta perspectiva, Passeggi (2016) chama a atenção para a necessidade na educação de um modo geral, de olharmos para o “adulto em formação” e não necessariamente, o “aluno em formação”, tendo em vista que este adulto não é uma página em

branco, como já elucidado por Paulo Freire, mas um indivíduo singular, marcado por suas vivências, inseridos em contextos de trabalho. Penso que, da mesma forma, percebemos a necessidade de se olhar para o “cantor em formação” e não o “aluno de canto em formação”.

Ao olharmos para este cantor em formação como um sujeito inserido em determinada realidade musical, artística, é possível também olhar para suas demandas, para seu capital biográfico e sua forma de geri-lo, olhando aqui, para as narrativas de si como “uma prática de formação geradora de uma outra forma de produzir conhecimento em Educação” e, em nosso caso, na Educação Musical (PASSEGGI, 2016, p. 70). Vale salientar que este movimento de olhar para o sujeito por meio de suas narrativas não desconsidera as aprendizagens disciplinares, ele apenas atribui poder ao sujeito da formação, não ficando apenas na formação em si.

Essa sessão, que se refere aos tipos de sujeito dos quais trataremos a seguir, requer certo esclarecimento sobre o sentido aqui utilizado da palavra “sujeito”. Em minha pesquisa, faço uso da palavra “sujeito” atribuindo o significado sugerido por Passeggi (2016), “na complexidade dialética de nossa própria humanidade e de nossas múltiplas faces”, onde, enquanto sujeitos a autora concorda com a proposta de Ricoeur (1994, apud PASSEGGI, 2016, p. 71), em que o sujeito é aquele que sofre e que age ao mesmo tempo, o tempo todo.

Partindo então dessa concordância, a autora aborda a noção de sujeito doravante da travessia do sujeito epistêmico ao sujeito biográfico. A autora faz isso levando em conta o pensamento humano alicerçado em dois momentos: um trazido do século V a.C. e o outro do nascimento da ciência moderna.

No primeiro momento referido, ela traz a inscrição do Oráculo de Delfos: “Ó homem, conhece-te a ti mesmo e conhecerás os deuses e o universo”. Nesta perspectiva, a autora reflete sobre a presença do sujeito epistêmico e do sujeito biográfico nesta inscrição. O sujeito epistêmico é o sujeito do conhecimento, o que tem a capacidade de conhecimento, reflexão e sistematização; o sujeito biográfico é definido pela autora como o sujeito do autoconhecimento, que tem a capacidade do autoconhecimento, de reflexão sobre si, de desenvolver teorias. Este autoconhecimento dá condições de conhecer o outro, o que nos rodeia.

O segundo momento trazido pela autora é o do surgimento da ciência moderna, no início do século XVI, que, em sua análise, foi o momento de ruptura entre o sujeito epistêmico e o sujeito biográfico, a partir do advento da pesquisa científica. Neste sentido, o crescimento do sujeito epistêmico, racional, do conhecimento, imprescindível para a pesquisa

científica, expulsa o sujeito empírico, de carne e osso, transpassado por experiências e capaz de refletir sobre si e sobre o outro, da tendência de fazer ciência, inclusive na educação.

Em minha compreensão, o que essa travessia sugere é a reflexão sobre a divisão entre os sujeitos epistêmico (do conhecimento) e biográfico (do autoconhecimento) ora encontrado e analisado na inscrição de Delfos e, conseguinte, a religação entre eles por meio das narrativas de experiência, o que se torna relevante, tendo em vista a indissociabilidade entre o sujeito do conhecimento e o sujeito do autoconhecimento.

Na sociedade biográfica, já referida e discorrida no tópico anterior ao dialogar com os conceitos tratados por Delory-Momberger, o indivíduo encontra o desafio biográfico, que é o desafio de falar de si, de reflexão sobre si, ou, nos termos de Passeggi (2016, p. 71) “de fabricar uma história de si”.

Delory-Momberger (2012b, p. 19) reconhece uma nova era de condição humana, advinda das mudanças sociais e transformações por elas promovidas, nos últimos 50 anos (na ocasião de tradução de seus escritos, a autora se refere aos últimos 40 anos), “nos modos de vida e nos modelos de existência”. Essa nova relação do indivíduo com a sociedade, é então nomeada de condição biográfica, onde “a biografia como processo de construção da existência individual torna-se o centro de produção da esfera social”.

Nessa nova configuração, as trajetórias não são traçadas de maneira linear, a formação e as grandes instituições também sofrem mudanças; os modelos tradicionais educacionais, também são afetados pelos fenômenos, por exemplo, da globalização. As famílias e as escolas sofrem efeitos de descentralização desse molde até então, tradicional.

Há um imediatismo, uma necessidade de saber ser, uma exigência social de sermos nossa própria marca, o que Passeggi (2016), coloca como um produto vendável, e que também exige o marketing de si. Nesse desafio biográfico, o sujeito se encontra na idade da pluralidade de identidades e da reflexividade.

A autora ainda chama a atenção que, é em meio a essa “virada atual da subjetividade”, que há maior necessidade de se olhar para este sujeito em constante formação, de olhar para as experiências que os constituem, para o seu olhar sobre si, como se vê e como vê o outro ou, em suas palavras “de que ponto de vista ela [a pessoa] percebe seu modo de ser, de conceber o mundo e de se conceber no mundo” (PASSEGGI, 2016, p. 72). Essa reflexão crítica permite, dessa forma, retomando as palavras do oráculo de Delfos, a partir do autoconhecimento, conhecer os deuses e o universo.

Uma das considerações que mais me chamou atenção nas reflexões da autora foi quando, em diálogo com as ideias de Jerome Bruner (1997), ela enuncia que “as capacidades

“mais poderosas” do humano, desde a infância, são a de “refletir” para avaliar o que a cultura lhe oferece e “projetar alternativas” para (sobre)viver nessa cultura e, eventualmente, transformá-la” (PASSEGGI, 2016, p. 72-73).

Sendo assim, essa religação que o sujeito biográfico faz do sujeito empírico com o sujeito epistêmico, permite uma emancipação sobre o que nos rodeia e sobre o nosso devir, tanto em nossos processos individuais como sociais. Dessa forma, e com o intuito de trazer à tona as reflexões advindas dessa religação, trago abaixo aspectos epistêmicos desse campo que nos instrumentaliza e oportuniza para abordarmos e falarmos sobre o sujeito epistêmico, empírico e autobiográfico.

3.3 Situando o campo da pesquisa (auto)biográfica com os Projetos de Vida

Para trilhar esse caminho com a pesquisa (auto)biográfica, percebi que era necessário compreender os percursos desenvolvidos pelo movimento, em âmbito internacional, nacional e dentro da música, algo que se tornou desafiante, tendo em vista o volume considerável e a grande diversidade nas pesquisas, estudos e grupos, apesar de sua recente história. Dito isto, percebi este espaço não seria suficiente para essa prática, mas que a contextualização histórica com os enfoques que considere como os mais relevantes, seriam possíveis de serem explicitados nas linhas que se seguem.

Iniciado como método de pesquisa pelas Ciências Sociais, na Escola de Chicago, no início do século XX, o método (auto)biográfico foi utilizado pela instituição em pesquisas com comunidades imigrantes ou de exclusão social, através de fontes não usuais, como cartas, diários, fotografias, “implicando em compreensões simbólicas, valores e costumes diante das interações sociais vividas pelos sujeitos e suas relações com questões políticas e estruturantes da sociedade política” (SOUZA; MEIRELES, 2018, p. 288).

Deixado de lado por um tempo, o olhar sobre as narrativas pessoais ressurgiu com Franco Ferrarotti na década de 50 na Itália, com o método biográfico e na década de 70 com Daniel Bertaux na França, com as narrativas de vida. Em 1980 tivemos a chamada virada narrativa, marcada pelo retorno do sujeito ao olhar investigativo científico, agora não apenas como método, mas também como “instrumento mental de construção da realidade” e de si mesmo” (PASSEGGI, 2020, p. 60). A preocupação, portanto, passa para as narrativas oral e escrita e em como elas intervêm na relação humana, do sujeito consigo mesmo, com o outro e com o mundo.

Na perspectiva histórica da pesquisa (auto)biográfica no Brasil, Passeggi (2016) propõe visualizarmos seus desdobramentos sobre dois grandes períodos: “um primeiro momento de eclosão do autobiográfico e das histórias de vida em Educação, que emerge nos anos 1990, e um segundo momento de expansão e diversificação dos temas de pesquisa, que se inicia nos anos 2000” (PASSEGGI, 2016, p. 12). Inicialmente, este movimento centrou-se sobre a formação de professores, o que, possivelmente foi evidenciado pelas reformas legislativas da década de 90, trazendo as histórias de vida e as narrativas autobiográficas como fontes de investigação qualitativa.

Esse período traz à tona contribuições advindas da Europa e do Canadá dos pioneiros das histórias de vida em formação, que emergiram na década de 80: “Ressaltam-se os estudos de Gaston Pineau (1983, 2005); Pierre Dominicé (2000), Marie-Christine Josso (2010), no mundo da francofonia e o de António Nóvoa (1992, 1995), no mundo da lusofonia” (PASSEGGI, 2016, p. 13).

A autora explicita que, a partir dos anos 2000 os estudos indicam que as pesquisas passam a dar enfoque no biográfico e no autobiográfico, trazendo em evidência que “A referência ao biográfico (escrita da vida) é mais sugestiva da ação do sujeito que a denominação histórias de vida” (PASSEGGI, 2016, p. 15). As características da pesquisa (auto)biográfica se comunicam com tradições de pesquisas em países da Europa e nas Américas, como é o caso da *Biographical research* (anglo-saxão), *Biographieforschun*, (alemã), a *Recherche biographique en Education* (francesa) e a *Investigación biográfico-narrativa en educación* (íbero- americana).

O uso do termo pesquisa (auto)biográfica ficou consagrado aqui no Brasil, com o prefixo “auto” entre parênteses. A autora nos diz que foi usada pela primeira vez em um livro de António Nóvoa e de Matthias Finger (2014), associado à palavra “método” – método (auto)biográfico, no intuito de perspectivar sua subjetividade, mas não no sentido da intimidade do eu e sim, de “aprendizagens, no conhecimento de si e do outro e na transformação individual de quem se forma” (PASSEGGI, 2020, p. 61).

Portanto, este artifício linguístico, como meio de diferenciar a apropriação do termo autobiografia encontrado na Literatura ou mesmo na Sociologia, em Educação busca assumir “o eu (auto) como marca fundante da pesquisa (auto)biográfica” (PASSEGGI, 2016, p. 16), evidenciando assim, o sujeito, as narrativas de sua experiência e a possibilidade de reinvenção de si.

Nasce em 2004, o termo Pesquisa (Auto)Biográfica, no I CIPA – I Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)Biográfica, com o intuito, como supramencionado, de

“sinalizar a presença da subjetividade” neste tipo de pesquisa, com o campo aberto tanto para a formação como para a educação (PASSEGGI, 2020, p. 60). Este evento tornou-se um marco e um fórum de debates sobre o movimento biográfico no cenário brasileiro, ampliando suas redes com pesquisas nacionais e internacionais. Tanto que, como relata Passeggi (2020), foi a pesquisadora Maria Helena Barreto Abrahão, que esteve à frente do I CIPA, que trouxe essa discussão

a escolha do termo pesquisa se justificava para sinalizar o caráter científico do uso de narrativas em educação [...]. Por sua vez, o uso dos parênteses se referia, ao mesmo tempo, às narrativas biográficas e autobiográficas e chamar a atenção para a subjetividade na pesquisa. Por fim, eles podem ainda remeter à transposição de narrativas autobiográficas para biográficas, isso acontece quando o pesquisador transforma uma narrativa autobiográfica (oral ou escrita), que lhe foi oferecida por um participante, que narra sua vida, numa narrativa biográfica, em que o pesquisador assume a autoria do texto” (PASSEGGI, 2020, p. 65).

A pesquisa (auto)biográfica nasce de forma híbrida, com influência das histórias de vida em formação e da pesquisa biográfica em educação, com a contribuição de pesquisas em diversas áreas de conhecimento.

A necessidade por entender a fala de cada indivíduo, se firma à medida que a dinâmica da vida se acelera em movimentos, informações e necessidades. Falar sobre as experiências que constituem o nosso lugar [com o canto] e nossas possibilidades prospectivas “é falar sobre o que está no âmago da atividade biográfica” (DELORY-MOMBERGER, 2016, p. 137). Narrarmos sobre o que nos aconteceu, o que nos constitui e como nos tornamos quem somos, permite-nos retornar às condições e à forma que construímos as experiências com o canto. Esse retorno é tanto investigativo quanto formativo.

A pesquisa (auto)biográfica, pautada nas narrativas desse sujeito social sobre si e sobre seu contexto histórico-social proporcionam a construção de um tipo de conhecimento que, segundo nos conta Passeggi (2017, p. 11), Franco Ferrarotti chama de “saber global, holístico”. Para a autora, “esse tipo de conhecimento se refaz, a cada passo, sob novas configurações, escapando da rigidez e da estabilidade procurada no campo dito científico”.

Dentro desta perspectiva, o conhecimento se forma a partir do autoconhecimento. A pesquisa (auto)biográfica permite que o indivíduo ao olhar para si, fale de si, reflita sobre si, crie uma história de si, em um mundo no qual nada é fixo.

Pensar a aprendizagem que ocorre ao longo de toda a vida, considerar as experiências, o que passa e deixa rastros na vida dessas cantoras, mostra os desafios de repensar a formação do adulto e de se ver possibilidades de caminhos para futuros cantores.

Esse olhar possibilita um meio de desenvolver uma reflexão crítica, de compreender como essas cantoras constituem seus lugares com o canto, a partir de suas próprias percepções, como percebem os laços que constroem com a área do canto, com o pertencimento ao canto, de se conceberem no mundo com suas experiências com o canto e no mundo do canto, possibilitando, uma capacidade de conhecer, nas palavras de Passeggi (2016, p. 72) “sobre sua experiência, de conhecer e de se autoconhecer” para conhecer o que/quem está ao nosso redor.

Falar nesses construtos da abordagem (auto)biográfica, me faz pensar sobre a frase que até o momento, melhor ilustra meus pensamentos sobre a relação com o existir com o canto, que é “caminhar para si”. Penso sobre esse processo do contar-se, do ter voz, como comparado por Josso (2010), o de trilhar um caminho, em uma viagem, onde em sua trajetória, seu caminho cruza com o de outras pessoas; ocorrem encontros, desencontros, acontecimentos, paradas. Dito em suas palavras: “ir ao encontro de si visa a descoberta e à compreensão de que viagem e viajante são apenas um” (JOSSO, 2010, p. 84).

Não se trata apenas de conhecer seus processos formativos, ou por assim dizer, constitutivos de seus projetos de vida. Trata-se também de tomar consciência de si, o que,

permite à pessoa, daí em diante, encarar o seu itinerário de vida, os seus investimentos e os seus objetivos na base de uma auto-orientação possível, que articule de uma forma mais consciente as suas heranças, as suas experiências formadoras, os seus grupos de convívio, as suas valorizações, os seus desejos e o seu imaginário nas oportunidades socioculturais que soube aproveitar, criar e explorar, para que surja um ser que aprenda a identificar e a combinar constrangimentos e margens de liberdade (JOSSO, 2010, p. 84).

Nesse ponto, Josso (2010) propõe que o processo de caminhar para si como um projeto que se constrói ao longo da vida, no qual o autoconhecimento é o primeiro passo. E não apenas com o que fui, mas o olhar para o retrospectivo e também para o introspectivo, ver ali o que se está-sendo para a criação de uma consciência histórica e assim, sermos seres conscientes de si e protagonistas de nossas vidas com a música.

Dessa forma, olhar para os projetos de si de dois sujeitos cantantes com a música, para seus itinerários formativos, suas escolhas, suas habilidades, suas competências, suas experiências podem nos trazer elementos que, na materialidade da música, do canto, que é materializado na grafia de suas vidas, dos seus projetos de vida, possivelmente isso nos permite enxergar alternativas de se constituir com o vir-a-ser um profissional do canto, olhando como elas fizeram ao longo da vida e como ainda projetam o seu dever.

4 CAMINHOS METODOLÓGICOS

...não se trata de encontrar nas escritas de si uma “verdade” preexistente ao ato de biografar, mas de estudar como os indivíduos dão forma à suas experiências e sentido ao que antes não tinha, como constroem a consciência histórica de si e de suas aprendizagens nos territórios que habitam e são por eles habitados mediante os processos de biografização (PASSEGGI; SOUZA; VICENTINI, 2011, p. 371).

Trilhar para o outro, através das narrativas de seu caminhar com o canto, compreender a constituição de um projeto de vida com a música, requer um referencial teórico-metodológico que nos guie em compreender o indivíduo no decorrer de suas experiências no tempo, como ser socioindividual, em sua subjetividade.

Isso suscita a escolha de uma metodologia que permita ouvir suas vozes, em uma narrativa que as possibilite olharem para si, ao passo que refletem sobre seus caminhos trilhados, e que tomam consciência do que foi formativo em suas experiências constitutivas com o canto. Dessa forma, exponho abaixo como então, se deu meu encontro com o referencial teórico-metodológico deste estudo.

4.1 Encontrando o referencial teórico-metodológico

A necessidade e a inquietação em ver a trajetória sob essa diferente perspectiva, em um olhar amplo, constitutivo me conduziu a mirar na subjetividade de dois sujeitos cantantes e em seus processos de biografização através da música. Tais compreensões sobre as características do meu trabalho me conduziram a realização de uma pesquisa qualitativa.

De acordo com Minayo (2002), este tipo de pesquisa procura desvelar processos sociais que ainda são pouco conhecidos e que pertencem a grupos particulares, sendo que seu objetivo e indicação final é proporcionar a construção e/ou revisão de novas abordagens, conceitos e categorias referentes ao fenômeno estudado. Sobre isso, Minayo (2002) descreve o método qualitativo como,

[...] é o que se aplica ao estudo da história, das relações, das representações, das crenças, das percepções e das opiniões, produtos das interpretações que os humanos fazem a respeito de como vivem, constroem seus artefatos e a si mesmos, sentem e pensam. Embora já tenham sido usadas para estudos de aglomerados de grandes dimensões (IBGE, 1976; Parga Nina et al., 1985), as abordagens qualitativas se conformam melhor a investigações de grupos e segmentos delimitados e focalizados, de histórias sociais sob a ótica dos atores, de relações e para análises de discursos e de documentos (MINAYO, 2002, p. 57).

Esse tipo de pesquisa, dito nas palavras de Passeggi (2020, p. 59) apresenta uma pluralidade de enfoques teórico-metodológicos que fundamentam os conhecimentos produzidos na perspectiva de quem narra. Dentre essas perspectivas qualitativas, a pesquisa biográfica, que se inscreve no questionamento da constituição do indivíduo, de como o indivíduo se torna indivíduo, atravessado por um complexo de relações histórica, social, cultural, linguística, política, econômica, na relação que ele estabelece consigo mesmo, com suas representações, suas experiências, sua existência e com os outros, tem se mostrado a mais adequada para este momento epistemológico.

O que me impulsiona a ouvir suas vozes sobre seus processos constitutivos fundamentados neste referencial teórico-metodológico é enxergar no dispositivo em questão, aportes investigativos e formativos cujos “atores sociais”, usando os termos de Passeggi (2016) se tornam autores, neste caso, autoras de sua própria história, como um processo de empoderamento pelas narrativas autobiográficas.

É nessa direção que as cantoras, participantes desta pesquisa, tecem na “intriga narrativa”, como nos ensina Ricoeur (2010), os seus feitos constitutivos de uma experiência que as tornaram agentes. Para seguir acompanhando o pensamento de Passeggi (2016), cantoras que nas suas histórias de vida profissionais, se colocam na posição de produzirem novas teorias biográficas e assim, possibilitarem mudanças na construção de suas gestões biográficas, sendo assim, nos termos da autora, “ator, autor e agente social”, se constituindo pela narrativa e na narrativa (PASSEGGI, 2016, p. 82).

Essa constituição por meio do narrativa ocorre no processo de autoconhecimento, da reflexão sobre si e no proferimento da palavra, no ato performativo, em que essas cantoras, ora chamadas de sujeitos cantantes, assumem a condição de ator, ao interpretar papéis pré-existentes; a condição de autor[a] que, no ato de narrar suas experiências, tomam consciência de si em meio aos cenários da vida, o que, a partir da reflexividade narrativa, “assumem a autoria do seu texto”; na condição de agente social que age no mundo da vida a partir de ações refletidas, não pré-concebidas (PASSEGGI, 2016, p. 82).

Dentro desta perspectiva, meu entendimento é que elas atuam em diferentes contextos músico-educacionais de Brasília e que podem proporcionar novos olhares sobre o devir de um sujeito cantante.

Estes são aspectos propositivos do referencial teórico-metodológico ora mencionado. Neste sentido, Varela (2010) se refere à metodologia (auto)biográfica como uma metodologia que pode ser auxiliar em momentos de decisão e de escolhas, seja no âmbito pessoal, como profissional, enquanto dimensões inseparáveis. No âmbito acadêmico, pode ser um

instrumento de verificação do fio condutor que conduz o sujeito durante a formação (VARELLA, 2010, p. 204).

O processo do que Passeggi (2021) denomina como reflexividade narrativa, característica concernente à pesquisa (auto)biográfica, possibilita ao indivíduo que narra suas representações através de uma história, organizar os fatos, dar sentido aos acontecimentos que anteriormente não tinham e, reconstrução ou reinvenção de si e de seus aspectos constitutivos.

Neste meu percurso acadêmico, durante a construção da fundamentação teórica do trabalho, tenho me aprofundado nos estudos sobre a metodologia em questão. Cada vez mais, a minha necessidade em compreender sobre o devir de duas cantoras e em como isso reflete no pesquisar a respeito da subjetivação, o modo como os sujeitos instalam suas crenças, valores, relações com o mundo social na música, relações de pertencimento dentro do canto e da apropriação desses elementos no desenvolvimento de seus projetos de vida, parecem gradativamente se comunicar com as narrativas do sujeito.

Embora estudar o sujeito o configure como algo único, singular, como histórias vividas, sentidas e percebidas de maneira única, necessitando assim, do cuidado em não colocarmos a autobiografia como uma verdade indissolúvel e global, o indivíduo carrega traços de seu tempo. Essa investigação sobre o ser singular pode nos conduzir a uma compreensão de sua pluralidade como ser coparticipante do contexto social.

Esse campo de conhecimento tem adquirido espaço e se firmado sobre uma crescente possibilidade de temáticas de interesse nas investigações, mas sobretudo, o de compreender o processo de constituição do indivíduo, de sua subjetivação, neste caso de sua constituição como um indivíduo que se forma com o canto e constrói toda a sua trajetória nessa área, as dimensões do ser neste mundo, permitindo uma apropriação da figura de si em seus processos, através da recriação de seus percursos, o que o possibilita tornar-se dono do seu vir-a-ser.

Dito de outro modo e seguindo o pensamento de Delory-Momberger (2012a), como essas duas cantoras, em seus processos de gêneses do vir a ser com a música, no seio do espaço social do Distrito Federal, mostram como dão forma aos seus projetos de vida com a música, como fazem significar as situações e os acontecimentos de suas existências com o canto.

A ampliação de olhares e o variado número de perspectivas nas pesquisas científicas, suscitam em mim, a necessidade de fazer uma breve exposição sobre as dimensões epistemológicas e o amplo número de possibilidades temáticas que veio ocorrendo ao longo dos anos na pesquisa (auto)biográfica.

A pesquisa (auto)biográfica vem na perspectiva de trazer um ponto de vista, uma forma de se ver e de se olhar para o sujeito que narra sua história, desvelando a sua subjetividade e trazendo reflexões, compreensões e significações sobre ações cotidianas e experiências constitutivas, no caso em questão, dessas cantoras. Como dito por Bragança (2012, p. 63), “o conhecimento é, portanto, uma possibilidade de libertação”.

Cada um de nós vivemos uma infinidade de papéis sociais, ao sermos pais, mães, filhos, amigos, membros de algum grupo, profissionais, na convivência com nossos pares. Esses diversos papéis que vivemos, dos muitos que somos e dos tantos mundos que vivenciamos, nas palavras de Souza e Meireles, “podem ser descortinados, se ampliamos os modos de olhar/ver. É possível, então, ver com outros olhos, enxergar sob outros pontos de vista” (SOUZA; MEIRELES, 2018, p. 284).

Dessa forma, o que proponho aqui, é refletir com a pesquisa (auto)biográfica algum (ou alguns) dos muitos que as participantes desta pesquisa são, evidenciando reflexivamente, os mundos que elas vivenciam na busca por elas, através dos papéis por elas desempenhados em seus projetos de vida.

4.2 Encontrando meu caminho metodológico com o Grupo de Pesquisa

Uma vez inserida no universo acadêmico, pude ter contato com diversas vertentes de estudo sobre a pesquisa (auto)biográfica, inclusive na área de Educação Musical, oportunizados por minha entrada no Grupo de Pesquisa: Educação Musical Escolar e Autobiografia (GEMAB), coordenado pela professora Delmary Vasconcelos de Abreu.

Nele, tive a oportunidade de conhecer, estudar, discutir com os pares a respeito desse tipo de pesquisa em diálogo com a Educação Musical e que, em seu exercício epistêmico-empírico, busca construir conceitos nocionais emergentes da própria educação musical, capazes de instrumentalizar esse campo do conhecimento. Seu intuito também tem sido ter a música como meio de pensar o sujeito no mundo. Esses caminhos me conduziram a ver no aporte metodológico, o caminho para desenvolver minha pesquisa com os sujeitos cantantes.

A integração no GEMAB, permitiu o contato com a literatura, em crescente construção, com abordagens (auto)biográficas dentro da Educação Musical. Essa perspectiva tem adquirido amplos olhares, de acordo com Gontijo (2019, p. 86), sobretudo, através de quatro pesquisadoras “da área comprometidas de forma contínua com as aproximações epistemológicas e metodológicas desses dois campos investigativos”. São elas: Ana Lúcia de

Marques e Louro-Hettwer; Delmary Vasconcelos de Abreu; Leda de Albuquerque Maffioletti e Maria Cecília de Araújo Rodrigues Torres.

Seus estudos e pesquisas têm ampliado o olhar subjetivo da pesquisa (auto)biográfica na área de Educação Musical nos últimos 20 anos, o que podemos comprovar com o crescente número de produções científicas na nossa área com o referido referencial teórico-metodológico, a criação recente de um Grupo de Trabalho no XXV Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, a ampliação de discussões através de grupos de pesquisa, além do estabelecimento de conceitos, noções e terminologias próprias, como o de musicobiografização que, gradativamente vem avançando nos estudos de Abreu, buscando evidenciar o diálogo entre a narratividade e a música.

Outros estudos vêm sendo desenvolvidos no Brasil trazendo este aporte teórico-metodológico na educação musical, através de profissionais como Jéssica de Almeida (2016, 2017, 2019, 2021), Tamar Gaulke (2013, 2017) e Teresa Mateiro (2021).

Todos esses elementos só demonstram as contribuições de uma ampla perspectiva sobre o indivíduo e sua forma de se relacionar com a vida, trazendo assim distintos ângulos para a pesquisa. E aqui, ela está se dando pela voz de dois sujeitos cantantes: Mirian Marques e Myrlla Muniz.

4.3 Entrevista narrativa autobiográfica

“A vida contada não é a vida” (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 95)

Gostaria de iniciar esta sessão trazendo à tona a inquietante frase supracitada de Christine Delory-Momberger, sobre uma máxima da narrativa, elemento relevante na composição da pesquisa (auto)biográfica. Neste tipo de pesquisa, buscamos compreender como os indivíduos tornam-se indivíduos, olhando para sua biografização e suas formas de se contar. A narrativa é isso: palavras! Palavras enunciadas não são fatos, mas uma visão do que vivenciamos. São representações dos muitos que somos e que evocamos ao nos contarmos.

A pesquisadora Delory-Momberger (2008, p. 95), ao trazer reflexões a respeito das narrativas, expõe que “nenhuma prática de formação pode pretender reconstituir, por si só, o que seria o curso factual e objetivo do vivido”. Portanto, o nosso olhar nesta prática está para o sujeito, mas sobretudo, para as construções narrativas elaboradas no contar de suas vidas, enunciada em um espaço-tempo, numa relação singular, geradora de uma narrativa viva,

transitória, inacabada, dito em suas palavras “que se recompõe sempre no momento em que é enunciada” (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 95).

Como modalidade de coleta da fala dos sujeitos cantantes, recorri à entrevista narrativa autobiográfica. Para evocar as complexas relações constituintes do indivíduo, Delory-Momberger sugere que este dispositivo em questão, nos permite “apreender a singularidade de uma fala e de uma experiência” (DELORY-MOMBERGER, 2012a, p. 526).

Antes de discorrer sobre como procedi com as entrevistas na presente pesquisa, gostaria de trazer algumas compreensões sobre este dispositivo. A entrevista, no geral, tem sido utilizada com bastante frequência na pesquisa qualitativa (GIL, 2008, p. 109). De acordo com alguns autores, “este instrumento tem sido empregado em pesquisas qualitativas como uma solução para o estudo de significados subjetivos e de tópicos complexos demais para serem investigados por instrumentos fechados num formato padronizado” (BANISTER *et al.*, 1994, apud SZYMANSKI; ALMEIDA; BRANDINI, 2004, p. 10).

Dentro, portanto, dessa perspectiva, encontramos outras configurações de entrevistas (entrevistas estruturadas, semiestruturadas, por exemplo) e, dentre elas, a que recorreremos no nosso referencial teórico-metodológico. Ele nos conduz ao olhar da entrevista narrativa autobiográfica, com suas especificidades, a qual se comunica diretamente com a essência da pesquisa (auto)biográfica. Esta, por sua vez, busca compreender com o sujeito e não sobre o sujeito, respeitando e trazendo em evidência assim, sua legitimidade e sua singularidade.

A finalidade desta ferramenta que apresenta uma “dimensão constitutiva da individualidade” é ter um melhor acesso à existência e às experiências do sujeito, em espaços-tempos singulares (DELORY-MOMBERGER, 2012a, p. 526).

Nesse sentido, a autora nos apresenta que,

[...] a entrevista de pesquisa biográfica procura apreender e compreender [...] a configuração singular de fatos, de situações, de relacionamentos, de significações, de interpretações que cada um dá à sua própria existência e que funda o sentimento que tem de si próprio como ser singular (DELORY-MOMBERGER, 2012a, p. 526).

Posta a finalidade da entrevista de pesquisa (auto)biográfica, é de fundamental relevância ilustrar algumas características singulares que compõem este dispositivo. A primeira refere-se ao seu duplo sentido heurístico, no qual o entrevistado encontra seu espaço “na posição de entrevistador de si mesmo; o espaço do entrevistador, cujo objeto próprio é criar as condições e compreender o trabalho do entrevistado sobre si mesmo” (DELORY-MOMBERGER, 2012a, p. 527).

