



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

***UM CORPO NO MUNDO: CORPO BIOGRÁFICO COMO SIGNIFICANTE NA
FORMAÇÃO E PERFORMANCE MUSICAL DE CANTORAS DE MÚSICA
POPULAR***

SARAH THAMIRES ALVES DE LIMA

**Brasília
2025**

SARAH THAMIRES ALVES DE LIMA

***UM CORPO NO MUNDO: CORPO BIOGRÁFICO COMO SIGNIFICANTE NA
FORMAÇÃO E PERFORMANCE MUSICAL DE CANTORAS DE MÚSICA
POPULAR***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música. Mestrado Acadêmico. Instituto de Artes, Departamento de Música. Universidade de Brasília, como requisito final para obtenção do título de mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Jéssica de Almeida.

**Brasília
2025**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AL732c Alves de Lima, Sarah Thamires
 UM CORPO NO MUNDO: CORPO BIOGRÁFICO COMO SIGNIFICANTE NA
FORMAÇÃO E PERFORMANCE MUSICAL DE CANTORAS DE MÚSICA POPULAR
/ Sarah Thamires Alves de Lima; orientador Jéssica de
Almeida . Brasília, 2025.
 145 p.

 Dissertação (Mestrado em Música) Universidade de Brasília,
2025.

 1. Pesquisa (auto)biográfica. 2. História de Vida. 3.
Processos de Formação em Música. I. de Almeida , Jéssica ,
orient. II. Título.

Projeto de pesquisa de mestrado intitulado “*Um corpo no mundo: corpo biográfico como
significante na formação e performance musical de cantoras de música popular*”, de
autoria de Sarah Thamires Alves de Lima, avaliado pela banca examinadora constituída
pelos/as seguintes professores/as:

Prof/a. Dr/a. Jéssica de Almeida
Universidade de Brasília
Orientador/a

Prof/a. Dr/a Wenderson Silva Oliveira Rodrigues
Universidade Federal de Roraima
Examinador/a Externo/a

Prof/a. Dr/a Delmary Vasconcelos de Abreu
Universidade de Brasília
Examinador/a Interno/a

Data de aprovação: Brasília, 1º de agosto de 2025.
Campus Darcy Ribeiro – Brasília, DF – 70.910-000 - Brasil - Tel.: (61) 3107-0254.

RESUMO

Esta pesquisa está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, Linha de Pesquisa Processos de Formação em Música, e aborda o tema formação de cantoras de música popular, estudado por meio do conceito de corpo biográfico, de Marie-Christine Josso. Nesse contexto, objetiva-se compreender como o corpo biográfico é significativo na formação e performance musical de cantoras de música popular. Deste, desdobram-se os objetivos específicos de 1. Registrar, a partir do conceito de corpo biográfico, de que forma as cantoras participantes da pesquisa se percebem como um corpo musical que carrega marcas sócio-cultural-políticas; e 2. Analisar em que medida essas marcas (de)formam um corpo-mulher-biográfico. Em termos metodológicos a abordagem (auto)biográfica foi norteadora para a realização deste trabalho. Por meio do método histórias de vida operado pelo procedimento biografia músico-educativa, foi possível observar que o corpo biográfico das artistas é significativo de múltiplas formas, a saber o corpo-música-cena, o corpo mulher transgênero e travesti, o corpo-artista-cantora, o corpo negro periférico de uma mulher sapatão, o corpo como território, o corpo livre e que nutre o desejo de liberdade, o corpo quilombola, o corpo de ancestralidade, luta e arte e o corpo que dança e celebra a alegria como ferramenta de revolução político-social.

Palavras-chave: Pesquisa (auto)biográfica. História de Vida. Processos de Formação em Música.

ABSTRACT

This research is conducted within the Graduate Program in Music at the University of Brasília, under the thematic line Processes of Music Education and Training. It investigates the formation of popular music singers through the lens of Marie-Christine Josso's concept of the biographical body. The primary objective is to understand how the biographical body becomes significant in the musical formation and performance practices of popular music singers. The study is guided by two specific objectives: (1) to document, through the concept of the biographical body, how the participating singers perceive themselves as musical bodies inscribed with socio-cultural and political experiences; and (2) to analyze the extent to which these experiences shape and (trans)form a biographical woman-body. Methodologically, this work is grounded in a (auto)biographical approach. Through the life history method and the procedure of the music-educational biography, the research identifies the biographical body as a site of multiple, intersecting meanings. These include the body as both music and performance; the body as a transgender woman, including travesti (a feminine gender identity recognized in Brazil within the broader trans community); the body as an artist and singer; the body of a Black lesbian woman from marginalized urban areas; the body as territory; the body as an expression of freedom and the longing for liberation; the quilombola body (emerging from Afro-Brazilian communities of formerly enslaved people who resisted oppression by forming autonomous settlements, whose collective land rights were formally recognized in Brazil's 1988 Constitution); the body rooted in ancestry, resistance, and artistic expression; and finally, the body that dances and celebrates joy as a powerful form of sociopolitical resistance and revolution.

Palavras-chave: (Auto)biographical research; Life story; Music education processes

AGRADECIMENTOS

Agradeço o amor e apoio da minha família, em especial meus pais, Adalgisa Alves de Lima e Joaquim Ribeiro de Lima, minhas fontes primárias de afeto e inspiração de vida. Grata por me tornarem um corpo-arte, um corpo-vida, que inspira e faz revolução através da música e da educação. Grata por sonharem meus sonhos, e fortalecerem minha base com muita segurança, amor próprio e integridade.

Agradeço o cuidado e organização da orientadora da pesquisa, professora Doutora Jéssica de Almeida. Grata por me inspirar nos caminhos múltiplos e enriquecedores da pesquisa (auto) biográfica, e pela paciência e afeto durante a construção desse trabalho. Grata também pelos cronogramas com datas e prazos, pela atenção, flexibilidade, empatia, e por cada orientação de trocas sinceras e preciosas.

Agradeço às professoras doutoras, Wenderson Oliveira e Delmary Vasconcelos de Abreu, que aceitaram participar da banca de avaliação desta dissertação de mestrado. Todas as observações e sugestões de bibliografias adicionais, foram de grande relevância e riqueza de saberes. Grata por me inspirarem a seguir no mundo da pesquisa científica, e celebrar a potência intelectual como revolução social e política.

Agradeço aos meus amigos, colegas, alunos, e as cantoras que participaram da pesquisa. Grata por confiarem suas histórias de vida, suas sensibilidades e fragilidades que as tornam fortes, resilientes e fontes de inspiração de vida e arte. Que a música continue a nos conectar e criar novas narrativas de amor, sucesso, abundância, criatividade, cura, evolução e bons sentimentos.

Agradeço ao meu eu de consciência, por tomar o primeiro passo ao acreditar que seria possível executar com excelência esta pesquisa de mestrado. Grata por finalizar este trabalho como estudante do sistema de cotas raciais, bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Grata por ocupar os espaços acadêmicos por meio das políticas públicas de acesso e equidade para população negra.

SUMÁRIO

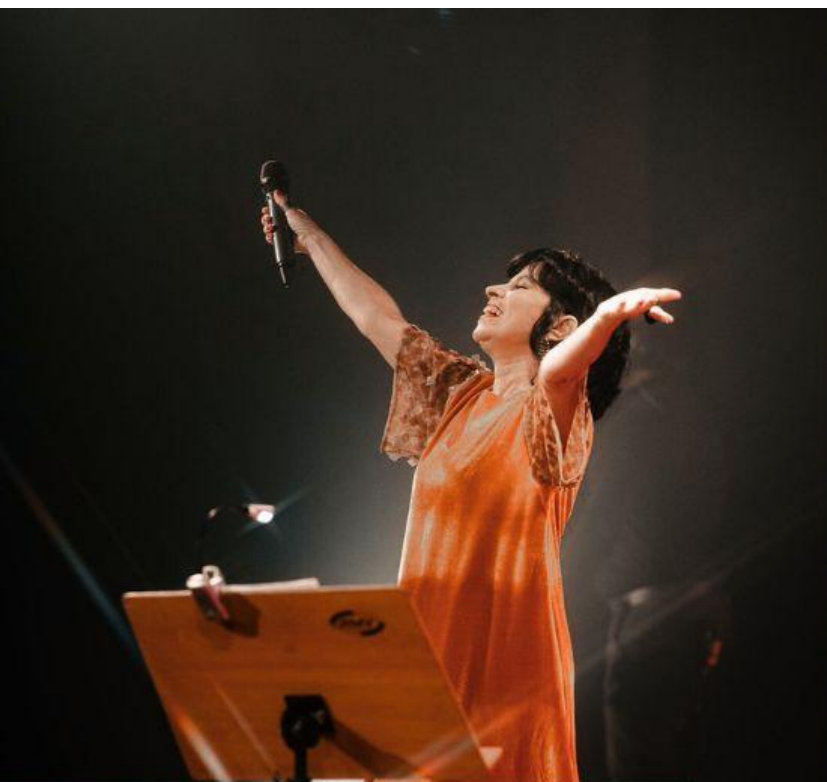
1. INTRODUÇÃO	8
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	14
3. CORPO BIOGRÁFICO	18
Figura 1: Dimensões de ser no mundo	19
Figura 2: Motores (A) temporais no Trajeto Antropológico	22
Figura 3: Saber circular entre as procuras que animam e orientam uma vida	27
4. ABORDAGEM (AUTO)BIOGRÁFICA E FORMAÇÃO	30
4.1. Abordagens (Auto)Biográficas	31
4.2.1. Sobre a construção de biografias músico-educativas no contexto da pesquisa	41
4.2.2. Análise das biografias músico-educativas	43
5. BIOGRAFIAS MÚSICO-EDUCATIVAS COM CANTORAS DE MÚSICA POPULAR EM BRASÍLIA	47
Tonhão Nunes - Dia de alma	49
Haynna - Canto Preto	58
Célia Porto - A Juriti	69
Prethaís - Preta, Pretinha	81
5.1. A análise entrelaçada dos corpos musicais biográficos	94
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS	120
ANEXO 1	Erro! Indicador não definido.
ANEXO 2	134
ANEXO 3	137
ANEXO 4	139

Um **Corpo** (música, canto, voz, consciência, sentir e criar)

no (onde, como, quem)

Mundo (lugar, fala, cultura, território, identidade)

Acesse o link: [Luedji Luna - Um Corpo no Mundo](#)



Célia Porto Prethaís Haynna
Tonhão

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa contou com a colaboração e participação de cantoras muito queridas por mim, e que também são artistas importantes no atual cenário musical da música autoral de Brasília-DF. As fotos acima dão o rosto e as cores para as vozes que irão ecoar e dar corpo ao texto desta dissertação, corpo esse que vem repleto de histórias, de mãos que costuram juntas suas narrativas, seus conceitos, suas crenças, cheiros, texturas, suas sensações, memórias, seus sonhos, planos, suas realizações e processos sensíveis de autoconhecimento.

Tonhão, Haynna, Célia Porto e Prethaís foram as mulheres que compartilharam de suas vivências e experiências de corpo biográfico para acessarmos importantes atravessamentos e marcas de suas histórias de vida e formação enquanto cantoras. Cada fala e pensamentos trazidos nas biografias músico-educativas foram respeitadas e analisadas com a atenção e o cuidado devido às narrativas, à autonomia e às subjetividades individuais de cada uma delas, bem como, seguindo todas as medidas éticas e garantia de segurança das informações pessoais que foram registradas no decorrer da coleta de dados. Além disso, a análise individual de cada artista foi devolvida para que as participantes fizessem a leitura e contribuíssem com correções, alterações ou interpretações próprias.

Logo, a exposição dos nomes das artistas supracitadas é fruto de autorizações consentidas pelas cantoras que fizeram parte dessa pesquisa. Entendo que este trabalho é uma música escrita em coletivo, por várias mãos, ouvidos pensantes e vozes potentes que marcam suas memórias, registrando hoje suas vivências, para que o futuro seja construído a partir das reflexões que emergem do mergulho profundo em si, no meio em que se inserem, e nas variantes que simbolizam seus legados marcados por lutas, prazeres, amores, vitórias, autenticidade e arte.

O tema aqui investigado, a formação de cantoras de música popular, nasceu de meu interesse enquanto artista cantora que vivenciou em algum momento da carreira, dentro e fora do ensino institucionalizado, o aprendizado do canto através da premissa do corpo expressivo, o corpo em movimento que dá significado à voz.

Nesse processo, experienciei bloqueios e travas vocais desmontando-se, apoiada na coragem de experimentar, de me permitir e de me jogar no desconhecido e perceber-me como um corpo pensante, criativo e autônomo. A compreensão do que antes se repetia e copiava, tomou gosto pelo que é próprio e único, da identidade vocal à afinação, do ritmo à compreensão poética das letras, um convite para se enxergar autora em movimento e uma cantora que se expressa através da voz de todo corpo, não apenas a voz emitida pela prega vocal.

Parto do entendimento de que o corpo sente, pensa e dá sentido ao incerto, de forma orgânica concretiza o subjetivo, movimenta a inteligência e tem grande potencial de autocura. Nesse contexto, entendo que o conceito de corpo biográfico, que inicialmente foi pensado com a relação corpo-voz-movimento, nos ajudou a compreender as narrativas das cantoras e como cada marca de seus corpos potencialmente influenciou em suas decisões, planos e vivências. Além disso, uma vez que o corpo conta nossa história e atua na construção dela, ele também pode ser potência de criação e refém de engessamentos.

Logo, para iniciar esse caminho de pesquisa, tomamos de introdução a livre interpretação do corpo consciente no processo de construção de um saber imerso em memórias de formação. Assim, escolhi amplificar esta percepção convidando outras pessoas a se verem como corpo na construção do seu eu artista, performante e cantora. Portanto, parto de um olhar epistêmico construído em um ambiente em que a cultura de música popular é vivenciada pelas mulheres que a interpretam e a vivem no cotidiano profissional.

Para isso, a pesquisa se desenvolveu a partir da escuta atenta às histórias dessas mulheres, cantoras de música popular, com o *objetivo geral* de compreender como o corpo biográfico é significativo na formação e performance musical de cantoras de música popular. Em que este objetivo geral será estudado a partir dos seguintes *objetivos específicos*: 1. Registrar, a partir do conceito de corpo biográfico, de que forma as cantoras participantes da pesquisa se percebem como um corpo musical que carrega marcas sócio-cultural-políticas; 2. Analisar em que medida essas marcas (de)formam um corpo-mulher-biográfico.

Em termos estruturais, a investigação iniciou-se de uma revisão bibliográfica com o intuito de selecionar teses e dissertações que dialogam com a temática proposta, através de pesquisas com diferentes termos e palavras-chaves na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD). Em seguida, centrou-se

inicialmente nos conceitos de *movimento*, *corpo biográfico* e *corporeidade*, entendendo que, por meio desse estudo, é possível conceber a voz das cantoras enquanto instrumento primário no saber e fazer musical e, ao mesmo tempo, uma voz que habita um corpo pensante e inteligente. Tal qual um instrumentista conhece a geografia e a mecânica do seu instrumento, o cantor e a consciência corporal andam lado a lado. Da mesma forma, musicalidade e memória se entrelaçam nessa pesquisa.

1.1. Memorial: viver o corpo na voz, viver a voz do corpo

Na minha trajetória iniciada musicalmente na igreja, essa relação de corporeidade foi abafada pela necessidade de controle do corpo, aqui recortado no contexto de um parâmetro cultural religioso, em que o sagrado não se mistura com o profano, em que vivenciar o corpo em sua natureza plena é sinônimo de pecado, e a carne é condenada para que o espírito viva. Hoje, vivenciar a liberdade do sentir, permitir perceber-me como um todo, completo, complexo, e a partir da percepção de que nos constituímos corpo, sensação e razão, considero como um ato de valorização do meu processo de autoconhecimento pessoal, profissional e humano.

Em 2013, quando ingressei na graduação em música, as portas para um novo mundo de ideias se abriram e, junto de novas percepções do fazer musical, vieram também as experiências com a música brasileira, em grande parte não pela instituição em si, tendo em visto a forte cultura de música erudita ainda dominante nos currículos de graduação em música, mas sim pelas conexões entre colegas da música, professores e amizades adquiridas ao longo do curso.

Com a criação estritamente cristã de meu núcleo familiar em que me formei, o único repertório “permitido” em casa, ou em diferentes ambientes na infância e adolescência, eram as músicas de cunho religioso. Junto dessas músicas, vinham formas de experienciá-las e comportamentos a serem incorporados (e excorporados). Logo, ao acessar a música popular brasileira e sua pluralidade, a paixão pelo gênero despertou o interesse no fazer e também criar musical, a autoidentificação do que é próprio, cultural e único de brasilidades diversas. Entre elas, a MPB, o samba e seus tantos subgêneros, a bossa nova, o axé baiano moderno da banda Attoxxa, a *swingueira* de consciência política dos Baianasystem, os forrós pé de serra, o groove brazuka de Tim Maia, o funk carioca dos passinhos inconfundíveis, e o sertanejo

entoado a todo pulmão na música “Evidências” aclamada como um hino nacional, que bem representa seu povo, entre mazelas e alegrias comuns que nos conectam como comunidade brasileira, miscigenada e rica em diversidade, que apesar da triste origem dessa mistura forçada, hoje conseguimos lidar com tamanhas dores enquanto os pés dançam em ritmos alegres e vibrantes de um samba enredo acelerado na avenida.

Ainda na graduação tive a oportunidade de representar musicalmente o Brasil, cantando samba de roda, no meu primeiro festival de música atuando como cantora popular, o festival Ethno Sweden, realizado na edição de 2018, na cidade de Rättvik, Suécia. A experiência trouxe bastante amadurecimento musical, estético-vocal e também multicultural.

O festival, de fato, tinha (ainda tem, pois ocorre em diferentes países anualmente) o objetivo de conectar várias músicas tradicionais de cada país em um só evento musical. Nele, as dinâmicas de interação entre os participantes desse evento se davam por meio de oficinas, em que cada representante de seu país ensinava e aprendia a música original de outra nacionalidade. Para concluir a vivência de uma semana imersa em trocas culturais, a organização promoveu um concerto final com todas as músicas em execução ao vivo, aberto a toda comunidade local da cidade. A forma de fazer música ali compartilhada foi transformadora e me ensinou muito quanto às certezas técnicas sobre certo e errado, o que se deve ou não se deve fazer enquanto cantor, quais as formas de usar o próprio instrumento voz na interpretação de uma canção, diferentes timbragens vocais, diferentes melodias e estruturas se mesclavam, fonéticas únicas e diferentes potências rítmicas desenhavam formas de expressão artística tradicionais própria de cada povo e lugar, a riqueza e a diversidade musical de cada cultura tornou o festival ainda mais instigante e plural. A experiência final no festival foi registrada em material de áudio gravado em formato de CD, com produção e direção do professor Dr. Antenor Ferreira.

Após o intercâmbio musical no festival *Ethno Sweden*, retornei a Brasília para me dedicar à educação musical em escolas privadas da cidade, e dar continuidade também às aulas de canto popular de forma autônoma. Como professora de canto popular, tenho atuado na área há 12 anos, e a cada ano percebo um novo aprendizado em sala. Já lecionei para diferentes faixas etárias, de crianças a idosos, adolescentes e adultos, também em diferentes contextos sociais. E, de todas as

experiências docentes já vividas, a empatia e a capacidade de ler e de compreender o outro foram os aprendizados mais significativos. Para além da técnica vocal e musical, a relação humanizada na docência é uma característica que diferencia e facilita a construção do conhecimento prático da música, pois quando nos dispomos a entender e perceber o aluno em todas as suas complexidades e momentos, o tato e a sensibilidade de inserir conteúdos teóricos e técnicos em sala de aula, e para além da sala, se tornam mais fluidos e orgânicos, auxiliando, desta forma, na evolução musical dos envolvidos, nesse ambiente em que não apenas o aluno aprende, mas também o professor, na manutenção permanente de ferramentas e estratégias de ensino para sua didática em sala de aula.

Todavia, 2021 foi o ano em que realmente me dediquei para a carreira de cantora popular, em paralelo com a educação musical, também a performance ganhou espaço nos meus estudos e vivências. Os palcos foram se tornando mais frequentes na rotina, meu corpo e minha imagem como portfólio artístico foi se reconstruindo. Adentrei no mundo do mercado musical e passei a participar de conferências de Music Business, de oficinas e rodas de negócios com curadores de festivais nacionais e produtores de eventos, de palestras de incentivo cultural para artistas locais, de editais para acessar auxílios públicos para produções musicais independentes, de pesquisas sobre trâmites e estratégias para lançamento musical em plataformas de streaming. Muitas outras demandas passaram a integrar minha rotina, como agendas de show, gravações, ensaios e produções, organizações de equipe, setlists, roteiro de palco, e composições musicais colaborativas com amigos do Hip Hop, e outras vertentes da música urbana.

No decorrer dos últimos anos, entre 2021 e 2025, o projeto ao qual me dediquei com mais afinco e apreço, foi o EP *LatinidadeAfro*, constituído de cinco faixas de músicas inéditas, e com produção também audiovisual. Sua construção e entrega final marca um momento importante e simbólico para minha formação como cantora popular autoral, e para a construção de uma identidade própria, a partir da qual busco valorizar a cultura afro-indígena brasileira, bem como fazer referência a riqueza da música latina e afro contemporânea, a salsa, o samba, o samba rock, o funk brasileiro, o *afrohouse*, o *afrobeats*, dentre outros. Portanto, Sarah Lima, como antes eu era conhecida, passou a assumir a persona artista Saraní. E nesse lugar de atuação como cantora popular, ocupei diferentes palcos de festivais e eventos diversos, tais como Festival Plural em Brasília, Show Case na conferência Sim SP em São Paulo,

Festival *Bocadim* em Brasília, Festival Convida e Amostra Sesc de Música em Brasília, eventos particulares em Castanhal e Salinas no Pará, Festival *Meskla* em Brasília, Festival de Jazz do Lago Oeste, e eventos corporativos diversos como vocalista da banda brasiliense Violeta Groove, projeto que atualmente conta com 12 anos de estrada musical. Atualmente é possível conferir todo meu material musical já produzido nas plataformas de música e vídeos, como Spotify e Youtube, e também pelos meios de comunicação, como jornal Correios Brasiliense, jornal Brasília, rádio nacional e rádio cultura, dentre outros, com informações disponíveis no Google, mediante pesquisa do nome Saraní.

Portanto, inspirada em minha trajetória profissional entre carreira musical e docente, busco introduzir a temática que permeia minha pesquisa de mestrado e embrionária investigação científica. Toma-se como ponto de partida a temática, formação musical de cantoras, em que as seguintes questões nortearão a realização da pesquisa: 1. como se desenvolve/constrói a relação do corpo biográfico na formação musical das cantoras, ou seja, como o corpo é percebido e vivenciado por elas em suas narrativas de vida; 2. de que forma o conceito de corpo biográfico pode estar/ser presente na formação dessas mulheres, e como os diferentes recortes de gênero, classe social, raça e sexualidade estão presentes em seus corpos na forma de vivências e atravessamentos. Para iniciar a busca direcionada e inspirada pelas questões supracitadas, daremos o início metodológico a essa pesquisa com a revisão bibliográfica.

2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

O objetivo desta revisão foi selecionar teses e dissertações que dialogam com a temática proposta, através da realização de buscas com diferentes termos e palavras-chaves na plataforma Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD). O caminho traçado para selecionar os trabalhos mais relevantes em coerência com a pesquisa em questão, será descrito logo a seguir. Primeiramente, foi iniciada uma busca dentro do campo de busca avançada da plataforma, utilizando as 3 palavras chaves: música, corpo e movimento, e sem delimitar datas específicas, os resultados foram: 284 trabalhos, sendo 181 dissertações e 103 teses, onde apenas 6 foram desenvolvidos em programas de música e 6 em artes cênicas. Dessa primeira seleção, foram escolhidos 2 trabalhos que dialogam melhor com o tema aqui proposto, 1 tese (Storolli, 2009) e 1 dissertação (Bündchen, 2005).

Logo depois, as palavras centrais na busca avançada mudaram para “canto”, “música” e “corpo”, e o resultado encontrado foi 139 trabalhos, sendo 90 dissertações e 49 teses, das quais 14 pertenciam à área da Música, e as outras classificadas em diferentes áreas como comunicação, psicologia, artes cênicas, dentre outras. Desse segundo levantamento bibliográfico, foram selecionados 5 trabalhos, sendo 3 dissertações (Sá, 2019, Sousa, 2011, Nicoletti, 2017) e 2 teses (Araújo, 2016 e Sousa 2021).

E, por fim, a última combinação de palavras foi “corpo”, “performance” e “música”, com o total de 258 trabalhos encontrados, sendo 163 dissertações e 95 teses, das quais apenas 14 foram desenvolvidos na área da Música. Desses, selecionei 1 tese (Silva, 2021) e 1 dissertação (Gouveia, 2012), justificadas pela maior proximidade com o tema investigado. Logo abaixo, se inicia o diálogo com os trabalhos selecionados a partir do critério de maior proximidade com o tema da pesquisa, sendo no total 9 trabalhos escolhidos, 4 teses e 5 dissertações.

Para melhor organização das informações, confeccionamos um quadro com as informações obtidas do repositório, resumos e seção de referências bibliográficas (ANEXO 1). Ao analisar o quadro com os 9 trabalhos selecionados, foi possível identificar que a maioria deles não estão concentrados na área de educação musical, tendo em vista que apenas 4 trabalhos fazem parte de programas de pós-graduação em música, e os outros 5 estão distribuídos entre as áreas de educação, teologia, literatura, e educação brasileira. Foi possível identificar, também, que a maioria dos

trabalhos são de produção intelectual ligadas a instituições em São Paulo, sendo 4 trabalhos de São Paulo - SP, 2 de instituições no Rio Grande do Sul - RS, 1 de Santa Catarina- SC, 1 do Ceará - CE, e 1 de Minas Gerais-MG. Dos 9 trabalhos, 7 são escritos por mulheres, e 2 são de autoria masculina. Todos os 9 trabalhos analisados foram construídos a partir de diferentes metodologias de caráter qualitativo.

Dos trabalhos concentrados na área de educação e educação musical, 3 deles abordam o canto coral como campo de investigação para o tema proposto, dentre eles estão: “A relação ritmo-movimento no fazer musical criativo: uma abordagem construtivista na prática de canto coral” (Bündchen, 2005), “Corpo-voz em contexto coletivo: ações vocais formativas no canto coral” (Sousa, 2011) e “Dando corpo à voz: educação somática na construção de uma proposta de preparação vocal pela experiência do corpo no âmbito de canto coral” (Sousa, 2021). Os trabalhos aqui arrolados têm em comum a busca pela ruptura da dicotomia entre o corpo e mente como se as partes fossem isoladas e independentes, com a intenção de ampliar a compreensão do ser em sua completude, logo, compreende-se aqui que “a importância da ação corporal na interação com a música não é apenas uma questão de novidade, e sim de considerar o ser humano como um todo, é não fragmentá-lo, é ser cooperador no seu desenvolvimento” (Bündchen, 2005, p. 89).

A autora Nicoletti (2017), em sua dissertação de mestrado focou na educação musical para os anos iniciais, com crianças e adolescente de 7 a 14 anos, sob a ótica e comparação do conceito de dois teóricos, Rudolf Steiner (1861-1925) e Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). No trabalho com título “A educação estética da música no segundo setênio: aproximação entre Rudolf Steiner e Émile Jaques-Dalcroze”, através da metodologia de pesquisa bibliográfica, com textos originais e traduções em inglês e português, a autora chega ao final com a conclusão de que, ambos os teóricos pesquisados têm em comum a concepção expandida de ritmo\movimento como princípio essencial à vida e a qualquer processo educativo.

Dentro do campo de análise de performance, em específico com cantoras de música popular brasileira, se destacam 2 trabalhos selecionados, são eles: “Maria Bethânia, corpo e voz em cena: a performance de Carcará” (Gouveia, 2012) e “O corpo como texto: Clara Nunes e a performance da fé” (Silva, 2021). Ambos os trabalhos analisam a performance das artistas, mediante ampla investigação política, social, musical, estético e de interpretação textual e vocal, na perspectiva do contexto histórico cultural vigente em questão. Em contrapartida aos trabalhos que estão

focados em práticas coletivas, como os citados no parágrafo anterior, os trabalhos de análise de performance permeiam também as biografias, a formação e a trajetória artística única de cada cantora em foco, aproximando-se mais ainda, portanto, da presente pesquisa (auto) biográfica.

Em sua tese de doutorado “Movimento, respiração e canto: a performance do corpo na criação musical”, a autora Storolli (2012) propõe um grupo de vivências musicais com o foco no canto, na respiração, e no corpo como perspectiva de primeiro instrumento consciente no fazer musical orgânico e criativo do indivíduo. Segundo a autora foi possível propor diferentes descobertas vocais a partir da relação de canto, movimento, corpo e a respiração vivenciada de Ilse Middendorf, desta forma, destaca-se a criação e um ambiente rico em possibilidades onde “a vivência do processo leva o performer a adentrar um corpo em estado de criação, gerando improvisações vocais e movimentos, resultado das relações que a respiração estabelece com o movimento e a voz” (Storolli, 2012, p. 08).

Em “o texto: Clara Nunes e a performance da fé” (Silva 2021), o autor pesquisou em sua tese de doutorado, acerca da religiosidade afro-brasileira sendo parte importante na biografia da cantora mineira Clara Nunes, e de que forma essa conexão religiosa influenciou sua música, a interpretação e a performance no palco. A partir da perspectiva de construção da sua identidade artística em conjunto com sua formação identitária religiosa, apresentou-se a contribuição desta performance para os Estudos da Performance Cultural. Clara Nunes, uma importante intérprete, que teve em seu corpo a vivência de diferentes períodos históricos, se permitiu aprofundar e compreender a religiosidade afro-brasileira, que nos constitui como povo herdeiro de uma rica cultura plural, intelectual e também corporal, fazendo da sua profusão de fé um ato de transformação e diálogo intercultural. “Clara dançou para aprender e compreender a nossa ancestralidade, escolhendo a fé como seu caminho de travessia pelas encruzilhadas propostas/permitidas” (Silva, 2021, p. 228). Através de uma metodologia de caráter qualitativo, o autor traça um caminho de pesquisa que perpassa pela trajetória artística, dentre e fora do palco, mas principalmente como suas vivências justificam e dialogam com sua performance enquanto cantora popular.

Ao propor uma oficina de corporeidade para alunos de música, letras e artes da Universidade Federal de Minas Gerais, a tese com título “O cantor e o desenvolvimento expressivo: estudos Labanianos aplicados ao processo de construção da performance cênico-musical” (Araújo, 2016), trouxe uma pesquisa-

ação em que os alunos participaram das oficinas, e responderam questionários sobre a vivência na oficina. Ao longo das vivências artísticas e a partir das reflexões inspiradas pelo questionário, a autora alcança seu objetivo principal, definido como, encontrar meios de auxiliar o cantor em seu desenvolvimento, a partir da aplicação dos estudos Labanianos à arte do Canto. Portanto, segundo Araújo (2016) é por meio da incorporação e assimilação de princípios artísticos de diferentes artes, e por meio da capacidade de realizar uma conexão entre tais princípios, que o cantor desenvolve seu potencial expressivo em cena.

Por fim, dentre as teses e dissertações aqui arrolados no campo da revisão de literatura e referências bibliográficas, destaca-se a dissertação com título “A consciência corporal estimulada pelo canto”, onde o autor da pesquisa faz um breve levantamento bibliográfico de trabalhos já publicados que tenham investigado o tema em questão sob o olhar principal da teologia. Segundo De Sá (2019), o desenvolvimento da consciência corporal está intimamente ligado ao aprendizado do canto, bem como, no desenvolvimento humano, psíquico, religioso, intelectual e social do indivíduo. E a partir da investigação realizada foi possível propor que “A música revelou ser uma área de grande estímulo para a consciência corporal, sendo o canto, o instrumento que mais se aproxima dos processos vivenciados pelo corpo” (De Sá, 2019, p. 87).

Vale pontuar que o capítulo de revisão bibliográfica foi fundamental para construção desse trabalho e para o surgimento das novas ideias que surgiram logo depois dele. Apesar dos diferentes caminhos pelos quais a pesquisa criou corpo e vida, os trabalhos supracitados inspiraram boa parte da busca de referenciais e um mapeamento diagnóstico para compreensão do cenário atual da pesquisa em música, formação, canto popular, e principalmente como o tema *corpo* é investigado nesses temas. Como forma de aproximar as ideias iniciais com as novas propostas de investigações que surgiram no decorrer do processo, focamos agora no conceito de *corpo biográfico* como referencial teórico para compreender, a partir dos objetivos gerais e específicos, as narrativas de formação e carreira das cantoras que participaram da pesquisa.

3. CORPO BIOGRÁFICO

O corpo conta sua história, é memória viva, é matéria orgânica e circular. O corpo nos forma enquanto seres pensantes e de marcas profundas, desde os primeiros anos de vida, até o nascimento de um filho, a dor da perda física de quem se ama, um arranhão que cicatriza e eterniza na pele a ocasião, uma queda, um pulo em algo desconhecido, um movimento mal calculado, a necessidade de afetos, às necessidades fisiológicas, as angústias subjetivas da mente, dos prazeres e sensações simples, de compreensões complexas e técnicas, o corpo sente, armazena, memoriza e narra nossa história enquanto formação e saberes empíricos.

O conceito de corpo biográfico dialoga com a compreensão de escrita ativa e consciente do corpo como (auto)biografia, do corpo que presentifica as vivências, lembranças da mente e alma encarnada, que atravessa o espaço/tempo revisitando lugares e momentos, se estabelecendo no agora e projetando o futuro a partir das sensações já percebidas e ressignificadas pelo ser corpo e o corpo ser no mundo.