Outra característica apresentada pela autora sobre este tipo de entrevista, é de que o entrevistador segue o ator. Isso implica em dizer que, o narratório, (que não é um perguntador/ questionador) conduz o narrador a desenvolver seu próprio “projeto de pesquisa”, um trabalho de investigação realizado em um terreno que o sujeito participante da pesquisa tenha um espaço de fala amplo e aberto. Dessa forma, seguir os atores significa dizer que o narratório não antecede o narrador, mas que este último só pode “tentar ficar o mais perto possível dele [o narratório] nas sinuosidades, nas bifurcações, nas rupturas dos seus caminhos e dos seus desvios, sem nunca ultrapassá-lo” (DELORY-MOMBERGER, 2012a, p. 528).

Neste sentido, essa relação do pesquisador seguir os atores traz o tesouro desse tipo de abordagem, que seria dar luz e compreensão sobre essa singularidade e os modos de existência do indivíduo. Tendo como premissa proporcionar um espaço de fala o mais aberto possível, como dito acima, também encontramos na literatura, um autor que elucida que a entrevista narrativa autobiográfica é desenvolvida em três partes centrais: na primeira, a partir de uma questão norteadora, desencadeia-se a chamada “narrativa autobiográfica inicial”, a qual não deverá ser interrompida, à medida que a narrativa vai se configurando como sendo a história da vida do participante, mas apenas após o que o autor chama de *coda* narrativa, momento no qual o pesquisador pode realizar esclarecimentos (SCHÜTZE, 2020, p. 212).

Para Fritz Schütze (2020, p. 213), “a entrevista narrativa autobiográfica produz dados textuais que reproduzem de forma completa o entrelaçamento dos acontecimentos”, no caso, dos participantes aqui denominados como sujeitos cantantes.

Sempre que existiu o humano, existiu a narrativa. Essas narrativas ocorrem sob diversas formas: literárias, jurídicas, bíblicas, anedóticas, históricas, científicas, ficcionais. Pensando diretamente nas características que a entrevista da pesquisa (auto)biográfica apresenta, percebe-se, portanto, que o contar, o narrar, essa palavra dada pelo outro é que é o objeto de investigação da abordagem em questão, seja pelo uso de narrativas biográficas ou autobiográficas.

Passeggi (2020, p. 69) comunica que “somos, historicamente, o emaranhado de histórias que (ou)vimos/lemos/narramos ao longo de nossas vidas”, o que comunga com o que Delory-Momberger (2012a, p. 526) tem pregado, de que “o devir biográfico é sempre o produto de uma interação entre a ação dos indivíduos e o determinismo das estruturas”.

O que quero chamar atenção é que, como seres sociais singulares, as narrativas advindas da entrevista da pesquisa (auto)biográfica podem proporcionar, a quem narra, um processo de reinventar-se, onde reunimos experiências vividas, as organizamos os

acontecimentos de nossa existência e damos “sentido a um vivido multiforme, heterogêneo, polissêmico. É a narrativa [portanto] que dá uma história à nossa vida: nós não fazemos a narrativa de nossa vida porque temos uma história; temos uma história porque fazemos a narrativa de nossa vida” (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 97).

E é nessa história de vida enunciada em que se institui o sujeito. Ela é um ato performativo. Como dito por Pineau (2000) “é na e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (PINEAU, 2000, p. 169 apud DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 98). Sendo assim, o indivíduo tem esse vínculo à linguagem, ao texto, pois é onde ele se constitui como sujeito e onde constitui, ao mesmo tempo, a história.

Do campo e da própria autora surgem questionamentos pertinentes como: o que se faz com a palavra do outro? Com essa palavra enunciada, com esse material biográfico? Como então analisar o que foi enunciado? Surge então, o interesse de se relacionar o ato de viver, o ato de contar e o texto produzido pela narrativa. Refletir com essas cantoras a partir de suas narrativas de vida, implica em contar como elas delineiam seus porvires com o canto. Mas antes que eu me delongue nas reflexões geradas por estes questionamentos, apresento o meu caminhar em direção aos sujeitos cantantes ora contemplados.

4.4 Encontrando os sujeitos cantantes

Busquei então pessoas que trouxessem a ressonância do cantar sobre suas vidas. Neste percurso, rumo à delimitação das participantes da pesquisa, antecipado acima, foi um caminho de desafios, pois a cada contato com colegas cantores e professores de canto me parecia uma possibilidade de se olhar para suas trajetórias como um caminho possível de ser traçado e de encontrar-se consigo mesmo.

Cada reflexão trazida pela literatura ou pelo olhar para meu cotidiano, só me conduzia a ver, como dito por Meireles e Souza (2018, p. 284) “sobre os muitos que somos e os tantos mundos que podem ser descortinados, se ampliamos os modos de olhar/ver”, seja através de suas práticas como cantoras, professoras, produtoras, diretoras, pois dentro de cada ser singular existiam diversas vozes que ora sussurram, ora dialogam, ora gritam ou surtam, de acordo com a necessidade de se fazer ouvir, através de sonhos, objetivos, obrigações, superações.

Percebi que via um pouco de mim em cada profissional do canto com os quais eu convivía. Era uma realidade. Não ensinávamos apenas. Não cantávamos apenas um estilo. Via também que, em meio à pandemia, nossas atividades se reinventavam, bem como todo o

mercado de trabalho e, assim como eu, os colegas músicos também buscavam reescrever suas histórias e relações com a vida e com o canto.

Foi nos diferentes cruzamentos do meu caminhar como pesquisadora iniciante, em encontros e desencontros com o trajeto de outros sujeitos que demonstravam ter no cantar um projeto, que olhei para minha própria realidade do momento, o programa de pós-graduação no qual estava inserida, e busquei dentre os egressos, através de uma averiguação no banco de dissertações do PPGMUS/UnB, conhecer os trabalhos relacionados à voz, ao canto daqueles que por ali passaram.

Tive contato com 147 dissertações defendidas no programa, até o ano de 2022, atualizando para 156 no primeiro mês de 2023. Delas, encontrei dezesseis, das quais seis abordavam diretamente o fazer artístico-vocal ou elementos da pedagogia do canto. No período da busca pelos sujeitos da pesquisa, uma delas já havia aposentado, duas não desempenhavam mais atividades diretamente ligadas ao canto e uma estava no doutorado fora do país. Assim sendo, dentro dos critérios iniciais escolhidos, duas egressas, Mirian Marques Rechetnicou e Myrlla Muniz Rebouças, pareceram potenciais para o estudo pretense e, para pensar no diálogo que poderia desenvolver com elas.

Encontrei este ponto de encontro em nossas vidas: o mestrado no mesmo programa de pós-graduação, uma vida cercada pelo cantar, atuantes como cantoras, professoras. Fui em busca de conhecer melhor suas trajetórias com o canto e quais projetos vinham delineando em suas vidas.

O primeiro contato veio através de seus trabalhos acadêmicos. Ao buscar conhecer como esses sujeitos cantantes biografam suas vidas com o canto, parto do “sujeito epistêmico” (PASSEGGI, 2021), que ao produzir o conhecimento com suas pesquisas, também se biografam nela, fazendo registros de si como aquele interessado pelo tema, seus motivos, aspirações, suas histórias relacionadas e as indagações que geram pesquisa e também, ao final, o “sujeito biográfico” do qual trata a mesma autora, que ligam o sujeito epistêmico ao sujeito empírico por meio do sujeito biográfico.

Os estudos de Passeggi (2021) sobre esses sujeitos que se desdobram em empírico, epistêmico, biográfico e da experiência me ajudaram a avançar nessa direção que a pesquisa caminhou. Avançando então, a partir de suas contribuições sobre os sujeitos escolhidos para participarem da pesquisa, apresento a seguir as minhas impressões sobre esses sujeitos epistêmicos delimitados a partir da leitura de suas dissertações de mestrado.

4.5 O processo de realização das entrevistas narrativas autobiográficas

As entrevistas foram realizadas com as participantes, de acordo com suas disponibilidades e com suas escolhas, se seriam presenciais ou virtuais, tendo em vista que o contato inicial foi feito durante a pandemia e, dessa forma, no período de reclusão ao qual estávamos sujeitos, por questões de saúde.

Neste sentido, a entrevista com Mirian Marques foi realizada presencialmente, no local de escolha do sujeito cantante em questão e Myrlla Muniz optou pelo contato virtual. Ambas tiveram um encontro comigo, com a duração de uma hora, os quais foram registrados por meio de gravação de voz.

Para a concretização e divulgação das narrativas desenvolvidas na entrevista, as participantes assinaram um termo de autorização (Apêndice A) e ambas optaram pelo uso de seus verdadeiros nomes.

A conversa com as cantoras, realizadas individualmente, começou com uma pequena apresentação sobre a pesquisa (auto)biográfica e o objetivo de minha pesquisa. Dito isto, a entrevista foi desenvolvida a partir de uma pergunta geradora da narrativa principal, em que pedi que narrassem suas experiências constitutivas com a música. Deixei-as contar suas histórias sem interrupção, havendo falas complementares de minha parte, apenas quando ocorriam, as chamadas, codas narrativas (SCHÜTZE, 2020).

As codas narrativas, segundo o autor supracitado, são os momentos de pausa em que o participante demonstra finalizar uma ideia, seguido de um silêncio que permite ao pesquisador incluir pequenas falas de encorajamento para a continuidade da narrativa.

Foram necessários alguns esclarecimentos, que ocorreram através de mensagens gravadas através de *whatsapp* e, no caso de Mirian, dois encontros presenciais, que denominamos como um café cultural. Essas conversas complementares foram motivadas pela necessidade de compreender termos, conceitos e pensamentos na perspectiva das participantes que não foram finalizados na entrevista.

Outro ponto a ser elucidado é que os esclarecimentos emergiram a partir das próprias narrativas das musicistas. Posteriormente, essas transcrições foram lidas pelas cantoras, com o intuito delas conferirem a minha compreensão em relação às gravações.

4.6 O processo de transcrição das entrevistas

Iniciei o processo de transcrição das entrevistas com uma transcrição literal, incluindo todos os aspectos da fala coloquial com gírias e vícios de linguagem. Uma das entrevistas foi realizada em local público, havendo interferências sonoras. Entretanto, isso não dificultou o entendimento da gravação.

Após a transcrição, realizei novamente a escuta das falas, conferindo palavras e expressões utilizadas pelas participantes. Na escrita, incluí as reticências que representam a interrupção de falas ou pensamentos inacabados. Também incluí o uso de colchetes para o complemento da ideia expressa pelos sujeitos cantantes, referindo-se a gestos, movimentos, expressões implícitas que fazem parte da sua fala. Posteriormente, essas transcrições foram lidas pelas cantoras, com o intuito delas conferirem a minha compreensão em relação às gravações.

É importante salientar que os excertos contemplados e que motivaram as reflexões aqui referidas, passaram por ajustes para melhor compreensão. Foram retirados os excessos, vícios, gírias, alguns aspectos da linguagem coloquial para melhor fluência da leitura das narrativas neste espaço digital.

4.7 O processo de análise e interpretação dos dados

Este tópico visa discorrer sobre o processo de análise e interpretação da entrevista narrativa autobiográfica realizada com as participantes da pesquisa, a fim de chegar a compreensões relacionadas aos objetivos propostos neste estudo.

A análise realizada é a hermenêutica que busca evidenciar a constituição do sujeito, suas singularidades e particularidades, atravessadas pelo social, em um campo que prioriza os processos de escritas de si, da biograficidade desse sujeito e da sua reflexividade narrativa, gerada pelo contar sobre si (DELORY-MOMBERGER, 2008, 2011, 2012a); (PASSEGGI, 2016, 2021).

Em consonância com o exposto por Delory-Momberger (2012a, p. 531), considero nesta pesquisa “que é ao relatar suas experiências que o sujeito produz as categorizações que lhe permitem apropriar-se do mundo social e definir nele seu lugar”. Dessa forma, para a construção do processo de análise, retomei os objetivos desta pesquisa, que buscou compreender nas narrativas autobiográficas de duas cantoras, modos de constituir-se nos projetos de vida com a música. Nessa direção, os objetivos específicos são: evidenciar como

as experiências com a música delinearam os caminhos traçados na configuração de seus projetos de vida; analisar como essas cantoras dão sentidos a uma vida projetada com a música; refletir sobre como essas cantoras se reconhecem em seus projetos de vida com a música.

O primeiro passo na análise das narrativas, segundo Jovchelovitch e Bauer (2008, p. 106) “é a conversão dos dados através da transcrição das entrevistas gravadas”, assim, realizo a transcrição detalhada. Após a transcrição de suas narrativas e a revisitação dos objetivos deste trabalho, passo então a engendrar a análise desses dados, propriamente dita. Para isso, reporto-me a Schütze (2020), Jovchelovitch e Bauer (2008), Flick (2009) e Creswell (2007), dos quais os dois primeiros apresentam elementos semelhantes para a análise neste tipo de abordagem narrativa autobiográfica e os dois últimos apresentam olhares complementares e mais genéricos, mas que contribuem na organização desses dados, na perspectiva da análise qualitativa.

Posto isso, iniciei a leitura das narrativas produzidas pelos dois sujeitos cantantes na íntegra, eliminei vícios de linguagem, como dito, facilitando assim, o acesso a uma visão mais fluida. Schütze (2020) propõe uma análise narrativa a ser realizada em seis passos. Em consonância com o primeiro desses passos, nomeados como os passos para a análise de narrativas autobiográficas improvisadas, realizei a análise formal do texto, momento em que eliminei “inicialmente todas as passagens não narrativas, para, em seguida, ordenar o texto narrativo “puro” segundo seus segmentos formais (SCHÜTZE, 2020, p. 213).

É importante ressaltar que o autor considera o texto narrativo “puro” como as passagens estritamente narrativas, e as explicações e os argumentos que são comuns ocorrerem em uma narrativa, são as passagens a serem isoladas, neste momento inicial.

No segundo passo, ocorreu a descrição estrutural do conteúdo, etapa que ocorre da forma mais minuciosa. Esse foi o momento em que empreguei “elementos de ligação entre as apresentações de eventos específicos” e realizei um detalhamento adicional no texto escrito de suas narrativas, considerando as pausas e reações das cantoras ao contarem sobre si (SCHÜTZE, 2020, p. 213).

Neste momento, ao reler todo o texto, busquei perceber micronarrativas, sobre as quais desenvolvi o terceiro passo de Schütze (2020, p. 213), nomeado como o momento da abstração analítica para as quais elenquei palavras-chaves, que serviram como uma espécie de codificação (CRESWELL, 2007, p. 196) que dialogassem com os objetivos desse trabalho. A partir daí, os objetivos se transformaram nos eixos temáticos, já que deixei emergir delas as temáticas relacionadas à problemática do projeto de vida.

Essa categorização gerou macrotemas, nas quais as narrativas foram colocadas, de acordo com os indicadores identificados, que norteiam as dimensões da constituição de seus projetos de vida com a música, sejam: a escolha pela música, lugar em que as duas cantoras recordam dos acontecimentos e das influências em suas escolhas pela música; constituindo-se na formação e nas experiências com a música; dando sentido à prospecção com a música, lugar em que ambas expõem e refletem sobre o que dá sentido aos seus projetos de vida com a música, ressaltado no capítulo sete, onde trago a análise das narrativas de Myrlla através de uma frase sua, com o subtópico intitulado como “A vida inteira em uma só ideia? Tem tanta coisa pra fazer”; e, por fim, o subtópico em que elas fazem um reconhecimento de si com a música, seus lugares de pertencimento.

5 DIMENSÕES DOS PROJETOS DE VIDA COM A MÚSICA DOS SUJEITOS CANTANTES

Neste capítulo, trago uma breve apresentação das cantoras, meu encontro com elas, minhas reflexões advindas de seus trabalhos acadêmicos sobre a construção do sujeito epistêmico e a análise de seus materiais biográficos, delineados por seus objetivos. Trago como objetivo geral as compreensões sobre modos de constituir-se nos projetos de vida com a música de duas cantoras residentes em Brasília.

Em consonância e como meios de chegar a este entendimento, busco a partir das narrativas autobiográficas, os objetivos específicos: evidenciar como as experiências com a música delinearam os caminhos traçados na configuração de seus projetos de vida; analisar como essas cantoras dão sentidos a uma vida projetada com a música; refletir sobre como essas cantoras se reconhecem em seus projetos de vida com a música.

Esses objetivos geraram como eixos temáticos: suas experiências constitutivas e seus projetos de vida com a música, os quais, por sua vez, evidenciam que, por meio das narrativas, os sujeitos cantantes contam-se, revisitam-se, reinventam-se e vislumbram novas perspectivas sobre seus devires com a música; além desse processo de autobiografização, essas cantoras, que também são professoras, têm a possibilidade de criarem uma compreensão crítica sobre suas trilhas, seus saberes, suas influências e sobre o que constitui seus caminhos em seus projetos, tornando-se assim, sujeitos de suas próprias histórias, de suas formações e do que lhes constitui.

5.1 Sobre os sujeitos cantantes

Nas palavras que se seguem, trago uma breve apresentação do perfil biográfico das duas cantoras que compartilharam comigo suas trajetórias e as dimensões de seus projetos de vida com a música. Busquei imagens que ilustrassem um pouco do que captei sobre as musicistas: a Mirian de sorriso largo, que com sua intensidade e magnetismo, tem seus shows abrilhantados pelo seu cantar e o seu trombone na mão; a Myrlla iluminada pela alteridade, em parceria com seus companheiros musicais, um sorriso no rosto e um triângulo ou uma rabeça na mão, enquanto canta e recita versos que representem a luta por um mundo de igualdade social.

Para este momento de apresentação inicial, escolhi, juntamente com a imagem de Mirian Marques, uma frase que a cantora trouxe com frequência no processo de pesquisa e

que tanto representa seu envolvimento com a música; no caso de Myrlla Muniz, trouxe nas linhas iniciais de seu perfil biográfico, um trecho do poema “Eu quero” de Patativa do Assaré, utilizado pela cantora em algumas de suas apresentações e que representa um fragmento da verdade do seu cantar.

5.1.1 Perfil Biográfico de Mirian Marques

Figura 1 - Mirian Marques



Fonte: Imagem retirada do site da cantora: <http://www.mirianmarques.com/>

“Eu não escolhi a música; a música foi quem me escolheu”

Natural de Goiânia, a cantora Mirian Marques que hoje tem 40 anos, veio de Anápolis para Brasília com 21 anos de idade. Iniciou seus estudos musicais informalmente aos 14 anos de idade, quando sozinha, desenvolveu-se na prática do violão e cantando em corais. Nessa época, também fez parte de bandas de rock como guitarrista e vocalista.

Iniciou seus estudos formais na Escola de Música de Brasília em 2003, quando ingressou como aluna de canto popular. Lá, também teve a oportunidade de estudar improvisação, arranjo, contraponto, harmonia em disciplinas específicas ou cursos pontuais voltados para algumas dessas áreas. Graduiu-se em Educação Artística, com habilitação em Música pela Universidade de Brasília no ano de 2011. Em 2018 terminou seu Mestrado em Música pela mesma instituição, com pesquisa sobre o processo de construção da estética vocal aplicada ao samba, a partir da percepção do comportamento vocal e gesto interpretativo de quatro cantoras do estilo: Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes e D. Ivone Lara.

Fez pós-graduação *Lato Sensu* no curso de aperfeiçoamento vocal FIV – Coaching pelo Centro de Estudo da Voz em São Paulo, no ano de 2020, por incentivo de sua fonoaudióloga, em busca de aprimoramento no conhecimento sobre a fisiologia da voz cantada. Atuou como professora de canto popular e de prática de conjunto em escolas de música, dentre elas, a Escola de Música de Brasília e, atualmente, desempenha o papel de professora de Música na educação básica em rede privada no nível de ensino médio no Distrito Federal. É cantora, arranjadora, trombonista e compositora, tendo trabalho lançado em junho de 2020, o álbum Mirian Marques “Eu Sou Assim” e, no ano de 2021 o EP “*Mother*”.

Participou de encontros de jazz, encontros de trombonistas e da Associação Brasileira de Educação Musical – Abem, festivais de música pelo Brasil, coros de óperas, peças para coro e orquestras apresentadas no Teatro Nacional Cláudio Santoro. Também participou de montagens de peças teatrais, onde atuou como musicista e preparadora vocal. Seu primeiro show como arranjadora e diretora musical foi “Gafieira Jazz Band”, em 2008 e em 2009. Seus shows são marcados por sua direção, por sua performance cantando e tocando trombone, com um repertório que passeia entre jazz, samba, forró, dentre outros.

5.1.2 Perfil Biográfico de Myrlla Muniz

Figura 2 - Myrlla Muniz em apresentação, ao lado do violoncelista Ocelo Mendonça e do violonista João Marinho



Fonte: imagem retirada do vídeo do show “ARRAIAL SINPRO CULTURAL”

EU QUERO
Patativa do Assaré

Quero um chefe brasileiro
 Fiel, firme e justiceiro
 Capaz de nos proteger
 Que do campo até à rua
 O povo todo possua
 O direito de viver

Quero paz e liberdade
 Sossego e fraternidade
 Na nossa pátria natal
 Desde a cidade ao deserto
 Quero o operário liberto
 Da exploração patronal

Cearense, a cantora de 54 anos, reside em Brasília desde os seus 23 anos de idade. Ela é mestre pelo programa de pós-graduação em Música da Universidade de Brasília com pesquisa voltada para o poeta, cantador e compositor "Patativa do Assaré". Iniciei seu perfil biográfico com a letra deste poema de Patativa do Assaré por ser usado, com frequência, em seus trabalhos artísticos, o que vim descobrir a representatividade dessas palavras em seus ideais. Myrlla fez sua graduação em Música na mesma instituição, concluída em 1996. Além de cantora, compositora, atriz e instrumentista, com formação em viola clássica, Myrlla é professora concursada de canto popular na EMB desde 1995, ano em que fundou o Curso Técnico de Canto Popular na referida escola do Governo do Distrito Federal.

Em seu trabalho artístico, destaca-se a gravação de seis CD'S: primeiro CD "Pedra Rara", gravado em 2002; segundo CD "O Leite das Baleias e Outros Sertões" gravado em 2003; terceiro CD "Melodias Sentimentais" gravado em 2003; quarto CD "Notícias do Brasil" gravado em 2005; quinto CD "Doze Canções de Amor e um *blues* Desesperado" gravado em 2009; sexto CD "O Romance de Lindalva e Cirino", gravado em 2010.

Também realizou a gravação de dois DVDs não oficiais: "A violeira", gravado em 2006 no Festival Internacional de Violeiros e Cantadores, em Quixadá – CE, onde realizou o espetáculo musical de mesmo nome; "Cocos Pandeiros e Ganzás" – gravado em 2007 no II Festival Internacional de Violeiros Trovadores e Repentistas em Limoeiro – CE, em show do mesmo nome.

5.2 Sobre o encontro com os sujeitos cantantes

Meu primeiro encontro com Mirian, aconteceu em um posto de gasolina, local um tanto inusitado, por escolha da participante. Após tantos acontecimentos que mexeram profundamente com sua vida, o luto pela perda de sua avó e de sua mãe, a quem considerava

sua melhor amiga, algumas atribuições extras, somadas à sua vida frenética, que em meio à pandemia, teve de se dividir entre estar presencialmente em alguns lugares, escolas, bares que estavam voltando às suas atividades e estar virtualmente em outros que ocorriam de maneira remota. Portanto, a cantora, além de se encontrar em um momento de luto, um divisor de águas, precisava administrar uma chácara, cuidar de alguns animais domésticos herdados de sua amada mãe, dar aula no sistema remoto, mas também em lugares diferentes presencialmente e retomava, aos poucos, sua atividade artística presencial, que vinha ocorrendo antes, também virtualmente.

Além de, na ocasião, estarmos enfrentando a pandemia, o que exigiu isolamento e depois, distanciamento social, o momento-charneira¹⁶ que a participante enfrentava ocasionado pela perda de sua mãe, de sua avó e de seu tio, vítimas da COVID-19, frustraram as tentativas de um encontro presencial, já que o desafio, além de ser emocional, também acontecia ao gerenciar os vários lugares de atuação profissional que ela frequentava e os atendimentos virtuais intensos aos alunos.

Mirian Marques é uma cantora vívida, trombonista espirituosa, arranjadora e violonista com 40 anos de idade, que com muito ânimo e carinho, aceitou dividir comigo suas recordações-referência, suas construções com a música, o seu tornar-se cantora e as dimensões de seu vir-a-ser na música, as quais relacionei com os objetivos específicos aqui delineados.

A conversa com Myrlla Muniz iniciou-se também de maneira pouco usual. Após algumas tentativas frustrantes de realizarmos o encontro virtual, tendo em vista o distanciamento exigido da situação pandêmica na qual estávamos inseridos, conseguimos, enfim, achar um horário possível para ambas. O que não esperávamos era a falta de energia elétrica na casa da participante no mesmo horário do encontro.

Todavia, ela quis dar seguimento a este momento de elucubrações sobre sua vida musical. Tais circunstâncias conduziram a narrativa inicial para uma reflexão sobre o momento que ela estava vivendo, frente ao vivido e construído como professora de canto, ao lugar do professor na sociedade, o retorno financeiro que a profissão permite, o olhar social sobre este caminho e, por fim, o processo de aposentadoria ainda jovem, tendo em vista que Myrlla, aos 54 anos, encontra-se em vias de aposentar-se como professora de canto popular, e pensa em seguir sua vida com projetos artísticos e um doutorado em andamento.

¹⁶ De acordo com Josso (2010), os momentos-charneira são "momentos de reorientação que se articulam com situações de conflito, e/ou com mudanças de estatuto social, e/ou com relações humanas particularmente intensas, e/ou com acontecimentos socioculturais (familiares, profissionais, políticos e econômicos)" (JOSSE, 2010, p. 70).

Ao olhar para Myrlla, sem conhecê-la, mas sempre esbarrando nos corredores da EMB quando fui aluna de canto lírico e, posteriormente, quando estive como professora temporária nesta mesma instituição, a identificava e pré-concebida a artista como uma representante, intérprete e divulgadora da música nordestina. Não sei ao certo dizer o que me conduzia a esta visão. Talvez por eu ser nordestina, identificava em nossas formas de nos vestirmos algo em comum; o uso de adereços artesanais que encontramos como representativos dessa região ou ao vê-la com um triângulo na mão e sandálias rasteiras de couro. Nunca imaginei que, em sua história, encontraria uma violista clássica, com formação erudita, com características atribuídas a ambas as áreas, ditas como erudita e popular.

Myrlla Muniz é cantora, compositora, professora de canto popular, violista clássica, rabequeira e percussionista. Uma mulher que buscou novos caminhos para além do Ceará. Em 1992, a artista chegou no Planalto Central, na cidade de Brasília, trazendo uma viola clássica, presente de sua mãe Mirtes Muniz: “a música popular brasileira, a arquitetura moderna de Brasília, o frio seco e o calor chuvoso do cerrado a inspiram até hoje em sua bem-sucedida carreira musical”, como narrado em um documentário introdutório gravado para o lançamento de seu DVD “Flor do Mandacaru”, em 2016 no Teatro dos Bancários, em terras brasilienses. A cantora tem se constituído ao longo dos anos, na diversidade da música popular brasileira e assim, levado para suas apresentações o que, constantemente, nomeia como caldeirão cultural.

5.3 Descobrendo dimensões de ser sujeito epistêmico dos sujeitos cantantes

Um dos sujeitos cantantes a quem minha investigação inicial me conduziu com os egressos com temáticas no canto/ voz do PPGMUS/UnB e que atuam na área foi Mirian Marques Rechetnicou, conhecida pelo seu nome artístico de Mirian Marques.

Em 2018, Mirian Marques, que como autora é identificada como Rechetnicou (2018), concluiu uma pesquisa sobre os pontos que formam a identidade vocal no samba, em quatro cantoras conhecidas midiaticamente e reconhecidas por suas influências no modo de cantar de jovens cantores: Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes e Dona Ivone Lara. Ao narrar sua trajetória, a cantora expõe os diversos ambientes musicais pelos quais ela passou; relata a importância desse percurso acadêmico para a construção de seu trabalho de pesquisa e de um repertório da prática musical e de habilidades musicais.

Seu trabalho me chamou atenção, pelo fato de encontrar nele “figuras de ligação” do qual trata Josso (2006) ao discutir o sujeito da experiência. Havia uma intersecção com suas

ideias, posicionamento, reconhecendo assim, sua proximidade com o objeto de estudo e as questões ora discutidas.

A própria pesquisadora, Rechetnicou (2018), expõe que o seu estudo tem um viés argumentativo na relação com a sua carreira como cantora que também executa o samba. Isso me traz à tona sua relação com essa pesquisa, seu anseio de contribuir para o crescimento da área do canto popular, que me sugere dois pontos: o primeiro de que partimos de uma inquietação pessoal, de algo que possa contribuir para nosso projeto de vida; o segundo ponto é de que tal inquietação revela um pouco de seu existir como cantora e como professora, pois ao identificar saberes que contribuam e marcam um modo de cantar, expõe elementos que podem estar presentes em seu cantar e que possa vir a cultivar também em seus alunos, como um modo de cantar determinado estilo. A autora nos revela que,

Ao determinar quais seriam as cantoras, buscamos as influências das intérpretes que contribuíram empiricamente no processo de formação profissional e de repertório das cantoras de samba, mais especificamente, qual repertório e quais cantoras influenciaram no modo de cantar desta pesquisadora. Enfim, determinamos que a pesquisa se dedicaria as figuras mais importantes do samba, durante o desenvolvimento dessa pesquisa e que, de alguma forma, outras cantoras, que ainda não tiveram reconhecimento midiático, pudessem ter se inspirado nelas durante sua formação profissional (RECHETNICOU, 2018, p. 32).

Isso me sugere que a artista sofreu influências dessas cantoras em sua forma de cantar, na escolha de seu repertório, na definição de sua identidade vocal, mostrando que, para ela e para outros cantores de um determinado gênero musical, apropriando-me das palavras de Passeggi (2011, p. 371) ao falar sobre os romances de formação, os *Bildungsroman*, “conhecer, ouvir, ler a vida do outro é um modo de formação”.

Nesse caso, o que Rechetnicou (2018) vem dissertando em seu trabalho é sobre um padrão de comportamento vocal, o cantar do outro que contribui em minha formação como cantora, em minha execução vocal, neste caso, no samba. Um dos elementos que influencia na legitimação dos saberes provenientes dessa forma de cantar das quatro cantoras investigadas, é o reconhecimento e a consolidação de suas carreiras no cenário midiático, como as cantoras de samba.

Dentro dessa perspectiva, sendo elas de lugares diferentes do Brasil e com graus de reconhecimento diferenciados, a autora levou em conta como principal critério de exposição, o do “reconhecimento midiático que possibilitou que cantoras de outras gerações pudessem se inspirar, imitar e compor um modo novo de cantar, tornando a identificação do gênero

musical mais fácil, por meio das vozes das cantoras de samba” (RECHETNICOU, 2018, p. 32).

Em um dado momento, ela reflete sobre a necessidade de se ter atributos, enquanto cantora, que vão além das habilidades técnicas para a execução de um determinado gênero musical. Faz-se necessário, sob sua perspectiva, o reconhecimento em um meio social, a capacidade de escolha, de execução e de divulgação do repertório no meio e, assim como as cantoras do “A, B, C, D do samba”, ter o reconhecimento como “modelo de execução vocal baseada em outros modelos, antes reconhecidos como executantes desse gênero, o samba” (RECHETNICOU, 2018, p. 32).

Embora ela esclareça que sua intenção não seja criar um modelo de cantar o samba, mas ampliar o olhar no canto popular e no estilo musical mencionado, resgatando tradições populares nesta prática. Isso me sugere marcas de sua formação no gênero explorado e traços de seu olhar para o que podemos chamar de projeto de vida com o canto.

Fui então vendo, que a cantora, a professora, a artista pluralista apresentava traços no caminhar que remetiam o meu caminhar para mim, através dos múltiplos espaços que ocupava, as diversas funções que desempenhava. Cantava, dava aula, tocava, dirigia artisticamente, escrevia, pesquisava e assim, ia construindo uma trajetória de escolhas que me permitiram pensar quantas dessas coisas nos conduzem a nós mesmos, ao nosso vir-a-ser o que queremos ser.

A segunda egressa à qual as dissertações que traziam o canto/voz me conduziram, foi da cantora e professora de canto Myrlla Muniz Rebouças. Mais conhecida no meio artístico como Myrlla Muniz, a cantora popular pesquisou sobre Patativa do Assaré e a relação na sua obra entre música e poesia. Inicialmente, achei que seu estudo sobre um repentista brasileiro estaria me distanciando de meus critérios de escolha dos participantes da pesquisa, que seriam egressos que tivessem dissertado sobre voz/ canto. Foi quando percebi que, o pesquisador busca, mesmo que inicialmente, uma relação com seu objeto de estudo.

Ao ler a obra escrita de Myrlla, tive uma impressão inicial de encontrar alguns dos valores e das crenças da autora. Como a conheço dos palcos e da sua atuação como professora na EMB foi possível fazer a ligação dos seus estudos empreendidos, com o que a caracteriza como autora, artista e, principalmente, entender a artista que ela é quando sobe a um palco, ou até mesmo ter impressões sobre o conceito que imprime no modo de cantar, na sua presença em cena, em seus repertórios, na identidade como cantora que busca construir em si ou, como professora, em seus alunos.

Ler os escritos da dissertação de Myrlla Muniz, naturalmente me levou a ouvir a obra de Patativa do Assaré. De repente, me deparei com algumas já familiares e que ficaram eternizadas em vozes como a do Luís Gonzaga. Regada à emoção de uma nordestina que reconhece nas interpretações a voz de um povo sofrido, em meio à seca que alastrou o sertão nas décadas de composição de tais poemas e canções, releio o trabalho de Rebouças (2017) como se sentisse sua identificação e sua sensível biografização, através do olhar de Patativa do Assaré, cearense como ela, pelo seu povo e por suas lutas.

Vi um pouco da cantora que assisti algumas vezes, cantando em shows com temáticas regionais, que evidenciavam sua ligação com a música nordestina, sobretudo, quando ela diz que “um professor artista cantor e pesquisador, pode fazer o mundo ser um grande e emocionante espetáculo” (REBOUÇAS, 2017, p. 98).

Essa reflexão tornou-se algo precioso ao pensar seu lugar de fala, como cantora, professora e pesquisadora que é. Toda sua pesquisa e esse sujeito epistêmico apresentado em sua dissertação, me revela rastros de suas pegadas, de seu caminhar com o canto, ao lado de pessoas que a influenciaram, como o poeta-cantador.

Rebouças (2017) biografou-se como professora de canto popular que é. Ela relata sobre uma recomendação que faz a seus alunos sobre o conceito do cantar e do que é belo,

O que dá ao ser humano a percepção do belo são seus conceitos e experiências de pertencimento. Como professora fundadora do curso de Canto Popular da Escola de Música de Brasília, onde leciono há quase 25 anos, digo sempre aos meus alunos: cantar é muito mais que simplesmente ser afinado ou ter ritmo, ser artista é muito mais que cantar, ser homem, no sentido de ser humano, é muito mais que todo o resto (REBOUÇAS, 2017, p. 98).

Neste sentido, encontro mais uma forte relação na escolha de seu objeto de estudo: olhar para duas obras do violista-cantador, Patativa do Assaré, alguém que foi reconhecido por sua poesia, por sua voz que cantava e contava o protesto, revelando e denunciando uma realidade de injustiças com o povo camponês nordestino, a partir da tradição oral e culta, mas não pelos parâmetros técnicos do que se espera de uma voz cantada.

De acordo com o estudo apresentado pela pesquisadora a respeito do poeta e cantador, sua poesia se sobrepõe aos parâmetros da técnica vocal; a voz que entoava a dor de um povo ganha maior projeção frente à voz tecnicamente que se encaixa em alguma escola sonora. Isso vem confirmar valores da autora, sobre este cantar estar além do que a técnica vocal permite, me trazendo um olhar sobre este sujeito que se biografou ao relacionar a obra do cantador com o que vem a ser uma performance, o que é belo em suas considerações.

Essas considerações iniciais a respeito de meu encontro com os sujeitos cantantes de minha pesquisa, me sugere que, embora não exista uma fórmula pronta sobre como ser ou existir em uma profissão, o “ser cantora”, o “ser professora” dessas duas participantes, podem apontar caminhos e ajudar outros a enxergarem como elas constroem projetos de vida com o canto, com a música. E assim, esses projetos podem revelar possibilidades de se constituir com o vir-a-ser cantor ou professor de canto, olhando o que elas foram e como fizeram ao longo da vida, como estão sendo e estão fazendo hoje e como ainda projetam o seu devir.

Dito de outro modo, nas palavras de Passeggi (2020, p. 1041): “É, portanto, na perspectiva desses movimentos [prospectivos] e na direção primeira do ser-para-o-amanhã, que vamos pensar no ser-hoje (eu-sendo-e-estando), que vive a vida de todos os dias, aqui e agora, e que se percebe tendo-sido e estado-em-algum lugar no passado”.

Dessa forma, olhar para a trilha que se seguiu, para os passos que está se dando, que nos permite refletir, interpretar e (re)organizar, que permite olhar para o devir. Mas é o olhar para o vir-a-ser que sustenta e anima a narrativa, não podendo assim, ser diminuída, pois os três movimentos entrelaçados “no ato de narrar determinam nossa condição biográfica” (PASSEGGI, 2020, p. 1041). E é sobre esta condição biográfica que tratarei a seguir, ao buscar expor nas próximas linhas, o trajeto da análise desenvolvida em torno das narrativas das participantes dessa pesquisa.

6 DIMENSÕES DO PROJETO DE VIDA COM A MÚSICA DE MIRIAN MARQUES

6.1 Memórias de uma escolha

Todo caminhar tem um primeiro passo, tem o início, mesmo que o indivíduo não escolha conscientemente qual perna se movimentará inicialmente. Criamos histórias que simbolizam a compreensão que temos da vida; mais sobre o que aprendemos do que sobre o que as circunstâncias querem nos ensinar, constituindo assim, o que Josso (2010) nomeia como nossas recordações-referências, o que, portanto, as constituem, afinal, como exposto por Delory-Momberger (2012b, p. 40) “o que dá forma ao vivido e à experiência dos homens são as narrativas que eles fazem desse vivido e dessa experiência”.

Nesta perspectiva, nas primeiras leituras realizadas sobre as narrativas de Mirian, percebi que um dos aspectos tematizados foi a sua inserção no canto e toda influência familiar adquirida em seus primeiros passos de aprendizagem musical e em direção à sua escolha pela música. Percebi a presença do aperfeiçoamento constante em vir-a-ser com a música e o ser reconhecida como cantora parecerem estar presentes em seus passos em direção ao seu projeto de vida.

Mirian me conta que o cantar sempre esteve presente em sua vida, de forma que, ao iniciar sua narrativa, parecia óbvio e natural ela ser associada à ação vocal. Em suas memórias postas, tal ação sempre estava entrelaçada à apreciação do outro: amigos, pessoas do convívio social e familiar. Mais adiante, sua história com a música é associada à sua relação com os pais, ao incentivo deles e às memórias recontadas para ela sobre essa relação iniciada também na igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, popularmente conhecida como a igreja dos Mórmons, da qual seus pais faziam parte.

Ela faz narrativas de si com humor e sorriso no rosto ao resgatar de seus pensamentos, a memória de que seu pai gostava de cantar e de que participava do coro da igreja,

Meu pai era mais exibido. Ele gostava de cantar. Ele gostava de cantar na igreja. Até o fim da vida dele cantou no coral da igreja e ele gostava. Tinha uma voz razoavelmente potente; consideravelmente potente e aí ele cantava no tenor. Se achava o tenorzão de ópera.

Essa vivência musical a colocou em contato, intuitivamente, a aspectos que entram em consonância com o que Lucy Green, em 2002, nomeou como pilares do processo de aprendizagem informal do músico popular. Penso que a Mirian narradora percebe, em seus

registros, seu pai como um cantor com atitude, seguro de seu cantar, de seu saber-fazer, e por isso, “se achava o tenorzão”. Um saber-fazer que se configura em um grupo social, que mesmo que inconscientemente, conduz a uma aceitação no grupo e reforça e dá mais segurança no modo de cantar “potente”, cantando no naipe em que as vozes mais se sobressaem, normalmente, dentre as vozes masculinas de um coro de igreja: o tenor.

Ao introduzir a pergunta geradora da entrevista, como elucidado por Schütze (2020), a participante imediatamente me fala sobre as experiências que constituem a sua escolha pelo canto: “E eu entendi isso. Era minha profissão. Agora, pra mim é uma profissão que eu escolhi! [faz menção de que errou a colocação]. Escolhi não! eu fui escolhida por ela. Nas outras profissões, eu não sei se as outras profissões escolhem as pessoas”.

Este foi um ponto que me chamou atenção no momento inicial de sua narrativa: Mirian ser escolhida pela profissão Música. Se pensarmos com o senso comum sobre o que vem a ser uma profissão, ou até mesmo procurarmos no dicionário, nos deparamos com a definição de um trabalho especializado na sociedade, geralmente exercido por um profissional, que por sua vez, espera ser remunerado por essa atividade. Essa ocupação profissional requer conhecimentos específicos, sejam habilidades que se desenvolvam empírica ou epistemologicamente e, em muitos casos, através de ambos os segmentos.

Ao narrar sua trajetória, ela sempre elucidava seu movimento em direção à música e refletia dizendo “mas é engraçado como os caminhos da vida nos levam para esse lugar”. Quando penso isoladamente no verbo levar, compreendo que o agir diário a conduziu, a transportou a este lugar de ser com a música, de tornar-se cantora.

Ou ainda quando ela afirma que “[...] eu não tinha consciência de que esse seria meu caminho, mas tudo me levou para isso [para a música]”. Entendo que seu projeto de vida não foi algo definido, colocado em um papel, com um planejamento em que etapas foram previstas, mas que as pequenas escolhas diante das oportunidades e dos desafios que ela encontrou até então, a constituíram como a cantora Mirian Marques.

Trechos do relato (auto)biográfico de Mirian apresentam características presentes na terceira categoria da produção biográfica do indivíduo proposta por Delory-Momberger (2012a), ou seja, em sua biograficidade, percebo que essa relação que vai se construindo ao longo da trajetória, vai se configurando como um lugar em que ela se reconhece e se sente conectada, nomeado como motivos recorrentes ou *topoi*. Embora o narrador, segundo a autora nos explica, não tenha necessariamente consciência, “tematizam e organizam a ação do relato, agindo nele como lugares de reconhecimento e chaves de interpretação da vivência” (DELORY-MOMBERGER, 2012a, p. 536).

Este lugar ao qual me refiro, está relacionado ao que a faz se identificar como quem ela é, que a empodera mediante suas escolhas e que reforça este caminho. Quando a participante narra que a música a escolheu e menciona, posteriormente, sua facilidade e naturalidade no uso de sua percepção auditiva para a música desde a infância, ou ainda a apreciação das pessoas ao ouvi-la, encontro a relação de suas reflexões com este lugar de reconhecimento, onde ela se reconhece como cantora desde sempre, sendo assim, como o *tópos* da Mirian cantora, de um sujeito cantante.

Mirian narra que,

Ela [mãe de Mirian, d. Valquíria] falou que eu era pequenininha, tinha uns 4 anos, eu cantava com divisão vocal mesmo. Ela falava isso, que eu cantava as vozes separadas: a 1ª estrofe voz do soprano, a 2ª no contralto, a 3ª no tenor e a 4ª no baixo; na minha altura, obviamente, com voz de criança, mas que eu sabia todas as divisões.

Relatar sobre o seu cantar com a comunidade na igreja, demonstrando aspectos de sua habilidade em reproduzir os sons de maneira fidedigna desde a mais tenra idade, me traz indícios de seu olhar, o que também certifica sua busca incessante, quando adulta, em conhecer mais sobre Harmonia, Improvisação, entre outros elementos da música.

Ao pensar com Delory-Momberger (2012), minha compreensão é de que, neste momento preambular de seu relato, Mirian reconstrói seu passado, passos de seu percurso inicial com a música. A história que conta sobre si está vinculada à sua gênese, à construção de laços com a música por incentivo constante de seus pais e da vivência com a comunidade da igreja que frequentou durante a sua infância.

Prosseguindo com o contar sobre si, Mirian diz que “isso é uma coisa que eu sempre tive facilidade, de ouvir pelo menos, ouvir e reproduzir, separar, uma percepção musical que já era... eu não sei se inata... enfim... acho que inata porque eu sempre tive essa facilidade”. Me chama atenção quando a cantora reflete com seus registros memoriais e conclui que a facilidade no desenvolvimento de sua percepção musical está associada a algo nato. Isso demonstra para mim, sua crença no nascer com a habilidade, me levando à compreensão, mais uma vez, desse *tópos*, de um lugar de talento, naturalidade, organicidade no fazer musical.

Não é meu foco discutir o termo talento, sobretudo porque caminho em concordância com Fonterrada que afirma que “na verdade, “medir” talento é uma tarefa impossível; a musicalidade comporta muitas características, objetivas e subjetivas, e um leque enorme de habilidades e capacidades mentais e expressivas” (FONTERRADA, 2008, p. 97). Todavia, quando a participante fala que sua percepção musical era algo inato, isso me remete à

compreensão de que nasceu com o indivíduo essa capacidade, então por que não dizer, de maneira simplificada, a facilidade de ouvir e reproduzir rápida e fielmente ao som posto anteriormente.

Voltando à frase “mas é engraçado como os caminhos da vida nos levam para esse lugar”, compreendo indícios do que Delory-Momberger chama de “um agir na expectativa”, de alguém que se permite ver onde vão dar as escolhas diárias, mediante os desafios de sobrevivência e de quais portas se abrem a cada passo que se dá, entregando-se às circunstâncias.

Ao mesmo tempo, sua narrativa me aponta algo circunstancial, como se, as circunstâncias da vida não dessem uma alternativa, a não ser viver com e pela música, na ideia de que todos os afluentes desaguassem no mesmo rio. E mais adiante, Mirian, para complementar o seu pensamento, expõe que tentou fazer vestibular para Direito, mas que, mais uma vez, seu caminhar estava destinado a outro trajeto: “porque todos os caminhos que eu tentei seguir me levaram, me conduziram à Música. Eu fiz vestibular para Direito três vezes. No ensino médio eu queria estudar Física, queria ser das exatas, aí depois quis estudar História, Geografia, Sociologia”.

Segundo o trecho supracitado, houve tentativas de mudança de percurso, mas em suas memórias, não ter passado em três seleções para cursar a graduação em Direito foram indicadores de que a música a escolheu, dentre outros acontecimentos no decorrer de sua vida.

Através de episódios como os relatados até aqui, enxergo o começo, o meio e o fim de algo. Sua narrativa autobiográfica expõe como ela começou: cantando. Ela como sujeito empírico, inicia seu contato com a música pautada em seu gostar e na relação natural que, paradoxalmente, também não era tão natural, pela influência de seus pais, com o cantar em casa, sendo acompanhada pelo seu pai ao violão ou na igreja, onde experienciava a divisão de vozes como em um grande coro, prática comum na Igreja dos Mórmons.

Nessa vivência que se iniciou, Mirian Marques decide estudar, por chegar à conclusão de que não cantava tão bem quanto lhe parecia, o que, por sua vez, a levou a explorar o conhecimento sistematizado, formal e, assim, ao sujeito epistêmico, racional, lógico (PASSEGGI, 2021, p. 17). Esse processo de descoberta, de tomada de consciência ocorre pelo sujeito autobiográfico, que a conduziu a uma tomada de consciência sobre seu fazer musical, sobre o seu cantar e que, não bastava gostar de cantar ou ser algo natural, por estar presente em sua vida. Isso a colocou na posição de agir, juntando a dimensão do sujeito empírico com o epistêmico.

Para melhor esclarecer, posso utilizar a própria narrativa da participante. Ela me contou que, intuitivamente, executava o repertório de seu gosto ou que era solicitado em algum trabalho, evidenciando o sujeito empírico, através de suas vivências com seus amigos, na igreja, na companhia de seu pai ou de sua mãe, ouvindo seus cantores e bandas preferidas; ao tomar consciência de que emitia sons que não lhe agradava ou que incomodava alguém, como à sua mãe, ela buscou fazer um curso de canto, o ensino formal na Escola de Música de Brasília. Segundo ela, algumas dessas músicas, canta até hoje, agregando as ferramentas também adquiridas no ensino formal.

O canto sempre esteve lá; esteve presente em sua vida. Por isso Mirian considera ter sido escolhida pela Música. Em sua adolescência, na aprendizagem informal do violão, na curiosidade em outros instrumentos, o que a conduziu a experimentar e ter vivência com instrumentos como bateria, guitarra; também pela vivência em uma banda de *Doom Metal*¹⁷ onde, na época, sonhava em ser *rockstar*; posteriormente, por não ter passado no vestibular em outras áreas, mas, ao mesmo tempo, pelo universo da música ir se abrindo para ela.

Em uma reflexão que se sucede entre idas e vindas à infância e à adolescência na construção de sua relação com o canto e com a música, Mirian identifica de sua infância a influência familiar, a apreciação das pessoas ao ouvirem-na. E essa relação, à medida em que vai crescendo, vai se estreitando e, embora seja vista como algo natural, ao passo que essa vivência ia se intensificando, ela ia olhando para o seu fazer artístico com outros olhos: “eu descobri que eu não cantava era nada, aí foi quando eu decidi estudar”.

Entendo que a descoberta de si na música não foi algo planejado, mas pequenas negociações e decisões que seguiam ocorrendo, à medida que ela ia se fazendo presente, configurando assim, pequenas peças de um projeto que vai tomando forma na escala em que a vida está sendo vivida.

Se o cantar ia adquirindo protagonismo através dos passos revividos e ora delineados pela narradora e autora desse caminhar, outros instrumentos musicais começavam a fazer parte de sua musicobiografização. À medida que os anos iam passando, esse contato musical vivido nos contextos supracitados e introduzidos com o canto, aumentava a sua curiosidade também sobre o tocar, o que a permitiu criar novas histórias, somar vivências com outros instrumentos e constituir assim, experiências que foram inseridas ao seu projeto de vida com a música.

¹⁷ *Doom metal* é um gênero musical proveniente do heavy metal, que surgiu na década de 80.

6.2 Constituinto-se na formação e nas experiências com a música

No delinear de seus passos, Mirian Marques foi constituindo em si meios de expressão com a música, onde experiências ocasionadas pela apreciação musical guiaram seus passos para construir os sons de uma vida pelo cantar, mas também por outros instrumentos, como o violão e o trombone.

Ter um violão em casa, despertou-lhe na adolescência, a curiosidade em tocá-lo. Foi então que, sozinha, começou a fazer os primeiros acordes. Para isso, o acesso às revistas com as músicas cifradas vendidas na década de 1980 e 1990 nas bancas de revistas, a ajudou a desenvolver habilidades com o instrumento.

É interessante ver que esse processo de aprendizagem informal, de recorrer às cifras nas revistas de bancas de jornais foi uma prática semelhante à descrita por Oliveira (2018), ao lembrar seus estudos iniciais como violonista acompanhador. Posteriormente, substituída pelo acesso às cifras das músicas através de *sites* na internet como o do *cifraclub*¹⁸.

Essa prática permitia aos aprendizes, como Oliveira (2018, p. 14) narra em comum com o relato de Mirian, que ao final das revistas “estavam sistematizados os desenhos dos acordes utilizados nas canções, mostrando onde cada dedo deveria ficar nas cordas e casas do violão”. Isso lhes dava ferramentas para aprenderem a tocar o violão sozinhos:

[...] no meio do caminho... eu comecei a tocar violão aos 14 anos sozinha, através daquelas revistinhas de banca de jornal. Tocava aquilo lá. Meu pai gostava. Meu pai tinha também. Eu tinha acesso a algumas coisas também, por causa dos meus pais. Cada um em um momento diferente da vida [ela se referia ao incentivo e à influência dos pais com a música], pois eles se separaram muito cedo. Lembro que esses documentos, eu tinha acesso por causa deles. Meu pai também gostava muito de cantar.

A motivação que a impulsionou em direção à música, também ocorreu através de sua mãe, sua maior fã e incentivadora que, desde pequena, observava seus passos, motivava seu caminhar na área. Esse estímulo, segundo ela, era acompanhado de afeto com certa sinceridade: “tudo começou com a minha mãe [gargalhadas] falava que eu era muito desafinada e que minha voz era muito estridente. Era voz de adolescente né? na época, aprendi a tocar violão e eu queria cantar”.

A vivência com o canto sempre esteve presente em sua vida, o que a fez desenvolver caminhos de aprendizagem que foram se aperfeiçoando com o tempo, mas que estão vivos em sua prática até os dias de hoje. Ela aprendeu a tocar violão sozinha, passou a utilizar o

¹⁸ Site de letras e cifras de músicas.

instrumento para se acompanhar, para estudar seu repertório. Penso que o cantar se encontra acessível para todos, tal qual o desenhar, o pintar, mas que, nem sempre a criança, o adolescente são encorajados a desenvolver as habilidades necessárias para a execução da arte como um todo, o que acaba ligando a crença de ser algo com o que nascemos: o cantar bem, o tocar, o desenhar, o falar ou até mesmo o pintar. Ao entrarmos em contato com esses caminhos de aprendizagem trilhados por Mirian, através da imitação, da escuta atenta ao repertório que lhe atraía, podemos nos apropriar desses saberes, de modo a percebermos os já desenvolvidos pelos indivíduos em seus espaços sociais e quais também podem nos auxiliar na ampliação de lugares que a música e a arte podem adentrar.

Sua mãe a incentivava, bem como amigos que a apreciavam quando cantava, constituindo um percurso que a formava com a música no início de sua trajetória com o canto. Mirian, a quem oportunamente me referirei como sujeito cantante, ou seja, pessoa que canta, que age e sofre a ação com o cantar, a cantora que também reflete sobre si e me fala a respeito deste sujeito da experiência,

Eu comecei a cantar intuitivamente; talvez tenha a ver com isso. Mas naquela época, mesmo intuitiva, também não-musical. Porque depois eu percebi, através de gravações do final de minha adolescência...uma coisa horrível! Como é que as pessoas incentivavam isso? [conclui]

Compreendo que essa autoanálise se dá devido à sua tomada de consciência a partir do conhecimento estruturado que vai se construindo ao longo dos anos, o que a faz criar novos olhares sobre performance e técnica vocal. Logo em seguida, ela me fala que o caminho que faz de aprendizagem de um repertório hoje em dia é igual ao que ela fazia naquela época, mas que o conhecimento técnico vocal, sobre harmonia, sobre a estrutura e a forma da música, lhe instrumentalizou para olhar com outros olhos para este mesmo processo e, assim, amadurecer a absorção do conhecimento e, posteriormente, a execução:

Hoje eu entendo que é o nosso estudo, que faz parte do nosso estudo. Só que hoje eu tenho ferramentas né? Eu leio...o tanto de partituras que eu estava lendo hoje! Entendeu? E essas ferramentas eu adquiri ao longo do estudo formal. Mas o canto...e outra, estou no momento com uma dificuldade danada de cantar porque eu tive uma faringite recentemente e a voz não voltou completamente.

Ela faz questão de exemplificar os ganhos dessa tomada de consciência adquirindo o conhecimento do ensino formal, local em que aprendeu, dentre outras coisas, sobre o funcionamento aprofundado das pregas vocais na voz cantada, sobre a fisiologia da voz, saúde

vocal, cuidados com a voz, problemas e alterações vocais, elementos estes relevantes para todo cantor, sobretudo de alta performance como ela:

E eu gravei. Você vê que a nota está lá, mas que a emissão não está perfeita. Então, são as vantagens e as desvantagens: você ter o estudo e conhecimento técnico, mas você está ouvindo tudo: o ar na voz, as notas que não chegam: você tem a nota, mas tem a questão do corpo, do físico que ainda está se recuperando, então não atinge.

Exemplos como esse, mostram o seu olhar sobre a técnica mediante sua performance, tendo em vista sua construção a partir do conhecimento sistematizado. Mas este olhar de um sujeito epistêmico só foi possível, segundo a participante, a partir de seu contato com o ensino formal de canto. Mirian exemplifica situações e contextos em que houve aprendizagem, mas que ocorreu posteriormente aos fatos.

Ela estudava o canto sozinha, seu repertório a ser executado com sua banda de *Doom metal* na adolescência, mas que ao ingressar como aluna de canto popular na EMB, vivenciou práticas com professores hábeis que tentaram mostrar caminhos de executar com maior facilidade. A exemplo, me conta sobre uma experiência vivida com uma música de Chico Buarque. Embora seus professores da ocasião, tenham tentado alertá-la sobre como proceder na execução da canção, ela considerou que seu conhecimento a supria e não aceitou a sugestão de mudança de tom. Isso, além de tê-la exposto negativamente, até pelo nervosismo de primeira performance avaliativa na instituição, também a deixou desconfortável:

Eu achava que sabia muuuito!!! [...] lembro de uma prática de repertório...eu era aluna da Aimara Venegas, uma cubana que era professora da escola e Paulo André Tavares era o correpetidor. Paulo André virou pra mim e falou assim: “Mirian, esse tom não está alto não?!”. Lembro até qual música que foi... música “Vida”, de Chico Buarque. Eu nunca havia cantado essa música ao vivo, valendo. Eu disse pra ele: “Não! Está ótimo”. Na primeira apresentação, me arrebentei, porque estava tudo errado. O cara experiente, ouvindo não sei quantos cantores...e eu não levei em consideração o conselho que me foi dado. [...] eu miava. A gente quando está iniciando, a gente não canta; a gente mia. Foi o nervosismo mesmo também. Não que eu não atingisse aquelas notas, mas ficaria miado e o nervosismo atrapalharia meu senso, minha percepção de tudo: afinação, performance. Eu era inexperiente.

Como dito por Larrosa (2002, p. 21) “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. Essa experiência, episódios vividos por Mirian, deixaram marcas em sua forma de como proceder com o cantar; a fez perceber que o caminho escolhido para sua performance não a privilegiou. Quando ela afirma que “era inexperiente”, entendo que, à medida que Mirian foi se

constituindo como cantora e foi se formando por experiências similares, algumas de sucesso e outras de frustração, paralelamente ao conhecimento sistematizado ao qual teve acesso, isso me dá indicativos de que ela foi se apropriando de um percurso em que tivesse atenção sobre as tonalidades escolhidas para seu repertório.

Outras vivências ainda na adolescência foram constituindo-a com a música, como revelado nas palavras: “Com 14 anos eu comecei a aprender a tocar violão sozinha, depois fiz aulas de guitarra, aulas de bateria. Entrei na Escola de Música de Brasília. Cantei, toquei em bandinha de rock. Mas o canto sempre estava lá”, como mais um dos multi-instrumentos que Miriam experimentava na sua vida-formação com a música.

Isso contribuiu em sua familiaridade com os instrumentos o que, futuramente a vincularia em um caminhar não apenas com o cantar, mas também com outros instrumentos musicais, os quais são frequentemente incluídos em seus shows e apresentações, de acordo com a configuração dos espetáculos. Penso que saber tocar vários instrumentos, faz com que tenha uma visão mais ampla das sonoridades que vão acontecer no seu show, lhe dando um leque de possibilidades que podem ser criadas e concebidas em sua performance.

A prática coral de seu pai e a visão de Mirian sobre ele como um tenor potente, ao qual se referia como alguém que “se achava” ou um “tenorzão”, porque ele soltava a voz sem medo de cantar e usando toda sua capacidade vocal, me levou a refletir sobre alguns conceitos da cantora relacionados à formação vocal, naquela época.

A ânsia pelo aperfeiçoamento técnico naquele dado momento, pautado na sua experiência cantando e tocando em uma banda de *Doom Metal*, seu contato com um estilo que passeava por alguns confortos vocais e algumas limitações que ficavam acentuadas em sua performance, a fazia ver o canto lírico como um caminho possível para sanar suas dificuldades técnicas, por ser um estilo que trabalha sua projeção vocal sem amplificação de som.

Em minha experiência como professora de canto lírico, vi muitos alunos buscarem esse caminho para sanar essa dificuldade técnica, através da impostação vocal e dos conhecimentos sobre o que chamávamos de voz de cabeça¹⁹, hoje chamado por alguns preparadores como M2, *appoggio*²⁰, dentre outras habilidades adquiridas pelo conhecimento do filtro e da fonte sonoras da voz. Embora este caminho, de fato, traga meios para atingir as notas mais agudas com uma sonoridade elaborada e agradável aos ouvidos de quem ouve,

¹⁹ Termo utilizado didaticamente no canto para uma voz mais tênue; refere-se à sensação, pois ao ouvirmos, temos a sensação de que essa voz está sendo produzida na cabeça.

²⁰ Termo utilizado no canto lírico para se referir à sustentação da coluna de ar no ato de cantar.

hoje em dia, já se tem encontrado caminhos específicos para o canto popular pelo popular, de forma a manter características do estilo cantado.

Quando me reuni em um segundo momento com ela para esclarecer algumas de suas falas e assim, melhor compreender essas narrativas, este assunto veio à tona novamente. Eu ensaiei complementar com a frase: “Engraçado que sua mãe era sua maior...” o que, prontamente fui interrompida por Mirian, que por sua vez complementou com a seguinte narrativa: “Minha incentivadora! Sim (risos). Mas na época, ela [falava]: “ô minha filha! Deixe-me ver minha novela!” (gargalhadas). Empiricamente falando, este contar me mostra uma Mirian constituindo-se na presença do outro, diante do outro, a mãe como um espelhamento, ou uma crítica musical.

Questões como essas vividas pelo sujeito empírico, adquiridas em sua vivência na banda de *Doom Metal*, com demandas técnicas que a tiravam de sua zona de conforto a levaram a buscar ferramentas para a execução deste repertório. Ao mesmo tempo, a cantora narrou as performances de seu pai, com recursos do canto coral e do canto erudito, inclusive para atingir notas agudas. Essas experiências constituíram o seu porvir com o cantar ou, pelo menos, algumas escolhas que foram sendo realizadas ao longo do caminho.