Para pesquisas nas áreas de formação, histórias de vida, e narrativas biográficas, a percepção do corpo biográfico, conceito pensado inicialmente por Danis Bois ¹, e posteriormente pesquisado por Josso ², traz à tona o corpo que perpassa a história e se faz memória viva de cada fase vivida, do convívio social, plural, ao movimento internalizado de consciência plena ou atenção consciente. E para melhor imersão no caminho da busca de si, Josso (2010) propõe uma síntese das relações do ser humano encarnado no meio onde se insere, propondo então 5 níveis de profundidade do cuidado de si e com o corpo, são eles: nível 4. cuidar do seu ser essencial, nível 3. cuidar da globalidade de si, nível 2. cuidar de si para manter-se em saúde, nível 1. cuidar de seu corpo nos cuidados de base que asseguram a

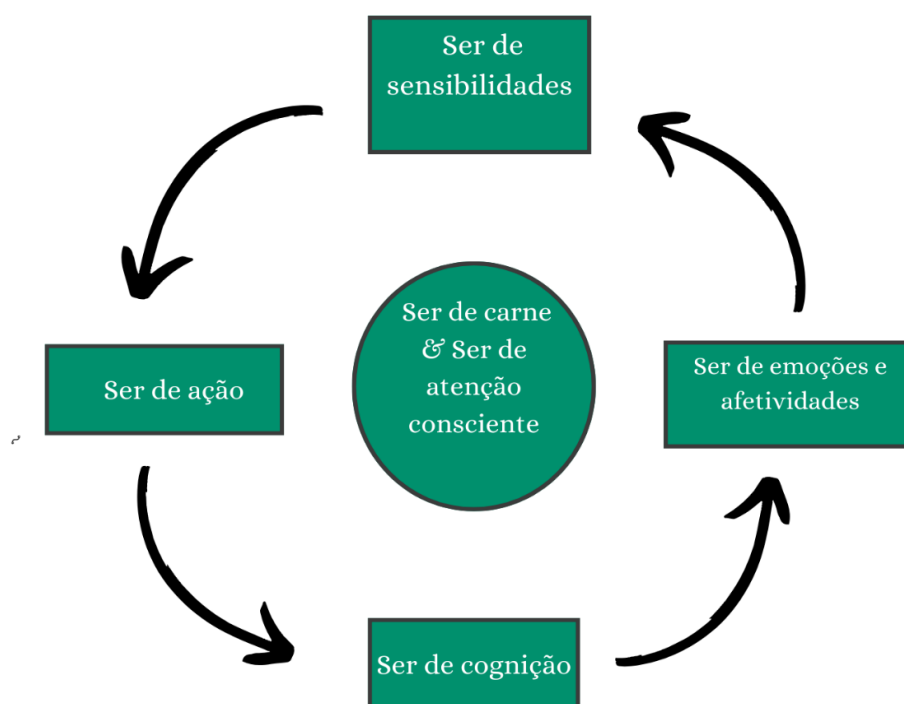
¹ Danis Bois é professor catedrático da Universidade Fernando Pessoa, psicopedagogo, kinesioteapeuta, osteopata, fundador da fasciaterapia e da somato psicopedagogia, detentor de um doutorado europeu em ciências da educação da Universidade de Sevilha. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edreal/a/rXZF6DgbGRsjFDTvDFCD5YR/>. Acesso em 18 fev. 2024

² Marie-Christine Josso foi socióloga e antropóloga, doutora em Ciências da Educação, professora da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Genebra. Trabalhou com as experiências e histórias de vida em especial no campo da educação, trazendo uma proposta para formação de jovens e adultos e também para a formação continuada de professores. Desenvolveu suas pesquisas com foco na abordagem da experiência formativa, tecendo a pesquisa-formação. Seus trabalhos têm forte influência das teorias voltadas às histórias de vida e à autobiografia. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/glossary/showentry.php?eid=53889#:~:text=Marie%2DChristine%20Josso%20%C3%A9%20soci%C3%B3loga,Educa%C3%A7%C3%A3o%20da%20Universidade%20de%20Genebra>. Acesso em 20 fev. 2024

sobrevivência, e por fim, nível 0. “onde há a delegação de cuidados de base, geralmente no período da infância, ou de doenças e acidentes que geram alguma invalidez física” (Josso, 2010, p. 188)

Ao longo de muitos anos de pesquisa na área de formação e abordagem biográfica, a socióloga e antropóloga Josso, desenvolveu um esquema que sintetizou as várias formas e dimensões de ser no mundo com base em relatos de vida e os associando ao conceito do imaginário. Imaginário esse evocado na construção das crenças cosmogônicas. A autora então propõe a definição dos diferentes níveis e fases da existencialidade humana através de 7 formas do ser, são eles:

Figura 1: Dimensões de ser no mundo



Fonte: Essas coisas do imaginário, diferentes abordagens sobre narrativas (auto)formadoras. (Josso, 2009, p. 123)

O esquema apresentado logo acima é uma breve síntese e interpretação das narrativas e histórias de vida\formação, referentes às pesquisas de Josso. E dentre todas as dimensões de ser no mundo, destaca-se para nosso eixo temático de corpo biográfico, o ser de carne, pois “através dele estamos ligados a dimensões químicas, físicas e energéticas de nosso universo; mais ainda: somos parte integrante e

estamos em ligação ativa com o ecossistema terrestre devido a nossa pertença biológica” (Josso, 2009, p. 123). Esse “ser de carne” apresenta-se em diversos momentos e falas biográficas, está na estética\imagem de si, na saúde, sexualidade, facetas sociais, culturais, alimentação, crenças e rituais, e em diferentes âmbitos da formação humana, pessoal, profissional e psicossocial.

Destaca-se, também, dentre as dimensões de ser no mundo, a dimensão do ser de imaginação, que transita entre o ser de sensibilidades e o ser de ação, e mesmo não explícito no esquema acima, exerce função relevante no que se refere às narrativas (auto)biográficas através do conceito do corpo biográfico. O ser de imaginação, ou no termo o “imaginário”, segundo Josso (2009), é a presença do inconsciente, do mundo onírico, da projeção de si em memórias já vividas, revisitadas através do que se imagina e recria do momento passado, na concepção e ressignificação com o presente\agora.

Logo, compreender que os conceitos, as ideologias políticas, as crenças, e as cosmogonias adquiridas ao longo de cada história perpassam e podem definir as identidades, os comportamentos, as ações, e tudo que nos forma enquanto seres pensantes, reforça a ideia do quanto o imaginário atua e está presente na formação do indivíduo, e nas escrituras do corpo biográfico que presentifica e dá personificação às memórias através do saber sensorial, e de marcas orgânicas e vivas que perpassam o corpo\psique.

Segundo Josso (2009), o imaginário está presente em diferentes esferas da vida, não apenas em uma única fase ou ciclo. É possível observar tal afirmação na formação musical das cantoras de música popular que fizeram parte dessa pesquisa, o imaginário exerce aqui uma função de potencializador de ideias, criações, valores pessoais, e, logo, incorpora suas vivências artísticas e de performance corporal no palco, bem como na sensibilização do fazer musical.

Ademais, o sentir, o interpretar, e dar voz ao corpo enquanto música, traz fragmentos de muita investigação de si, da técnica, da poética, das notas, e, por fim, em como todos esses elementos são traduzidos pelo corpo na formação e performance. Veremos nas narrativas das cantoras, o corpo que compartilha com o outro, com o público, com quem o assiste, suas verdades cruas e reais, ou mesmo a busca por essa verdade. Para além do que é palpável e físico, o corpo se faz também memória, razão, intenção e lugar de sensibilidades empíricas. E para melhor sintetizar a ligação dos conceitos de *imaginário* e o *ser de carne*:

Cabe ressaltar que o imaginário expresso na motricidade do corpo revela-se como dimensão fundante na constituição do conceito do Corpo Biográfico, uma vez que direciona a pensar o corpo como um manancial racional e não-racional de impulsos para a ação. Por ser possuidor de sentidos, emoções, sentimentos, afetos, imagens, símbolos e valores decorrentes do trajeto antropológico de cada sujeito traz os vestígios da história individual e também da história da humanidade. Estes são os fomentos dos reservatórios imaginários humanos (Zanella; Peres, 2013, p. 349).

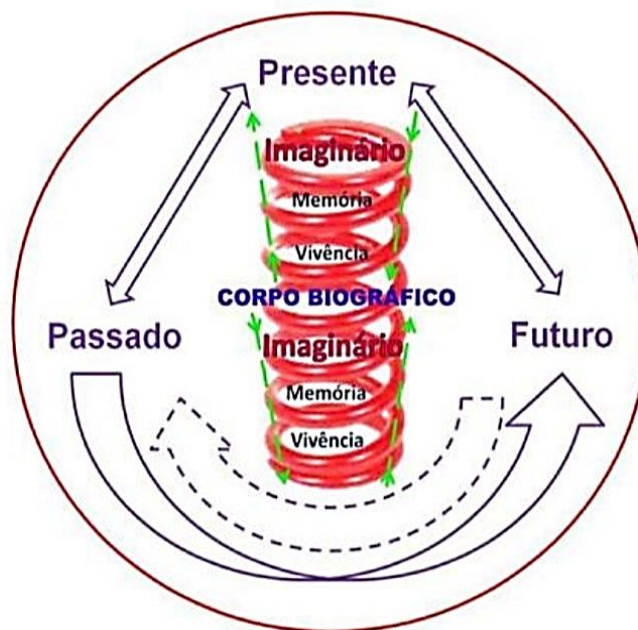
Logo, ao adentrarmos no tema formação de cantoras de música popular, traçamos uma linha tênue entre o imaginário consciente ou inconsciente nas narrativas, entre vivências de formação artísticas, a formação musical e pessoal de cada mulher nesse contexto, e as percepções que atravessam o ser de carne, o ser do imaginário, e, por fim, o ser de consciência plena, ou atenção consciente.

Nota-se que, no esquema da Figura 1, que o *ser de carne* e o *ser da atenção consciente* estão no mesmo ponto traçado, o que nos leva a compreender que as dimensões do corpo nesse lugar de autoconhecimento são indissociáveis e dialogam com o corpo biográfico mediados por narrativas, memórias, marcas e pela percepção de si no mundo, e no lugar do outro - na alteridade. O *ser de atenção consciente* aqui, aparece como forma de estar no momento presente do aqui e do agora, da atenção que reflete a efetividade de ações assertivas, e como essa atenção é essencial para a existencialidade evolutiva.

Assim, segundo Josso (2008) o indivíduo existe, portanto, necessita estar e habitar esse lugar consciente e de forma presente. Sob um olhar crítico do atual cenário moderno, este se apresenta como um desafio, tendo em vista que assumimos muitas demandas e os pensamentos estão cada vez mais acelerados, logo, conectar-se com o presente, focar, definir metas plausíveis de tarefas, e desacelerar o pensamento para se colocar no aqui e agora, exige essa almejada atenção consciente, racional, e um gerenciamento inteligente do tempo.

Ainda, a partir de Josso (2008) ao dialogar com as ideias de passado, presente e futuro, e na forma que o tempo nesse sentido cronológico participa e organiza as narrativas de si, observa-se na Figura 2, que o imaginário atravessa as memórias e as vivências dentro do conceito de corpo biográfico, e faz parte assim dos motores (a)temporais no trajeto antropológico de cada indivíduo.

Figura 2: Motores (A) temporais no Trajeto Antropológico



Fonte: As contribuições dos estudos do imaginário ao conceito de Corpo Biográfico (Zanella; Peres, 2013, p. 347)

O corpo biográfico está no centro das vivências, das memórias e do imaginário que perpassa o tempo. A memória, como apresentada no esquema acima, está ligada à vivência que conecta o passado e o futuro para ressignificar o presente do aqui e do agora. O imaginário está presente na espiral que se move para trajetória existencial, completando, por fim, o conceito apresentado dos motores atemporais que significam a vida, ou seja, do que se move, gera e dá energia vital para as vivências formativas - as experiências, e para as memórias decorrentes delas. No esquema apresentado acima, nota-se que a memória, a vivência e o imaginário, se repetem duas vezes no decorrer da espiral, estando o corpo biográfico ao centro, o que nos traz a reflexão sobre a continuidade e sobre o movimento constante em que a existencialidade da vida circula no espaço/tempo. (Zanella; Peres, 2013)

Dentro do recorte de gênero, de sexualidade e do recorte social e racial em que essa pesquisa se propôs a investigar, centralizamos a compreensão do corpo

biográfico da mulher. Mulher essa que transcende e se coloca subversiva às regras e ao imaginário antropológico da historicidade dos papéis de gênero e sexo (compreende-se sexo como a diferenciação normativo do corpo mulher/homem).

Também, no que se refere à história desse corpo biográfico, muitas variantes sociopolíticas moldam e constroem as biografias formativas em questão. Segundo Louro (2022), o corpo se move, pensa, reage, e é lido socialmente. Ele nasce não apenas biologicamente e do indivíduo, mas é ensinado e direcionado historicamente, culturalmente e principalmente em ideais políticos para manutenção de poder, onde determinados grupos dominam as tomadas de decisões e definem as formas de ser e existir enquanto nação, porque “ao classificar sujeitos, toda sociedade estabelece divisões e atribui rótulos que pretendem fixar as identidades. Ela define, separa, e de formas sutis ou violentas, também distingue e discrimina” (Louro, 2022, p. 18).

Esses rótulos muitas vezes vêm carregados de significados incoerentes ou mesmo da falta de significado\sentido, que não correspondem a todas as auto identificações de diferentes gêneros hoje compreendidos e estudados fora das normativas impostas em detrimento da cultura de cada lugar.

O que perpassa esse corpo-mulher, muitas vezes são marcas de luta, de resistência e revolução, e as histórias de vida, materializadas em narrativas que foram mediadas pela biografia músico-educativa nesta pesquisa, revelaram marcas ainda mais sensíveis, de plurisentidos e diferentes níveis de profundidade de cada cantora participante.

Para além da imagem que se apresenta, e da estética historicamente destacada como foco, em que o poder do conhecimento, político e científico, esteve nas mãos dos sujeitos do sexo masculino, “desafiar o pensamento sexista em relação ao corpo da mulher foi uma das intervenções mais poderosas feitas pelo movimento feminista contemporâneo” (Hooks, 2018, p. 46). Portanto, pensar essa autonomia, o auto pertencimento e o controle de si para esse corpo-mulher, é uma revolução que advém de movimentos sociopolíticos organizados, destacando-se a importante diferenciação de pautas levantadas a depender da definição etnorracial de cada grupo, geração, sexualidade e cultura.

“Pensar o corpo, hoje, é pensar suas performances, numa visão que o contemple como um dos elementos constitutivos do amplo universo semiótico, em que se produzem as subjetividades” (Villaça, 2009, p. 35). A relação do corpo com sua subjetividade resgatada pelo exercício (auto)biográfico, percorre a forma de

perceber o mundo e a si mesmo através das vivências incorporadas que estão imbricadas em cada psique. Pensar o corpo-mulher nesse espaço significa pensar o lugar que esse corpo habita, pensar a história desse lugar, a legislação que dita o contexto político, as marcas culturais, e, por fim, com foco na formação musical, pensar esse corpo na arte\música.

Para Matesco (2009), em seu texto: corpo e subjetividade na arte contemporânea brasileira, a noção de corpo supõe a subjetividade como algo intocável e complexo, que só tornará sua sensibilidade tangível ao se incorporar numa obra de arte. Butler (2022) aborda sobre a relação entre cultura e natureza no que se refere a diferenciação de sexo/gênero, e destaca que “a construção social do natural pressupõe o cancelamento natural pelo social” (Butler, 2022, p. 200). Dentro dessa ambiguidade descrita, questiona-se sobre alguns papéis atribuídos às mulheres, sob a justificativa do que é ou não é natural.

Nessa discussão, destaca-se a importância de compreender, difundir e consolidar a liberdade de ser do corpo-mulher, bem como no pensar, existir e questionar acerca dos direitos ao próprio corpo, a sua autonomia, a capacidade de reflexão e decisão, a consciência de si em diferentes âmbitos da existencialidade e o respeito às diferentes formas de se manifestar no mundo.

No cenário contemporâneo, vive-se um momento dessa busca de retomada de poder sobre si, mediante muita luta e resistência, e com pautas relevantes dos movimentos feministas que se manifestam no combate ao sexismo, ao machismo, ao feminicídio (assassinato de mulheres cometido em razão de gênero, Lei Federal nº 13.104/15 de 9 de Março de 2015) e ao sistema patriarcal, sistema esse em que homens brancos controlam o poder primário e dominam funções de liderança política, conceitos de moralidade, e privilégios sociocultural.

Esse corpo-mulher no contexto histórico do Brasil, e possivelmente em muitas outras culturas ocidentais, foi compreendido por muito tempo, apenas como um produto da natureza, em que não é permitido questionar, ou de forma subversiva se manifestar contra qualquer imposição a esses corpos, muitas vezes violados e com seus direitos invisibilizados.