Quando questionada sobre quais ferramentas a que ela se refere, disse,

À música: à teoria musical, ao violão. No meu caso, estudo com o violão, mas poderia ser o piano. Você ler a partitura, tocar as notinhas, acerta as notas, os acordes, compreende a harmonia, o ritmo que você tem de fazer, o gênero musical, o idiomatismo dentro do gênero, a linguagem do Gênero, a estética do gênero.

A amplitude de seu olhar para o seu fazer artístico se confirma na sua narrativa. O estudo voltado para aspectos teóricos da música, para o gênero, ou ainda para a técnica vocal, como elucidado mais acima.

Fez também parte de seu percurso formativo como musicista sua vivência, assim como eu, no CIVEBRA. O Curso Internacional de Verão era um celeiro musical, no qual aconteciam *masterclass* e apresentações musicais. Eram vinte e um dias de imersão na música, com trocas diárias entre pessoas do mundo inteiro. Vinham professores de outras cidades e até, de outros países para contribuir na formação de jovens músicos em construção.

Em uma dessas edições, Mirian se apaixonou pelo trombone, ao apreciar em um show de Genil Castro, guitarrista brasileiro conhecido por sua ampla participação na execução do

repertório jazzístico, que contou com a presença de Víttor Santos, trombonista, compositor e arranjador.

Sobre essa experiência formadora, a cantora narrou as sensações despertadas ao ter contato com aquela performance, onde cada instrumento da banda, segundo suas palavras, falava por si. Ela considerou este evento formativo por diversos fatores: primeiramente, porque em meio às condições em que os alunos do curso de verão se encontravam, muitas pessoas, na menor sala do Teatro Nacional Cláudio Santoro, todos eram obrigados a se concentrarem na apresentação em si, dessa forma, aprendendo “a ser público”; a ocasião também a motivou a procurar, posteriormente, um professor de trombone, com a finalidade de aprender o instrumento:

Esse dia mudou minha vida. Imediatamente fui atrás de Paulinho. Paulinho começou a me dar aula, mas eu não tinha nenhum instrumento, não tinha bocal. E foi muito difícil. Depois que eu entrei pra UnB foi que eu fui estudar mais... Fiz aulas com Paulinho. Paulinho é querido, ele acolhe todo mundo; quem quiser tocar trombone, ele tá dando aula. É um professor incrível. Mas na época, era muito difícil pra mim manter um estudo com ele, porque eu não tinha trombone, tinha que pegar instrumento da escola [Escola de Música de Brasília]. Eu andava de ônibus; trabalhava de dia e estudava a noite.

Esse caminhar em direção ao trombone começou então, a fazer parte da musicista Mirian Marques Rechetnicou, que passou a aderir ao instrumento como uma linguagem explorada em seus shows até os dias de hoje, nas apresentações em bares, participação em *big bands*²¹ e, atualmente, executando em shows de outros músicos a função de trombonista. Esse passo foi tão significativo que, seu último EP foi todo instrumental e foi onde ela expressou seu choro, sua saudade e suas recordações-referências de sua mãe e de sua avó materna. Ela narrou, observou, interpretou o seu ato de narrar e, como sujeito musicobiográfico, compreende que, através de sua música, ela narra com saudosismo aquilo que viveu, trazendo à tona o sentimento e a expressão da dor da perda.

A experiência supramencionada, foi dando forma ao seu projeto de vida com a música, através do tocar trombone, mas também pela concretização de seu EP. Ver um grande trombonista tocando ao lado de grandes nomes locais reconhecidos pelo meio artístico, foi formativo. Essa experiência formadora ocorreu de tal forma, esse vivido foi tão impactante que a projetou para um futuro com o trombone e a permitiu se ver realizando aquela prática;

²¹ Expressão inglesa para designar grupo grande instrumental, predominantemente formado por instrumentos da família dos metais e que contém um grupo menor responsável pela harmonia da música, para a execução da música popular, sobretudo o *jazz*.

primeiramente, motivada por ver a facilidade com a qual o trombonista executava aquele instrumento. Isso levou a Mirian como sujeito empírico, que experienciou o apreciar aquele som, aquela performance, o aprender a ser público, o saber-ser público, o sentir, que a conduziu a um agir estratégico, em direção ao sujeito epistêmico, para assim, construir seu caminhar com o trombone, num projeto maior que vinha se configurando na música.

A gravação de um CD e de um EP também vai configurando esse caminhar em direção aos seus projetos de vida com a música. Muito desse sendo-e-estando, também sucede, no passo a passo, a fazer parte do que ela percebe como seus objetivos nos dias de hoje, como deixar seu nome para a posteridade, seu trabalho. Mirian narrou como foi nascendo seu EP. No momento de luto, quando ela esperava que teria um entrave criativo, foi o momento em que a Mirian como sujeito musicobiográfico fala, através das notas musicais, em músicas instrumentais, das quais, apenas duas são vocalizadas, mas sem letras, expressa seus sentimentos do ter-sido, do ter-sentido, entre saudosismo, choro, lembranças da forma de sua mãe se expressar.

Esse ter-sido, essas experiências a incentivaram, através da comunicação informal com um amigo do meio musical, ao vir-a-ser. Seu amigo a presenteou com uma faixa, despretensiosamente. Dessa faixa, nasce o incentivo de outras por outro parceiro musical e, aquele objetivo, o projeto de levar sua música para a posteridade, vai criando forma e ampliando suas proporções, através da relação com os seus pares, mas também de sua musicobiograficidade.

Outro exemplo dessa constituição de si ao reunir sua formação com o conhecimento proveniente da aprendizagem informal, foi a produção de sua própria dissertação. Na ocasião em que a cantora realizou seu estudo, ela estava envolvida com o gênero musical do samba, um dos motivos que a conduziu a este lugar epistemológico. Além disso, Mirian sempre teve interesse em contribuir com a apropriação dos saberes experienciais adquiridos por cantoras populares que, como dito em suas palavras, é extremamente válido.

Entendo que, o seu lugar de fala, transmitido através do conhecimento produzido, inclusive, em seu mestrado acadêmico, a permitiu ter maior propriedade para validar seu discurso quando diz: “instrumentista toca de tudo; por que o cantor não pode? Por que tem de ser apenas de jazz, ou apenas de samba?”

Por outro lado, sua pesquisa de mestrado, que teve como objetivo central identificar modos de fazer, de cantar o samba, através da análise vocal, gestual, comportamental e interpretativa de quatro cantoras representantes do estilo em questão, através de gravações

suas da década de 1970, lhe permitiu identificar gestos, forma de se vestir, além da habilidade vocal como meios de validar essas cantoras, ao longo dos anos.

Penso que essa experiência, na dimensão epistêmica, contribuiu em sua construção como cantora que é, pois trouxe à consciência, ou pelo menos solidificou mais, a ideia de transmitir essa persona da cantora Mirian, por exemplo, através do vestuário.

De maneira geral, seu movimento de começar com o canto, gostar de cantar, tomar consciência de si e decidir estudar na busca de melhorias em sua performance vai dando forma e assim, desenhando o itinerário de seu projeto e vai me dando a compreensão de que, ela se encontra num trajeto de contínua educação de si mesma, em um agir progressivo, em que ela segue avançando na construção de si, pautada nas necessidades para sua autorrealização, ou ainda, nos termos de Delory-Momberger, da “crença em seu próprio devir, confiança no progresso e na perfectibilidade humana” (DELORY-MOMBERGER, 2012b, p. 124).

Em outras palavras, quando juntamos o empírico com o epistêmico, temos a constituição do sujeito como demonstrado e, neste caso, uma constituição a partir da sua formação com o cantar, uma escolha que a conduziu a inserir-se cada vez mais no que, como posto, ela considera uma profissão.

Em uma sociedade, ora considerada sociedade biográfica, como mencionada por Delory-Momberger (2008, 2021) em que somos responsáveis em nos tornarmos atores de nossas vidas, como exposto pela autora, “cabe agora a cada indivíduo encontrar em si mesmo os recursos para sua integração social, sua empregabilidade e seu sucesso profissional; cabe a cada indivíduo ser o melhor e o mais eficiente, tornar-se “o empreendedor de si mesmo” (DELORY-MOMBERGER, 2021, p. 9).

Neste sentido, Mirian vai aderindo às experiências que lhe formam, desenvolve seus próprios princípios de avaliação, a partir de sua bioteca, ou seja, dos saberes biográficos advindos de suas experiências formadoras, como as vividas logo no seu ingresso ao ensino formal de música, em que não atendeu às sugestões de um de seus professores sobre como executar mais facilmente a canção do Chico Buarque. E, embora seu agir inicie na expectativa, no ir vivendo e deixando as coisas acontecerem, percebo um projeto se delineando progressivamente, a partir de suas experiências, das quais algumas foram frustradas, mas necessárias, como narrado por ela.

É na direção primeira de ser uma cantora melhor, uma musicista com mais habilidades, desse movimento prospectivo, que Mirian, hoje, no movimento inspectivo, está se aprofundando e elaborando sempre seu conhecimento musical que, como dito por Passeggi

(2020, p. 1041), “vamos pensar no ser hoje (eu sendo-e-estando), que vive a vida de todos os dias, aqui e agora, e que se percebe tendo-sido e estado-em-algum lugar no passado” [neste caso, no lugares e nas experiências que a constituíram como a musicista que ela é].

6.3 Dando sentido à prospecção com a música

O homem percebe e entende o que se passou em seu vivido, passando por representações contida pela “figuração de sua existência”. Ele “escreve sua vida” (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 27). Neste sentido, reflito sobre o sujeito epistêmico quando Mirian narra sobre seu caminho traçado no mestrado acadêmico, como parte da estrutura de seu projeto de vida com a música, sobre o vivido pelo sujeito epistêmico, como passos em direção a um projeto maior:

Bom, eu tenho um objetivo de vida que é ser doutora, então eu tenho que passar pelo mestrado pra ser doutora. Eu sempre quis fazer um trabalho de pesquisa que fosse voltado para o canto popular dentro das áreas! Aí eu vou falar das áreas porque a gente sabe que é um recorte muito pequeno cada dissertação de mestrado, mas que é muito fundamental para que as pessoas deem prosseguimento aos seus trabalhos, mas eu sempre quis pesquisar o lance do canto popular. Eu queria saber o porquê e como que elas se formam cantoras e passando pela aprendizagem informal.

Esclarecendo melhor o que a participante me relata e reflete sobre a construção desse caminhar, Mirian me explica o motivo pelo qual ela fez o mestrado acadêmico: para chegar à realização do doutorado e, assim, sedimentar-se como pesquisadora, dando sua contribuição para a pesquisa na área do canto popular, ressaltando que a dissertação, a pesquisa no mestrado é uma pequena parte de um todo [a música]. Neste sentido, cada trabalho desenvolvido de pesquisa é uma fonte de conhecimento, que contribui no crescimento da música e, em especial, do canto popular, área de seu interesse, com enfoque para a aprendizagem informal do cantor:

Mas tem uma coisa que eu sempre quis ser: sempre quis ser doutora em alguma coisa. Isso sempre quis ser. Se eu fosse estudar alguma coisa, eu ia fazer graduação, mestrado e doutorado. E é o próximo passo q a tia vai fazer [referindo-se a ela]. Isso eu sempre quis. Eu sempre me imaginei em uma posição de liderança muito alta e muito grande.

Em minha compreensão, a academia dá sentido ao seu lugar com o canto, pensando neste lugar não como um espaço físico, mas um espaço interno, de realização. Quando ela me diz “se eu fosse estudar alguma coisa, eu ia fazer graduação, mestrado e doutorado” me

remete à compreensão de que este lugar independe do instrumento, pois em qualquer área de conhecimento, o sujeito epistêmico se formaria com a contribuição dessas etapas, pois a instrumentalizaria e a possibilitaria ocupar um cargo de liderança, de reconhecimento social.

Embora, neste trabalho, eu não tenha a intenção de tratar sobre a liderança em si, vale recorrer à pesquisa de Ericeira (2019, p. 34) que, ao estudar sobre a liderança de um regente e a produtividade nos ensaios de um coro, menciona o amplo número de teorias de liderança, influenciadas por áreas do conhecimento como Psicologia, Sociologia e Administração.

A concepção de Mirian me faz pensar, a partir de suas narrativas, sobre o que é esse líder para ela. Compreendo que ela se refere ao título de doutora, mas enxergo em sua trajetória, rastros de uma musicista que já se apropria desse papel nos lugares artísticos por onde anda, frente aos parceiros musicais, na escolha do repertório nos shows, na curadoria de alguns espetáculos, nas atitudes e na personagem da qual se “veste” ao subir no palco. Este meu olhar vem ao encontro das palavras de Ericeira (2019) ao revelar informações sobre o tipo de liderança comportamental, que diz que “o que importa é o que “o líder faz, e não no que o líder é” (JESUÍNO, 2005, p. 73 apud ERICEIRA, 2019, p. 35).

Ericeira (2019) mostra em seu trabalho, que não há apenas um tipo de liderança, pensando pelo viés administrativo. Ao longo dos anos, tem se destacado: os traços de personalidade, a liderança comportamental, a situacional, a transacional, a transformacional e a compartilhada. Isso mostra que não há um consenso sobre o conceito deste termo, onde este fenômeno pode estar relacionado à figura do líder ou do espaço/ circunstância.

Um dos aspectos em que ela se reconhece como líder, mesmo destacando a liderança quando se é doutor, é em sua forma de se vestir. Vejo que ela relaciona sua produção visual como parte estratégica de um caminho que se traça em direção ao seu devir acadêmico. Mas à medida que ela, em seus termos, vai se travestindo de sua persona, vai se tornando essa líder dentro e fora do palco, através de sua postura, suas atitudes e de suas escolhas em relação à sua imagem: “e eu acho que isso, de certa forma, se revela, se traduz na maneira como eu me visto da maneira como me comporto no palco, sabe? Porque eu gosto da coisa elegante, da coisa sofisticada do que é bonito, mas que é clean”.

E nesta linha, sua forma de se vestir no dia a dia, a persona que ela assume no palco, a líder que executa dentro e fora do palco são rastros de um gerenciamento feito pela participante, que dão sentido ao seu projeto de vida:

E aí quando a gente vai alcançando essas coisas e a gente percebe que é possível fazer, independentemente de ter sido com 38 anos, se demorou ou não demorou, eu lancei meu CD. Foi isso! Meu nome já tá programado na

história. Se alguém quiser pesquisar sobre qualquer coisa, meu nome tá lá gente! vai aparecer! seja na minha pesquisa de mestrado, seja do meu disco, então era objetivo! porque ao longo da minha trajetória... a gente começa a traçar novos objetivos. Sonho... vamos falar de sonhos: meu sonho é morar na Europa; é ser rica... meu sonho é ser rica! isso é meu sonho, isso é sonho, entendeu? Não é verdade? Agora objetivo não! Objetivo você traça e foca, foca nele.

Também perpassa pelos seus processos formativos, que a possibilita alimentar seus projetos, os quais giram em torno de: ter casa, trabalhar com o que gosta e divulgar sua música viajando pelo mundo. Ao passo que seus investimentos formativos ocorrem no mundo acadêmico, através de uma especialização, um mestrado e se organiza para o ingresso em um doutorado, Mirian investe no complemento de sua renda, cantando em barzinhos, na promoção de shows e trabalhos autorais. Essas ações progressivas, consonante com o agir progressivo de Delory-Momberger (2012a) é marcado por uma construção gradativa, que vai ocorrendo à medida em que ela vai acreditando que é possível.

Essas atualizações confirmadas em palavras como “a gente percebe que é possível fazer” são refletidas e traduzidas por Delory-Momberger (2012b, p. 64), quando ela diz que “[...] o projeto de si se atualiza a cada momento em atitudes muito pontuais que tocam à imagem física e mental que o indivíduo tem de sua própria forma”.

Outro ponto que me faz olhar sobre os passos que Mirian dá em relação ao seu projeto de vida, é como ela enxerga a relação que se desenvolve com a música, com o canto. Ela me diz: “eu encaro, mais uma vez, como um trabalho, como uma profissão. É a minha profissão. É a minha profissão eu conseguir fazer uma coisa e conseguir explicar pro meu aluno. Faz parte do meu trabalho...”.

Entendo que, para a participante, faz sentido em seu projeto de vida saber fazer como musicista, mas também saber ensinar como professora de música e levar o aluno a enxergar a música como profissão. Ela faz isso cantando, tocando, mas também está implícito o modo como “explica”, ou seja, há implícito uma profissional que tem essa formação como musicista e também professora.

E ela esclarece através da sua relação com o *Doom Metal* na adolescência:

Não havia como me estabelecer como cantora de doom metal no Brasil. O rock já não tem a mesma visibilidade e eu entendia, sempre entendi música como profissão. Não apenas como arte por arte. É uma profissão. A gente vive num mundo capitalista, cara! Você precisa pagar suas contas.

Em um dos retornos realizados, Mirian esclarece sua visão e relação com a música como profissão:

Além da teoria que já falei, da técnica do instrumento, que no caso é voz, de cuidados, com saúde vocal. Além disso tudo que para nós parece óbvio, mais o direcionamento para o que a gente quer ou já trabalha. Por exemplo, começamos essa conversa falando sobre cantar em barzinho...não! eu não gosto de cantar em barzinho! Queria estar fazendo show na Europa, viajando o mundo inteiro com o meu show, tocando as minhas músicas, tocando as músicas dos meus 2 trabalhos. Queria estar compondo mais, estar fazendo outras coisas, mas o bar me remunera. É um dinheiro rápido. As pessoas gostam de me ouvir; eu tenho um material musical que as pessoas querem ouvir e ali vou inserindo minhas coisas: meu autoral, meu instrumental. Eu vou inserindo e as pessoas vão conhecendo parte do meu trabalho. Não dá para agradar todo mundo. Tem gente que gosta de me ouvir cantar samba, tem gente que gosta de me ouvir cantar jazz. Tem gente que me conhece só pelo trombone, que gosta de me ouvir tocar trombone; aí tem gente que gosta só de me ouvir cantar música nordestina [refere-se ao forró] e expressa: “traz aquele sanfoneiro pra tocar com você”.

Ela não apenas expressa sua relação, mas também enxergo aqui um agir estratégico, um delineamento desse projeto de vida que vai se moldando com os caminhos que vão se desenvolvendo. Nas possibilidades de espaço de atuação em sua profissão cantando em um bar, mesmo que a maior parte do repertório esteja ligado à conveniência do lugar e do público, ela insere suas músicas autorais. Seleciona algumas composições, de forma a usar este espaço e momento para a divulgação de suas obras musicais.

Se por um lado o sentido de tornar-se cantora esteja relacionado à liderança, às influências familiares, à vivência na igreja, em bandas com amigos, por outro lado, suas atividades profissionais artísticas relacionam-se com aspectos que podem ser comparados a qualquer outra profissão: dedicação, estudo, articulação, organização, conhecimentos profissionais e competências.

Essa prospecção com a música se delineia a cada passo de seu fazer artístico, em que essas experiências geridas diariamente, a cada momento, em cada espaço, agregando à sua performance o canto, o trombone, os arranjos, suas músicas autorais; também um comportamento, uma persona, a forma de se vestir. Este saber fazer que vai se configurando a cada atuação artística, também aparece na sua forma de se colocar como professora, ao se preocupar com os saberes experienciais, mas também com as competências necessárias para um músico.

Em suas narrativas, percebi que seu estar-sendo com a música também ganha sentido quando se transmite algo, pois este lugar que ocupa, seja com o trombone, com a voz, na escrita de um arranjo, dando aula, a faz um instrumento de algo maior, onde se sente responsável por essa transmissão. Sobre isto, ela revela que,

Como cantora, como profissional da música, vamos falar assim, e da voz, o meu instrumento, eu sou instrumento de algo muito maior, mas eu também sou responsável por aquilo que eu vou transmitir. Nossa, bicho, tudo que eu falo para você, vai virar música!

Este sentido vai tomando forma à medida em que Mirian vai se conscientizando dos desafios de ser profissional da música e, mesmo assim, criando meios de vencê-los e continuar sendo uma profissional da música, uma musicista pluralista.

Foi inevitável, para mim, querer conhecer um pouco mais sobre o sentido da relação de Mirian com a docência e em um de meus retornos para esclarecimento da entrevista, perguntei se ela gostaria de acrescentar algo sobre essa questão, tendo em vista que suas narrativas me deram indicativos da Mirian docente. Sua narrativa, cheia de verdade, revelou “primeiro eu escolhi ser cantora, trombonista, arranjadora, uma grande musicista” e que o ser professora surgiu paralelamente, pela necessidade de sustentar a carreira artística.

Vejo seu agir em relação à docência como um agir estratégico, ligado à negociação que Mirian fez, ao longo do caminho, com uma posição profissional que proporcionasse seu sustento, sendo assim, uma posição assegurada, que foi ascendendo, no que se refere à estabilidade financeira, gradativamente: iniciou dando aula particular de canto, depois em escolas livres de música particulares, seguida de dar aula de musicalização infantil em escolas com a mesma configuração, depois foi para o ensino regular, passando pela educação infantil, fundamental e, recentemente, ensino médio e preparação para o Processo Avaliativo Seriado – PAS e na escola profissionalizante de música, EMB, como professora de contrato temporário. No mês de janeiro de 2023, passou para compor o corpo docente efetivo em Canto Popular, na Universidade Federal do Goiás – UFG.

Este sujeito biográfico, percebe que, embora ser docente não estivesse em seu projeto de vida com a música, mas um degrau em direção ao seu projeto de ser musicista, há sentido entre o vivido, as experiências adquiridas nesses diversos espaços escolares, permitirão que, em seu projeto inicial de ser reconhecida como doutora, possa ligar o epistêmico com o empírico na música. Mirian sempre esteve aberta em aprender com os alunos e com seus pares, adquirindo então, a prática de fazer um levantamento sobre suas experiências, aprendizagens e sobre as experiências e aprendizagens de seus alunos.

Isso me mostra que, o músico caminha na alteridade, através da aprendizagem e da troca mútua com seus pares, seu público e seus alunos. Essa relação é o que retroalimenta esse sujeito que se musicobiografa a cada cantar, ensinar, tocar ou, de alguma forma, performar.

6.4 Reconhecendo a si com a música

Ao pensar em como nos vemos e nos reconhecemos em nosso caminhar, recordo-me que Cortella (2009), ao trazer à tona reflexões sobre aquilo em que nos reconhecemos, nos lembra que quando vamos abrir uma empresa no Brasil, somos questionados sobre a razão social. Ainda segundo o autor, “razão social significa dizer qual o sentido daquilo que será realizado” (CORTELLA, 2009, p. 68). Apesar do educador e filósofo remeter sua reflexão à liderança dentro de uma perspectiva administrativa empresarial, me faz pensar, qual então a razão, para si, de existir com a música? Como Mirian se reconhece no canto como Mirian?

Um dos primeiros desafios artísticos narrado e detectado pela participante foi a dificuldade da exposição, o que a conduziu a desenvolver uma personagem quando está no palco, como meio de se sentir mais confortável na performance. Ela se considera uma pessoa tímida e a criação da personagem fictícia foi um recurso que a conduziu a uma intimidade com seu performar. Assim como ela, alguns alunos seus apresentam a mesma característica, onde prontamente, sugere o desenvolvimento desse personagem.

É interessante conhecer, a partir de suas narrativas, Mirian Marques Rechetnicou; pensar neste sujeito que se biografava, que escreve sua existência cantando, tocando, compondo, sendo artista com a Mirian que assisti em um espetáculo que recebe convidados em um grande palco nas ruas do Setor Bancário Sul de Brasília, chamado Samba Urgente. Ali, era possível ver uma mulher apropriada de seu canto, rindo, dançando, que se revezava entre cantar e tocar seu trombone, que se comunicava com o público e com os músicos que dividiam o palco com ela. A cantora se vê como alguém tímida mas, assistindo à sua performance, quem seria capaz de perceber uma das muitas que ela é?

Dentro desta perspectiva, Berti e Grosman (2020, p. 98) nos previnem que “grande parte dos músicos expressa uma preocupação acentuada com o desempenho diante de uma expectativa de apresentação no palco”. Também nos deparamos com pessoas que apresentam um medo, uma ansiedade ou uma timidez paralisante. E assim, como as autoras supracitadas, outros estudos, sobretudo dentro da performance, da cognição, da psicologia da música como de Dornellas (2012) e Ray (2009), vêm se delineando sobre aspectos como ansiedade, pânico e timidez de músicos e meios de desenvolver estratégias. Neste sentido, Mirian diz que,

E apesar de eu ser exibida até certo ponto, eu sempre fui muito...eu me considero muito tímida. Acredite se quiser. Eu me considero por quê? Porque eu gosto de chamar atenção por outros motivos, não chamar atenção por chamar atenção.

E neste caminhar, suas experiências e o lugar de fala hoje construído, fizeram-na refletir que, além do medo de palco, outro desafio encontrado pelo artista é a frustração. Para Mirian, é algo que faz parte e que deve ser parte do músico: vivenciar este sentimento e crescer com ele.

Este processo de frustrar-se, de viver uma experiência não tão bem-sucedida, mas ser marcada por ela, ocorreu não apenas na Mirian cantora, mas também com a Mirian trombonista. Tais momentos do sujeito empírico vêm à luz com o sujeito epistêmico em que, à medida que ela vai conhecendo mais sobre as linguagens, estilos musicais, tipos de improvisação, por exemplo, a permitem avaliar quando sua performance como trombonista convidada, pode ser considerada boa ou ruim, de acordo com o seu olhar:

Esses dias o Ademir Júnior me chamou pra dar uma canja lá no Mundo Vivo. [...] ele falou: “só improvise em Dm!”. Eu falei: “Tem alguma pegadinha aí, não é possível!”. Não tive coragem de ver o vídeo depois, porque beleza: foi improvisado, mas tem a linguagem, tem uma série de coisas.

Penso estes desafios relatados por Mirian como algo formativo, pois, como dito por Delory-Momberger (2008, p. 79) “a trajetória designa, então, a maneira como os indivíduos reconstroem subjetivamente os acontecimentos que julgam significativos de sua biografia profissional”.

À medida em que ela vai narrando esses acontecimentos, vai refletindo sobre o que poderia ter sido feito para que a performance não tivesse este prejuízo, ao passo que ela reconhece que estar ali, junto com seus colegas também músicos, sendo convidada para subir ao palco e tocar um instrumento que, como ela expõe, é de um meio predominantemente masculino, tudo isso faz parte de seu projeto de vida. Ela me diz, “eu gosto de ser reconhecida. É diferente de ser exibida. É isso. De ser reconhecida como? Todo o meu esforço e trabalho serem reconhecidos no lugar que têm de ser reconhecido”.

Mas a frustração ensina; o ir e vir nos acontecimentos formam; o ir e vir em si mesma e nos efeitos produzidos sobre esta frustração também formam. Ainda sobre o ocorrido em relação à sua breve participação com o grupo de metais em que ela teve de improvisar, Mirian reflete aberta à formação que este evento a pode proporcionar: “[...] eu também tenho direito de errar, diante de todas as situações, de toda a situação que eu estava ali como a única representante mulher instrumentista que poderia subir ao palco e improvisar”.

Compreendo que, para Mirian, uma pessoa que escreve sua história por meio da linguagem musical em que se insere o cantar, o tocar, o criar, o compor, o improvisar, esse

reconhecimento no meio musical e pelo próprio público só viria a partir do seu esforço, evidenciando assim, sua busca por ferramentas, como domínio técnico sobre a voz, capacidade de improvisação, mediante o seu conhecimento na harmonia da música, comunicação e articulação com os parceiros musicais, comportamento e atitudes no palco.

Ou ainda quando me fala,

É assim que eu me sinto diante do mundo [...]. Não adianta você querer ser só cantora, não adianta... Você pode ser uma cantora foda, mas e daí? Você faz mais o quê? Infelizmente, essa é a nossa cultura e eu acho lamentável porque, se um cara toca um instrumento okay, ele pode fazer todo o resto ruim e a galera vai aplaudir, mas a gente [referindo-se às mulheres] não! e a gente não pode errar.

Ela apresenta aqui e em falas que discorrerei, por conseguinte, a cobrança social para que a mulher tenha papéis múltiplos, seja multitarefa, como meio de conquistar seu espaço na vida profissional. Enxergar e refletir sobre este lugar da mulher na sociedade influencia em suas escolhas na construção de seus projetos de vida com a música.

Por outro lado, sua narrativa vai ao encontro das palavras de Delory-Momberger (2012b), que diz:

Na sociedade da mercadorização, é o indivíduo que se torna objeto do mercado, não somente como consumidor de bens e de valores mercantis, mas na medida em que ele é o “bem” e o “valor” supremos do mercado. Uma parte bastante expressiva das estratégias de promoção e de venda consiste em converter os bens materiais em “bens imateriais”, isto é, em representações e em valores simbólicos que têm o indivíduo como alvo. Mais do que “produtos”, o que se busca é vender e o que se compra são marcadores identitários, maneiras de ser si mesmos” (DELORY-MOMBERGER, 2012b, p. 25).

Pensando nesse processo de mercadorização, vendo a Mirian musicista como o valor mercantil, ser cantora, trombonista, violonista, arranjadora e compositora tornam-se diferenciais, onde ela apresenta as muitas que é. Lembro em uma conversa informal que essa versatilidade lhe permitiu, inclusive sair de dificuldades quando o violonista da noite teve problemas em se fazer presente ao evento. Ao ir aos eventos em que a cantora se apresentara, foi possível notar que, com frequência ela estava ali como cantora e trombonista. O violão aparecia em cena, normalmente, quando o violonista não podia ou em apresentações mais intimistas, como festas particulares.

Mirian quer deixar sua obra como compositora para a posteridade, seu nome na história através de seus *Extended play* (EPs); em suas palavras, também quer ser reconhecida com um título de doutora, permitindo-a ser professora universitária; continuar seu trabalho

solo, com ampla divulgação, internacional, sendo a gerente de sua carreira, aquela que projeta seus shows, a concepção de seus figurinos, com fiéis parcerias. Ser reconhecida como cantora, vai além do cantar, para ela: engloba encarar a profissão de músico como qualquer outra profissão, que requer dedicação, disciplina, estudo, formação e desenvolvimento de ferramentas e habilidades que são conquistadas através de muito suor e trabalho:

[...] eu não sou cantora de samba (risadas) porque é isso: dentro dos meus objetivos, vai além de ser cantora de samba, entende Érika? Está além. O que é esse além? Esse além é fazer meu doutorado querida; é lançar uns dez discos, é tocar muito trombone! É escrever arranjo pra orquestra Jazz sinfônica!!! Esses são os meus objetivos.

Identifico nessa narrativa de Mirian, a relação entre seus objetivos e seu projeto de vida. Se pensarmos que o projeto vem do lançar-se, do tornar-se, aqui compreendo que sua formação acadêmica na graduação, no mestrado, no curso técnico, a ajudaram no desenvolvimento do sujeito epistêmico; sua vivência nos palcos, tocando trombone, cantando, escrevendo arranjos para orquestras jazz sinfônicas, suas performances resultantes da gravação de EPs e a divulgação de todo esse trabalho que ocorre como sujeito empírico, mas também da experiência, me mostra um sujeito que vai se biografando à medida em que vai vivendo; que vai traçando estratégias para o desenvolvimento de seu projeto de vida com a música.

Mas como dito por Delory-Momberger (2008, 2010) esses projetos não são fixos, tampouco único, onde o indivíduo vive e realiza apenas uma coisa na vida. Este entendimento se confirma quando ela narra para mim que, “Eu quero chegar aqui e o cara me chamar de doutora! Doutora? É, porque não serve pra nada né?! [gargalhadas]. É, porque eu sou mestra e canto em boteco por 200 reais. Pode botar isso aí, viu? [Risadas]”.

Mais uma vez, percebo a relação com reconhecimento, mas ela também vislumbra que se há algo acima do que já foi conquistado, se coloca na condição de querer alcançar, portanto, um projeto de vida aberto, a qualificar-se cada vez mais. Isso pode ser confirmado através de suas palavras, quando me narra que, “e aí quando a gente vai alcançando essas coisas e a gente percebe que é possível fazer, [...] a gente começa a traçar novos objetivos”.

Cantar em barzinho não é seu grande objetivo de vida, como dito pela participante, mas ao passo que é um dinheiro rápido, que a ajuda na manutenção de suas necessidades, também é uma forma de se manter vista no meio artístico, de ser conhecida, aumentando assim, o seu público; também se configura como um espaço em que ela pode inserir suas músicas autorais e assim, divulgar o seu trabalho.

Este agir pode ser considerado, nas categorias sugeridas por Delory-Momberger (2012a) como agir progressivo, onde Mirian explora as situações, de forma a realizar a gestão de seu capital biográfico de maneira a contribuir para a construção progressiva de sua carreira.

Ela percebe que as experiências constituídas nesses diversos espaços, contribuem para o desenvolvimento de ferramentas, saberes que podem ser apropriados e aplicados no momento de conceber seus shows. Sobre isso, Mirian reflete que,

Como é que montei esse espetáculo? porque eu passei pela academia, porque eu passei pelo bar que eu sei o que funciona, o que que não funciona, eu sei qual repertório que eu quero fazer e como é que eu vou articular repertório, qual vai ser a roupa que eu vou usar, qual a maquiagem que vou usar, o que que eu vou falar, quais são os músicos que vão tocar comigo, o que eles vão tocar, eu sei cada acorde que eles vão tocar, entendeu?

E em meio à realidade em que ela está inserida, denota a fluidez dos projetos de si, na construção desse projeto de vida maior. Ela vai desenvolvendo meios, estratégias de gerenciar sua carreira, mas também esses saberes com os quais se depara ou se conscientiza. Sobre essas estratégias, ela narra: “adquiri nesse sentido de estudar, de perceber as reações do público; às vezes eu faço só o que eu quero, às vezes eu tenho que mudar no meio do show que não tá funcionando, mesmo no bar. No meio do show no bar eu tenho que mudar meu repertório”.

E ela conclui sua reflexão sobre essa relação entre saberes e gestão biográfica dizendo:

eu sou instrumento... pra eu ser instrumento, eu preciso das ferramentas; para eu adquirir as ferramentas, eu preciso passar por um processo de aprendizagem e esse processo de aprendizagem ele está vinculado, está diretamente ligado à academia em parte, e está diretamente ligada à prática. [...] Quando você vai se aprofundando em uma profissão, você vai melhorando, você vai adquirindo mais conhecimento, mais propriedade e mais habilidade.

Seu projeto de vida não foi cantar em barzinhos, mas gerir sua carreira como artista é parte do que constitui a si e ao seu projeto. Estes momentos lhe permitiram desenvolver seu capital biográfico, que inclui a troca com seus parceiros musicais, o *networking* na cena artística da cidade, o pensar na logística da roupa, dos gestos cênicos, da maquiagem, da equalização do som, do operador de som, do repertório para aquela ocasião e para aquele público, na seleção dos eventos a participar, na persona que entra em ação em sua performance, dentre tantas outras coisas.

Em se tratando da sua relação com o mestrado acadêmico, assunto que também surgiu em nosso contato, Mirian expressa os motivos que a conduziu à escolha do tema, cantoras de

samba, sua relação com esse caminho, na ocasião. Isso nos mostra também que a figura do indivíduo-projeto é formada por inúmeros projetos, que podem se transformar ao longo do caminho, como também contribuir na realização de outros. Ela narrou que,

Na época, eu estava cantando samba. Hoje me chama atenção um outro lugar porque assim, tanto por isso, por eu estar cantando samba, mas não é o meu lugar... [...] um outro questionamento que é muito importante da gente fazer enquanto cantoras é: Qual a diferença entre cantoras e musicistas? E por que a cantora só pode ser cantora e ela só pode ser cantora de um estilo?

Nesta narrativa, vejo o sujeito biográfico que reflete sobre o lugar da cantora no meio musical, as relações que se estabelecem e sobre o que a configura como musicista e cantora. Essa reflexão, evidencia estereótipos do tipo: “cantor não é músico”. Este sujeito biográfico prossegue dizendo que,

por que a cantora só pode ser cantora e ela só pode ser cantora de um estilo? Sendo que elas, inclusive, cantaram outras coisas, exceto Dona Ivone Lara, porque ela nasceu no samba, porque ela tinha uma parada. Na verdade, ela era a grande dama e a primeira-dama do samba. [...] Por que o baixista ele não é baixista de samba? Por que o baixista não é baixista de qualquer coisa como jazz? Ele pode tocar o que ele quiser! E a cantora? Por que a cantora só pode ser daquele gênero musical? E aí obviamente no caso do samba, porque o samba é representante maior, no meu ponto de vista da música popular brasileira. Todo mundo sabe cantar um samba, nem que seja, sei lá. Todo mundo sabe cantar alguma coisa em samba.

Mirian faz de questionamentos advindos de seu estudo, o seu lugar de prospecção e inspeção, pois ela vem sendo e existindo executando vários estilos musicais, em locais diversificados de atuação, como professora de canto, professora de música do ensino médio em escolas de ensino regular, cantora de barzinho, de festas particulares, que requerem gêneros musicais específicos, de acordo com o espaço em que se encontra, com parcerias que ocorrem com músicos de *big band*, trios de forró, voz e violão, trio de jazz; também atuando como trombonista e arranjadora.

Tendo em vista que o material biográfico a ser refletido é aquele narrado pelo sujeito, podemos perceber que, alguns desses lugares de fala e de atuação foram apenas citados, o que pode ser justificado pela influência do momento que vivemos em nossas vidas e de toda a predominância do fazer artístico na vida de Mirian.

Olhar para essa existência com a música de Mirian “traçam reflexões sobre a existência, sobre o ser ou não ser, sobre os muitos que somos e os tantos mundos que podem ser descortinados, se ampliamos os modos de olhar/ver” (SOUZA; MEIRELES, 2018, p. 284).

E é isso que Mirian me revela com sua narrativa: um sujeito do saber-fazer, que se projeta em ser a Mirian do samba, a Mirian do jazz, a Mirian do forró; em ser a Mirian sujeito cantante, a Mirian trombonista, a Mirian compositora, arranjadora, professora, empreendedora de si, que está em tantos mundos como sujeito empírico, epistemológico, musicobiográfico, mas que, acima de tudo, conta sobre si pela música.

7 DIMENSÕES DO PROJETO DE VIDA COM A MÚSICA DE MYRLLA MUNIZ

7.1 Memórias de uma escolha

Na retrospectiva de seu trajeto com a música e das experiências geradas ao longo da vida, Myrlla narra sobre toda influência familiar em iniciar a relação com o cantar. Influências essas que possibilitaram maior número de experiências com a música. Seu pai, Vagner Rebouças, foi seresteiro, sua mãe, Mirtes Muniz, a presenteou com uma viola clássica e sua avó, Tiêta Macambira, a conduzia a ouvir com frequência músicas italianas.

[...] eu sou filha de um cantor, de um seresteiro lá do Ceará, famoso meu pai que gosta de música e sempre me ensinou as canções. Eu fui sendo criada nesse caldeirão cultural familiar! Então eu ficava ouvindo muitas canções na radiola da minha avó. Ela botava muitas músicas para ouvir mesmo, músicas italianas. Então eu fui criada cantando essas músicas que minha família ouvia, mas ninguém era profissional. Meu pai não era profissional de música nem nada.

Destaco da narrativa da cantora, a frase “famoso meu pai”, pois em seu projeto de vida, considero que há um pilar da família que tinha certo reconhecimento local pelo saber cantar, saber gostar, saber ensinar, saber ouvir, saberes da experiência que os constituía.

Quando Myrlla diz que seu pai não era profissional, está implícito outros saberes que ela carrega atualmente, o epistêmico, adquirido a partir de suas experiências formadoras e do que a academia proporcionou. Isso corrobora com as palavras de Delory-Momberger (2012a, p. 74-75), que diz que “no lugar onde estamos, trazemos conosco e vivemos uma pluralidade de lugares”.

Em sua aprendizagem ao longo da vida, foi possível construir um conhecimento que a permitisse perceber e eleger o que torna alguém profissional e assim, identificarmos um desses lugares que a constituiu: o do saber cantar, saber gostar, saber ensinar, saber ouvir, saberes da experiência.

A cantora esclareceu, posteriormente, a concepção que ela tem sobre ser músico profissional, que se configura com a pessoa que vive da música, vive do que faz e, no caso de seu pai, embora ele tenha chegado a gravar um CD, tinha como carreira a de policial militar, então vindo a se aposentar como Major.

Ao adentrar na história da vida de seu pai, percebo o entendimento de Myrlla sobre a relação de ser músico profissional como aquele que vive do que faz, mas também que desenvolve conhecimentos provenientes de uma formação. Assim, ela prossegue narrando que

seu pai, de origem pobre, do interior do Ceará, não teve condições de ter uma formação musical, diferentemente dos passos dela, uma mulher que, desde menina, ouvia grandes nomes do cancionário romântico, da música popular brasileira, mas também grandes nomes internacionais.

Passeggi (2021, p. 8) expõe que “é pela heterobiografização que os mitos e os ritos de instituições socializadoras – família, escola, igreja, agremiações... – se criam, se impõem, se perpetuam ou morrem”. Entendo que a instituição socializadora família, representada pela escuta das músicas colocadas por sua avó ou pelo gosto e exemplo musical de seu pai que cantava, tem se perpetuado em forma de memórias e se recriado através das escolhas de Myrlla no caminho do cantar e do viver com a música profissionalmente.

Os primeiros passos relatados por Myrlla me fizeram pensar na influência familiar, no processo de aprendizagem do ser cantor e de quantos cantores vivenciam a constituição de ser músico a partir dessas experiências, mesmo que numa escuta despreziosa, na imitação de uma estética intuitivamente percebida.

No caso de seu pai, que fazia serestas no interior do Ceará, em Palmácia; gravou um CD, *Melodias Sentimentais*, com as músicas que ele cantava para ela durante a infância e, incluiu a música *Melodia Sentimental* de Villa-Lobos, em ocasião dos 60 anos do natalício dele.

Já a sua avó, também na infância, a influenciava em ouvir muitas canções na sua radiola. Ela colocava músicas italianas na voz de Gigliola Cinquetti, ou vozes brasileiras como de Carmen Silva. Dessa forma, Myrlla foi criada cantando incessantemente essas músicas que sua família ouvia.

Essa escuta frequente de um leque de artistas, com diferentes estilos, passou a fazer parte de sua vida. Em sua prática de aprendizagem informal, o ouvir vai além do reproduzir intuitivamente; o ouvir também passa por um processo em que Myrlla elege o que vai fazer parte de seu leque de gestos e sotaque musicais, do seu modo de cantar.

Posteriormente, ganhou de sua mãe uma viola, instrumento que passou a estudar e a executar na orquestra do Sesi do Ceará, ao lado do, até hoje, grande amigo, parceiro musical e violoncelista Ocelo Mendonça, que também era estudante dessa orquestra e que, vindo primeiro para Brasília, passou a ser um amigo presente com frequência, em seus projetos musicais.

Suas vivências na viola foram muitas, o aprendizado como estudante na Orquestra do Sesi, posteriormente na Orquestra da Universidade de Brasília, seguida da sua participação por um tempo na Orquestra Filarmônica de Brasília. Essas vivências, das quais algumas se

transformaram em experiências, embora não a tenham conduzido a seguir uma carreira como violista, permitiram fazer escolhas musicais que a constituíram como a Myrlla artista. A viola e a aprendizagem desse instrumento, se transformou em seus shows, em rabeca com as técnicas violistas a serem exploradas, instrumento regional que, frequentemente, é utilizado pela cantora.

Embora seus caminhos artísticos a tenham levado a fazer essa opção instrumental, algumas das habilidades, dos saberes e das competências adquiridas passaram a ser usadas na execução da rabeca, segundo narrou a musicista.

Em sua juventude, por volta dos 18 anos de idade, Myrlla entrou na Licenciatura em Música na Universidade Estadual do Ceará. Além dessa escolha pela formação acadêmica em Música, a cantora participou do Grupo Syntagma e do coro da Universidade Federal do Ceará – UFC, regido pela maestrina Izaíra Silvino, pessoa que apresentou papel importante em seu processo formativo e em suas escolhas como artista.

Ao se referir a este momento de sua vida, percebo também a consciência ativa em relação à sua arte, percebida a partir do contato efetivo com o coro da UFC, o que a conduziu, cada vez mais, à sua inserção na música.

Eu entrei com uns 18 anos já. Comecei a estudar música mesmo, assim, seriamente com uns 18 anos mais ou menos, quando terminei o segundo grau [atual ensino médio]. Fui fazer o vestibular, aí eu escolhi fazer vestibular de música lá na Universidade Estadual do Ceará. Fiz o vestibular e entrei, depois desse coral [coro da UFC] que foi essa grande escola, eu participei de um grupo chamado “Grupo Syntagma” de música antiga, medieval e nordestina.

Esse coro da UFC teve grande relevância em sua vida, considerado uma grande escola porque, primeiramente, eram performances cantadas e encenadas, como peças do Patativa Assaré, em que a cantora destaca trechos que ainda reverberam em sua memória, como: “quero um chefe brasileiro fiel, firme e justiceiro, capaz de nos proteger; que do campo até a rua, o povo todo possua o direito de viver...”

Sobre a vivência no coro, vejo marcas em suas escolhas artísticas e na sua relação com o palco. Ela me relatou que o coro apresentava cenas performáticas, contando a história do povo nordestino, suas lutas, recitando e cantando peças musicais de Patativa. Isso pode ser visto como algo que faz parte de seu projeto de vida, tendo em vista que, até os dias atuais, Myrlla mantém viva a ligação com sua terra natal, através da música, da poesia, de seu convívio de amizade com parceiros musicais cearenses que também moram em Brasília e que perduram.

Embora sua tomada de consciência sobre seu lugar de fala, o lugar que, dito em suas palavras, a permitiu “falar sua verdade com mais propriedade” foi se constituindo melhor ou, pelo menos tendo mais sentido em Brasília, foi no Grupo Syntagma e no Coro da UFC que ela pôde ter maior contato com a música popular nordestina, de raiz, repertório este que faz parte de sua vida até os dias de hoje.

Também teve a possibilidade de conhecer a música erudita e trabalhar o canto lírico com o cantor e professor que visitava com frequência o Ceará e, mais especificamente, o grupo do qual ela fazia parte, Syntagma, o contratenor Paulo Abel do Nascimento, que morava na França mas, eventualmente, desenvolvia trabalhos com seus integrantes.

Ainda na narrativa acima, encontro a influência dessas experiências e memórias construídas com o coro da UFC em suas escolhas. Ele é formado pela comunidade em geral, onde alunos, professores, servidores, leigos podem participar, mesmo não tendo conhecimento musical. Em concordância com Alheit (2011, p. 32) “somos aprendizes ao longo da vida de forma muito mais fundamental do que o discurso político nos quer fazer crer”.

É interessante notar que, se o espaço da pesquisa (auto)biográfica está em “perceber a relação singular que o indivíduo mantém, pela sua atividade biográfica, com o mundo histórico e social e em estudar as formas construídas que ele dá à sua experiência” (DELORY-MOMBERGER, 2012a, p. 524), ousou dizer que essa relação construída da Myrlla com a música apresentada em seus ambientes familiar e de canto coral, a constituem de forma consciente, pondo em evidência a cantora como sujeito biográfico, ao ponto dela nomear este encontro de experiências com diversos estilos como “caldeirão cultural”. Dessa forma, as vivências desenvolvidas nesses dois grupos deixaram marcas em sua vida, influenciando em suas escolhas:

E nesse grupo de música antiga eu tive meu primeiro contato com essa coisa da música erudita, digamos assim. Eu pude estudar canto lírico com o professor lá, um grande soprano na época que já era famoso, Paulo Abel do Nascimento, que morava na Europa e que eventualmente ia no Ceará e dava aulas de canto para nós que éramos desse grupo Syntagma. A gente chegou a fazer um espetáculo junto com ele, com a obra “Ad Manus”, do Buxtehulde. Ele era esse meu mestre, o meu mentor. Então eu fui estudando essa música antiga.”

Myrlla usa o termo mestre, mentor, com certa frequência em sua narrativa, tanto para o cantor Paulo Abel quanto para a maestrina do coro, Izaíra Silvino. Quando penso na palavra

mestre, no senso comum, vejo como um termo usado para se referir a alguém que ensina ou que reúne em si habilidades, saberes, competências sobre uma área, por exemplo.

Ela esclarece que considerava Paulo Abel como seu mestre porque, como no Ceará havia pouca manifestação e cultivo da música erudita, ele era quem trazia o conhecimento sobre canto lírico. Quanto à Izaíra, ela possibilitou-lhe o acesso ao conhecimento musical. Ambos os mentores tinham títulos acadêmicos.

Vale salientar que, em seu entendimento, e até por sua ligação com a cultura popular, a palavra mestre se estende para se referir também aos mestres da cultura popular, saídos do povo que, mesmo não tendo o título acadêmico de mestres, são reconhecidos pela cultura popular, “guardiões desses saberes”, como Patativa do Assaré, objeto de seu estudo no Mestrado, ora mencionado pela cantora. Isso ocorre pelo valor que tem a cultura popular em sua vida, de modo a influenciá-la, mesmo fazendo a ressalva anteriormente mencionada, sobre o fato de seu pai não ter formação musical.

Este entendimento me leva a pensar que, mesmo a aprendizagem informal sendo frequente na vida do músico popular, o cantor, o artista, precisam de um mentor ou de mentores, no sentido de pessoas que carreguem algum tipo de conhecimento na área e que sejam reconhecidas por esses saberes, sejam eles adquiridos acadêmica ou culturalmente advindas de um povo.

No caso de Myrlla, esses guardiões têm o reconhecimento de um grupo como mestres e isso passou a ser visto e percebido com grande relevância em sua vida. Anos mais tarde em Brasília, ao se encontrar no banzo, com saudade do seu povo, da sua família, o que, por sua vez, a levou a falar com mais propriedade de sua verdade, a “validar a sua verdade”, do que ela passou a identificar como aquilo que faz parte dela, como relatado pela cantora.

Ainda sobre suas escolhas feitas a partir da influência que sua avó exerceu na música, destaco aquilo que constitui o seu projeto com o cantar ou como cantora. Ela cita nomes de cantores como Carmen Silva, Jerry Adriane, Agnaldo Timóteo, Gigliola Cinquetti, que compõem o tão citado caldeirão cultural, complementando ao dizer “num Baião de todos que formaria o grande caldeirão cultural, o qual estava inserida e comporia o mosaico de influências que formam o meu canto”.

Vejo aqui, um sujeito musicobiográfico, que carrega a consciência da influência desses nomes na constituição de um projeto com o cantar. Foram cantores que se destacaram no cenário musical por suas potentes vozes, vozes singulares, com timbres únicos. Myrlla ouvia a esses cantores, ouvia Elis Regina, a quem ela se refere brincando, como sua professora, pois foi com quem aprendeu a cantar de tanto ouvir, e a aprendizagem vai além da

canção em si, pois carrega também marcas da forma de cada um cantar, dos seus timbres, das suas qualidades vocais e dos arranjos elaborados de suas músicas, até mesmo com participações de orquestras ou de *big band*. Percebo como se deu o processo inicial de influências e aprendizado musical, pois ao cantar junto com as músicas ouvidas, esse sujeito da experiência desenvolve uma aprendizagem informal, através de imitação, da escuta despretensiosa, mas também da escuta atenta.

Essas narrativas mostram, para mim, a importância dada por ela com aquilo que viveu musicalmente, através dessa escuta proporcionada na vivência familiar e, assim, contribuindo nas escolhas de uma cantora que sempre soube que a música seria parte dela e que, buscou dar cada passo em seu caminho em prol de seu aperfeiçoamento e da concretização de seu projeto com a música, que é a constituição desse sujeito musicobiográfico que faz a sua voz soar e ressoar pelos cantos por onde caminha.

7.2 Constituinte-se na formação e nas experiências com a música

Ainda pensando com a função da pesquisa (auto)biográfica, como exposto por Delory-Momberger (2012a), sobre o olhar nos modos de constituição da singularidade do sujeito, atravessada pelo social, percebo aqui o quadro e o material fornecido a este ser individual em sua constituição pelo social. Nas décadas de 1960 e de 1970, temos grandes nomes da música brasileira revelados nos festivais realizados na TV brasileira, como: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, os Mutantes, Tom Zé.

Essa condução de descobertas de novos talentos nas mídias, creio que tenha influenciado e incentivado a criação de festivais de música nas escolas, pois a exemplo deste modelo, em 1985, Myrlla Muniz participou de um festival promovido na escola Farias Brito, no Ceará, local em que realizou os 1º e 2º graus, nomenclaturas da época para os atuais ensinos fundamental e médio. Nele, a cantora defendeu duas músicas de Marcílio Homem, também professor, atualmente, da SEEDF, obtendo os 1º e 3º lugares.

Esse lugar de destaque que ela adquiriu, ao participar e ganhar a competição, ilustra seu relato:

Muito importante no começo da minha vida foram os festivais de música nas escolas que eu estudava de primeiro e segundo graus, Farias Brito uma escola importante lá do Ceará que tinha muitos festivais, inclusive eu acho isso muito legal porque eu sempre participei de muitos festivais e isso é uma coisa que para o jovem já sumiu mais, porque o mundo mudou, então não tem mais tanto isso. Mas o festival era uma coisa que fazia você começar a deslumbrar a música de uma forma mais profissional, subir em um palco

cantar junto com a banda, com harmonia... Enfim, eu aprendi e fui muito nessas escolas dos festivais de música, então cantei no festival de Camocim que era um festival bem famoso lá nas praias do Nordeste e aí abri show de muita gente, Geraldo Azevedo, Xangai meu amigo, estamos até com um projeto junto pra fazer e já cantamos muito juntos.

Já que, como dito por Larrosa (2002, p. 20), “as palavras produzem sentido, criam realidades”, me chamou atenção quando Myrlla narra que esses festivais permitiam “você começar a vislumbrar a música de uma forma mais profissional”. A palavra “começar” nos abre para o início de novos caminhos, para colocarmo-nos em movimento, pôr-nos, expor-nos, segundo o autor citado. É como se este lugar do cantar, contribuísse a enxergar as dimensões de seu envolvimento com a música, com a arte.

O sujeito da experiência é aquele que se “põe”, que se coloca à prova. Também quando Myrlla fala “vislumbrar de forma mais”, entendo como ver no desenho do seu projeto de vida, o projetar-se, o devir, antecipar aquilo que busca no projeto de vida, se profissionalizar, a experiência da formação se tornando sujeito epistêmico, que conhece que tem conhecimentos profissionais, logo, que te colocam em um outro “lugar”, com o princípio da alteridade.

Esse projetar-se profissionalmente na alteridade, na visão de um si mesmo como outro ao abrir shows de outros artistas que já têm isso constitutivo, faz com que a sua relação com a música, com a performance, com o contato com o público, com a forma de moldar o seu som, seu timbre, mudem, pois o espaço a constitui. O outro que já é reconhecido abre janelas e você vislumbra da janela aberta, olha para o mundo profissional, enxerga coisas que antes não via, porque o lugar, o espaço, não tinham esse horizonte de expectativas. Nisso, ela se refigura diante dessa abertura de horizontes.

Em seu processo formativo, a cantora iniciou seus estudos na Licenciatura em Música na Universidade Estadual do Ceará – UECE, mas conseguiu ser transferida para a Universidade de Brasília. Chegando aqui, não havia o curso de Canto Popular, o que a conduziu a estudar canto lírico com Zuinglio Faustini: “[...] vim para a UnB, fiquei lá fazendo curso de música e na época eu realmente fiquei fazendo canto erudito com o Faustini porque não tinha canto popular e fiz a licenciatura”.

Enquanto isso, suas vivências iam se formando e se transformando no espaço universitário, onde ela buscou finalizar o quanto antes o seu curso para poder assumir um cargo de professora efetiva na EMB; nas suas apresentações como violista na Orquestra da UnB e da Orquestra Filarmônica de Brasília, sob a regência de Joaquim França, mas também como cantora.

Abreu (2020, p. 250) em seu olhar sobre a história de vida de Jusamara Souza, nos diz que “cada ser carrega em sua trajetória de vida instituições educacionais, mas também ambientes específicos de aprendizagem”. Pensando então com a autora, identifico a participação de Myrlla em festivais como alguns desses ambientes de aprendizagem.

O aprender, o saber fazer, vinha da troca com os pares, da apreciação, da prática em si, mas também das palavras ditas e ouvidas: “Questionem tudo!” Essa frase pronunciada por Koellreuter em um dos festivais frequentado pela musicista a marcou e a conduziu na construção de seu caminho, norteando assim, o seu projeto de vida com a música.

Ouvir essas palavras a permitiu buscar, em suas escolhas, uma gestão biográfica coerente com esta forma de pensar, pautada em um escutar a partir dos seus interesses musicais, a partir de si, do que tem de acontecimentos apropriadores, musicalmente falando, mas também sob o ponto de vista do outro, neste caso de Koellreuter, abrindo-se para aquilo que ainda não sabe e não compreende, mas que o questionar, como proposto por ele, a levou a se tornar um sujeito epistêmico. Ela se coloca, portanto, na posição de ouvir o outro, em que a tarefa da escuta é buscar o conhecimento:

[...] o que eu aprendi de música no Ceará foram esses cursos internacionais que foram para lá. Até o Koellreuter teve lá! Lembro bem, porque isso foi muito marcante na minha vida. Lembro bem, eu com 18 anos lá, sentada no chão, e o Koellreuter mandando a gente escrever tudo que ele dizia. E aí eu anotando tudinho lá, ele: Não acredite em nada do que seus professores falarem e eu: “Como assim?”. A resposta era: “questionem tudo!” Essa frase célebre... Então isso me norteou por muito tempo, essa busca de ter bons professores, de realmente encontrar um sentido pra música maior do que eu estava vendo até então.

Em uma época que o acesso a materiais, partituras, informações não tinha como aliado o uso da internet, os festivais eram momentos em que ocorriam este acesso e a possibilidade de conhecer novas músicas, conseguir novos materiais, contato com professores de renome no meio artístico e, especificamente em relação ao Norte e ao Nordeste, as vezes era a única forma de acesso a um ensino sistematizado do instrumento de interesse.

7.3 “A vida inteira em uma só ideia? Tem tanta coisa pra fazer”

Nossa entrevista começou com a Myrlla professora, baseada em sua trajetória e em seu olhar sobre o que a vida estava proporcionando, aconselhando ao cantor no geral, a buscar melhores condições de vida através da formação acadêmica: graduação, mestrado, doutorado e, assim, fazer concurso público para a carreira como professor de música, tendo em vista a

dificuldade do educador no Brasil: “eu realmente estou um pouco cansada dessa luta de professora sabe, acho que eu estou mais afim de ver o que a vida vai trazer de novo; eu estou com outros projetos, outras vontades. A vida inteira em uma só ideia? Tem tanta coisa pra fazer”.

Este período que antecipa uma transição em sua vida, constitui uma zona pautada por incertezas. Talvez por isso, mesmo refletindo sobre o cansaço que a luta por ser professor de música no país representa, ainda assim, a participante acha que a formação acadêmica pode proporcionar um leque maior de oportunidades estáveis, para suprir as necessidades financeiras diárias do artista.

A transição em questão é dita por Delory-Momberger (2012a) como um momento de trabalho biográfico maior, onde o sujeito [no caso, a cantora], encontra-se em vias de se aposentar. Por isso, busca meios de continuidade em sua existência como um sujeito musicobiográfico. Entendo que ao encerrar este ciclo de sua vida, o fato de estar desvinculada de uma atividade com cumprimento de horários e de obrigações diárias, poderá explorar o leque de possibilidades que o mundo artístico e o mundo acadêmico podem proporcionar.

Myrlla demonstra um agir na expectativa, em que, após sua aposentadoria, novos projetos, novas perspectivas e novos caminhos podem ser trilhados, tendo em vista que, mesmo que os projetos ocorressem paralelamente, ser professora na Escola de Música de Brasília implica estar vinculada a um serviço público, com carga horária a ser cumprida.

Ela não deixou de dar sentido à sua vida por estar, grande parte de sua semana, dentro da instituição. Na verdade, a escola, seus alunos, o curso de canto popular foram alguns de seus projetos que compõem seu projeto maior, que deram e dão sentido até hoje à sua voz, a quem Myrlla é com o canto, como meios de torná-la protagonista de sua trajetória com a música. Todavia, o encerramento de um ciclo se apresenta como um espaço que se cria para dar margem a novas possibilidades.

É importante salientar que, sua narrativa iniciou-se falando, informalmente, sobre os impactos da pandemia, a fome, o desemprego, a falta de perspectiva para os cantores atuais. Essa fala inicial torna-se relevante em minha compreensão, ao pensar que, o quadro pandêmico pode ter impactado sobre seu olhar para o futuro e sobre o sopro da vida, de forma que, estamos hoje aqui e amanhã podemos não estar mais.

Outro fator que a faz pensar dessa forma no momento que nos encontramos, se dá devido à dificuldade do caminho da educação, do ser professor em nosso país; por ser um caminho árduo e de pouco reconhecimento e retorno financeiro, sobretudo, em sua visão, diante da gestão de 2018-2022.

Ela reconhece que ser professor de canto em uma escola de música vinculada à Secretaria de Educação é um privilégio, pois permite ao músico trabalhar em sua área, com o que ama e, ao mesmo tempo, ter uma estabilidade, diante de tantos artistas que vivem a incerteza do amanhã, por viverem da performance, em busca de oportunidades de realizarem a sua arte:

Eu sou muito grata por eu ter essa trajetória que eu tive, mas que é fácil, não é fácil não! E assim, a gente vê a pessoa querendo tanto isso, depois que você está no fim da carreira [docente na EMB]. Mas é isso que a pessoa quer mesmo? Mas é porque tem coisa pior. No Brasil como esse, que não valoriza nem a educação nem nada, a gente estar em um ramo desses é difícil.