Dentre as variantes de análise da percepção desse corpo-mulher-biográfico, busca-se também a inclusão do corpo da mulher transexual, aqui compreendida como uma mulher que biologicamente nasce em um corpo no qual não se identifica com o gênero e formas de ser, existir, pensar, criar e de (re) existir no mundo. Segundo

Carvalho (2017), a mulher trans perpassa por específicas transformações físicas e psíquicas até a estabilização e aceitação de si, e em sua grande maioria, ainda é marginalizada e excluída de seus núcleos familiares. Corpo esse que carrega muitas marcas e, no contexto cultural no qual estamos inseridos, ainda enfrenta muitas violência que advém do pensamento cisgênero normativo binário e transfóbico, e que apesar da necessária força e resistência diária, busca também um movimento de ruptura e maior ocupação de espaços, no que se refere à participação política, à tomada de decisões, à produção científica, e ao mundo da arte\cultura, em que nomes importantes trilham caminhos de sucesso na carreira musical, através de suas inspirações únicas em performance e criações musicais\artísticas, tais como, Liniker, Urias, Majur, Linn da Quebrada, dentre outras artistas que se destacam na atual cena musical brasileira.

Segundo Weeks (2022), existem diferentes ênfases a serem analisadas quanto à auto identificação sexual e de gênero no mundo moderno e pós-moderno, são elas: I. a identidade como destino; II. a identidade como resistência; III. a identidade como escolha. Nessa terceira ênfase, destaca-se três características na construção dessa autoidentificação, 1. a sensibilização, sendo o início da consciência de si, e de possíveis diferenças que fogem às normas binárias; 2. significação, quando o indivíduo começa a dar sentido e nome às possíveis diferenças; 3. subculturação, o autoconhecimento de si através da troca com os outros na alteridade; 4. estabilização, que por fim resulta na aceitação de si, de seus sentimentos e de seu estilo de vida, junto da sensação de pertencimento a grupos específicos ao qual se reconhece e se enxerga em igualdade.

Dentro do processo de construção dessa autoidentificação verifica-se, também, a importância da questão etnoracial para a articulação de ideias e cultura. O corpo-mulher-negra biográfico atravessa aqui uma extensa história sociocultural e ancestral, que é também carregado de significados que perpassa e confronta heranças sociais que dificultam a ascensão e a ocupação de determinados espaços de poder.

Segundo Hooks (2018), importantes intervenções foram feitas em relação à raça no movimento feminista, o que fortaleceu o movimento, pois “superar a negação de raça ajudou mulheres a encarar a realidade da diferença em todos os níveis” (Hooks, 2018, p. 71). Ainda sobre o corpo-mulher-raça, segundo (Gonzalés, 2020, p. 50) “ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma

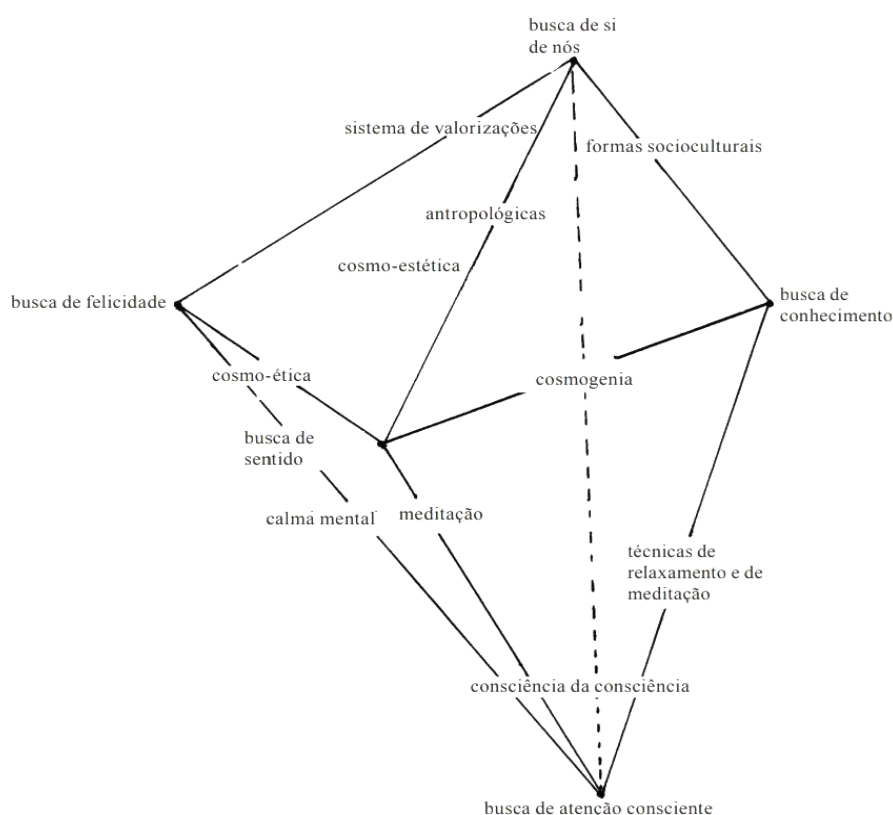
vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão”. Ou seja, as marcas que perpassam o corpo da mulher negra no Brasil, e no mundo, historicamente carrega muita luta, e busca-se hoje uma necessária mudança e quebra de estereótipos para avançar na melhoria de vida, ou mesmo na seguridade do direito à vida, muitas vezes negado desde o racismo obstétrico, até os contextos de violência doméstica.

Logo, para se pensar cada narrativa de corpo-mulher biográfico nesta pesquisa, fez-se necessário compreender também de qual lugar esse corpo fala, de que forma se sente pertencente a um grupo ou luta existencial, como se constitui enquanto sociedade e história, e de que forma a cultura normativa de corpos e gêneros interfere na formação desse corpo. Colocamos essas mulheres como voz ativa na construção de suas próprias narrativas de vida, com destaque para a importância da subjetividade humana na produção científica e com foco nas cantoras como protagonistas de suas formações.

Retomando ao conceito inicial de corpo biográfico, é possível analisar, na Figura 3, o poliedro proposto por Josso (2012) com um esquema formulado a partir das narrativas decorrente de pesquisas (auto)biográficas, com o título de “saberes circulares nas buscas que animam e orientam uma vida”. Nele, observa-se conexões de dois pontos principais que se articulam: a *presença de si e de nós*, e a *atenção consciente*, perpassando por diferentes buscas e estados da experiência e consciência humana no caminho do autoconhecimento, onde todos os eixos aqui elencados perpassam o saber-fazer, saber-sentir, saber-pensar, saber-escutar, saber-denominar, saber-imaginar, saber-avaliar, saber-perseverar, saber-amar, saber-projetar, saber-desejar e, finalmente, o saber-ser em si encarnado.

Esse poliedro sugere uma leitura da questão temporal da existencialidade, um processo de conhecimento de si mesmo, que se inicia a partir das concepções que habitam o empreender no caminho biográfico. É este caminho que, de fase por fase, de elaboração em elaboração, possibilita a atualização destas mesmas concepções (Josso, 2012).

Figura 3: Saber circular entre as buscas que animam e orientam uma vida



Fonte: O corpo biográfico: o corpo que falado, o corpo que fala, Josso (2012) <https://www.scielo.br/j/edreal/a/rXZF6DgbGRsjFDTvDFCD5YR/?format=pdf>, acesso em 24 fev. de 2024.

Ainda segundo Josso (2012), o esquema “saber circular entre as buscas que animam e orientam uma vida” organiza-se em torno de cinco eixos principais, sendo um deles essencialmente centrado na procura de potencialidades da consciência por vias corporais. Cada um desses eixos participa, de formas específicas, de uma interrogação essencial que gira em torno da busca por encontrar seu lugar no mundo, definir orientações de vida que proporcionam o sentimento de autenticidade e integridade consigo e com o outro, colocar em evidência a compreensão de sentimentos e valores que dão sentido de plenitude pessoal do que é considerado conforto de viver e, por fim, a busca do saber-viver o corpo como apoio, fundamento, e recurso de uma transformação do ser encarnado, em maior ou menor consciência\profundidade. Em suas palavras:

O corpo tal como é evocado nas narrativas de formação ocupa um lugar maior sob diferentes aspectos, mesmo se o autor da narrativa não está sempre consciente disso ou deixa de explicitá-lo. Do nascimento à puberdade, ele está presente em todas as circunstâncias que acompanharam seu crescimento fisiológico e suas relações com os outros (Josso, 2012, p. 24).

Logo, entende-se com este capítulo, o lugar do conceito de corpo biográfico disposto no objetivo geral de “compreender como o corpo biográfico é significativo na formação de cantoras de música popular”. E no recorte específico dentro do contexto do atual cenário musical de Brasília-DF, foi possível conceber uma pesquisa que acolheu diferentes narrativas. Narrativas que trouxeram sensibilidades, marcas e histórias que significam estes corpos, vivências únicas, a construção de conhecimentos institucionalizados ou não, das subjetividades, a existencialidade humana, e saberes que animam e orientam uma vida, segundo Josso (2010).

Parafraseando a cantora baiana Luedji Luna (2017), na música “Um corpo no mundo”, entendemos que “[...] *eu sou um corpo, um ser, um corpo só*” resgatam a noção de presença do aqui e do agora e remete à ideia da atenção consciente traçada por Josso (2010). Esta ideia é posta como um caminho de retomada para conhecer a si mesmo dentro do conceito de corpo biográfico e da potencialidade de mudança do paradigma entre “eu tenho um corpo” e “eu sou um corpo”.

Este corpo “*Tem cor, tem corte e a história do meu lugar*”: aqui retoma-se a ideia do corpo e de sua natureza biopsicossociológica, que se molda e se manifesta mediante influências do meio, da cultura, da política, da sociedade e de todos os mecanismos e estruturas que formam este ser - o corpo significativo. Ainda assim, “*Eu sou a minha própria embarcação, sou minha própria sorte*”, reafirma a singularidade e a subjetividade de cada história, do imaginário que participa da construção dessas narrativas (auto)biográficas, da atemporalidade dos saberes no caminho para si, e da sorte que se refere ao movimento constante em que nossa existencialidade se molda, se faz e refaz, cria e recria, inventa e se reinventa sempre que necessário ou inevitável.

Portanto, tendo em vista o contexto exposto neste capítulo, bem como o resultado encontrado ao analisar as biografias músico educativas de cada cantora, o conceito de corpo biográfico nos auxiliou no processo de construção das narrativas e na costura das ideias de diferentes autores que auxiliaram na análise do material coletado.

Entre sons, silêncios, pausas de respiração e diferentes flexões no tom das vozes de cada cantora da pesquisa, no decorrer dos registros das narrativas faladas e cantadas, foi possível perceber o quão potente é a ação de narrar a si mesmo e sua própria história de formação, enquanto protagonista que relembra e solidifica cada vez mais suas crenças, percepções, filosofias de vida e suas relações com a música e o corpo. Cada uma de um jeito muito único, porém entrelaçado, trouxe sua história de vida através da voz falada, da música, do corpo, das marcas e o interesse pulsando em analisar a si mesmo em suas especificidades de corpo mulher, corpo artista, corpo cantora, corpo negro, corpo bissexual, corpo transgênero, e tantos outros conceitos de corpo biográfico que surgiram das participantes.

O conceito de corpo biográfico nesse contexto, apesar de ainda pouco registrado em pesquisas científicas, foi o direcionamento essencial para aproximar a os temas de pesquisa (auto)biográfica, pesquisa sobre formação e formação musical, pesquisa sobre questões raciais e de gênero, e por fim, pesquisa sobre corpo, música e carreira. Tendo em vista que no projeto inicial desta pesquisa a ideia central era investigar a performance no palco, e como o corpo biográfico justificava cada postura e movimento de expressão, vale pontuar que no decorrer do processo, as cantoras da pesquisa trouxeram um corpo maior de abrangência neste ponto.

Performance como conceito amplo, em que se compreende o termo para designar a trajetória das cantoras em suas diferentes fases e contextos, do palco e da vida, de diferentes marcas, cenários, diferentes vitórias, os medos, as cicatrizes, as agendas, os eventos, as produções, os desafios e as levezas, dentre outros aspectos. Logo, a performance é toda história de vida e música das cantoras, e foi uma maneira de organizar por meio de ideias e memórias, um portfólio artístico e humano de cada artista.

Portanto, ao compreender que corpo biográfico e as histórias de vida foram os pilares desta pesquisa, vale pontuar que o desenho metodológico pensado foi com base na abordagem (auto)biográfica, a qual iremos compreender melhor e costurar com nossos objetivos geral e específicos no capítulo a seguir.

4. ABORDAGEM (AUTO)BIOGRÁFICA E FORMAÇÃO

Partindo do *objetivo geral* de compreender como o corpo biográfico é significativo na formação e performance musical de cantoras de música popular, a pesquisa (auto)biográfica foi norteadora para a realização deste trabalho, por meio do método histórias de vida operado pelo procedimento da biografia músico-educativa, desenvolvido com 4 cantoras|compositoras em Brasília-DF. Com isso, foram construídas narrativas que, juntas, formaram a biografia músico-educativa das artistas da pesquisa. O desenho metodológico escolhido para adentrar ao tema proposto foi pautado principalmente em ouvir, observar, dialogar e ouvir as cantoras de música popular, dentro de um recorte de raça e gênero, tais como: mulher transgênero, mulher cisgênero, mulher preta, mulher branca, mulher da comunidade LGBTQIAP+, mulher-mãe-artista, dentre outros recortes específicos que partiram da autoidentificação das próprias mulheres da pesquisa.

Assim, com o intuito de trazer mais clareza para esta seção metodológica, uma vez que são eles que justificam a metodologia, retomo os *objetivos específicos* da pesquisa, pontuados em: 1. Registrar, a partir do conceito de corpo biográfico, de que forma as cantoras participantes da pesquisa se percebem como um corpo musical que carrega marcas sócio-cultural-políticas; 2. Analisar em que medida essas marcas (de)formam um corpo-mulher-biográfico.

Logo, a pesquisa, por meio da biografia músico-educativa, apresentou-se como uma metodologia que permitiu analisar e registrar diferentes possibilidades de interação, observação, diálogo, o pensar sobre si num contexto artístico, humano, e ser formado por marcas externas e internas que o constituem plural e de subjetividades únicas.

A seguir, discorreremos sobre o campo teórico-metodológico escolhido para esta pesquisa para, depois, detalhar como esses instrumentos metodológicos e subsídios teóricos estão inscritos em nossa pesquisa.

4.1. Abordagens (Auto)Biográficas

Dentre as primeiras experiências com história de vida na pesquisa científica, no século XIX, destacam-se os autores William I Thomas e Florian Znanieck, no ano de 1918, com a utilização das *histórias de vida* na área de Sociologia, através de um trabalho de pesquisa com imigrantes poloneses (Passeggi, 2011). Esse trabalho se tornou um marco inaugural, na Escola de Chicago, das investigações mediante documentos pessoais, cartas, diários íntimos e histórias de vida, metodologias científicas que até então não eram comuns às formas tradicionais de se fazer pesquisa (Passeggi, 2011).

Para Passeggi (2020), desde o trabalho de Thomas e Znanieck, essa abordagem metodológica propõe rupturas epistemológicas no campo da pesquisa científica. O conhecimento empírico, moldado a partir das subjetividades de cada história narrada, nesse paradigma de pesquisa, torna-se a principal fonte de investigação nas Ciências Humanas e Sociais.

Segundo Passeggi (2011), a importância da Escola de Chicago para a área da pesquisa (auto)biográfica, ainda no início do século XX, é justificada, tendo em vista que a instituição foi pioneira na inserção de investigação científica de caráter qualitativo com histórias de vida, se tornando forte referência para estudos posteriores, tanto por suas contribuições, quanto por suas limitações ainda decorrentes da época em contexto.

Alguns autores se destacam ao utilizarem métodos biográficos no campo científico, dentre entre eles, estão: Gaston Pineau - França e Canadá, Pierre Dominicé, Marie-Christine Josso, Mathias Finger - Suíça, Guy de Villers - Bélgica, Bernadette Bonvalot - França e Antonio Nóvoa - Portugal (Passeggi, 2020).

Segundo Passeggi (2020), na Itália, os trabalhos inovadores de Franco Ferrarotti, desde os anos 1950, propunham uma crítica às histórias de vida no campo da Sociologia. Já na França, foram os estudos em etnossociologia de Daniel Bertaux, iniciados nos anos 1970, que representaram a continuidade da pesquisa (auto)biográfica com as histórias de vida. Porém, ainda segundo Passeggi (2020), os dois estudiosos, preocupados em demarcar um novo momento da abordagem, buscaram se afastar desse termo. Assim, Ferrarotti propõe o termo “método biográfico” e defende a sua autonomia como fonte primária de pesquisa. Já Bertaux

prefere narrativas de vida (*récits de vie*) para o estudo das práticas (artesanais, profissionais) de grupos sociais. Quanto às possibilidades de revisitar e ressignificar a própria história, a partir dessas abordagens que impulsionam a reflexão sobre si, mediante o método biográfico ou as narrativas de vida, é possível observar que:

O princípio ético orientador das pesquisas com histórias de vida é que as narrativas da experiência, longe de comunicar o que já se sabe, constituem-se verdadeiros processos de descoberta e reinvenção de si. A dimensão heurística e autopoietica dessa reflexão permitiria transformar saberes implícitos em conhecimentos. E no processo permanente de interpretação e reinterpretação dos acontecimentos, para dar sentido às experiências, a pessoa que narra reelabora o processo histórico de suas aprendizagens e se reinventa (Passeggi; Souza, 2017, p. 14).