No entanto, ela reflete que uma pessoa que passa por uma formação acadêmica (exemplificou as escolhas de um aluno que finalizou o curso técnico de canto sob sua supervisão), passa a vida toda estudando e, para ter estabilidade financeira, só tem o caminho ora citado: “eu fiquei pensando em tudo isso...quando vi um aluno meu... a vida toda fez EMB (curso técnico em Canto Popular), fez UnB (curso de licenciatura em música), daqui a pouco faz um mestrado, faz um concurso pra entrar pra escola e só tem esse caminho”.

Essa narrativa se torna interessante ao me conduzir a pensar que a cantora chama atenção para a “perda” do ser artista e o quanto isso, para quem está na música, é crucial, para não perdermos essa característica, pensarmos na profissão artista e, em como ela pode continuar fazendo parte da vida do indivíduo, mesmo com outros projetos, como o esperado ao estudar uma Licenciatura, que no caso, nos conduz à docência. A graduação voltada para uma Licenciatura é o caminho docente, que muitas vezes é tido como um trilho que possibilita passos em direção a uma segurança financeira, mas entra em cena o desafio para o não esvaziamento do ser artista, do continuar tocando, cantando, investindo nos espaços de atuação, quando o professor tem uma rotina diária, relacionada ao tempo e ao dever com seus discentes, institucionalmente falando.

Dada essa reflexão, a cantora apresentou narrativas que dão sentido a seu percurso com a música e assim, ao seu devir. Ela narrou,

eu fui aprendendo a ser artista com essa visão macro dessa grande pensadora da arte que foi Izaíra Silvino, então ela foi, minha grande mestra! Eu sempre disse pra ela enquanto esteve aqui entre nós, que tudo que eu sabia de música eu devia a ela, pela visão que ela teve de todo esse universo que a gente construiu nesse coral.

Essas palavras demonstram que, ao longo da nossa caminhada, vamos construindo nossos projetos de vida e dando sentido a eles, também a partir do encontro com pessoas,

acontecimentos, experiências compartilhadas, vivenciadas e pelo modo como enxergamos o outro, que é uma referência para o lugar de Izaíra Silvino, no caso de Myrlla.

Um projeto se constrói quando temos uma boa “arquitetura”, quando se tem elementos constitutivos para tal. “Estudar com”, “aprender com”, se mostram como algo que é mais do que um modo de apropriar-se. Só tornamos próprio, singular, quando apreendemos com, ou seja, na relação com o outro que também se coloca com um projeto constitutivo de si como musicista, neste caso, se tornando mais do que referência, mas deixando o indivíduo-projeto.

Dito de outro modo, “O percurso de vida é feito [...] de sua integração numa configuração de conjunto que é, ao mesmo tempo, psíquica (provém de uma construção individual) e social (traz a marca dos ambientes culturais e sociais nos quais ela se inscreve)” (DELORY-MOMBERGER, 2012b, p. 84).

Este sentido de ser e existir com a música também aparece em projetos como a relação que a cantora estabeleceu com a Escola de Música de Brasília e o curso de Canto Popular. Em todo o percurso realizado até a chegada de Myrlla na cidade de Brasília, o meio erudito e popular havia se apresentado de forma convidativa e com encantamentos.

Até então, o ensino formal do canto havia se realizado na linguagem lírica, por escassez de professores, cursos e técnicas vocais voltadas para o canto popular no Ceará, justifica Myrlla. Seu conhecimento neste último, havia se dado através da aprendizagem informal, da escuta e da imitação, por influências já aqui apresentadas. Este olhar reflexivo, somado ao seu encontro com seu lugar de expressão vocal na música regional nordestina, lhe deu forças para criar o curso de canto popular na Escola de Música de Brasília.

Destaco aqui, que ela se torna (co)autora de um projeto e que este segue agora sozinho, do qual ela se tornou, pois, agente, como explica Passeggi. O mundo não precisa de atores, mas de autores que se protagonizam e que, pelo projeto que constroem na vida, se tornam agentes. O projeto em si, portanto, age.

Após alguns anos inserida no quadro de professores da EMB, cantando no Madrigal de Brasília repertório, predominantemente, erudito, Myrlla buscou meios de dar voz ao que ela percebeu como seu *tópos*, seu lugar de reconhecimento e de representação no canto. “Entra em cena então, a cearenzinha Myrlla Muniz”. Com o consentimento do então diretor, o já falecido Carlos Galvão, deu início ao curso de canto popular, valorizando assim, os elementos, a linguagem, a performance que identificasse essa área.

Falando lá com o nosso grande visionário Carlos Galvão, que se prontificou a ajudar a incrementar esse curso, me deu carta branca pra implementar esse curso e ele disse: “Coloque cartaz que você está dando aula de canto

popular, que você vai abrir essa disciplina na escola e tal e assim eu fiz.” Eu já era uma cantora nessa época, eu já tinha um CD em 2000, mas eu já cantava, me via cantando muitas vezes assim...

Os anos se passaram, o curso foi regularizado a partir de sua luta. Como professora, criou um núcleo que foi crescendo, configurando um espaço tão conhecido para o estudo formal desse instrumento, de forma que a concorrência para pleitear uma vaga como estudante tornou-se, em suas palavras de maneira divertida, quase um *The Voice*, pelo número e pela qualidade dos candidatos.

A relação que Myrlla ia estabelecendo com o seu canto, o seu lugar de expressão na música nordestina, foi ampliando sua atividade musicobiográfica, que então, saía do discurso e passava para o seu cantar, se reportando a atitudes mentais e comportamentais, vistas também na sua busca pela construção e validação de um curso de canto popular proveniente do popular. E por isso, a Myrlla professora sempre dizia aos seus alunos a célebre frase de Leon Tolstói “Cantas a tua aldeia e serás universal”.

Seu propósito era disseminar a construção de um canto popular que validasse a expressão e a aldeia de cada um, o lugar de expressão do cantar dos futuros cantores; era dar vez e voz ao processo criativo do ser cantor com o próprio fazer musical, com técnicas direcionadas para os sotaques, gestos e identidades dos diferentes estilos brasileiros. É neste ponto que encontro o projeto com a docência de Myrlla: conceber um curso e um espaço onde se dê voz ao canto popular proveniente do popular, do regional, dos ritmos e estilos presentes em nosso país e que traduzam o lugar que cada um elege como seu.

Este lugar que compreendo existir nas narrativas de Myrlla vem ao encontro do referido lugar discutido por Tuan, como por exemplo, um lar, um espaço ao qual se liga por meio de sentimentos: “A afeição duradoura pelo lar é em parte o resultado de experiências íntimas e aconchegantes” (TUAN, 2015, p. 149).

O significado, portanto, atribuído a este lugar pela participante, em minha compreensão, é a verdade do seu canto e de sua música, carregado por marcas de sua relação com o regionalismo, com a música nordestina, mas também com a música erudita, como meios de sua musicobiografização.

E no caminho tinha uma viola... Em seu caminho outros instrumentos iam constituindo Myrlla e seu projeto de vida. Sua mãe a presenteou com uma viola clássica e logo, a artista buscou fazer aulas do instrumento, que eram oferecidas no SESI, prática comum para aprendizagem da base para instrumentos orquestrais entre os adolescentes. Myrlla explica:

Tinha essa orquestra do SESI, tinha esse grupo de pessoas lá que estudavam viola, então tinha aqueles cursos internacionais que a gente vinha tipo aqui em Teresópolis que teve uma vez, então eram coisas que tinham na época, possibilidades de você estudar um instrumento. Eu estudei lá nesse SESI e era uma base muito boa. Todos os músicos que estavam tocando nessa orquestra, depois, o próximo passo, era ir para a Orquestra da Paraíba. Como eu encontrei esse vínculo com Brasília, o Ocelo veio também e logo em seguida ele fez concurso e a gente era amigo. O primeiro que veio foi o Eugênio Marques e foram todos vindo pra o mesmo canto porque achavam que aqui era um bom lugar para música, para ter esse emprego fixo, digamos assim, que é a Escola de Música que é uma grande benção e a própria orquestra do teatro [ela se refere à OSTNCS] também.

A viola a trouxe até Brasília, pois a prática deste instrumento a permitiu vir, a convite de Orlando Leite, e assim, compor a Orquestra da Universidade de Brasília e a Orquestra Filarmônica de Brasília, na época regida pelo maestro Joaquim França:

E aí eu fiquei tocando nessa Orquestra Filarmônica [de Brasília] lá por um tempo. Logo depois, também passei pra rabeca, que é um instrumento similar e coloco muito nos meus shows, assim, a rabeca na frente, tocando, e uso e aproveito os recursos que aprendi como violista, a técnica e tudo, e incorporo ali na rabeca pra ficar mais próximo também dessa linguagem que eu uso sempre, que é a linguagem nordestina.

“Cantas a tua aldeia e serás universal” - essa verdade que Myrlla me relata, esse lugar de pertencimento, essa forma de musicobiografar-se da musicista, perpassa por sua busca em reunir aspectos da música erudita e da música popular, sejam esses aspectos no mundo acadêmico ou no mundo artístico.

Atualmente, a cantora ingressou como aluna regular do doutorado no programa de pós-graduação em Literatura, na linha de pesquisa Literatura e outras artes, área pela qual sempre teve grande atração e que, de alguma forma, também se fez constantemente presente em seu projeto de vida com a música:

E nessas minhas pesquisas de doutorado, esses trabalhos que a gente apresenta as vezes nas universidades e tudo eu sempre tento levar essa coisa, sabe? O erudito e o popular e ir abrindo essa possibilidade de trazer a música popular para a academia; é uma coisa que eu acho ainda meio nebulosa porque ainda não está tão assim, digamos, consistente. Acho que a nossa música é incrível. E digo de novo que [a música popular] na universidade está tão longe ainda e só se estuda mesmo a música mais erudita, então é interessante.

Nessa narrativa, Myrlla traz o que Delory-Momberger fala, sobre trazer o mundo da vida para dentro da universidade e levar a universidade para o mundo da vida. Isso só é possível pela biografia que o sujeito vai construindo. É ele, o sujeito, quem tem as rédeas de

sua formação e só ele é quem pode entrelaçar isso, pela narrativa musical, pela narrativa literária, pela narrativa de vida. Ela se constitui com os lugares,

Aí quando eu vou por exemplo no Rio, que eu faço um show lá mesmo em um barzinho, eu canto Claudio Santoro, Villa Lobos; eu canto também o Patativa. Faço sempre essa mistura para poder tirar o preconceito das coisas, porque realmente existe uma estética aí que quer dizer que a música melhor é a música mais difícil, sabe? Que a música mais bonita é a música [eruditizada]... É uma coisa que eu não concordo muito e que eu tento sempre abrir a visão para encontrar o que é a música pra mim, sem preconceitos”.

Myrlla Muniz mostra sua completude através de sua identidade musical, sua forma própria de se constituir com os lugares e espaços pelos quais esteve: nas experiências e influências familiares, através da apreciação musical desenvolvida no cerne de sua casa; na escolha do repertório que contemple uma combinação entre instrumentos predominantemente eruditos, com músicas e poesias da tradição oral; na sua forma de se vestir, trazendo em si marcas de seu regionalismo e da sua luta por dias melhores para a mulher, o pobre e os menos favorecidos.

Contemplo a Myrlla que estudou viola clássica e que sabe tocar violão, triângulo, zabumba e rabeca; que apresenta um conhecimento tanto do mundo erudito como do mundo musical popular e que, assim, em seu projeto de vida com a música, tem se consolidado com as duas perspectivas que ela vem construindo ao estudar, praticar e das quais não abre mão de um em detrimento do outro. Ao contrário, a musicista tece isso em sua história, tornando essa composição visível e audível em seu projeto de vida como cantora.

Ainda nesta narrativa, ela evidencia suas impressões sobre a dicotomia existente entre popular e erudito, além de seus ideais e do que ela considera o que seria relevante para a academia de um lado e para o público de outro. Sua compreensão dá indícios de seus esquemas de ação e do que ela elege como importante para compor a Myrlla Muniz como artista, no que tange à sua escolha de repertório.

Percebo, assim, um agir progressivo, em que, de acordo com suas experiências formativas, ocorridas em seus “mundos musicais” e que compõem seu “caldeirão cultural”. A cantora explora as situações, faz uso dos seus espaços artísticos para dar voz ao que ela construiu ao longo dos anos, como seus ideais de mundo, políticos, sociais; um mundo musical, por exemplo, que busca aproximar a poesia, o grito de liberdade de Patativa com o erudito encontrado nas obras de Villa-Lobos.

Esta narrativa lembrou-me que, recentemente, ouvi uma gravação em que a cantora, em apresentação promovida pelo Sindicato dos Professores do Distrito Federal – SINPRO/DF, ao lado do violoncelista Ocelo Mendonça e do violonista, João Marinho, ambos cearenses, canta obras vocais que vão de Villa-Lobos a Luiz Gonzaga, sempre com seu triângulo em mãos; e, antes mesmo de sua execução, inicia sua performance recitando o seguinte poema de Patativa do Assaré:

Quero um chefe brasileiro, fiel, firme e justiceiro, capaz de nos proteger; que do canto até à rua, o povo todo possua o direito de viver; quero paz, liberdade, sossego e fraternidade na nossa pátria natal. Desde a cidade ao deserto, quero o operário liberto da exploração do patronato.

Logo em seguida, inicia seu cantar através das notas que se enunciam nas *Bachianas Brasileiras* n. 5 de Villa-Lobos, desaguando na *Melodia Sentimental* do mesmo compositor. Este espetáculo foi um exemplo de sua coerência com seus ideais, da apropriação de sua voz, como sujeito cantante, sujeito musicobiográfico; como cantora, como professora, como mulher, como uma pessoa que luta por um Brasil com maior igualdade social, de direitos a uma vida digna.

Sua singularidade aparece ao contemplar em suas apresentações um diálogo frequente. Ainda neste ato performativo único contemplado na gravação da referida apresentação musical, Myrlla Muniz uniu as famosas *Habanera* da ópera *Carmen* de Bizet com o *Xote das Meninas* do mestre Luiz Gonzaga em parceria com Zé Dantas, inserindo a letra desta última na melodia da primeira, conectando através de uma pequena narrativa de encontro entre os dois compositores.

Sua busca não se restringe a fazer arranjos instrumentais de músicas nordestinas com formações típicas de músicas europeias eruditas, mas também busca mostrar que a igualdade precisa se fazer presente entre esses mundos, como parte de uma mesma linguagem: a musical.

7.4 Reconhecendo a si com a música

Quando falo em reconhecimento, refiro-me ao *tópos* da participante, ao seu lugar de reconhecimento, ao que a identifica, a constitui, a forma, a transforma, a faz ser e existir na música mediante seu olhar. Percebo com o decorrer de seu relato (auto)biográfico que Myrlla se reconhece e desenha seu projeto de vida sob a perspectiva de um tripé: música, literatura e política, costurado pela alteridade.

Dentro da visão antropológica, em que o indivíduo existe com o outro, Myrlla enfatiza que, em circunstâncias atuais de lutas políticas e sociais, de busca pelo lugar da mulher no mundo artístico e profissional, com cachês, direitos e visibilidade iguais, ela não concebe a música como mero entretenimento, buscando assim, a realização da alteridade desse sujeito musicobiográfico, através da interação com grupos de artistas que, assim como ela, lutem por essas causas.

E é nesta luta que ela se reconhece, que ela se vê como artista. A música, o cantar, o dar aula, o tocar são meios de musicobiografização, de colocar sua voz como sujeito reflexivo, cantante para entoar sua arte, a qual tem a vertente político-social como fundamental e, por isso, em minha compreensão, compõe o tripé de seu projeto de vida com a música.

Em sua narrativa, ela não se aprofundou sobre os detalhes de seu envolvimento com a literatura, mas, sempre que possível, recita algum verso que a marcou no convívio familiar, ao apreciar seu pai recitar tantas vezes, ao ouvir com ele versos compostos por Castro Alves ou ao resgatar os versos de Patativa do Assaré, objeto de estudo de mestrado. Sobre isso, Myrlla conta que,

Mas assim, eu sempre gostei muito também de literatura. Até quis fazer vestibular de Letras na época, até fiz, mas como eu passei logo pra Música, eu fiquei logo na Música. Então eu gosto muito da poesia também, porque, desde criança, eu fui acostumada [a ouvir poesias] sempre. Meu pai escutava Castro Alves, sempre foi muito essa coisa da poesia lá em casa.

“Deus! ó Deus! Onde estás que não respondes? Em que mundo, em que estrela tu te escondes embuçado nos céus? Há dois mil anos te mandei meu grito,

Que embalde desde então corre o infinito...

Onde estás, Senhor Deus?...”

Então isso eu sabia de cor, de tanto ouvir meu pai recitar. E o Patativa é isso também, essa coisa do improvisado, de já ter tudo resguardado na memória! Ele faz os versos e já compõe na memória e já fica gravado ali e só depois que ele vai ser registrado em livro e tudo.

Essa conexão com a literatura aparece em sua relação com seu pai, com o coro da UFC, que também dava visibilidade a histórias recitadas e cantadas e, posteriormente, à sua própria história e constituição como artista. Isso aparece também em suas escolhas, pois recentemente Myrlla ingressou, como aluna especial e, posteriormente, por meio de edital de seleção, se tornou aluna regular no primeiro período letivo de 2023, no doutorado em

Literatura e outras artes, mas sempre nessa articulação do tripé que sustenta seu projeto de vida com a música: a música em si, a literatura e a política. A exemplo disso, ela me conta sobre o rumo que seu olhar de pesquisadora vem tomando: “na minha tese de doutorado, na minha pesquisa de doutorado, eu pretendo abordar esse lado, esse elo que existe: Patativa e a música e a letra de Garcia Lorca; é pra onde a coisa está caminhando”.

Este viés também deu indícios em seus estudos de mestrado, sendo então o caminhar com a literatura em seu doutoramento, como uma ampliação de seu olhar como sujeito epistêmico. Suas narrativas me revelam que, quando ela fez o mestrado, tinha muito a dizer, queria dividir esse caminho que já vinha se consolidando em sua trajetória, essa forma de se ver, de se constituir e de se reconhecer no mundo da música, da arte, na sociedade:

[...] foi interessante porque foi logo assim, já bem no fim da minha carreira eu tinha muito o que dizer porque eu já tinha vivido muitas coisas, eu tinha o que falar pra tudo né?! Sobre a música, sobre a minha música, sobre os meus alunos porque eu já tinha experiência nessa questão da maturidade que eu tinha da música nordestina, do Patativa, de estar inserida nessa cultura e aí chegou um certo momento em 2016 eu já estava assim [querendo].

Myrlla se refere ao ser professora de canto, a esse fechamento de ciclo profissional, que foi o momento que ela detectou como o que tem muito a dizer, em função de suas experiências e das marcas por elas deixadas. A firmeza de quem ela era, do seu saber-fazer, do caminho que queria para si como artista, professora e cantora; através de seus erros e de seus acertos.

Os estudos desenvolvidos no mestrado acadêmico realizado na UnB, contribuíram para ampliar seu olhar e sedimentar raízes em sua representatividade e naquilo que a empodera, dando-lhe maior validação para se apropriar, através dos questionamentos, das provocações que a pesquisa lhe forneceu.

Seu olhar como pesquisadora estava voltado para o poeta dito como matuto, seus poemas e suas canções, escritas em um linguajar coloquial, mas que “preservava as construções mais eruditas de métrica, prosódia e beleza estética, como qualquer outro poeta catedrático” (REBOUÇAS, 2017, p. 14). Mas Patativa do Assaré também escrevia poemas utilizando o português erudito. A participante me conta que,

Na minha pesquisa do mestrado, isso [a visão macro da música] se revela mais. Eu faço lá, falo sobre o Patativa e faço esse paralelo do Patativa com as canções, A canção Triste Partida e o soneto, também o soneto Reforma Agrária, mostrando que tanto constrói a escrita, a poética, tanto na forma matuta que é a forma para se aproximar do povo, que é um linguajar matuto, quanto no linguajar erudito, forma soneto clássica, porque leu os grandes

clássicos da língua! Castro Alves, ele sabia fazer na forma culta. Aí com esse paralelo também eu mostrava que eu também tenho essa busca, do erudito para o popular e sempre fiz essas duas coisas.

Ao revelar achados de seus estudos sobre o poeta, percebo que a cantora também revela um pouco de si. Quando escreve que Patativa do Assaré “cantou as dores, as lutas, as revoltas, os amores e as esperanças do seu povo. Fez-se poeta e cantador da sua gente, participando da vida social e da história de sua comunidade” (REBOUÇAS, 2017, p. 14), compreendo uma Myrlla que se reconhece cantando as dores, as lutas, as revoltas, os amores e as esperanças de si e de seu povo: das mulheres, do nordestino, do pobre.

Faz-se poetisa e sujeito cantante da sua gente, participando da vida social e da história de sua comunidade, ao se fazer presente em movimentos sindicais dos professores, ao lutar por um governo em que acredita que olhará para as classes menos favorecidas; ao buscar o seu lugar como artista, como cantora, como professora com remuneração digna, sem distinção por ser uma mulher.

Como prova de seu envolvimento epistêmico-político-artístico com o palco, Myrlla Muniz cantou no show “Brasília de todos os ritmos”, apresentado como parte da programação do Festival do Futuro, a festa popular realizada na posse do presidente Lula. Cantou na posse da Ministra Cida Gonçalves, do Ministério da Mulher, ao lado da então ministra da cultura do Brasil, Margareth Menezes; cantou o hino nacional na posse da ministra Marina Silva, ministra do meio ambiente; na posse de Haddad, ministro da fazenda do Brasil; na posse de Leandro Grass, no IPHAN; e na posse da ministra da cultura, Margareth Menezes da Purificação.

Outro exemplo vivido durante a pandemia que merece destaque, foi sua participação no Festival “Gente é pra viver”, promovido virtualmente em prol da arrecadação de recursos para as famílias necessitadas, em apoio à campanha Cidade Solidária, idealizada pelo cineasta Rosemberg Cariry e realizada pela Federação de Bairros e Favelas de Fortaleza – FBFF²².

Myrlla foi presentada pelo compositor Tim Rescala com a canção “Tempo vivido”, a qual interpretou no festival supracitado. Chamo a atenção para o quão significativo foi interpretar essa melodia que, pensada com a letra, evidencia a sua forte ligação com Fortaleza que, em suas palavras “é lugar dos fortes”. A formação musical dada nesta apresentação se dá com a cantora cantando e tocando triângulo, Tim Rescala ao piano e Ocelo Mendonça no

²² Este festival foi transmitido ao vivo na internet, no dia 13 de junho de 2021, pelo canal no YouTube do evento, intitulado como “Festival Gente é pra viver” e contou com a presença de artistas e militantes dos movimentos sociais envolvidos, de acordo com a página do vídeo, na defesa da vida e da dignidade humana. Ver em <https://www.youtube.com/watch?v=YOTRu02I2JU>

violoncelo e, logo em seguida na zabumba. Dois desses instrumentos tão presentes na música regional nordestina.

Estes são exemplos de uma Myrlla que busca viver uma vida em coerência com o que fala e acredita. Ela se envolve e busca fazer ecoar sua voz nesses movimentos; tem um caminhar aberto entre os pares e nesse caminhar sociopolítico, a artista se mostra cantando nos palcos com artistas que tem projetos de vida semelhantes ao seu, em uma alteridade e reflexividade, em que olha para a si como um outro e aprende com um outro.

A música, o cantar, o tocar é o *medium*, é o modo artístico com que ela se configura; é o modo de se constituir, aliada aos seus ideais políticos, sua luta social. A voz com a qual Myrlla canta também é a voz da mulher que busca melhores condições para tantas outras.

Foi nesta perspectiva, de reconhecer-se com o cantar que, mesmo apreciando tocar viola clássica, ainda em seus anos iniciais residindo em Brasília, percebeu que essa voz, em prol de sua incansável luta social, seria melhor ouvida ao ser expressa pelo canto:

Naquela situação violista, não era uma personagem principal e não dava o recado que eu queria dar. E é claro que pode ser dado também na música erudita tocando viola, mas eu queria cantar porque veio toda aquela memória do Ceará, aquela coisa da música, o banzo mesmo da nossa música nordestina chegou mesmo quando eu estava aqui porque enquanto eu estava no Ceará eu só cantava músicas tronchas digamos assim, era Olívia Paiton, eram coisas mais elaboradas possíveis do que se possa imaginar, mas quando eu cheguei aqui, essa verdade... Por isso eu sempre digo para os meus alunos “Cantas a tua aldeia e serás universal” que é uma frase do Leon Tolstoi, porque quando eu cheguei aqui que senti essa saudade, essa conexão, que só a gente que é de lá [do Nordeste] sente. Quando está fora, você quer fazer que isso se expresse né?! Então eu voltei assim... Aquilo me tomou, aquela vontade, de cantar aquela música, aquele estilo mais nordestino e tudo, e aí foi esse momento que eu fiz muito isso. Fiquei muito nessa música tradicional, digamos assim, que aí eu fui para o Patativa, achei que a grande beleza e o grande sentido da música, para mim, mesmo conhecendo o erudito, mesmo conhecendo a música popular brasileira na essência, Bossa Nova, MPB, mesmo mais elaborada, eu achava que o elaborado pra mim, o real caminho verdadeiro era ter essa verdade!

Neste processo de autoconhecimento, de descobertas do si como um outro, a cantora vai percebendo que o conhecimento que ia construindo sobre fazer musical, sobre a música erudita, a música popular, a música regional, deixavam vestígios, marcas profundas.

Isso me lembra a comparação que Gaulke (2017) faz da multiplicidade identitária resultante “de suas ancoragens nos meios sociais plurais e variados como a matéria-prima de uma descoberta experimental de si mesmos” (DELORY-MOMBERGER, 2012a, p. 54 apud GAULKE, 2017, p. 34) com um barco que vai passando pelo mar, ancorando e, em cada

passagem algas e conchas se prendem a ele, onde algumas vão formando camadas e passam a fazer parte do barco, enquanto outras caem (GAULKE, 2017, p. 34).

Ainda neste sentido, sobre o caminhar em direção a si, no que vai constituindo a Myrlla artista e a Myrlla professora, também narra que:

Cantar essa verdade e que cantando essa verdade, cantando a minha aldeia eu ia ser universal né?! Exatamente como ele fala, porque nessa hora que eu me sentia mais verdadeira e que eu via as respostas das pessoas, realmente elas estavam envolvidas no que eu estava fazendo e eu não via isso quando eu cantava as outras coisas. Foi meio que esse termômetro que me fez, assim, ficar no canto mesmo e é isso: a viola virou então a rabeca. Estou aqui olhando para ela; qualquer hora pego pra tocar também, mas porque nós somos muitos né? Acho que a gente não pode se definir também como uma coisa ou outra. Nesse momento, eu estava interessada nessa tônica né, nessa coisa mais nordestina. E a questão do ensino do canto também que abre todos esses horizontes né?! Você tem que ensinar de tudo e tem que saber tudo.

Alguns pontos nesta fala merecem destaque. Primeiramente, Myrlla ao olhar para sua formação e para o que lhe constitui como musicista, me traz o pensamento do que forma um cantor popular e de toda a trajetória de um cantor; o canto popular tem como destaque, historicamente falando, a aprendizagem informal, o que, segundo Elme (2015) foi se modificando a partir do final da década de 1990, quando o número de pesquisas e estudos se propagaram a respeito do ensino do canto popular e da busca de uma metodologia própria, onde este cantar não se baseasse na técnica vocal do canto lírico:

E como eu podia também fazer essa outra busca... Eu também faço MPB, já cantei várias coisas e tal e nos meus trabalhos, nos meus CDs eu tenho 6 CDs, tem vários lá que são de músicas mais elaboradas digamos assim, de MPB inclusive composições autorais que eu faço lá, que eu compus e músicas do João Marinho [cantor e violonista cearense popular, que reside em Brasília] também, músicas de um grande escritor, Rosemberg Cariry, cineasta brasileiro nordestino e essas músicas estão todas aí gravadas. Nesse momento que a gente tá vivendo de mudança de tudo, que a gente não sabe pra onde vai dar, com essa questão de direito autoral e de mercado e mídia, ninguém sabe o que que vai ser mesmo, o que que é hoje o grande sucesso.

Nas palavras que se seguem, vejo uma Myrlla reflexiva que, mediante essa reflexividade narrativa, considera olhando sua retrospectiva e o seu inspetivo, que o que ela construiu e vem construindo, a constitui, constitui o que ela considera como seu projeto de vida. Em minha compreensão, Myrlla vê que seu projeto de vida, o seu lançar-se no futuro, o seu caminhar para si é constituído de sucesso; um sucesso efetivado com o fato de seus passos

terem sido sempre dados com e na música. Sua retrospectiva não é apenas um relato de fatos e acontecimentos com alguém que apenas olha para seu passado, mas alguém que narra, reflete.

Vejo então, um sujeito biográfico, que reflete sobre si, que narra a sua história com a música, expondo então Myrlla como autora de sua história, uma mulher de carne e osso que sempre está em comunicação com seus pares, com suas raízes, estando em constante trabalho e parceria com compositores, instrumentistas que direcionam um caminhar que “passe essa verdade para as pessoas”. Sobre essa verdade, penso que é usar a música como linguagem de comunicação; é usar a voz para ser ouvida, perante as injustiças do mundo, a fome, a miséria do sertanejo, por exemplo:

Eu tento me manter assim confiante que a felicidade e o sucesso são esses: sou eu ter conseguido trilhar o meu caminhar e a minha trajetória que chegou até aqui; isso é um sucesso, viver de música, poder passar essa verdade para as pessoas, gostar do que eu faço, me sentir plena, me sentir realizada não no sentido total, porque quem está realizado não tem porque viver né?!

Me chamou atenção essa retroalimentação de perspectivar-se no mundo de Myrlla: sempre alimentando-se com projetos. Vê-se que pensar em seu projeto de vida está relacionado ao que lhe deixa feliz, a ser feliz. Myrlla, embora jovem, estará se aposentando este ano por tempo de serviço. E, atualmente, é discente do curso de Doutorado em Literatura e outras artes pela UnB, com uma pesquisa em Garcia Lorca e Patativa do Assaré, dois artistas entre a poesia, a música e a consciência crítica. Ela continua a cantar e, no ano de 2022, teve o seu cantar como porta-voz, sobretudo em um ano eleitoral, no que ela considera verdadeiro na luta social, em prol do pobre e do trabalhador.

A partir de seu ser-para, ela olhou para o ter-sido e o estando-sendo, com esperanças de, mesmo tendo se encontrado na vida, com a música, com o canto, tendo considerado o uso de sua voz para construir ideais melhores, ter construído sua obra, ao contribuir profissionalmente com o curso de Canto Popular na Escola de Música de Brasília, com seus estudos sobre Patativa do Assaré, a plenitude e a realização total é algo que inexistente, pois acabaria com a motivação do viver, novas formas de contribuir para a expansão de sua arte já estão nascendo com a perspectiva de novos caminhos, que estão constantemente se criando: “E eu tenho mil projetos pra fazer pra frente, mas agora eu me encontrei, sabe? Esse lugar que eu quero estar e a partir daí, outros lugares virão, mas é a partir daí”.