Logo, pensar as narrativas dentro dessa perspectiva é muito mais do que apenas descrever acontecimentos a partir da memória revisitada: é um processo de descoberta que emerge da reflexão que essa narrativa evoca, através da fala e da escrita destes relatos pessoais.

Adentrando ao movimento (auto)biográfico no Brasil, para Passeggi e Souza (2017), ele é dividido em 2 períodos importantes, sendo o primeiro momento nos anos 1990, com uma eclosão da pesquisa autobiográfica e das histórias de vida na área de educação, e o segundo momento, a partir dos anos 2000, com uma maior expansão e diversificação de áreas com temas de pesquisa utilizando dessa abordagem.

Ainda, segundo Passeggi e Souza (2017), o movimento (auto)biográfico no Brasil pode também ser dividido em “quatro orientações”, sendo a primeira, a interpretação das narrativas autobiográficas como um fenômeno antropológico, com foco nos processos de individuação e de socialização dos seres humanos. A segunda considerando as narrativas como fonte e método de investigação em práticas sociais, indagando como os indivíduos dão significados a essas práticas. A terceira orientação compreende o uso das narrativas como dispositivos de pesquisa-formação. E, por fim, a quarta orientação estuda a natureza e a diversidade subjetiva das escritas de si (Passeggi e Souza, 2017).

Esta última orientação citada dialoga mais diretamente com os objetivos e fundamentação da pesquisa, com foco nas narrativas de cantoras de música popular. Isso porque buscamos, mediante a abordagem metodológica (auto)biográfica,

registrar e arrolar também, as três instâncias da subjetividade dessas mulheres protagonistas da investigação, são elas, 1. a instância do sujeito empírico, 2. a instância do sujeito epistêmico, e 3. a instância do sujeito autobiográfico, que une ambas as instâncias anteriores, através da multiplicidade da linguagem, escrita, fala, poética, visual, musical, artística, dentre outras formas de expressão dessas mulheres (Passeggi, 2021).

Retomando o contexto histórico da pesquisa (auto)biográfica no Brasil, destaca-se a importante criação do Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)biográfica (CIPA), em 2004, com sua primeira edição realizada em Porto Alegre. O congresso, com 20 anos de trajetória, já reuniu e tem reunido de forma bianual muitos pesquisadores, de diferentes áreas e localidades, com o mesmo objetivo de avançar cientificamente na investigação de abordagem (auto)biográfica. Quanto à relevância do CIPA para o movimento biográfico nacional e internacional, Passeggi e Souza (2017) pontuam que:

[...] com o objetivo de colaborar para os avanços do movimento (auto)biográfico do ponto de vista nacional e internacional e pensar os seus desafios, o Congresso, que se inscreve como uma iniciativa acadêmico-científica, constitui um espaço privilegiado de partilha de conhecimentos e de democratização de saberes decorrentes de pesquisas, fomentando a cooperação internacional, pesquisas e práticas de formação que têm, nas narrativas biográficas e autobiográficas, seu campo de inserção, atuação e sua centralidade (Passeggi; Souza, 2017, p. 22).

De forma complementar, Passeggi (2011) considera que a investigação (auto)biográfica, de forma ampla, se constitui em 4 eixos estruturantes, sendo eles: 1. As narrativas (auto)biográficas como método e fonte de investigação. Este é o eixo mais tradicional que corresponde ao maior interesse na história de vida do narrador, dissolvendo a dicotomia indivíduo-sociedade e o percebendo como agente causador de mudanças no meio, não apenas moldado pelo mesmo; 2. Tradições discursivas: modos de (auto)biografar. Esse eixo observa o ato de narrar a si como uma ação natural do ser humano e presente no cotidiano. As tradições discursivas são moldadas por uma dimensão histórica, evoluem, atravessam fronteiras, e se reinventam com o tempo e a cultura de cada sociedade; 3. As narrativas (auto)biográficas como práticas de formação de adulto. Este é um eixo com terreno fértil de desenvolvimento no Brasil e se inspira no “Movimento das Histórias de Vida em Formação”, início dos anos 1980, especialmente no trabalho de pioneiros deste

movimento. São eles: Gaston Pineau - 1983, Pierre Dominicé - 2000, Marie-Christine Josso - 2010, Nóvoa e Finger - 1988 e Nóvoa - 1992 (Passeggi, 2011).

E, por fim, 4. A narrativa (auto)biográfica como prática de formação do formador. Nesse eixo, a preocupação encontra-se no conceito de “mediação biográfica” e na relação entre o formador (mediador) e o adulto em formação. Retomamos, aqui, o objetivo geral deste trabalho, ressaltando a importância deste último eixo para se pensar a formação das cantoras que serão e farão parte das próprias narrativas na construção das escritas de si, como parte de suas formações enquanto artistas, mulheres na música e cantoras em constante aperfeiçoamento de seu instrumento.

Assim, tendo em vista que objetivamos “compreender como o corpo biográfico é significado e significante na formação e performance musical dessas cantoras de música popular, dentro do contexto no atual cenário musical de Brasília-DF”, o eixo 2, que destaca as tradições discursivas - modos de (auto)biografar, citado logo acima, é o que nos ancoramos para pensar a abordagem para além da narrativa mediante a fala, ou escrita. Entendemos a potência da narrativa para ressignificar as próprias relações com a música, as formas de falar sobre si e de refletir a partir dessa fala, a musicalidade, o canto, a voz melódica e ritmada de cada mulher envolvida na pesquisa.

Adentrando ao chamado “paradigma narrativo-autobiográfico”, Passeggi (2020) define três abordagens narrativas que se entrecruzam e se enriquecem mutuamente. São elas: abordagem das histórias de vida em formação, abordagem da pesquisa biográfica em educação e abordagem da pesquisa (auto)biográfica (Passeggi; 2020). Decorrente dessas abordagens, propõe-se também princípios epistemológicos de três apostas importantes, uma aposta epistemopolítica, uma aposta decolonizadora e uma aposta pós-disciplinar.

A aposta epistemopolítica refere-se ao entrelaçamento de uma visão política para a pesquisa educacional. Segundo Passeggi (2020), o pensamento latino-americano defende o que se chamou de educação conscientizadora e libertadora, proposta por Paulo Freire, no início dos anos 1960.

Caracterizada como aposta epistemopolítica, essa educação conscientizadora e libertadora simboliza uma revolução paradigmática, que nasce na sua concepção da prática pedagógica para inspirar politicamente atitudes nas ciências sociais e humanas, com a missão de transformação social, e na liberação de amarras,

promovendo não apenas de forma efêmera, e sim, num processo de constância e organicidade, o empoderamento humano.

Para Passeggi (2020), a aposta decolonizadora, que também está intimamente articulada com a primeira (epistemológica), por ser igualmente política, busca situar narrativamente as experiências, articulando dois pontos de vista: 1. uma paisagem externa que é a da ação, e 2. uma paisagem interna que é a da consciência e da intencionalidade da memória. A importância desta aposta está ligada à intencionalidade do rompimento de paradigmas que impedem avançar, em direção a conectividade entre a pessoa, a vida, e o discurso científico.

Destaca-se também nessa aposta a legitimidade e o respeito a quem narra, pois “seria ilógico, se a ciência procurasse ouvir a maioria silenciosa, ou silenciada, cuja palavra é socialmente negada, para excluir do seu discurso essa palavra, ou nada fazer por quem narra” (Passeggi, 2020, p. 71). Logo, a ciência, como aposta pós-colonial ou decolonial, busca retomar o sujeito empírico ou da experiência, dissolvendo a ideia da dicotomia entre o sujeito epistêmico em detrimento do empírico, como se o racional estivesse desconectado do abstrato e da vivência.

Retomando os objetivos específicos desta pesquisa, é possível observar a presença e referência à aposta decolonizadora, no que se refere aos grupos específicos de mulheres que foram vozes protagonistas desta pesquisa. Ao buscar registrar as formas por meio das quais as participantes da pesquisa se percebem como um corpo musical que carrega marcas sócio-cultural-políticas, e como essas marcas, sejam elas de raça, gênero ou sexualidade, moldaram suas histórias de vida e formação artística, buscamos também, protagonizar o sujeito empírico da narrativa, o respeito às suas subjetividades e singularidades, e destacar a voz dessas mulheres na investigação científica.

De maneira similar, ao analisar em que medida essas marcas (de)formaram seus corpos, e suas vivências a partir desse corpo, foi possível observar também, de quais formas essas mulheres se constituem na alteridade, com a influência do meio, do externo para o interno, e como essas marcas moldaram suas musicalidades, criatividade artística, performance, técnica, e autoconhecimento vocal. Logo, através da abordagem (auto)biográfica e sua aposta decolonizadora, foi protagonizada a presença de mulheres negras, mulher transgênero, mulheres-mães-artistas, dentre outras, na construção de um conhecimento científico, que atravessa o empírico e o ser da experiência, utilizando na prática, o conceito de autobiografização, ou seja, as

narrativas de si, e o registro das histórias de vida e formação musical dessas mulheres, a partir das individualidades subjetivas de cada uma, narrando e refletindo acerca da própria vivência e experiências.

Retomando as apostas decorrentes das abordagens do “paradigma narrativo-autobiográfico” a última aposta, intitulada de pós-disciplinar, é inspirada principalmente nos pensamentos do autor Franco Ferrarotti, no que se refere ao conceito do olhar global e holístico, que abrange áreas diversas da formação humana, compreendendo o ser que narra a si em sua globalidade e alteridade. Nessa perspectiva, a aposta pós-disciplinar evoca a história social nas pesquisas (auto)biográficas, bem como, visita e transita entre a filosofia, a etnografia, a antropologia social e cultural, a psicologia, a psicanálise, e também nas diferentes manifestações artísticas como literatura, poesia, música, entre outras (Passeggi, 2020)

Quanto ao conceito da reflexividade autobiográfica, segundo Passeggi (2021), ele pode ser definido como a “capacidade de o sujeito operar com diversas linguagens para se constituir um si mesmo, ao mesmo tempo em que dá sentido às suas experiências, às suas aprendizagens e até mesmo reconhecer seus fracassos nessas tentativas.” (Passeggi, 2021, p. 96). Nessa perspectiva, o ato de narrar a própria vivência com a formação, coloca o indivíduo nesse lugar de tomada de consciência de si, de pensar e refletir com essa narrativa, revisitando a memória vivida, compreendendo em qual momento se localiza, e se projeta para possíveis futuros - um processo de reconstrução.

Para melhor compreensão do poder de formação da reflexividade narrativa, é necessário considerar três movimentos de mediação biográfica: o retrospectivo, voltado para o passado; o prospectivo, que se projeta no presente, e o inspectivo, que se realiza do presente para o futuro. Segundo Passeggi (2011), cada uma dessas três unidades/movimentos, parte de uma pergunta indutora que impulsiona a reflexividade narrativa. A primeira, unidade do retrospectivo, traz como questão: *Que experiências marcaram a minha vida intelectual e profissional?* Por meio dela, o narrador e o autor da vivência acessarão sua memória passada, de fatos, lugares, situações e sensações que o atravessam enquanto ser formado e em possíveis (de)formações.

Na segunda unidade, segundo Passeggi (2011), o movimento inspectivo reflete sobre como as experiências vividas afetam o hoje/agora, com a pergunta indutora: *“O que essas experiências fizeram comigo?”* aqui é o momento em que o

exercício da reflexividade, na compreensão da experiência vivida, é central para se pensar em como as vivências resultam em experiências, que constituem sua formação (ou de-formação). Esse segundo momento corresponde também à dimensão da experiência vivida com o narrador assumindo os papéis de agente, paciente e protagonista de sua história. Por fim, o terceiro movimento, com a questão: *“O que faço agora com o que isso me fez?”* Nesse terceiro momento, o trabalho de escrita da história de vida profissional e intelectual está na fase de uma possível conclusão das narrativas que evocam a reflexividade. “Nessa terceira unidade, não é raro se fazer referência à escrita autobiográfica como uma viagem em torno de si mesmo, de volta ao passado, de projeção no devir” (Passeggi, p. 154, 2011). Essa unidade corresponde também à mediação biográfica que se baseia na capacidade humana de tirar lições da experiência, numa perspectiva histórica, para melhor se conhecer como sujeito histórico, da alteridade e de suas subjetividades.

Para Passeggi (2021), uma das dimensões dessa subjetividade, emerge do que a autora denomina de “sujeito autobiográfico”, que dialoga diretamente com os conceitos de sujeito empírico e sujeito epistêmico, sendo estes compreendidos em diferentes formas de interpretação das biografias, logo, a biografia como vida é entendida no sujeito da experiência, a biografia como formação, está no sujeito epistêmico, e a biografia como texto, é o sujeito autobiográfico que se constitui na, e pela linguagem\nnarrativa.

Portanto, o sujeito empírico é o sujeito da ação, da vivência, do corpo biográfico que registra as memórias da experiência. É ele que está mais presente no primeiro momento da mediação biográfica. O sujeito epistêmico se constitui do conhecimento que é adquirido a partir da busca racionalizada do saber, através da leitura, da escuta, de formações técnicas, e outros. O sujeito epistêmico se revela quando o narrador-autor da história se analisa em termos de experiência, de conhecimento, do que ficou enquanto saber-fazer. E, por fim, o sujeito autobiográfico se apresenta como um desdobramento do sujeito empírico que toma a si mesmo como o objeto de reflexão e, através da linguagem, transforma-se em narrativa, história, música, poesia, arte, dentre outras possíveis dimensões criativas (Passeggi, 2021).

Esse amplo processo que opera na reflexividade, observando-se os sujeitos que nela se constituem, irá ocorrer pela mediação biográfica que compreende também a ideia de autobiografização, que se caracteriza em três instâncias narrativas – autor, narrador e personagem, no qual presente, passado e devir se entrelaçam

(Passeggi, 2021). Dentro desta perspectiva emerge a consciência histórica, resultado de um trabalho sobre si e sobre suas percepções de mundo, para ultrapassar crenças absolutas impostas e incorporadas, perceber em suas próprias narrativas o que se inscreve como próprio e de essência, e o que é moldado pelo meio social, ressignificando as representações herdadas ou que circulam como “verdades”.

Ainda, segundo Passeggi (2021), o processo de se heterobiografar compreende o ato de se descobrir nas narrativas do outro. Um exemplo possível para interpretar esse processo na prática está na própria vivência humana, em que anterior à capacidade de se expressar com autonomia e falar de si, a criança aprende inicialmente a ouvir as histórias dos pais, dos irmãos, de familiares e professores, ou seja, as narrativas do outro, a vivência do outro, para daí, sim, começar a se perceber como indivíduo pensante, capaz também de protagonizar essas narrativas. É mediante essa heterobiografização que se inicia o contato com os mitos e os ritos socializadores, como a família, a igreja, a escola, e outros.

Paralelas a essa *heterobiografização*, encontram-se a *biografização* e a *autobiografização*, em que a biografização compreende o discurso autobiográfico contado por um terceiro, neste trabalho, a pesquisadora, e as responsáveis autoras dos discursos, as mulheres cantoras que farão parte desta pesquisa. Logo, enquanto o termo “biográfico” se insere dando sentido amplo à escrita da vida, a noção de biografização é utilizada para designar o discurso autobiográfico (Passeggi, 2021).

A partir da tomada de consciência de si que se desenvolve a capacidade de se autobiografar. Acerca do processo de autobiografar, destaca-se que “na revisão da literatura na área, encontramos preferencialmente as noções de biografização e heterobiografização, se faz raramente referência ao conceito de autobiografização” (Passeggi, 2021, p. 97). Todavia, o termo autobiográfico faz da relação do eu consigo mesmo um trabalho profundo de reflexão com materiais como a linguagem, os gestos, os sons, a musicalidade, as artes, dentre outras, pelas quais e nas quais se afluam a subjetividade dos sujeitos que narram.

Segundo Souza (2021), a importância dada ao saber empírico, das experiências de vida, e às narrativas provenientes da vivência de cada indivíduo, disponíveis na reflexividade autobiográfica, contrastam com a pesquisa científica tradicionalista com base em experimentos, muitas vezes controlados, quantificados e induzidos.

Ao argumentar referente ao que o autor define como, *desobediência epistemológica* na pesquisa (auto)biográfica, Souza (2021) afirma que “a narrativa é o texto da experiência por excelência, não somente por guardar o relato do acontecimento, mas também por permitir que uma nova experiência se dê no ato da leitura” (Matos-de-Souza, 2021, p. 13). Portanto, o ato de narrar a si e suas memórias formadoras permite maior aproximação com as subjetividades, com a diversidade e com a pluralidade do conhecimento humano.