A participante enxerga este lugar de reconhecimento, seu *tópos* como um lugar de um sujeito musicobiográfico. Cada atuação sua, seja como cantora, como professora, como pesquisadora, tem sido meio de lhe dar voz, mas uma voz reflexiva a partir do seu cantar, de

sua forma de falar sobre a música, sempre associando à poesia. A conversa com Myrlla é a extensão dessa poesia do viver. Seu estudo no mestrado reflete bem isso, no qual ela associa sua luta social, seus ideais políticos, sua nordestinidade e toda a sua trajetória, passando do erudito ao popular e aliando-os frequentemente em sua música, na sua performance no palco.

8 COMPREENDENDO A CONSTITUIÇÃO DOS PROJETOS DE VIDA COM A MÚSICA DOS SUJEITOS CANTANTES

Figura 3 - Encontro recente entre Mirian Marques e Myrlla Muniz



Fonte: Imagem retirada do Instagram de uma das duas participantes.

Este capítulo é constituído por reflexões advindas dos achados da pesquisa, mediante análise sobre os modos de constituir os projetos de vida com a música de duas cantoras residentes em Brasília. Ao efetuar o encontro com cada uma das participantes, busquei deixá-las à vontade para me narrarem aspectos de suas vidas com a música que considerassem importantes.

Nas narrativas de Mirian Marques e de Myrlla Muniz, percebi que um dos aspectos tematizados foi a inserção delas no canto e toda influência familiar adquirida nos primeiros passos de aprendizagem musical e em direção à escolha pela música. Em ambos os casos, as participantes tiveram em seus familiares, o acesso a um cantar informal, desde pequenas, onde a apreciação e o fazer musical eram frequentes, validando, portanto, o saber-fazer, saber-gostar, saber-ser na música.

Uma vez que os três sujeitos apresentados por Passeggi (2016, 2021) não são dissociados, um em detrimento do outro, ainda assim é possível ver um se ressaltar em relação ao outro dentro dos momentos constitutivos das cantoras. Pensando na construção do sujeito epistêmico, Mirian e Myrlla desenvolveram estudos em suas dissertações que apresentam características de suas caminhadas com a música: Mirian buscou investigar o modo de cantar

de quatro cantoras de samba e, embora passeie por diversos gêneros, ela se apropria de habilidades técnicas que caracterizam o modo de cantar de cada estilo musical, compreendendo e validando os saberes provenientes da experiência em cada um dos gêneros.

Myrlla Muniz ao investigar a obra de Patativa do Assaré, sua relação entre música e poesia, na possibilidade de transformações sociais e da conscientização de um povo, paralelamente, vive esses feitos. Suas apresentações musicais, em colóquios, palestras, são sempre introduzidas por poesias e aboios, mostrando ambas, assim, aspectos de um sujeito autobiográfico, que se conta e se reconta musicalmente, ao refletir sobre os ganhos do sujeito epistêmico e inseri-los em seus saberes biográficos.

Ambas as cantoras veem os saberes advindos da aprendizagem informal para o canto popular como válidos, se apropriando de vários elementos, gestos e sotaques musicais em consonância com tais especificidades. Todavia, sedimentam a constituição de seus projetos também com a contribuição do sujeito epistêmico pautado em uma formação acadêmica, pela licenciatura em Música, conclusão de um mestrado acadêmico com pesquisas relacionadas às suas trajetórias como cantoras e, em meio às suas prospecções, o vislumbramento de um doutorado em Música.

Dentro desse caminhar epistêmico, Mirian como aluna da Escola de Música de Brasília, chegou a ser aluna de canto popular de Myrlla, evento este que, apesar de não ter sido aprofundado, foi exposto como uma fase de muito orgulho para ambas: enquanto que para Myrlla, ter sido professora de Mirian, em suas palavras, foi um privilégio dividir momentos de aprendizagem com uma mulher obstinada e talentosa, para esta última, as marcas dessa prazerosa experiência se configuraram em aprender e aderir à gestão de ser cantora no palco, através do que se quer passar pelo vestir, pelo agir, pela postura e no que isso comunica sobre a verdade de que se quer falar pela música.

Tomando como base suas narrativas, o que dá sentido para Mirian Marques, da música em sua vida, é o protagonismo do canto e do trombone no seu fazer musical. Mesmo a participante olhando para sua trajetória e refletindo que a música foi quem a escolheu, o que geriu seus passos, as pequenas negociações de sua vida estiveram e estão relacionadas à sua visão sobre ser músico: é uma profissão como outra qualquer.

Ver o “ser músico” como profissão conduz, portanto, sua gestão biográfica: a busca por conhecimento teórico, técnico, que a conduziu a fazer uma pós-graduação *lato sensu* sobre a voz cantada e aspectos da fisiologia da voz, curso técnico de canto popular, mestrado acadêmico em música, aprender a tocar violão, trombone, fazer cursos de improvisação e de harmonia e estar sempre nutrindo este sujeito epistêmico.

Por outro lado, o que faz a gestão biográfica de Myrlla Muniz também é sua visão sobre a música, mas dentro de um tripé que sustenta e rege a sua vida: música, literatura e política. Este olhar político-social é o que nutre sua verdade. Ela não concebe a música como mero entretenimento e, por isso, sua vida é marcada pela alteridade, dividindo esses ideais com seus pares, em busca de melhores condições para a mulher, artistas, professores, pobres e desfavorecidos na sociedade. Sua musicobiograficidade é revelada em seu cantar.

Mesmo o sujeito epistêmico sendo presente e necessário, de acordo com sua trajetória, onde a cantora também é multi-instrumentista: toca viola clássica, rabeca, violão, triângulo e zabumba; com licenciatura em Música, mestrado acadêmico também na área; com o doutorado em Literatura em andamento e vislumbrando o doutorado em Música, vejo um sujeito musicobiográfico em consonância com as marcas da experiência e do conhecimento sistematizado adquiridos.

O que a conduz no gerenciamento de seu capital biográfico poderia ser dito nas citadas palavras de Tolstói: “cantas a tua aldeia e serás universal”. A aldeia que Myrlla canta é sua nordestinidade, é a sua luta constante por justiça e igualdade. Ao perceber que o cantar como protagonista poderia lhe dar voz em meio às lutas, para diminuir as diferenças entre o erudito e o popular, entre o rico e o pobre, entre o homem e a mulher, através da palavra recitada, trazendo à tona seu conhecimento na literatura, na poesia e na palavra cantada, onde o cantar constitui quem ela é, o que ela é, mediando assim, sua musicobiograficidade; foi então que a cantora Myrlla se sobrepôs à Myrlla instrumentista, mas nunca fora abandonada.

Neste sentido, sem pensar em comparações, tendo em vista a singularidade de cada um, a preciosidade e a riqueza dessas duas grandes artistas, encontro alguns pontos em comum: as duas cantoras são multi-instrumentistas, são professoras de canto, gerenciam suas carreiras artísticas, são protagonistas de suas histórias, mulheres empoderadas que assumem em seus projetos de vida uma luta, dentre tantas outras: a luta pelo lugar da mulher no meio artístico.

Em circunstâncias diferentes, ambas ressaltaram a luta pelo lugar no meio artístico da mulher; uma luta que engloba oportunidades, negociações de cachês, espaços em que suas vozes podem ser ouvidas. Seus projetos de vida trazem marcas de suas experiências no fazer musical, em suas atuações em palco, na comunicação com seus pares, no saber-fazer, no saber-ser, saber-poder, mas também enriquecidos pelo conhecimento sistematizado.

Além de apresentarem essa curiosidade epistemológica constante, essas personalidades marcantes, de mulheres fortes, líderes e lutadoras, nos leva à necessidade que a mulher tem de retroalimentarem seus projetos de vida com conhecimento, para serem

validados perante o outro, inclusive pela própria rapidez em que a vida acontece. Bellocchio (2003) já destacava que “o mundo muda numa velocidade nunca vista antes e, com ele, os lugares e movimentos de ensinar e aprender” (BELLOCCHIO, 2003, p. 22).

É uma luta árdua, de reconhecimento no meio artístico, como se a mulher precisasse estudar mais, validar mais o seu conhecimento pela academia, para argumentar, para ser respeitada, para adquirir espaço e mais propriedade em defender o seu *tópos*, o lugar que lhe faz sentido e ao qual se sente pertencente. Assim como Patativa do Assaré, é como se precisasse que o linguajar erudito, acadêmico fosse detectado para que, sua verdade transparecesse e pudesse transformar o outro pelo linguajar informal, dito do samba, do baião ou da cultura popular.

Diante das reflexões que aqui apresentei, foi possível perceber que a profissionalização e assim, o projeto de vida com a música, se constitui como um processo de ações minúsculas praticadas pelas cantoras no interior de cada contexto, cada palco por onde seu cantar permeia, e por cada atividade desempenhada com a música. Essas ações, mobilizadas pela responsabilidade de mudar, planejar e melhorar vão constituindo as cantoras e professoras como profissionais, e são geradas pelas necessidades do contexto, como foi o caso relatado por Mirian Marques, dos improvisos desempenhados nas apresentações em que ela é convidada a “dar uma canja” ou no caso de Myrlla Muniz que faz a sua voz soar e ecoar pelo tripé que a sustenta.

Dentre as minhas compreensões geradas a partir das narrativas das duas cantoras, elas constroem o delineamento do projeto de vida, tecendo uma relação singular-plural com o contexto artístico. Isso ocorre mediante a construção de modos distintos de cantar, lugares diferentes por onde se transita e criação de estratégias de ação que possibilitam para que cantores continuem o seu processo de vir a ser cantores, nas dimensões geradas por suas crenças, valores, possibilidades e oportunidades.

Tem sido no caminhar com o canto, na atuação como professoras, como cantoras, nos palcos por onde andam, nos itinerários em que elas vêm se constituindo que ambas obtêm uma compreensão sobre modos de ser cantora. Os espaços de atuação por onde caminham são locais onde constituem suas experiências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se originou a partir de inquietações advindas da minha inserção no Grupo de Pesquisa Educação Musical e Autobiografia (GEMAB), bem como das construções em minha trajetória com o canto em diferentes contextos e se refiguraram com as minhas várias formas de me colocar no mundo com o cantar, mas neste momento, influenciada pelo papel de pesquisadora que ora vem se concretizando. Considerei necessário refletir sobre a construção de si neste espaço, com e pelo canto no percurso de sujeitos que caminham com este universo e fazem desse caminhar a sua vida.

O sistema educacional ainda nos priva da arte. Ainda falamos: “eu não sei desenhar, eu não sei pintar, eu não sei cantar, eu não sei tocar”. Ao olhar para os passos dados por sujeitos cantantes, que constroem suas trilhas com o conhecimento advindo de suas experiências e do ensino formal, percebemos que cantar, tocar, pintar, desenhar, não necessariamente devem ser associados a um dom. O contato com a realidade perspectivada nas narrativas de cantoras que também são formadoras no canto, nos mostra que elas foram educando a voz.

Ensinar a desenhar, a pintar, a cantar, a tocar na escola, o desenvolvimento da percepção musical, de um ouvido poético e cantante, me parecem ser coisas que a escola não pode continuar negligenciando, não devendo ser puramente conteudista, onde se repassa e se transmite o conhecimento. E esse cantar é algo que pode sair de nós. Um sistema educacional pautado apenas em moldes tradicionais, dificilmente contribuirá para a constituição de um ser com aquilo que é na sua identidade. E se a voz pode ser educada, se podemos usar ferramentas a favor de nosso desenvolvimento em tais habilidades, olhar para o percurso e o tornar-se dessas cantoras e professoras, pode nos dar pistas de como seguirmos e ampliarmos nossos meios de aprendizagem ao longo da vida, conseqüentemente, nossos modos de ensinar e de formar.

Considerando este mundo epistêmico da pesquisa em música, o contexto que ali se abriu para mim e meu envolvimento, principalmente na prática docente do canto, com alunos de variados perfis musicais, suas demandas, anseios e caminhos seguidos, passei a questionar como os cantores de Brasília constituíam os seus projetos de vida com a música? Este olhar geral, me conduziu à investigação do próprio PPG no qual estou inserida e, assim, cheguei às duas cantoras participantes e ao objetivo central que norteou meu trabalho: compreender nas narrativas autobiográficas de duas cantoras, modos de constituir-se nos projetos de vida com a música.

Parti da compreensão de que nos constituímos de pequenos projetos de vida, que são fluidos e moventes, formando nosso projeto maior: nós mesmos, que somos, portanto, a figura do indivíduo-projeto. Elaborei, em vista disso, os seguintes objetivos específicos: evidenciar como as experiências com a música delinearam os caminhos traçados na configuração dos projetos de vida com a música das cantoras; analisar como elas dão sentidos a uma vida projetada com a música; e refletir sobre como essas cantoras se reconhecem em seus projetos de vida com a música.

Por conseguinte, na perspectiva de meu referencial teórico-metodológico, a pesquisa (auto)biográfica, realizei entrevista narrativa autobiográfica com essas duas cantoras residentes em Brasília. Baseada nas entrevistas e em materiais secundários, como a dissertação de mestrado e artigos das participantes, portfólios e apresentações musicais, visualizei indicativos da constituição de seus projetos de vida e da gestão de seus capitais biográficos em prol do devir.

As categorias de análise emergiram de seus relatos (auto)biográficos sobre suas relações com a música, escolhas, influências familiares, experiências constitutivas e como se reconhecem em seus projetos de vida.

Dessa forma, construí a análise do material biográfico a partir de pontos que apareceram, efetivamente, como condutores da existência das participantes com a música, ou seja, macrotemas que evidenciaram os pilares dos projetos dessas cantoras, destacando a articulação existente entre o sujeito empírico, epistêmico, biográfico e musicobiográfico. Foram elas: memórias de suas escolhas, as experiências e a formação constitutivas, o sentido que dão aos seus projetos de vida e como se reconhecem com a música em seus projetos de vida.

Como resultados, o estudo aponta que o projeto de vida com a música se configura em pequenas ações praticadas nos diversos contextos que constituem as duas participantes e em suas atuações. Essas ações são geradas de acordo com o contexto no qual estão inseridas.

Na perspectiva da Educação Musical, acredito que a presente pesquisa pode nos despertar interesse no que se refere à compreensão da construção de um projeto de vida do cantor na música por aquilo que foi constitutivo, em uma perspectiva individual, mas também coletiva nos modos de aprender e ensinar, de criar metodologias, estratégias e didáticas da música, com destaque para a musicobiografização dos sujeitos da narratividade nos seus processos de formação em música.

Com as categorias de análise praticadas nesta pesquisa penso que o campo da educação musical tem um “tesouro” que são as narrativas musicobiográficas. O sujeito da

aprendizagem é conduzido ao conhecimento ao saber pensar, saber ouvir, saber fazer música, implicado com as suas formas de discurso, com as atitudes frente às situações e aos acontecimentos em sala de aula, por exemplo.

O sujeito da aprendizagem se coloca frente às estratégias de ensino e aprendizagem planejando e negociando ações conjuntas. Tais categorias nos levam a pensar metodologias em que o agir progressivo se caracteriza nos modos de explorar as situações do fazer musical assegurando, arriscando-se para um fazer criativo.

Essas são, pois, expectativas geradas na aposta de sujeito que se entrega ao conhecimento buscando nele indícios recorrentes, como chaves de interpretação das experiências epistêmicas e biográficas. Nisso reside uma Educação Musical como lugar comum de pertencimento e reconhecimento de um sujeito da reflexividade que experimenta e se biografava com a música. Esse é, pois, um desafio epistêmico-empírico que se apresenta para as pesquisas em educação musical, em diálogo com o campo investigativo da pesquisa (auto)biográfica.

As narrativas autobiográficas de cantoras, contadas por elas, possibilitaram um ponto de reflexão na Educação Musical, contribuindo para o reconhecimento da tomada de consciência sobre as experiências constitutivas de um projeto de vida na música, contada e cantada por cantores. Essas cantoras, ao narrarem suas experiências, suas tomadas de decisões na gestão de seu capital biográfico, indicam modos de olhar para o devir de cantores. O porvir de cantores convida a área a pensar com os acontecimentos e com os caminhos que se formam e se transformam em direção ao tornar-se cantora, ao ser cantora na cidade de Brasília, no Distrito Federal.

Ao trazer aqui dois modelos biográficos de cantoras e de suas gestões biográficas, penso que o projeto de si é algo que requer reflexividade e amadurecimento. Não temos como prever o que se sucederá em nossas vidas, todavia, a biografização e a reflexividade narrativa se revelam como potencial, ou como diria Passeggi (2021) como aposta no processo de uma consciência crítica e, dessa forma, de tomadas de decisões na gestão de nosso capital biográfico.

Em uma sociedade que se requer que sejamos empreendedores de nós mesmos, em que fazemos sociedade em nós mesmos, estudos sobre aprendizagens biográficas na construção do tornar-se cantor podem dar pistas para futuros cantores de caminhos e meios de gerenciarem seus passos em meio aos desafios artísticos e assim, acharem o seu caminho para si.

Outra possibilidade de olhar em estudos futuros poderia ser a criação de projetos de pesquisa-ação-formação, ateliês musicobiográficos que oportunizassem a exploração dessa musicobiografização e da reflexividade narrativa entre jovens estudantes de música, como por exemplo em projetos sociais, local este com potencial para descobertas de si como artistas.

Penso que nas escolas de música, nos cursos de música oferecidos somos ensinados a executar o instrumento, mas não a como gerenciar nossas carreiras ou a lidarmos com o que aprendemos nos palcos, administrando assim, os achados de nossa trajetória e o que nos é fornecido na academia.

Da mesma forma, esses ateliês com o olhar para os projetos de vida com a música de jovens, poderiam ser inseridos nas escolas regulares, tendo em vista a nova abertura para os projetos de vida e os itinerários formativos do novo ensino médio.

Também vejo como minha contribuição em pensar, a partir daqui, projetos futuros a serem desenvolvidos, baseada nas narrativas das participantes e do que fizeram-me pensar: o lugar da mulher no canto; os motivos que levam o cantor a ser plural, se estão ligados a essa pluralidade da sociedade biográfica ou do ser artista; a singularidade exposta pela voz, suas características e as escolhas na constituição de sua identidade vocal.

Por fim, este trabalho, juntamente com os estudos de Delory-Momberger (2012b) me fazem pensar: “Que biografização dos percursos é gerada na tensão entre um projeto de si, muitas vezes incerto, que precisa de tempo e de desenvolvimento, e as intimações da gestão de si, ditadas por uma ordem econômica caracterizada pela velocidade, pela hiperatividade e pela rentabilidade?” (DELORY-MOMBERGER, 2012b, p. 97).

Este é um tipo de questionamento que requer nosso olhar, do olhar de nossa área de música, da educação musical e do canto. Em minhas compreensões, a mesma autora foi muito feliz ao nos dizer que “Talvez o pesquisador, mesmo quando “armado” de seus modelos e grades, não faça e não possa fazer nada a não ser “contar” por sua vez aquilo que lhe “contam” os relatos dos outros. É pouco e é muito, é o preço de uma ciência “humana” – e é seu tesouro” (DELORY-MOMBERGER, 2012a, p. 535).

Acredito que no campo investigativo e na prática da educação musical, lugar em que nos narramos com e pela música, possamos apenas contar o que o cantar do outro nos conta; trazermos à tona este tesouro, que é o musicobiografar-se, para que, assim, nossa figura do indivíduo-projeto continue vivo através de nossos inúmeros projetos que delineiam e escrevem o nosso, sempre inacabado, caminhar para si.

Os achados da pesquisa, tesouros como nos ensina Delory-Momberger, nos faz olhar como educadores e educadoras musicais para os projetos de si de sujeitos que se relacionam

com a música, nos seus itinerários formativos, nas suas escolhas, suas habilidades, competências, e experiências da formação. Esses projetos de vida podem fazer emergir elementos da materialidade da música, do canto, materializado na grafia de suas vidas. Isso nos permite enxergar alternativas de se constituir com o vir-a-ser um profissional da música, olhando como outros fizeram ao longo da vida e como ainda projetam o seu devir.

O CAMINHO SE FEZ AO CAMINHAR

Ao chegar nessa etapa de considerações finais, mas que me conduzem apenas ao início do percurso que me leva em direção a mim mesma de forma significativa e atualizada, trilhando avidamente em direção ao outro, reflito sobre o papel da academia, os títulos, os saberes e o modelo que seguimos: “por que aprender a vida em conceitos e formas? [...] Tudo, afinal, são formas e não degraus do ser”, já dizia o poeta Mário Quintana. Mas em contraposição ao exposto, meu contato recente com a Academia me proporcionou estar inserida no GEMAB, grupo de pesquisa coordenado pela professora Delmary, que se caracteriza por buscar colocar o sujeito como protagonista de suas vidas, construindo degraus para o nosso ser e o nosso devir.

As reflexões desenvolvidas em prol de nossos próprios projetos de vida e da busca por nosso autoconhecimento contribuem para nosso protagonismo frente ao caminho trilhado por cada participante, ao compartilharmos nossas experiências, nossa biograficidade. A inserção no mestrado possibilitou um olhar sobre o meu movimento prospectivo em diferentes âmbitos, a partir de reflexões e tomadas de consciência sobre minhas escolhas em diferentes fases da vida, mas sobretudo, em meu percurso de formação acadêmica.

O percurso traçado por mim dentro do mestrado, em contato constante com a pesquisa (auto)biográfica possibilitou a ampliação das compreensões em relação a mim mesma, à minha relação com a academia, com a música, com o canto e, ao revisitar minhas aspirações, pude observar sua gênese e como se consolidaram. As mudanças ocorridas no caminhar de minha pesquisa, esse contato com a “pesquisa viva e fluida” colocou-me em contato com uma “parte de mim” a qual tomo consciência que existe. Tive a oportunidade de experienciar a pesquisa, bem como é a vida e os nossos projetos de vida: dinâmico, vivo, fluido, ao qual vamos atribuindo novos sentidos.

Quando ouvi falar pela primeira vez em projetos de vida, a princípio pensei em como iria abordar tal assunto quando meu projeto sempre foi paradoxal: ao passo que meu sonho era “respirar o canto”, mirando nos voos mais altos possíveis, me restava respirar, sobreviver, encontrar meios de me manter. Em um momento em que estamos inseridos numa pandemia que parece não ter fim, em que a casa se tornou nosso espaço de sala de aula e nossos filhos passaram a ser os “companheiros de trabalho diariamente”, num momento em que o whatsapp e as redes sociais se tornaram meios efetivos de trabalho e de comunicação com o mundo, as emergências diárias como mãe, mulher foi o que passou a comandar minha agenda e meu planejamento.

Ironicamente, em meio a essa nova dinâmica foi quando, refletindo sobre a necessidade de me planejar, me organizar para que o prejuízo do caos pandêmico afetasse menos a saúde física, mental, psicológica, financeira e intelectual de minha família, me deparei com o seguinte pensamento de Moran (2017), a respeito da importância dos projetos de vida na educação, em que ele diz que:

O projeto de vida bem desenhado é do interesse de todos, porque nos ajuda a propor perguntas fundamentais, a buscar as respostas possíveis, a fazer escolhas difíceis e a avaliar continuamente nosso percurso. Isso dará sentido e prazer ao aprender em todos os espaços e tempos e de múltiplas formas, em cada etapa da nossa vida (MORAN, 2017, p. 1).

Claro que, a pandemia está aí justamente para comprovar mais uma vez, que não há como seguirmos rigorosamente um plano, mas foi em meio a estas circunstâncias que resolvi me movimentar em direção ao que quero: “eu quero ser mestra!” Mas pra quê? Por que, se este não é um degrau para ser na vida? Para mim, por mim, mas também por meus alunos e por aqueles que me ouvem quando canto. Pois para nos desenvolvermos como seres humanos, o trilhar de forma consciente nos permite aumentar nossa percepção, avaliar nossas aprendizagens, visualizar nossas crenças, escolhas, ganhos e perdas, em constante revisão.

E foi em meio a tudo isso que percebi que não precisamos e não temos apenas um projeto de vida, temos vários, que compõem o que Delory-Momberger chama de figura do indivíduo-projeto. Somos a sociedade de nós mesmos, empreendedores de nós mesmos, gestores de nosso capital biográfico, em prol de sermos e existirmos nesta vida inacabada, que aqui surge e é mediado pela música e com a música.

O objetivo de meu trabalho foi trazer em evidência compreensões e reflexões sobre as singularidades de duas cantoras nos seus trajetos com a música, como se veem, se relacionam e se projetam, constituindo assim, suas experiências, suas particularidades. E é isso que o olhar da pesquisa (auto)biográfica me traz, o que Delory-Momberger (2012) nomeia como o trunfo desse caminho metodológico, mas também o desafio: apresentar este ser/ existir de cantoras com a música de maneira única, mas atravessada pelo social, pelo histórico, pelo político, pelo econômico.

Um dos ganhos em minha formação como pesquisadora foi o olhar trazido pela narrativa. Quando Mirian narrou que o processo de estudo e aprendizagem dela antes da formação acadêmica e depois se configurava, basicamente, pelo mesmo caminho, do meu ponto de vista foi algo difícil de aceitar. Sendo eu cantora lírica, tentei me desprender de meus

juízos e impressões, mas me parecia um lugar de fala muito diferente daquele vivenciado por mim, o que implicou na surpresa.

Em uma ópera, é muito comum encontrarmos temas musicais que acompanham a trajetória de diversos personagens. Me lembro neste momento de diálogos que ocorrem na ópera e na música de câmara, especificamente, que podem ilustrar a minha fala. O tema de amor entre Mimi e Rodolpho é apresentado no momento da despedida entre eles, do rompimento necessário e reaparece na morte de Mimi, quando aquela melodia, relembra o encontro entre eles, o interesse despertado, como uma memória associada à música.

Ou ainda, no poema de Goethe, musicado por Franz Schubert, em que o compositor traz características vibrantes do *lied*, a canção alemã. O diálogo existe o tempo todo entre a linha vocal e o que é executado pelo pianista. Na canção *Erlkönig*²³, percebemos a presença de quatro personagens: o narrador, o pai, o filho e a Morte que se apresenta pelo Elfo. O piano expressa por sua combinação rítmica, harmônica e por seus *ostinatos*²⁴, o desespero do pai levando seu filho doente em busca de ajuda, montado a cavalo, antes que seja tarde demais.

Na canção, você ouve o cavalo correndo, o desespero do pai, o medo do garoto e a morte chegando. Você percebe exatamente o momento do último suspiro do filho e o cavalo, por fim, diminuindo a velocidade e parando. A música em si expressaria a angústia, o medo, o desespero e a tristeza do fim, sem as palavras. Não seria, nessa grande narrativa, a expressão da musicobiografização, sendo que, neste caso, expresso pelos personagens do poema de Goethe e da música de Schubert?

Ou ainda, não seria este um código de comunicação, em que a música daria aos personagens a motivação do romance, da audácia, da esperteza, do desespero, da lembrança de algo que viveu? Posso ilustrar com o Elixir do Amor, em que os personagens sentem, através do instrumental, de motivos musicais específicos, o momento de se mexer, de andar, de mudar uma atitude, ambientando também para a exposição de determinados sentimentos?

Iniciei este trabalho preocupada em trazer descobertas para a formação do professor de canto ou do próprio cantor, questionava-me sobre a articulação do dispositivo utilizado, a narrativa das duas cantoras com a literatura, de tal forma que as reflexões se transformassem em uma escrita, de modo a materializar uma dissertação. Contudo, passei a questionar o processo de pesquisa e os meus próprios projetos de vida, confrontando internamente o que eu

²³ Ver interpretação da cantora lírica Jessye Norman, em <https://www.youtube.com/watch?v=uZ7dCCav14A>

²⁴ Termo italiano que tem como significado, obstinado. Refere-se a uma célula rítmica ou melódica, a um motivo rítmico ou melódico, ou mesmo a uma frase musical que são, dentro de um padrão, repetidos de maneira persistente. Ver [https://www.cantarmais.pt/pt/formacao/glossario/O#:~:text=Ostinato%20\(it.\),uma%20frase%20musical%20pe rsistentemente%20repetidos.](https://www.cantarmais.pt/pt/formacao/glossario/O#:~:text=Ostinato%20(it.),uma%20frase%20musical%20pe rsistentemente%20repetidos.)

queria, o que eu já quis, o que já construí e o que parecia realístico de se concretizar, a partir dos feitos.

Ao desenvolver a prática de esclarecimento de algumas narrativas das duas cantoras, para elas, foram geradas oportunidades de identificar experiências geradas ao longo da vida, relacionadas às escolhas e aos projetos de vir-a-ser de cada uma.

A parte da análise foi o momento de maior desafio que encontrei. O que fazer com a palavra do outro? Como contar o que seu cantar e o seu contar me contaram? Lembrei-me então das palavras de Rubem Alves, quando disse que: “não é bastante ter ouvidos para ouvir o que é dito. É preciso também que haja silêncio dentro da alma”. Também o sentido dado por Murray Schafer em sua obra *O ouvido pensante* de que “todo mundo tem ouvidos, o que não quer dizer que todos os usem de forma adequada e processem suas informações conscientemente”. Para ele, “um ouvido pensante implica em ter consciência, que as pessoas realmente pensem de forma crítica enquanto prestam atenção, em vez de somente escutar os ruídos do que acontece no mundo” (HAOULI, 2022, p. 103).

Como cantora e professora de canto, essa é uma tarefa educativa-musical que me desafia a mostrar caminhos para o sujeito cantante que constrói um ouvido pensante e para usar os termos de Edson Oliveira (2018), uma escuta musicobiográfica. Penso que o barulhar do mundo que, muitas vezes, nos confundem com seus ruídos podem ser pensados acusticamente, na escuta dos sons que queremos com eles planejar nossos itinerários formativos tendo, pois, a capacidade de ouvir e compreender quando nem tudo está presente e que se requer caminhos para planejar a vida.

Para mim, o momento parecia oportuno para, enfim, colocar em prática um de meus objetivos com a música: ser mestre! De repente, aquilo que eu vinha desejando há anos me dava coragem de colocar em prática a caminhada em busca dessa realização. Mirava apenas no objetivo.

Tive o prazer de, neste processo formativo, dividir a jornada com colegas que se transformaram em amigos, em meio à impessoalidade e ao distanciamento que aulas remotas impõem. Cada aula, era uma explosão de vontade; sentia a necessidade de provar, a cada momento, que eu podia chegar até o final e virar mestre em música. Mas os desafios, as pedras e irregularidades da estrada eram inevitáveis.

Ansiedades, medos, dúvidas advindas da fluidez da pesquisa, do universo novo que se abria, do sair da zona de conforto eram esperados, mas não imaginava que seriam sentidas com a intensidade de quem vive a vida. Tudo passa a ser sentido com maior intensidade, quando nos é tirado o direito de ir e vir, mesmo em circunstâncias que pedem essa privação

mediante a calamidade pública que nos assolou. Imaginem por nós artistas?! Parece que nascemos sentindo. Mas aí perdemos pessoas que amamos nesse percurso, então parece que o sentir tem uma razão maior.

Foi quando, em meio ao curso, minha maior referência deu seu último suspiro: minha mainha. Ela descansou, após uma enfermidade que a roubou de nós gradativamente. Mas a paraibana arretada, cheia de vida, guerreira e de coração enorme continuou a ser a minha maior inspiração, quando então ecoava as palavras de uma amiga em minha mente e em meu coração: “ela sentia tanto orgulho de você!” então, como desistir? Continuar seria honrá-la, seria me honrar, honrar aquilo que elegi ser meu projeto de vida, ser o meu ser e existir no mundo com a música. Como dito por Cora Coralina,

Desistir... eu já pensei seriamente nisso, mas nunca me levei realmente a sério; é que tem mais chão nos meus olhos do que o cansaço nas minhas pernas, mais esperança nos meus passos, do que tristeza nos meus ombros, mais estrada no meu coração do que medo na minha cabeça.

Pensar nela e em toda força que minha mãe sempre representou, me lembrava durante todo o processo que, mais que a presença física, o nosso legado, aquilo que queremos deixar para a posteridade é construído pelo que fomos ontem e somos hoje, através do que acreditamos e de como construímos a nossa trajetória.

Refletia constantemente em como silenciar a alma e assim, praticar a escutatória proposta por Rubem Alves, em meio a tantos momentos-charneiras; como ouvir meus sujeitos cantantes, ouvir os seus cantares? Foi então que percebi que eu estava com medo, medo do novo, medo de decepcionar os amigos, a família, a orientadora humana e dedicada que tive o privilégio de ter ao meu lado e percebi que para vir-a-ser com o canto, o medo não podia fazer parte de mim, ou pelo menos não deveria me dominar. Isso estava me enevoando.

Entre as idas e vindas, as leituras e releituras das narrativas de duas cantoras e professoras de canto residentes em Brasília, vi que em meio aos desafios artísticos, políticos, sociais e econômicos, elas foram delineando estratégias, formas de gestão biográfica adquiridas por suas experiências constitutivas.

Penso na metáfora do barco que Gaulke (2017) utiliza para ilustrar as experiências que marcam de tal forma que passam a constituir o indivíduo, no caso, as conchas que passam a fazer parte do barco. Os projetos de vida podem ser vistos, dessa forma, como constitutivos das experiências que marcam e que passam a fazer parte do indivíduo.

À vista disso, concluo dizendo que o processo dessa pesquisa, de contar o que me contaram, acaba sendo para mim, “Cantares”, um processo de heterobiografização, onde este

contar, este ouvir, este ler vem me formando, tem me feito refletir, vem me transformando e me conduzindo em direção de uma das muitas que sou: mulher, mãe, esposa, cantora, professora e agora, pesquisadora.

E é em meio a todos esses cantares, que os caminhos vão se delineando com o nosso caminhar; as trilhas vão tomando forma, mesmo que algumas se apresentem como ruas sem saída, outras, com buracos enormes, feitas de chão, barro, terra, pedras, íngremes, com sinuosidades. Embora tudo isso canse, machuque, nos faça cair, o nosso contar, o nosso cantar e o nosso coração, como poetas que somos e que aqui apresento como sujeito cantante, é o peregrino que, com a arte do contar e do cantar é que consegue caminhar, assim como nos ensina Machado:

“Quando o Pintassilgo não pode cantar

Quando o poeta é um peregrino.

Quando de nada nos serve rezar.

*“Caminhante não há caminho,
se faz caminho ao andar...”*

Me arrisco a dizer, a partir desses relatos, que o pintassilgo pode cantar, o poeta, apesar de suas longas jornadas, pode fazer de si e do seu cantar o seu lar; e que nos serve cantar, porque quem canta reza duas vezes...cantor, o projeto com o canto se faz ao cantar!

Encerro pensando que neste contar heteromusicobiográfico, assim como o cantar e o contar de Mirian e de Myrlla reverberam em meu cantar e em meu contar como cantora, professora e pesquisadora, sigo esperançosa de que o leitor prossiga na reflexividade narrativa de si, dos seus “cantares”; que esses cantares possam assim, reverberar em suas vidas, de forma a perceberem os muitos de si, que os constituem nessa travessia, e que os sujeitos cantantes que somos, fazem o seu canto ao cantar.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Delmary Vasconcelos. A musicobiografização como intriga narrativa: um ensaio teórico entre pesquisa (auto)biográfica e educação musical. **ORFEU**, Florianópolis, v. 7, n. 1, p. 3-22, abr. 2022a. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/2525530407012022e0102>. Acesso em: 5 dez. 2022.
- ABREU, Delmary Vasconcelos de. Um ensaio sobre a musicobiografização como uma vertente para a pesquisa (auto)biográfica em educação musical. **Revista da Abem**, v.30, n. 2, e30202, 2022b.
- ABREU, Delmary Vasconcelos de. Configurando identidades narrativas no campo da educação musical: um estudo a partir de uma tríade narrativa constituída no diálogo com a literatura. **Opus**, v. 28, p. 1-16, 2022c.
- ABREU, Delmary Vasconcelos. História de vida de uma intelectual brasileira: Jusamara Souza e seus desafios epistemológicos com a educação musical. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 5, n. 13, p. 243-260, jan./abr. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.31892/rbpab2525-426X.2020.v5.n13.p243-260> Acesso em: 14 maio 2022.
- ABREU, Delmary Vasconcelos de. A história de vida aguçada pelos biografemas: um recorte da história de Jusamara Souza com o campo da educação musical. **Revista da Abem**, v. 27, n. 43, p. 150-167, jul./dez. 2019.
- ABREU, Delmary Vasconcelos. História de vida e sua representatividade no campo da educação musical: um estudo com dois educadores musicais do Distrito Federal. **Revista Intermeio**, Campo Grande, v. 23, n. 45, p. 207-227, jan./jun. 2017.
- ABREU, Delmary Vasconcelos de. Pesquisa (auto) biográfica em educação musical: Procedimentos e análises de narrativas. Brasília, 2016.
- ABREU, Delmary Vasconcelos. Levino Ferreira de Alcântara: a gênese da educação musical no Distrito Federal. In: ABRAHÃO, M. H. M.B. (org.). **Destacados Educadores Brasileiros: suas histórias, nossa história**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. p. 119-146.
- ABREU, Delmary Vasconcelos de. Narrativas de profissionalização docente em música: uma epistemologia política na perspectiva da Teoria Ator-Rede. **Revista da Abem**. Londrina, v.23, n.34, p. 125-137, jan. jun 2015.
- ABREU, Delmary Vasconcelos. **Tornar-se professor de música na educação básica: um estudo a partir de narrativas de professores**. 2011. 196 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/31430/000781486.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 14 maio 2022.
- ADDESSI, Anna Rita. Música, pesquisa e infância: cantorias do repente. **Revista da Abem**, v. 20, n. 27, 2012. Disponível em:

<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/157>

ALHEIT, Peter; DAUSIEN, Bettina. Processo de formação e aprendizagens ao longo da vida. **Revista Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 32, n. 1, p. 177-197, jan./abr. 2006.

ALHEIT, Peter. “Biografização” como competência-chave na Modernidade. **Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade**, Salvador, v. 20, n. 36, p. 31-41, jul./dez. 2011.

ALMEIDA, Jéssica de. **Quando em dois somos muitos: histórias de vida dialogadas e a atuação do professor de música na educação básica**. 2016. 99 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de pós-graduação em Educação, Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Santa Maria, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/11697>. Acesso em: 29 jul. 2021.

ALMEIDA, Jéssica. **Biografia músico-educativa: produção de sentidos em meio à teia da vida**. 2019. 368 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de pós-graduação em Educação, Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/15690>. Acesso em: 25 jun. 2021.

ALMEIDA, Jéssica de. Biografias músico-educativas de licenciandos em música: histórias de vida e seus processos formativos na graduação. **Revista da Abem**, v. 29, p. 178-198, 2021. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/883/603>. Acesso em: 5 jun. 2022.

ALMEIDA, Jéssica de; LOURO, Ana Lúcia. Biografia músico-educativa: aspectos teóricos e metodológicos. **Revista da Abem**, v. 27, n. 42, p. 94-112, jan./jun. 2019. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/806>. Acesso em: 26 jul. 2021.

ALMEIDA, Maria N. R. de. **O corpo-sujeito numa proposta sensível de ensino do canto: sensibilidade, criatividade e ludicidade na formação do cantor/artista**. 2013. 141 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2013.

ANDERS, Fernanda. **Fazendo música juntos: narrativas de integrantes do conjunto de flautas doces da UERGS**. 2019. 239 f. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, 2019.

ANDRADE, Cássio Clayton M. **Projetos de vida de jovens rurais estudantes do IFRN**. 2022. 143 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/49471>. Acesso em: 10 nov. 2022.

ANEZI, Franciele Maria. GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. Memórias de formação musical e construção docente de Monica Pinz Alves. **Revista da Abem**. Londrina, v. 21, n. 31, p. 77-90, jul./dez. 2013.

ARAÚJO, George Emmanuel do Nascimento. **Histórias de vida e de formação dos professores de ópera**. 2018. 2002 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade

Tiradentes, Sergipe, 2018. Disponível em:
<https://openrit.grupotiradentes.com/xmlui/handle/set/2529>. Acesso em: 16 jan. 2021.

ARAÚJO, Gustavo Aguiar Malafaia de. **Construindo sentidos na formação musical:** pesquisa-formação-ação com estudantes da primeira turma de Ensino Médio Integrado Do IFB-CSAM. 2017. 131 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/24388>. Acesso em: 29 ago. 2020.

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical:** um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. UFRGS. 1999. 406 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/15025> Acesso em: 10 nov. 2022.

BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto:** imagem e som: um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **A ética é possível num mundo de consumidores?** Tradução Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. A formação profissional do educador musical: algumas apostas. **Revista da Abem**, Porto Alegre, v. 8, 17-24, mar. 2003.

BERTI, Soraia Valéria L.; GROSMAN, Miriam. Medo de palco: estratégias para o controle. **InterFACES**, v. 27, n. 2, p. 97-110, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29480/16558>. Acesso em: 3 dez. 2022.

BOWMAN, Wayne D. Why Narrative? Why Now? **Research Studies in Music Education**, n. 27, p. 5-20, 2006.

BRAGA, Adriana Luísa Pinto. **Aluno e professor no contexto de aulas de canto:** a voz e a emoção para além do dom e da técnica. 2009. 130 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3770>. Acesso em: 29 set. 2021.

BRAGA, Eudes de Carvalho. **Paulo André Tavares:** narrativas com música de um professor de violão popular. 2016. 155 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/32268>. Acesso em: 2 out. 2020.

BRAGANÇA, Inês F. de S. **Histórias de vida e formação de professores:** diálogos entre Brasil e Portugal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012, 312 p. DOI: doi:10.7476/9788575114698. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/f6qxr/epub/braganca-9788575114698.epub>. Acesso em: 1º jul. 2021.

BRASIL. Lei nº 13.415, de 16 de fevereiro de 2017. Altera as Leis nºs 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e 11.494, de 20 de junho 2007, que regulamenta o Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação, a Consolidação das Leis do Trabalho – CLT... **Diário Oficial da União:** seção 1. Brasília, DF, p. 1, 17 fev. 2017. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2015-2018/2017/lei/113415.htm Acesso em: 3 dez. 2022.

CAMPOS, Marcio Roberto. **Canto popular: aspectos da atuação de professores de canto brasileiros**. 2018. 69 f. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

CAVALCANTI, Lana de Souza. **Geografia, escola e construção de conhecimentos**. 10. ed. São Paulo: Papyrus, 2010.

CHAMUN, Walter W. A. **A construção da performance vocal em português brasileiro em três modelos: lírico, câmara e belting: estratégias pedagógicas**. 2017. 170 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, São Paulo, 2017.

CIELAVIN, Sandra Regina; MENDES, Adriana do Nascimento. A aplicação de tecnologias digitais no canto coral de adultos e suas múltiplas possibilidades. **Revista da Abem**, v. 28, p. 46-64, nov. 2020. Disponível em: <http://www.abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/858>. Acesso em: 9 fev. 2022.

COLEPICOLO, Carla Rosati. **Professores de canto e fonoaudiólogos: conhecimento interdisciplinar na atuação com cantores**. 2018. 109 f. Mestrado (Dissertação em Fonoaudiologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, PUC-SP, 2018. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/20939>. Acesso em: 9 fev. 2022.

CORRÊA, Juliane R. **Narrativas de um caminhar para si com os outros: experiências formativas inclusivas junto a um grupo de estudantes de música**. 2018. 240 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/15997/TES_PPGEDUCACAO_2018_CORRE_A_JULIANE.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 10 jan. 2023.

CORUSSE, Mateus Vinicius. **A pedagogia vocal no canto popular brasileiro: estética, técnica e formalização nas escolas técnicas e conservatórios públicos de São Paulo**. 2021. 630f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1233840>. Acesso em: 28 jan. 2022.

CORTELLA, Mário S. **Qual é a tua obra?: inquietações propositivas sobre gestão, liderança e ética**. 6. ed. Pertópolis, RJ: Vozes, 2009.

COTA, Luisa V. **Configurações Identitárias Profissionais de Professores de Canto**. 2015. 153 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/ufu.di.2015.161>. Acesso em: 26 abr. 2021.

CUNHA, Luciana M. da. **Dispositivos de mediação biográfica: a formação de jovens na educação profissional**. 2019. 197 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/29331> Acesso em: 3 dez. 2022.

CUNHA, Luciana M. da. **Mediação Biográfica:** propostas para a formação docente. 2014. 133 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/19950> Acesso em: 3 dez. 2022.

CUNHA, Luciana M. da; PASSEGGI, Maria da C. Projetar-se no amanhã: condição biográfica e projeto de vida no novo ensino médio. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 5, n. 15, p. 1039-1058, set./dez. 2020.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa:** métodos qualitativo, quantitativo e misto. Tradução Luciana de Oliveira Rocha. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

DEL-BEN, Luciana. (Para) Pensar a pesquisa em educação musical. **Revista da Abem**, Porto Alegre, v. 24, p. 25-33, set. 2010.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Da condição à sociedade biográfica. **Educar em Revista**, Curitiba, v. 37, e77147, p. 1-16, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.77147>. Acesso em: 17 mar. 2021.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **A condição biográfica:** ensaios sobre a narrativa de si na modernidade avançada. Tradução Carlos Galvão Braga, Maria da Conceição Passeggi, Nelson Patriota. Natal: RN, EDUFRN, 2012b.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e educação:** figuras do indivíduo-projeto. Tradução Maria da Conceição Passeggi, João Gomes da Silva Neto, Luís Passeggi. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica em educação. **Revista Brasileira de Educação**, v. 17, n. 51, p. 523-536, set./dez. 2012a.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Fundamentos epistemológicos da pesquisa biográfica em educação. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, p. 333-346, abr. 2011.

DORNELLAS, Janette. **Um medo ordinário:** pesquisando a ansiedade na performance do cantor lírico. 2012. 77f. Artigo expandido (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2012.

EGG, Marisleusa de S. **A prática pedagógica de um professor na educação infantil:** um estudo sobre as atividades cantadas nas aulas de música. 2016. 189 f. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

ELME, Marcelo M. **As técnicas vocais no canto popular brasileiro:** processos de aprendizagem informal e formalização do ensino. 2015, 251f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2015.

ELME, Marcelo M. **Canto Popular Brasileiro e Técnica:** o uso pedagógico do repertório no aperfeiçoamento da voz. 2019. 680 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2019.

ERICEIRA, Alfredo. **Liderança e produtividade coral:** estudo de caso sobre as suas diferentes abordagens visando ensaios eficientes. 2019. 132 f. Dissertação (Mestrado em

Música) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/38175> Acesso em: 3 dez. 2022.

FERRAROTTI, Franco. Sobre a autonomia do método biográfico. *In*: NÓVOA, Antonio; FINGER, Matthias (org.). **O método (auto)biográfico e a formação**. 2. ed. Natal, RN: EDUFRN, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 67. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FIGUEIRÔA, Arthur de S. **Construção de laços pelas experiências com as escolas parque de Brasília: A História de Vida de duas professoras de música**. 2017. 144 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31693> Acesso em: 3 dez. 2022.

FONTEERRADA, Marisa de Oliveira Trench. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução Joice Elias Costa. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GAULKE, Tamar G. **O desenvolvimento profissional de professores de música da educação básica: um estudo a partir de narrativas autobiográficas**. 2017. 228 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/165447> Acesso em: 3 dez. 2022.

GAULKE, Tamar G. **Aprendizagem da docência de música: um estudo a partir de narrativas de professores de música da educação básica**. 2013. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/70231> Acesso em: 3 dez. 2022.

GIL, Antônio C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 2008.

GONTIJO, Milena Britto. **O movimento (auto)biográfico no campo da Educação Musical no Brasil: um estudo a partir de teses e dissertações**. 2019. 104 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

HAOULI, Janete El. Murray Schafer - o ouvido pensante Entrevista a Janete El Haouli. **MusiMid**, v. 3, n. 2, p. 101-108, 2022.

HARARI, Yuval Noah. **21 lições para o século 21**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

JOSSO, Marie-Christine. **A transformação de si a partir da narração de histórias de vida**. Porto Alegre, RS, ano 30, n. 3, v. 63, p. 413-438, set./dez. 2007. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/gepiem/files/2008/09/a_tranfor2.pdf. Acesso em: 26 abr. 2020.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Lisboa: EDUCA, 2010.

JOSSO, Marie Christine. As figuras de ligação nos relatos de formação: ligações formadoras, deformadoras e transformadoras. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 373-383, maio/ago. 2006. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-97022006000200012>

JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin W. Entrevista Narrativa. *In*: BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Trad. Pedrinho A. Guareschi. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 90-113.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, v. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 4-27, jul./dez. 2011.

LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carozzo. **A estética-vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas**. 2002. 251 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2002.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. 2012. 192 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-02082012-132557/publico/2012_ReginaMachado_VRev.pdf.

MACHADO, Nílson J. **Educação: projetos e valores**. 6. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2006. (Coleção Ensaios Transversais).

MACIENTE, Meryelle N.; ZANÍ NETTO, Amílcar. Abrandando o Medo de Palco e a Ansiedade de Performance por meio do foco na construção da interpretação musical. Comunicação Oral. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., 2013, Natal. Disponível em: <https://www.amplificar.mus.br/data/referencias/ver/Abrandando-o-medo-de-palco-e-a-ansiedade-de-performance-por-meio-do-foco-na-construcao-da-interpretacao-musical> Acesso em: 3 dez. 2022.

MADEIRA, Ana Ester C.; MARQUES, Mônica L.; PEDROLLO, Silani; MATEIRO, Teresa. Pesquisa (auto)biográfica em educação musical: análise da construção do conhecimento em teses e dissertações. *In*: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 25., 2021. **Anais [...]**. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/papers/975/public/975-4019-1-PB.pdf. Acesso em: 27 jun. 2022.

MAFFIOLETTI, Leda de Albuquerque; SANTANA, Soraia. As atividades musicais das crianças analisadas por professoras de educação infantil – Perspectivas metodológicas para a análise narrativa-biográfica. **Revista da Abem**, Londrina, v. 25, n. 39, p. 8-19, maio 2018. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/706>. Acesso: 23 nov. 2022.

MARQUES, Olivia Augusta Benevides; ABREU, Delmary Vasconcelos. Pequenos enredos nas escolas parque de Brasília: o que contam as crianças sobre a aula de música. **Revista da Abem**, v. 26, n. 40, p. 131-148, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/753>. Acesso: 23 nov. 2022.

MARIZ, Joana. **Entre a expressão e a técnica:** a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo. 2013. 360 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

MARQUES, Olívia Augusta Benevides. **Pequenos enredos nas escolas parque de Brasília:** o que contam as crianças sobre a aula de música. 2016. 104 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/22497> Acesso em: 3 dez. 2022.

MORAN, José. A importância de construir Projetos de Vida na Educação. **Escola de Comunicação e Artes**, Universidade de São Paulo, out. 2017. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/moran/wp-content/uploads/2017/10/vida.pdf> Acesso: 13 jan, 2023.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social:** Teoria, método e criatividade. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

REBOUÇAS, Myrlla Muniz. **Patativa do Assaré:** poesia, canção e consciência. 2017. 147 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31530>. Acesso em: 7 set. 2020.

OLIVEIRA, Edson Barbosa. **A constituição da experiência de três violonistas acompanhadores:** um estudo com documentação narrativa. 2018. 103 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34161>. Acesso em: 3 dez. 2022.

OLIVEIRA, Raimundo Vagner Leite de. **Trajetórias de vida-científica dos cinco pesquisadores/PQ do CNPq da Educação Musical:** a construção de Biogramas a partir de fontes documentais. 2019. 204 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/35884> Acesso em: 3 dez. 2022.

PASSEGGI, Maria da C. A experiência em formação. **Educação**, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 147-156, maio/ago. 2011.

PASSEGGI, Maria da C. Narrativas da experiência na pesquisa-formação: do sujeito epistêmico ao sujeito biográfico. **Roteiro**, Joaçaba, v. 41, n. 1, p. 67-86, jan./abr. 2016.

PASSEGGI, Maria da C. Abordagens Narrativas na Pesquisa Educacional Brasileira. **Revista Paradigma** (Edición Cuadragésimo Aniversario: 1980-2020), v. 41, p. 57-79, jun. 2020.

PASSEGGI, Maria da C. Reflexividade narrativa e poder auto(trans)formador. **Práxis Educacional**, v. 17, n. 44, p. 93-113, 2021. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/praxis/article/view/8018> Acesso em: 3 dez. 2022.

PASSEGGI, Maria da C.; SOUZA, Elizeu Clementino. O Movimento (Auto)Biográfico no Brasil: Esboço de suas Configurações no Campo Educacional. **Investigación Cualitativa**, v. 2, n. 1, p. 6-26, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.23935/2016/01032>.

PASSEGGI, Maria da Conceição; SOUZA, Elizeu Clementino de; VICENTINI, Paula Perin. Entre a vida e a formação: pesquisa (auto)biográfica, docência e profissionalização.

Educação em Revista, Belo Horizonte, v. 27, n. 01, p. 369-386, abr. 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-46982011000100017>.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Fundamentos teórico-metodológicos da pesquisa em educação: o ensino superior em música como objeto. **Revista da FAEEBA**, Educação e Contemporaneidade, Salvador, v. 22, n. 40, p. 221-233, 2013.

PICCOLO, Adriana Noronha. **O canto popular brasileiro**: uma análise acústica e interpretativa. 2006. 233 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

PITANGA, Daniel M. **Candeeiro Musical**: três histórias de vida em formação com a música e a construção de memórias na cultura popular. 2021. 141 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

PONTES JUNIOR, Wilson. **História Oral Temática e Arte Lírica**: A escola de Canto de Benito Maresca. 2015. 222 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

QUEIROZ, Andréa Matias. **Experiências formativas em música ao longo da vida**: um estudo a partir de entrevistas narrativas com jovens de uma orquestra. 2015. 144 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/20582>. Acesso em: 3 dez. 2022.

QUEIROZ, Haniel Henrique Vieira de. **Dimensões da musicobiografização na perspectiva de três professores de música**: um estudo com narrativas (auto)biográficas à luz da tríplice mimese. 2021. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

RASSLAN, Simone N. **O sujeito-ator e a música na constituição de si**: uma perspectiva narrativo-biográfica. 2014. 162 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

RAY, Sonia. Considerações sobre o pânico de palco na preparação de uma performance musical. In: ILARI, Beatriz Senoi; ARAUJO, Rosane Cardoso. (org.). **Mentes em Música**. Curitiba: Deartes, 2009. p. 158-178.

RECHETNICOU, Mirian Marques. **A, B, C, D do samba**: construção da identidade vocal no samba: papel das cantoras Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes e Dona Ivone Lara. 2018. 92 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34851>. Acesso em: 7 set. 2020.

RICOEUR, Paul. **Percursos do reconhecimento**. São Paulo: Loyola, 2006.

ROSA, Dyane. **Formação do cantar**: narrativas de estagiários de licenciatura em Música. 2020. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000081/000081ba.pdf>. Acesso em: 3 dez. 2022.

SANDRONI, Clara **O Ensino de Canto Popular no Brasil: Um Subcampo Emergente**. 2017. 238 f. Tese (Doutorado) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SCHÜTZE, Fritz. Pesquisa biográfica e entrevista narrativa. *In*: WELLER, Wivian; PFAFF, Nicolle (org.). **Metodologia da pesquisa qualitativa em educação: teoria e prática**. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020. p. 210-238.

SOUZA, Jusamara. Repensando a pesquisa em educação musical. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 9, 1996. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ANPPOM: Rio de Janeiro, 1996. p. 80-86.

SOUZA, Hugo Leonardo Guimarães. **Ateliê musicobiográfico como projeto formativo: um estudo com estudantes do Instituto Federal de Brasília – Campus Ceilândia**. 2018. 204 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

SOUZA, Elizeu C. de; MEIRELES, Mariana M. de. Olhar, escutar e sentir: modos de pesquisar-narrar em educação. **Revista Educação e Cultura Contemporânea**, v. 15, n. 39. DOI: <http://dx.doi.org/10.5935/2238-1279.20180034>

SILVA, Rosália de Fátima. Compreender a entrevista compreensiva. **Educação em Questão**, Natal, v. 26, n. 12, p. 31-50, maio/ago. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/view/4504> Acesso em: 3 dez. 2022.

SILVA, Ana Maris Goulart. **O sujeito cantante: Reflexões sobre o canto coral**. 2014. 191 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SILVA, Mara Pereira da. **A música como experiência intercultural na vida de jovens indígenas do IFPA/CRMB: um estudo a partir de entrevistas narrativas**. 2015. 155 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

SIMAS, Lílson P. **Memorial musicobiográfico: uma possibilidade para pensar o cerne da docência de música**. 2021. 180 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/43627>. Acesso em: 20 dez. 2022.

SPECHT, Ana Claudia. **Formando e se transformando no cantar: dois estudos de caso**. 2015. 237 f. Tese. (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. 2015.

SPECHT, Ana Claudia. **O ensino do canto segundo uma abordagem construtivista: investigação com professoras de educação infantil**. 2007. 162f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

MATEIRO, Teresa; VECHI, Hotênsia; EGG, Marisleusa de S. A prática do canto na escola básica: o que revelam as publicações da ABEM (1992-2012). **Revista da Abem**, v. 22, n. 33, 2014.

TOMAZI, Ana Carla Simonetti Rossat. **Educação musical em pesquisa-formação: a voz cantada e falada de professoras da educação infantil.** 2019. 166 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2019.

VECHI, Hortênsia. **O canto na formação e na sala de aula: três estudos de caso.** 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, Florianópolis, 2015.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência.** Tradução: Lívia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2015. Edição do Kindle. Livro eletrônico.

VARELLA, Clarita E. M. (Resenha) Caminhar para si palavra chave na vida espiritual, existencial e intelectual da autora Marie-Christine Josso. **Póiesis Pedagógica**, v. 8, n. 2, p. 199-204, ago./dez. 2010.

VIEIRA BRITO, Dheimy Fernando; BEINEKE, Viviane. Ideias de música no coro infantil: por que e para quem as crianças cantam?. **Revista da Abem**, v. 28, p. 328-343, 2020.

Disponível em:

<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/947/583>. Acesso em: 22 dez. 2022.

APÊNDICE A - DOCUMENTO DE AUTORIZAÇÃO

Eu _____, portadora da identidade de nº _____, residente e domiciliada na cidade de _____, declaro que cedo, gratuitamente, em caráter universal e definitivo, à Érika Kallina Farias de Oliveira, brasileira, portadora da identidade nº 2.951.221, SSP/DF, residente e domiciliada na SQN 412, Bloco E, apto 303, Asa Norte, CEP 70.867-050, Brasília/DF, discente do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília – PPGMUS/UnB, que pesquisa a constituição de projetos de vida com a música de cantoras de Brasília, a totalidade dos meus direitos patrimoniais de autora sobre a entrevista oral prestada no dia ___/___/___, na cidade de _____, que poderá ser utilizada integralmente ou em partes, após passar por um processo de textualização, no qual serão trabalhados, a partir de sua transcrição literal, alguns elementos próprios da conversa informal, como a supressão de palavras repetidas, vícios de linguagem e expressões usadas corriqueiramente na linguagem informal, de modo a tornar o texto mais claro e compreensível, obedecendo às orientações da escrita formal, para fins de estudos, pesquisas e publicações a partir da presente data, tanto em mídia impressa, como também mídia eletrônica, Internet, CD-ROM (“compact-disc”), DVD (“digital vídeo disc”), Pen-Drive, dentre outras formas digitais de armazenamento, sem qualquer ônus, em todo o território nacional ou no exterior.

Também autorizo a utilização de meu nome (próprio/ artístico), tendo em vista esta prática usual de utilização do nome real na pesquisa (auto)biográfica. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos ao som de minha voz, nome e dados biográficos por mim apresentados. Nestes termos, assino a presente autorização.

_____, ___/___/___

Nome da entrevistada

APÊNDICE B - LISTA DE ENDEREÇOS ELETRÔNICOS DE VÍDEOS DAS CANTORAS

Myrlla Muniz:

Vídeo – Festival Gente é pra viver: <https://www.youtube.com/watch?v=YOTRu02I2JU>

Vídeo – Arraial SINPRO Cultural: <https://www.youtube.com/watch?v=rtQrpj-6hbk&t=264s>

Vídeo – Festival do Futuro: <https://www.youtube.com/watch?v=muYiiyIFNl4>

Vídeo – Algumas interpretações: <https://www.youtube.com/watch?v=qZTquidJsrc>

Vídeo – “Eu quero” de Patativa do Assaré:

<https://www.youtube.com/watch?v=9mmLM8rbtJs>

Vídeo – Chuá chuá com Mylla Muniz e Dominginhos:

<https://www.youtube.com/watch?v=IL1P9rnzrtk>

Vídeo – Feira de Mangaio com Myrlla Muniz e Orquestra Popular Marafreboi:

<https://www.youtube.com/watch?v=FCe4agtu41o>

Vídeo – coco das mulheres batateiras: <https://www.youtube.com/watch?v=75jdSw7sVCs>

Mirian Marques:

Vídeo – Eu sou assim – shows virtuais na EMB – Mirian Marques e quarteto:

<https://www.youtube.com/watch?v=1dl5tCqpEYA>

Vídeo – Eu não faço questão – voz e violão com Mirian Marques e Edson Arcanjo:

<https://www.youtube.com/watch?v=Yk1aL9MF4sE>

Vídeo – Mother (Walkyrizando): <https://www.youtube.com/watch?v=DXU3W9msM54>

Vídeo – Refrão – Entrevista e performance voz e violão com Mirian, realizada em 2009:

<https://www.youtube.com/watch?v=eNXATIqFb5A>

Vídeo – Oito anos depois: <https://www.youtube.com/watch?v=29LuOkNGiTA>

Vídeo – Turnê virtual do CD de Mirian Marques e quarteto:

<https://www.youtube.com/watch?v=dBuhwg4ipvM&t=12s>

Vídeo – shows virtuais EMB: <https://www.youtube.com/watch?v=1dl5tCqpEYA&t=123s>