4.2. Biografia músico-educativa e movimento (auto)biográfico da educação musical no Brasil

Para a realização da pesquisa, exposto no que consiste a abordagem (auto)biográfica e seus processos, foi feito uso da biografia músico-educativa para desenvolver e coletar os dados das histórias de vida e formação das mulheres participantes neste trabalho, dados esses que foram analisados posteriormente. Segundo Almeida (2021), a *biografia músico-educativa* é um procedimento criado com base no conceito da *biografia educativa* de Pierre Dominicé, em que a principal diferença entre a biografia educativa e a biografia músico-educativa está na inserção da música e de experiências com a música como pontos principais do direcionamento da pesquisa e as narrativas que dela irão emergir. Portanto, ao analisar o contexto dessa investigação científica com mulheres artistas-cantoras e compositoras, com base na temática do corpo biográfico mediante a vivência musical, foram propostas atividades que provocaram reflexões e narrativas (auto)biográficas em diálogo com as vivências, marcas, histórias de vida, conexões, experiências transformadoras, e como a música participou de toda essa trajetória.

Quanto às principais diferenças que constam entre a biografia educativa e a biografia músico-educativa, destaca-se que “a *biografia educativa*, tal qual é encarada por G. Pineau, inscreve-se no objetivo de autoformação defendido pelo movimento de Educação Permanente” (Dominicé, 2014, p.136), logo, provoca no narrador de sua própria história, a memória e reflexão sobre experiências que o (trans)formou e o formou, e reforça as diferentes possibilidades de compreensão desse processo, mediante a constante investigação de si, e construção permanente de vivências que o atravessam, e dão sentido aos caminhos que já foram, e os que virão a ser trilhados.

Já a *biografia músico-educativa* insere o protagonismo e uso constante da música como ferramenta para narrar a própria formação e as experiências que a significam. “A biografia músico-educativa distancia-se da biografia educativa, essencialmente, por centrar cada uma de suas etapas na música – tanto as memórias refletidas quanto sua materialização em narrativas musicais” (Almeida, 2020, p. 111). Portanto, nesse processo, as questões que permeiam a construção das narrativas de si, no emaranhado de memórias visitadas pela autora, são norteadas pela música, e para música, mediante diferentes formas de expressão, sejam elas na interpretação de uma música, na construção de uma playlist, por meio de amostras de trechos musicais, de composições autorais, de apresentação instrumental, dentre outras, que trazem a música como elemento fundante do processo de (auto)biográfico.

Almeida (2022) parece acolher, com isso, o desafio apresentado ao Movimento (Auto)biográfico da Educação Musical no Brasil, ao estudar o lugar da música nas abordagens (auto)biográficas, por meio da biografia músico-educativa.

Segundo Cassiani e Almeida (2022), o “Movimento (Auto)biográfico da Educação Musical no Brasil” iniciou-se, institucionalmente, em 2018 mediante uma proposta informal de estudo e pesquisa, com a participação de professoras da área da Educação Musical de diferentes regiões do país. Esta parceria oriunda de diversas instituições, resultou em uma maior aproximação entre pesquisadoras da área em âmbito nacional, que, ao longo dos últimos anos, têm desenvolvido e orientado pesquisas e divulgado produções acadêmicas na perspectiva (auto)biográfica. Entre as pesquisadoras engajadas na liderança do Movimento, e que desenvolvem trabalhos constantes nessa linha de pesquisa, estão Jéssica de Almeida e Delmary Vasconcelos de Abreu, atualmente ligadas à Universidade de Brasília.

Dando sequência às atividades do Movimento, em 2021 ocorreu um projeto de extensão liderado pela pesquisadora Jéssica de Almeida, como resultado da constante aproximação de pesquisadoras integrantes do “Movimento (Auto)biográfico da Educação Musical no Brasil”. A extensão contou com a participação de dois grupos de pesquisa (auto)biográficas: o Grupo de Estudos e Pesquisas (Auto)Biográficas em Educação Musical (GEPAEM), atualmente da Universidade de Brasília (UnB), e o Grupo de Pesquisa Educação Musical e Formação Docente (FORMUSI), da Universidade de Santa Catarina (UDESC).

Segundo Almeida (2022), o projeto se desenvolveu mediante diferentes atividades de partilha, encontros do grupo de pesquisa, e também intergrupos,

webinários (seminários e palestras de encontro virtual, que ocorreram especialmente devido ao período pandêmico), e palestras com pesquisadoras importantes para pesquisa (auto)biográfico no Brasil, nomes de Profas. Dras. como Maria Helena Menna Barreto Abrahão, Inês Ferreira de Souza Bragança, Maria da Conceição Passeggi, Maria Cecília de Araújo Rodrigues Torres, Delmary Vasconcelos de Abreu, Mateiro, Teresa Mateiro, dentre outras.

Em 2023, o Movimento consolidou o Grupo de Trabalho Especial (GTE), que já havia sido proposto em 2021, intitulado “Educação musical e pesquisa auto(biográfica)” realizado em sua última edição no XXV Congresso Nacional da Abem, tendo 20 trabalhos aprovados, sendo 17 publicados e 1 simpósio (Teixeira e Almeida, 2024).

Assim, entendo que a partir da compreensão do constante avanço e destaque para pesquisas (auto)biográficas em formação musical no contexto nacional, e das crescentes produções intelectuais acerca da temática, foi possível desenhar essa metodologia como escolha mais adequada para dar ouvidos às cantoras populares que fizeram parte dessa pesquisa. Desta maneira, a presente pesquisa soma esforços para o delineamento empírico e teórico da biografia músico-educativa e, conseqüentemente, tem potencial para contribuir com as discussões emergentes do referido Movimento.

4.2.1. Sobre a construção de biografias músico-educativas no contexto da pesquisa

Ao fazer uso e desenvolver a pesquisa mediante o procedimento de biografia músico-educativa, compreende-se que a mesma se deu a partir da realização de diferentes atividades, tais como: escrita de narrativas (auto)biográficas, socialização dessas narrativas, de forma oral, apreciação de narrativas de outras mulheres, construção de uma narrativa coletiva, entrelaçada, ao dialogar sobre a narrativa socializada e as narrativas ouvidas e, por fim, escrita de biografia músico-educativa.

A realização das atividades foi definida em 3 momentos, em que cada um foi potencializado pelo momento anterior, bem como também era a preparação para o próximo passo que sucedeu. Assim, todos os movimentos do processo foram articulados para que houvesse coerência, alinhamento e aprofundamento dos episódios emergidos da construção das narrativas.

Desta forma, o **primeiro momento** foi focado no planejamento e na elaboração de uma **narrativa individual**, que posteriormente foi socializada com as demais participantes, por provocações inspiradas nas questões de pesquisa. As pautas que circundam as provocações neste primeiro momento se referem às *maneiras pelas quais as cantoras participantes da pesquisa se percebem como um corpo musical que carrega marcas sócio-cultural-políticas*, alinhando-se ao primeiro objetivo específico desta pesquisa.

Nesse primeiro momento, que coincide com o primeiro movimento de mediação biográfica, focamos no retrospectivo, voltado para as memórias de experiências formadoras. Nesse ponto iniciou-se a reflexão atrelada ao conceito de corpo biográfico, como ele potencialmente significa e dialoga com essas memórias com o protagonismo da música nas experiências formadoras dessas cantoras.

As questões propostas foram ferramentas de incentivo para o desenvolvimento desse primeiro contato com as narrativas da própria história de cada cantora. Assim, elas foram orientadas a pensar suas vivências mediante os seguintes questionamentos, que foram enviados via áudio para seus contatos no WhatsApp: **1. *Que experiências (pessoal ou profissional) marcaram minha carreira de cantora e, musicalmente, como eu poderia descrevê-las?*** **2. *De que forma meu corpo se faz presença nessas experiências, como eu o percebo/sinto significado e significativo na minha construção como cantora?*** em que junto às questões motivadoras foi enviado explicações adicionais que se fizeram necessárias sobre a realização presencial da atividade. Tomando como ponto de partida estas duas questões, foi possível acessar inicialmente suas primeiras narrativas (auto)biográficas de forma cronológica, sintética e descritiva.

O **segundo momento** foi a realização de uma narrativa **coletiva, entrelaçada**, a partir de uma roda de conversa mediada pela pesquisadora, em que as mulheres trouxeram suas narrativas elaboradas do momento anterior e suas percepções sobre a apreciação das narrativas das demais. Esse momento da mediação foi centrado no inspetivo e na reflexão de como as experiências vividas afetam o hoje/agora, com a pergunta indutora: *Em que medida, ou de quais formas as minhas experiências e marcas desse corpo-mulher-biográfico me (de)formaram pessoal e musicalmente?* Aqui foi o momento em que o exercício da reflexividade, na compreensão da experiência vivida, foi muito importante para se pensar em como as vivências resultaram em experiências, ou seja, dos acontecimentos e sentimentos que nos

atravessam e geram mudanças de pensamento no processo de formação (ou de-formação), alinhando-se ao segundo objetivo específico desta pesquisa, que corresponde a *analisar em que medida essas marcas (de)formam um corpo-mulher-biográfico*.

E, por fim, no **terceiro momento**, buscou-se uma possível conclusão das narrativas que evocam a reflexividade. “Nessa terceira unidade, não é raro se fazer referência à escrita autobiográfica como uma viagem em torno de si mesmo, de volta ao passado, de projeção no devir” (Passeggi, 2011, p. 154). Logo a questão motivadora foi: “*O que faço agora com o que eu me tornei mediante as experiências e as marcas desse corpo-mulher-biográfico?*” E logo, as cantoras escreveram suas **biografias músico-educativas**, que leva o nome do procedimento metodológico, bem como o último material gerado no desenvolver do mesmo. Portanto, esse foi o caminho traçado e percorrido através da mediação biográfica, para chegar à finalização da construção das narrativas das cantoras e a coleta de dados da pesquisa.

Assim, esses três momentos resultaram em três materiais que foram analisados posteriormente: 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si; 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa; e 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final.

A partir da análise realizada, ainda com foco no objetivo geral de *compreender como o corpo biográfico é significativa na formação e performance musical dessas cantoras de música popular*, ao reunir o estudo dos três momentos, os materiais coletados, bem como os registros em áudio, vídeo e transcrição das narrativas, foi possível discorrer acerca das percepções, sentimentos, histórias de vida e formação dessas mulheres. No desenvolvimento presencial da biografia músico-educativa, de forma orgânica e planejada, foi possível proporcionar um ambiente confortável e seguro para que as cantoras pudessem compartilhar livremente, à medida que se sentiram confiantes, às suas vivências e história de vida/formação.

4.2.2. Análise das biografias músico-educativas

As cantoras que participaram dessa pesquisa, foram escolhidas com o intuito de abranger diferentes perspectivas de marcas sócio-cultural-políticas, nesse sentido, a seleção foi de 4 mulheres, sendo 3 mulheres negras, 1 mulher branca, das 3

mulheres negras todas se identificam em algumas das sexualidades e identidade de gênero da comunidade LGBTQIAP+, 1 delas é uma mulher transgênero. Todas as cantoras convidadas, e que aceitaram o convite para participar da pesquisa, são artistas que têm a profissão de cantora autoral como principal atividade profissional.

Ao selecionar as mulheres que foram convidadas para construção de suas biografias músico-educativas, buscamos nos conectar com artistas locais da cidade de Brasília-DF, na intenção de facilitar a locomoção para o encontro presencial que ocorreu no desenvolvimento da pesquisa.

Quanto aos procedimentos éticos, a coleta de dados somente iniciou-se após as participantes assinarem o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), que está anexado logo ao final deste trabalho (ANEXO 2), em que elas além de terem seus direitos resguardados, se comprometem a não divulgarem as informações recebidas por outras participantes no dia da troca presencial.

No que se refere à análise dos dados e materiais coletados no decorrer dos três momentos da biografia músico-educativa, tomo como ponto de partida as orientações dispostas em Gibbs (2009).

Segundo Gibbs (2009), as pesquisas com histórias de vida e conteúdos (auto)biográficos tendem a seguir algumas características comuns nas narrativas das entrevistadas, narrativas essas que serão materiais coletados e transcritos para posterior análise. Essas características podem ser sintetizadas em 4 pontos principais, são eles: 1. cronologia das histórias, geralmente os eventos que marcam a vida das pessoas são lembrados e narrados na ordem em que ocorreram, podendo o narrador começar do meio, passar pelo fim dos acontecimentos, ou mesmo seguir do início, meio e fim de forma linear, a questão espaço/tempo aqui irá influenciar nas memórias visitadas; 2. os personagens da história, ao narrar suas próprias histórias é comum que os entrevistados identifiquem eventos e atores sociais que fazem parte da sua formação, bem como, tiveram grande relevância em suas (trans)formações que resultam no que são no hoje/agora; 3. as epifanias, ou seja, as memórias narradas como momentos chaves de mudanças de pensamento, onde o narrador geralmente usa expressões como: antes desse acontecimento eu era assim, ou, depois disso me tornei tal pessoa; e por fim, 4. planejamento, sorte e outras influências. As características supracitadas surgiram nas narrativas das cantoras,

principalmente no que se refere às conexões profissionais, sexualidade, religião, questões de gênero, e vivências em diferentes contextos sociais e políticos.

No entanto, utilizamos em nossa análise de dados em específico, a codificação baseada em conceitos, em que “codificação é a forma como você define sobre o que se trata os dados em análise” (Gibbs, 2009, p. 60). Logo, a criação dos códigos que nortearam nossa análise foi um diálogo direto com o tema da pesquisa em questão, *formação de cantoras*, baseado no conceito teórico de *corpo biográfico*, em que optamos por definir esses códigos mediante uma metáfora que utilizou a letra da canção “um corpo no mundo” (2017) da cantora e compositora Luedji Luna³ para sintetizar os parâmetros analisados nas narrativas transcritas e na biografia músico-educativa escrita ao fim do processo.

Portanto, foram três momentos categorizados para análise, em que cada momento correspondeu a um trecho da *canção* e um *saber* do esquema apresentado na Figura 3, intitulado “Saber circular entre as procuras que animam e orientam uma vida” (Josso, 2012).

Desta forma, tivemos o primeiro tema: 1. “*Eu sou a minha própria embarcação, sou minha própria sorte*” que se conecta com a “*busca de si, de nós e busca de felicidade*”. Esta categoria estudou as narrativas escritas pelas cantoras, analisando de que forma as histórias de vida contadas descrevem a presença do corpo biográfico na formação ou (de)formação de suas trajetórias enquanto cantoras e também fora do âmbito profissional artístico, quais foram as marcas narradas como relevantes em suas histórias (auto)biográficas, e de que forma as buscas de si, de nós e a busca da felicidade estiveram presente nessas narrativas.

O segundo tema: 2. “*Tem cor, tem corte, e a história do meu lugar*” que se conecta com a “*busca de conhecimento*”. Essa categoria emergiu principalmente das trocas no segundo momento em junção com os outros momentos da biografia músico-educativa, em que analisamos de que forma as marcas do corpo biográfico sócio-cultural-político de cada cantora, foram trazidas em suas falas, de quais formas as

³ Cantora e compositora, Luedji Luna nasceu em Salvador e estudou música na Escola Baiana de Canto Popular. Aos 34 anos, já coleciona dois álbuns, diversas indicações e prêmios e se tornou referência da música popular brasileira contemporânea. Voz ativa na militância racial e feminista, Luedji mergulha em sua ancestralidade e traz em sua arte mensagens fortes de luta, crenças, profundidade e amor. Em 2017 lançou seu primeiro álbum “Um Corpo no Mundo”, que a consagrou na cena nacional e rendeu os primeiros destaques em premiações, festivais e mídia. Fonte: <https://www.sesisp.org.br/evento/cca22622-54c8-494d-8c1d-058c79f31869/luedji-luna> acesso em 19/06/2024.

questões de raça, gênero e sexualidade apareceram em suas narrativas, e como a busca do conhecimento no contexto da formação musical se conectou ou não, com essa consciência sócio-política de si, do outro, e dentro do contexto em que se sentem pertencentes/fazem parte.

O terceiro tema: 3. *“Eu sou um corpo, um ser, um corpo só”* que se conecta com a *“busca de atenção consciente”* em que segundo Josso (2012) considera a mudança de paradigma do EU tem um corpo para a descoberta do EU é um corpo, como resultado de uma busca de atenção consciente. Nesse sentido, foi acessado o principalmente o último material gerado no desenvolvimento da biografia músico-educativa, bem como os outros que resultam dos momentos anteriores, todos analisados com o intuito de registrar as narrativas que recorreram às memórias e marcas do corpo em sua particularidade, e também no que nasceu da alteridade, da troca com o outro e seu território. Nesse tema, a questão norteadora para construção da análise foi: em que medida essas marcas (de)formam um corpo-mulher-biográfico, e em quais falas as cantoras trouxeram essas narrativas.

5. BIOGRAFIAS MÚSICO-EDUCATIVAS COM CANTORAS DE MÚSICA POPULAR EM BRASÍLIA

Neste capítulo, nos aproximamos das histórias de vida das cantoras sob um olhar analítico e comprometido com os objetivos da pesquisa, em que o *objetivo geral* é compreender como o corpo biográfico é significativo na formação e performance musical dessas cantoras de música popular. E os *objetivos específicos*: 1. Registrar, a partir do conceito de corpo biográfico, de que forma as cantoras participantes da pesquisa se percebem como um corpo musical que carrega marcas sócio-cultural-políticas; 2. Analisar em que medida essas marcas (de)formam um corpo-mulher-biográfico.

Para tal feito, partimos das análises individuais de cada cantora, entrelaçadas às minhas percepções em diálogo com autoras e autores que dão embasamento e costuram as narrativas dessas mulheres, para uma melhor compreensão e possível interpretação de seus processos de formação.

A ordem com que se desenvolve esse capítulo está de acordo com a ordem de participação no dia da coleta de dados, que ocorreu no dia 01 de novembro de 2024, em local disponibilizado pela artista Prethaís, no Guará II, QE 38, Quilombo Urbano do DF | Casa N'Dengo. Esse foi o local onde experienciamos a biografia músico-educativa e as narrativas das cantoras foram registradas por meio de gravação de áudio e de registros pessoais escritos por mim na forma de diário de bordo.

A primeira cantora a se manifestar no encontro foi a multiartista Tonhão Nunes. Sua fala foi breve, mas carregada de fortes narrativas e muitos conceitos acerca da percepção de Tonhão sobre seu corpo no mundo, seu corpo brincante, retomada da infância, e como ela se percebe e dá significados para suas vivências a partir das marcas desse corpo pensante, corpo musical, corpo criatividade, e tantos outros termos usados pela cantora para se auto descrever.

A segunda cantora a participar foi a artista Haynna, com uma fala mais longa e também carregada de emoções e memórias vivas. A artista narrou sua história de vida com grande foco em suas vivências periféricas, como pessoa negra e lésbica. Haynna fala também da importância de seu processo migratório e de sua longa trajetória na carreira musical como cantora, compositora e gestora da própria produção artística.

A terceira cantora a falar e se manifestar foi a artista Célia Porto, também com uma fala carregada de múltiplos significados e conceitos sobre corpo, liberdade, amor e pertencimento ao território. A cantora e também compositora destacou sua paixão e encantamento por Brasília e descreveu como suas vivências e origem na cidade a inspiraram como pessoa da criatividade, na arte e sensibilidades musicais.

E, por fim, a quarta cantora a participar da construção das narrativas foi a artista Prethaís, com falas mais densas, mas que se movimentam para a leveza que a cantora se percebe e cultiva hoje em suas vivências. A cantora e também compositora, produtora e poeta, traz sua história de vida pautada em suas marcas de um corpo mulher quilombola, participante do movimento de mulheres negras, conectada com sua ancestralidade a partir da espiritualidade iorubá, e a importância da família em sua trajetória.

Vale destacar que a coragem e a disponibilidade de cada cantora participante da pesquisa em se debruçarem sobre suas histórias de vida, como forma de investigação científica, respeitadas suas subjetividades de marcas e atravessamentos, são presentes que cuidamos com muita atenção, respeito e sensibilidade para que cada artista participante se sentisse representada, lida, relevante, e com a importância de suas vivências marcadas e eternizadas em um fragmento de produção intelectual e acadêmica.

Tonhão Nunes - Dia de alma

Tonhão Nunes - Dia de Alma



Foto: Lainha Loiola



Foto: Brasília Independente 2024

Tonhão Nunes é multiartista, cantora, compositora, poetisa, atriz, performer e um espírito brincante que valoriza a importância de sua criança interior. Uma mulher transgênero que traz toda sua vivência enquanto corpo dissidente, de forma poética, lírica e por vezes onírica e surrealista.

Toda sua expressividade musical dialoga com sua paixão à teatralidade, tanto quanto sua escrita corporal no palco e na vida dialogam com sua mulheridade e sua escrevivência⁴. No que se refere aos 3 temas definidos para análise, iniciaremos com o (tema 1): *Eu sou minha própria embarcação, sou minha própria sorte, em paralelo com a busca de si e busca da felicidade* - Figura 3: Saber circular entre as procuras que animam e orientam uma vida, do capítulo 2, corpo biográfico.

A embarcação inicialmente pode ser compreendida como a forma do corpo da artista, e quais termos para corpo a artista usa ao se descrever, em suas palavras: *meu corpo-música-cena, corpo como o primeiro palco artístico, um corpo que fala e mistura, um corpo gordo que surpreende pela mobilidade*, e corpo esse que surge em muitos momentos de sua fala como auto expressão artística, humana e mediante o protagonismo de memórias da infância

⁴ A expressão escrevivência tem início entre os anos de 1994 a 1995, com a escritora brasileira Conceição Evaristo no âmbito da literatura. Seu principal objetivo foi de rasurar o papel atribuído às

Já a expressão completa *minha embarcação, minha própria sorte*, dialoga com a ideia da artista olhando para si em sua particularidade, como se, simbolicamente estivéssemos numa sala de espelhos, onde o exercício é olhar para o que reflete, e descrever o que consegue ver do outro lado, em que o outro lado, é ela mesmo, com todas suas dimensões de fragilidades e resistências sendo detalhadas em sua narrativa.

Minha embarcação, nos remete ainda ao movimento de navegar em si, e na força e potência de transformação da água. Nesse sentido, a artista navega na sua própria história, e guia na medida do possível, qual o destino dessa embarcação, e onde deseja ancorar. *Minha própria sorte*, pode também representar as memórias narradas em que Tonhão se percebe como uma protagonista de suas conquistas e dos momentos simbólicos de sucesso artístico e pessoal, algo que é próprio, algo único, de sua essência e autenticidade.

[...] Eu quero começar ressaltando que eu **sempre mantenho minha criança viva**, e aí as experiências que me marcaram me voltam pra essa criança, porque eu criança tinha essa veia artística, de me imaginar com grandes públicos, tendo ícones como referência, e me imaginando nesse lugar de diva, de pop star, de alcançar grandes públicos (Tonhão, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] Muita gente busca sempre perguntar: ah, quando você vai fazer sucesso? e minha resposta é que **o sucesso é a caminhada, a gente alcança muitas coisas durante essa caminhada**, e às vezes a gente esquece de olhar pra isso, as pequenas conquistas me transformam no que eu sou no palco, e essas experiências ativam cada vez mais o sentido da minha música (Tonhão, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Ao revisitar o conceito de “saber circular entre as procuras que animam e orientam uma vida” (Josso,2010) ainda associadas ao (*tema 1*) da análise, temos a *busca de si e a busca da felicidade*, que simbolizam o processo de autoconhecimento, a auto aceitação, e a apropriação dos saberes que a formam.

mulheres negras no curso da escravidão no Brasil, bem como subverter o sistema que dificulta e invisibiliza produções literárias de mulheres pertencentes às classes populares. No entanto, o referido termo se expandiu gradativamente após a sua midiaticização, tornando-se objeto de pesquisa de estudiosos de diferentes áreas do conhecimento. (Oliveira, Sampaio, 2022) Fonte: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/11837>, acesso em 07/01/2025.

Lendo a história de Tonhão nessa perspectiva, nota-se que essas buscas podem estar associadas à sua forte relação com a teatralidade, e como o teatro é essencial em sua formação enquanto performance. Segundo Oliveira (2009) “A teatralidade diz respeito àquela possibilidade de nos colocarmos uns nos lugares dos outros. Aquela capacidade humana de trocar de papéis, de se transfigurar” (Oliveira, 2009, p. 12). Essa forte conexão com mais uma linguagem da arte, juntamente com a música, reforça sua característica de multiartista e a capacidade de misturar e criar novas formas para sua identidade musical.

[...] As experiências de **ativação do corpo** nos exercícios teatrais, me trouxeram à tona qual a missão, de até onde eu posso chegar e explorar, e o ímpeto de procurar cada vez mais me investigar, de me **perceber um corpo no palco, por exemplo: nesse show eu não senti aquela sensação no dedinho do pé, que eu costumo sentir**, ou então, nesse show eu não senti meu diafragma dançando junto com a música, nesse show eu tive mais ou menos fôlego, e tudo isso eu anoto inconscientemente, e vou sempre recorrendo, e voltando, e me reavaliando a cada show. (Tonhão, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

[...] Sobre a minha performance, que vai para além da música, no **meu corpo presente no palco eu trago teatralidades, e isso me potencializa**, de levar pra esse lugar de tipo, o que eu queria alcançar quando eu era criança (Tonhão, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Portanto, dentro do (tema 1) observamos diferentes partes da narrativa da Tonhão, que descrevem a forma como ela significa seu corpo em suas experiências de vida e formação.

Adentramos agora ao (tema 2). “*Tem cor, tem corte, e a história do meu lugar*” que se conecta com a “*busca de conhecimento*”. Em que a expressão *tem cor, tem corte, e a história do meu lugar*, nos remete principalmente a um dos objetivos específicos dessa pesquisa, o de “*registrar, a partir do conceito de corpo biográfico, de que forma as cantoras participantes da pesquisa se percebem como um corpo musical que carrega marcas sócio-cultural-políticas*”.

Portanto, *tem cor*, na história de Tonhão está fortemente ligada a política, identidade de raça e gênero, e seu aspecto social e cultural. *Tem corte*, está ligada às questões de pertencimento e dificuldades percebidas em suas vivências, e *história do meu lugar*, traz principalmente os lugares que esse corpo ocupa, lugar família, lugar profissão, lugar teatro, lugar no sentido de troca, e lugar de um corpo no mundo que se movimenta e ocupa espaços. Corpo musical esse, que a artista descreve como *corpo-música-cena*.

A cantora narra sobre seu lugar de origem, suas raízes, sua família, dentre outros lugares em que se viu pertencente. Tonhão cresceu num ambiente cercado por mulheres que a inspiraram, e ainda hoje inspiram. Quanto à sua identidade de gênero, a transgeneridade, ela ressalta aspectos ligados à sua *mulheridade*, que estão entrelaçados com esse lugar onde foi criada e com outras questões, como classe social e de raça, que permeiam a forma como se sente pertencente e consciente do seu corpo no mundo, dialogando com a *busca de conhecimento*, mas que também nasce da *busca de nós*, quando ela se refere à mãe, a avó, e as mulheres importantes de sua história de vida:

[...] Me chamo Tonhão Nunes, tenho 28 anos, sou filha de Luciana Nunes, neta de Maria das Graças Nunes e João Inácio de Souza. Sou cantora, atriz, compositora, atroz, **arte-educadora, performer, artista de rua e gestora pública**. Minhas influências sempre partiram da musicalidade da minha família, das **mulheridades** que me rodearam e me criaram. Já sigo 12 anos profissionalizando meu **corpo-música-cena** (Tonhão, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

[...] Venho de uma realidade periférica, trago essa **mulheridade** desde criança, e isso foi muito incompreendido, então fazer música pra mim hoje é a realização da minha infância, de saber que é possível, tô realizando, e ao mesmo tempo carregando as mulheres que viveram comigo. Eu sempre fui rodeada de mulheres, então toda vez que eu tô no palco, e sinto que estou atingindo, é pela minha avó, pela minha mãe, é isso, consegui! A **mulheridade ta aqui viva** e pulsando, e eu tô mandando mensagem, sempre pra mim cantar é como mensagem, então as maiores experiências é quando a mensagem foi dada, mesmo que seja de um respiro, sabe, de olhar assim e falar: caraca, eu entendi, cheguei, e tenho outros lugares pra chegar, então volto a falar que **o mais principal dessa história toda é manter minha criança ativa e viva assim** (Tonhão, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Ao trazer essa temática à superfície de sua consciência, e formatar suas narrativas em linhas cronológicas, a artista revisita memórias e marcas de um corpo sócio-cultural-político, em que gênero e sexualidade são pontos importantes em sua história de vida e processo constante de autoconhecimento. Segundo Weeks, “o gênero não é uma simples categoria analítica; ele é, como as intelectuais feministas têm crescentemente argumentado, uma relação de poder” (Weeks, 2022, p. 70).

Portanto, quando Tonhão faz uso da sua narrativa como reivindicação de seu lugar no mundo, ela traz consigo a luta e a resistência de uma comunidade que tem como pauta o direito à vida, tendo em vista que o Brasil é um país de cultura com fortes estatísticas transfóbicas e violentas, motivo pelo qual, é possível observar nas falas da

cantora, muitas dessas marcas de um corpo que não segue padrões heteronormativos socialmente arquitetados.

Nesse contexto, o preconceito e a violência aparecem como marcas que limitam e enfraquecem esses corpos em suas trajetórias de vida e formação, ao mesmo tempo em que a artista, enquanto narradora, se posiciona como heroína e protagonista da sua própria história, usando os sentimentos de desafio e enfrentamento do desconforto, como motivacionais para superar o olhar do outro, as falas negativas, e superar a si mesmo, numa constante busca pela celebração de suas potências.

[...] Agora outro recorte importante dentro dessa **mulheridade** ne, é meu **corpo dissidente**, a minha **travestilidade**, ela entra nisso, e automaticamente se criam vários outros muros, vários outros embates e portas fechadas, então é um ato de resistência continuar fazendo o que eu faço, e entra naquele babado de ter que me esforçar dez vezes mais pra conseguir ser reconhecida, para parar de ser subestimada (Tonhão, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] Eu não vou mais bater de frente, eu só vou passar, sai da frente que eu to passando, aí eu vou com essa energia sabe. Eu, por muito tempo me coloquei num lugar de “aí tadinha dela” “tem que fazer isso pra conseguir aquilo” “tem que se botar pra frente” hoje em dia eu gosto de falar disso, **eu vou e faço** (Tonhão, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

A cantora ressalta também sobre a importância de ocupar diferentes espaços vestindo-se da própria pele, corpo, cores e trejeitos, na contramão de memórias que remetem um tempo de rejeições e descréditos vindo de movimentos externos e de falas que não estimulavam sua evolução enquanto artista, mas sim, questionavam a sua capacidade de produzir, criar e de se manter nessa profissão.

[...] É sobre **me sentir potente e presente**, a partir de quando eu era criança ouvir que não seria capaz, então as experiências que me marcam e quando eu vejo que eu atingi o público e que esse retorno é positivíssimo, é aí que eu me sinto de missão cumprida, lembrando daquelas palavras de baixo calão, ou de desestímulo, que falavam que eu não ia conseguir, que isso não era pra mim, que era muito longe da minha realidade, que artista não sobrevive, todas essas questões (Tonhão, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Entretanto, apesar das marcas narradas como negativas e que ficaram registradas também como estímulo para contrariar os que não acreditavam em suas potencialidades, a cantora traz também em sua fala, reflexões de auto reconhecimento

musical e consciência de si enquanto uma artista que performa com verdade, técnica, sensibilidade e talento. Ao revisitar memórias de grandes shows já apresentados, e sua relação com o público, com seu corpo teatral, e na visão de si neste emaranhado de sensações e sentimentos que a constrói, é possível perceber sua *busca de conhecimento*, que luta por seu lugar no mundo através da arte, da poesia encarnada e por meio da musicalidade.

Conhecimento esse, que a coloca numa constante investigação de si, aprimoramento de técnicas, e formação contínua. No trecho logo abaixo a artista relata sobre uma experiência-performance, que foi marcante para sua memória enquanto cantora, e como se viu como um corpo cantante nesse lugar, novamente revisitando sua criança interior, porém, agora expressando o sentimento de realização profissional associado à alegria e empolgação.

Em 2017 eu fiz uma performance na rua, em que antes de cantar eu já estava na rua vivendo esse **corpo-performance**, e me ativou vários sentidos de até onde eu poderia chegar, com a minha persuasão, com a minha troca de olhar, com o magnetismo de estar no público com as foliãs e os foliões, e isso me deu um gás para o palco né, quando eu subi no trio e vi aquela multidão, me veio esse primeiro resgate de falar assim: caracas, eu tô cantando pra uma multidão! Tanto que esse ano eu me vi mais uma vez nesse lugar, foram mais de 50 mil pessoas, e eu ali alcançando esses públicos, aí minha criança retorna, no sentido de, no dia eu não conseguia sacar o que era real, ou o que era ficção assim, porque tenho um pouco de dissociação também, não é tão literal mas eu tenho, de demorar cair a ficha de porquê que está acontecendo isso, e quando eu me vi ali, a minha criança pulou muito! porque é isso...estamos realizando né (Tonhão, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Ao observarmos sobre a forma como a artista se coloca e se descreve nas suas vivências, é possível notar uma postura herói\heroína, em que em muitos momentos ela se reinventa para lidar com momentos de conflito [...] “nesta fase do trabalho, voltado igualmente para caracterização de um eu dinâmico, *posições existenciais* podem ser tratadas, alternadamente, nas diferentes fases da vida, e ao longo dela” (Josso, 2004, p. 68). Portanto, ao analisar as posições e posturas de narrador, ou seja, as formas e os personagens em que o narrador se coloca na narrativa, é possível verificar nas falas de Tonhão, que ela se enxerga e se projeta como um corpo biográfico de *heroína*, um corpo que toma consciência de si, de suas experiências, e que protagoniza suas vitórias e histórias de sucesso, como exemplo:

[...] Eu tenho um diagnóstico de mania, eu lido bem com isso já há três anos, eu descobri em 2018, mas foi diagnosticado em 2021, e faz três

anos que eu to bem nessa luta, e eu falei assim: cara, eu entendi tudo, tinha músicas que eu escrevia, e que vieram à tona, que era eu projetando coisas que ainda não aconteceram, ou me colocando nesse lugar de desafiar o tempo, **desafiar o aqui e agora, o que é presente, passado e futuro** (Tonhão, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] A pequena Tonhão acreditou nisso porque viveu com exatidão, no imaginário. A encantaria se mantém viva. O fato de entender que **o primeiro palco da gente é o nosso corpo**, me leva para o lugar de prontidão para o imprevisível, de brincar com o que parece impossível, de errar sem medo, experimentando o sabor do aqui e agora (Tonhão, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

[...] Meu estado de presença e performance viva **TRAVESTI**, existe de forma blindada mesmo com a vulnerabilidade pulsando, fazendo entender **a troca de pele** constante e a adaptação para vários ambientes, uma camaleoa. Colocando tudo isso em cena, seja exagerada ou minimalista, transborda em várias linguagens simultaneamente (Tonhão, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

E, por fim, quando nos aproximamos do tema 3. *“Eu sou um corpo, um ser, um corpo só”* que se conecta com a *“busca de atenção consciente”*, encontramos nas narrativas da artista a sua subjetividade, suas particularidades e miudezas que a tornam única.

Eu sou um corpo, um ser, um só, é uma expressão que enfatiza a mudança do paradigma de *ter* um corpo, para *ser* um corpo, ou seja, quando Tonhão se percebe como um corpo que é significante nas suas experiências, um corpo que sente e racionaliza os acontecimentos, ela acessa essa *busca de atenção consciente*. E diante desse exercício de perceber sua subjetividade, e assumir o ser corpo como construtor de um saber, e não apenas receptor, ela consegue então, gerar um saber de atenção consciente, de estar presente no aqui e agora.

[...] Já sigo 12 anos profissionalizando meu **corpo-música-cena**. Falar sobre o que marca, é sempre lembrar da infância, pois, o cultivo dessa esfera é essencial para me manter viva, e vários momentos marcantes da minha carreira musical/artística foi uma realização do sonho de criança (Tonhão, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

[...] O fato de entender que **o primeiro palco da gente é o nosso corpo**, me leva para o lugar de prontidão para o imprevisível, de brincar com o que parece impossível, de errar sem medo, experimentando o sabor do aqui e agora (Tonhão, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

[...] Atravessar as expectativas errôneas sobre um **corpo gordo**, mostrando a capacidade de mobilidade do mesmo em cima de um palco ou na rua, fortaleceu meu reconhecimento de potência e existência para

além de padrões estéticos e comportamentais. Isso tudo faz de mim o puro suco híbrido do inimaginável. (Tonhão, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

Nesse contexto, “singularidade e criatividade conjugam-se bem, tal como a conformidade e a reprodução” (Josso, 2024, p. 222). Logo, ao adentrarmos no (tema 3) é possível perceber sua singularidade, a construção de sua criatividade, bem como, traçar pontos importantes da história de vida da artista, sua relação com o diagnóstico de mania, e como o diagnóstico da patologia moldou sua forma de criar, se perceber, de performar, e principalmente, como esse corpo artista de *mulheridade* biográfica, conseguiu significar algo ou se ressignificar, mediante as experiências narradas nos trechos abaixo:

[...] **Muitos processos do meu corpo me ajudaram a compor**, criar música, entender o que eu sinto aqui dentro de mim, desde um formigamento, até uma falta de ar. E isso fica muito forte quando em 2018 eu tive minha primeira crise de mania, que até então eu nem sabia o que era, foi através de acúmulo de funções, de vida mesmo. E isso foi muito assustador, mas me botou em lugares de eixo, de perceber o que era importante na minha vida, como tá minha alimentação, como tá meu sono, como tá minha rotina em geral, para **cuidar desse corpo, desde o calçado que eu uso, como piso no chão, se eu sinto a terra**, se eu me conecto de alguma forma (Tonhão, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

[...] Os episódios de mania se repetiram mais duas vezes, eu tive três momentos dessas crises, onde tive três internações, e isso me abriu nortes que eu fiquei chocada, de me sentir um **corpo fragmentado**, ao mesmo tempo um casulo, me senti como a Lucy, do filme de ficção, onde a gente ativa altas habilidades e isso trouxe muita matéria pra minha música, e pra minha performance de vida, eu levo minha performance de vida muito ativa, de acordo com essas experiências (Tonhão, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

[...] O alinhamento com a **saúde mental** vem forte quando entendo meus processos com um diagnóstico pouco falado - Mania - utilizando dessa desassociação entre realidade e ficção, a melhor maneira de conviver, viver e brincar - super poderes - transformando as vivências e cicatrizes em composição musical/teatral e assim, a vida sempre imita a arte (Tonhão, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

É possível notar que Tonhão considera sua relação com o diagnóstico de mania, como uma experiência de transformação de perspectiva, transformação de pensamento, e principalmente, uma experiência, um atravessamento que a fez mudar hábitos, comportamentos, e sua percepção de si mesma.

Nessa perspectiva, percebe-se também, que o corpo é significativo de forma sensível e presente em suas experiências, significativo no sentido de algo que traz

nomes, criatividade, sentimentos, emoções, protagoniza as memórias e dá termos descritivos aos conceitos e percepções de si dentro da história narrada, como é possível notar na frase: *“muitos processos do meu corpo me ajudaram a compor, criar música, entender o que eu sinto aqui dentro de mim, desde um formigamento, até uma falta de ar”* (Tonhão, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si).

Os significados de corpo em sua história se dão de forma resiliente e artística, por vezes, poética, o que pode refletir bem em suas composições musicais e performance musical e de vida, em que, segundo a artista, a performance da vida simboliza os personagens que assumimos em sociedade, e sigamos sendo, atuando, criando rostos, formas e expressões para transitar entre social, pessoal, musical, profissional, e nas diferentes dimensões existenciais.

Por fim, ao ser questionada sobre qual música melhor descreveria sua biografia músico-educativa, a artista escolheu a música *“Mulher do fim do mundo”* da cantora Elza Soares, em que ela descreve a música como:

[...] Pra fechar agora, desse lado combatente, resistente, tipo assim eu vou só passar, e uma música que me marcou muito, que levei pra vários lugares, foi da Elza Soares, Mulher do fim do mundo. É aquela coisa, eu sou forte, mas eu sou humana, sou vulnerável pra caralho (pausa para respirar fundo) mas eu sou forte. Eu quero ser enterrada com essa canção de fundo, numa grande roda de samba ao vivo assim, pode anotar isso (Tonhão, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si).

Mulher do fim do mundo - Elza Soares

[Elza Soares - Mulher do Fim do Mundo \(Clipe Oficial\)](#)

Meu choro não é nada além de carnaval/ É lágrima de samba na ponta dos pés/ A multidão avança como vendaval/ Me joga na avenida que não sei qual é/ Pirata e Super-Homem cantam o calor/ Um peixe amarelo beija minha mão/ As asas de um anjo soltas pelo chão/ Na chuva de confetes deixo a minha dor/ Na avenida, deixei lá/ A pele preta e a minha voz/ Na avenida, deixei lá/ A minha fala, minha opinião/ A minha casa, minha solidão/ Joguei do alto do terceiro andar / Quebrei a cara e me liberei do resto dessa vida/ Na avenida, dura até o fim/ Mulher do fim do mundo/ Eu sou e vou até o fim cantar, eu vou cantar, eu vou, eu vou cantar até o fim, eu vou.

Haynna - Canto Preto

Haynna - Canto Preto (Visualizer)



Foto: Thaís Mallon

Foto: Festival Girassol

Haynna é uma artista que enfatiza a importância do seu processo migratório do Piauí para Brasília. A cantora tem forte influência do blues em seu trabalho, com voz potente e graves marcantes, em suas composições musicais de temas diversos, em que ela aborda questões de raça, gênero, sexualidade, luta de classe, política, sobre romance, amores, afetos, e muitos outros atravessamentos de sua história pessoal e coletiva.

Ao nos aproximarmos da história de vida de Haynna, mediante a análise dos três temas, a começar pelo *tema 1*, “*eu sou minha própria embarcação, sou minha própria sorte \ busca de si, de nós e busca de felicidade*”, observa-se alguns tópicos importantes de sua narrativa, bem como os conceitos e termos para descrever sua própria auto percepção de corpo.

Esses tópicos presentes em sua narrativa e em memórias da infância estão entrelaçados à ideia de corpo-artista-cantora, de corpo musical e também nas falas sobre as dificuldades de se manter na profissão de artista e na realização do sonho de produção do seu álbum musical, o *Blues de Periferia*.

A priori, quando a artista revisita suas memórias da infância, sendo elas as suas primeiras experiências na música e a sensível perda de sua mãe, percebemos que o primeiro tema, “*eu sou minha própria embarcação*”, já aparece na narrativa da pequena Haynna no interior do Piauí, que começou suas primeiras apresentações musicais ainda na escola primária.

O tema música a acompanha em seu processo migratório para sair do Piauí em busca de novos horizontes em Brasília, e a artista narra como essa mudança, já na fase adulta, trouxe evolução e amadurecimento artístico para sua carreira. *Embarcação* aqui se apresenta realmente como meio de locomoção, como movimento, mudança, troca de lugar e conquista de novas perspectivas e territórios. Já o trecho “*sou minha própria sorte*” ainda no primeiro tema, se conecta principalmente nas falas que demonstram a coragem e a resiliência da cantora diante de situações adversas, e no processo de autoconhecimento, confiança e celebração de sua potência musical enquanto artista negra de periferia.

[...] Minha infância foi a melhor época de minha vida, tomava banho de mar nas praias de PHB, **corria e brincava livremente pelas ruas do bairro** Piauí, bairro que cresci e me criei, a maior periferia da minha cidade. Desde criança sempre fui apaixonada por sons e texturas musicais, brincava **de fazer musiquinhas, inventava palavras, todas as minhas brincadeiras eram ligadas a música** (Haynna, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

[...] com 14 anos eu cantei na escola, e aí eu acho que foi uma experiência bem marcante, eu lembrei disso porque ano passado, depois de morar 12 anos aqui no DF, eu voltei lá nessa escola, fiz uma ação cultural lá, e **foi muito emocionante pisar no teatrinho, no lugar que eu me apresentei pela primeira vez**, e lá estava cheio de criança da mesma idade assim de 13 e 14 anos me assistindo cantar, isso foi em novembro, mês da **consciência negra** também, tem quase um ano disso, e foi muito emocionante (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Ao narrar sobre suas primeiras vivências musicais, e sobre a experiência de visitar esse lugar da escola depois de tantos anos longe, foi possível notar a emoção de boas lembranças que conectam o corpo biográfico da artista ao seu lugar de origem, ao seu primeiro corpo musical e a nostalgia de se ver nos adolescentes presentes no lugar, como se estivesse olhando para si e relembrando seus sonhos primários e genuínos que a motivaram investir na música como profissão.

Ao analisar por meio da perspectiva da *busca de si*, a *busca de nós* e a *busca de felicidade*, nota-se que na narrativa da artista, a *busca de si* aparece com maior destaque e relevância, uma vez que a cantora se percebe como um corpo consciente

de várias nuances e usa termos únicos para se auto descrever, como: *sou um corpo de 36 anos, corpo-artista-cantora, corpo musical, corpo no mundo, corpo político mulher Haynna potência, corpo periférico de mulheridade negra, corpo contra colonial, corpo negro periférico de uma mulher sapatão, corpo negro e lgbt, corpo sapatão, corpo mulher negra de pele clara*, entre tantos outros conceitos de corpo que irão emergir no decorrer de suas falas ao longo dos três momentos da biografia músico-educativa.

Segundo Josso (2009) “a história de vida relatada é uma mediação de conhecimento de si na sua existencialidade, que possibilita que o autor reflita e se conscientize sobre diferentes registros de expressão e de representações de si” (Josso, 2009, p. 121). Portanto, quando a artista se posiciona como vários corpos, de diferentes lugares, perspectivas, em diferentes fases da vida, registros e expressões, ela resgata sua história com completude, celebração e também luta política e artística cultural. Em que completude nesse contexto está ligada às narrativas que expressam os contrastes existenciais, do que pode vir a ser considerado bom ou ruim, difícil ou fácil, leve ou pesado, e principalmente quando a artista reflete sobre os prazeres e desprazeres de sua história de vida.

[...] Acho que esse meu lugar de **corpo-artista-cantora**, ele não começaria sem a minha sensibilidade de ter isso como profissão, eu não tenho formação acadêmica, mas fui pesquisada algumas vezes pela UnB, inclusive numa pesquisa de blues, um documentário que saiu recente sobre as meninas do sol nascente, elas ganharam um prêmio de jovens jornalistas, e tem uma música minha lá, que é uma música chamada MeiMei, onde eu falo da minha relação com a periferia (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] Sempre que eu tenho pensamento de auto sabotagem, ou de tristeza mesmo, porque ela vem, afinal esse é um lugar (carreira musical) de muita instabilidade pra gente, principalmente financeiro, ainda mais para **mulheres negras**. Parece que a gente tem que ser 3 vezes melhor, ter esse sentimento pra conseguir avançar nas nossas carreiras né, no geral assim, então ter sido artista é uma escolha bem, como eu posso falar, é uma escolha importante pra minha vida enquanto mulheridade, enquanto mulher, **enquanto corpo no mundo** (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Ademais, quando a cantora relata sobre o lançamento de seu novo álbum *Blues de Periferia* ela relembra o quão importante foi essa conquista, e quantas emoções de celebração e vitória esse lançamento trouxe. Observando na perspectiva da *busca de si* (indivíduo), e *busca de nós* (coletivo), a cantora descreve como foi o processo de gravação, a realização desse sonho musical compartilhado, em que ela relembra a

importância de viver um projeto em pares, vibrando em harmonia com o outro, ao mesmo tempo que enaltece a própria batalha de vida, e também reconhece a importância de partilhar esses saberes, os sabores, as vivências e o ouvir musical.

[...] Estou muito feliz que eu vou lançar um álbum esse mês (Novembro 2024), e vai ser uma experiência que eu vou **compartilhar com as pessoas** que já me acompanham em toda minha trajetória aqui, e é um sonho realizado assim, é um álbum gravado todo ao vivo, que era meu sonho desde sempre, da vida inteira, de pegar uma banda e ir pra uma experiência imersiva, de alguns dias, e aí isso alimentou muito a minha criança, muito mesmo, porque eu sempre sonhei em fazer uma banda trip, de pegar os músicos que eu estivesse apresentando, levar pra um lugar pra gravar, então foi um sonho muito bonito assim (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] Desse momento tão importante pra mim (lançamento do álbum), enquanto mulheridade, me sentindo importante e potente, de olhar pra trás e ver que **eu tive coragem**, que a menina de 22 anos não estava louca, ela tinha **um caminho corajoso pra seguir**, mas que foi importante ter esse ponta pé inicial de sair da minha cidade e de me jogar aqui nesse DF (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] Os encontros que eu tive aqui no DF, nesses 12 anos que eu estou aqui, na cultura, das minhas trocas com **mulheridades**, você, a primeira vez que a gente tá tendo uma troca mais próxima né, mas quero te falar também que é uma honra, que eu já te acompanho, e to muito feliz de poder fazer essa troca, e eu acho que são essas trocas, **essas vivências, da cultura, da arte, desse caminho que eu escolhi**, que me permitiram viver tudo isso inclusive esse sonho desse álbum (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] Realizei **um sonho de infância** muito precioso (em 2024), viajei com minha banda para o Rio de Janeiro, gravei o maior álbum da minha carreira, no **maior estúdio analógico do Brasil** e um dos maiores do mundo, mesmo estúdio que passaram produções de nomes como: Renato Russo, Marcelo Yuka, Tom Jobim, Marina Lima, Adriana Calcanhoto (Haynna, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

Álbum: [Blues de Periferia - Haynna e os verdes](#)

Quanto às *posições existenciais* pensadas por Josso (2004), a artista ao relatar sobre sua emoção e felicidade com o lançamento do álbum *Blues de Periferia*, assume a posição de *intencionalidade*, representada pela figura do *conquistador*. Em que ele “[...] pode forçar-se à sorte, pregar peças no destino. A vontade, a intenção, a imaginação do conquistador dinamizam as suas investidas, as suas atitudes, as suas iniciativas, e as suas conquistas” (Josso, 2004, p. 252). Portanto, ao notar que a cantora celebra essa conquista e ressalta a importância social, política e racial do projeto, é plausível analisar a forma como ela se posiciona dentro dessa narrativa, e

conquistadora, dentro desse contexto epistemológico, é a melhor categoria para definir a cantora vivendo esse sonho do álbum, compartilhado com sua banda, Haynna e os verdes.

Ao retomar os objetivos específicos da pesquisa, o de “registrar, a partir do conceito de corpo biográfico, de que forma as cantoras participantes da pesquisa se percebem como um corpo musical que carrega marcas sócio-cultural-políticas” iniciamos aqui o segundo tema da análise: *(tema 2) “tem cor, tem corte, e a história do meu lugar/ busca de conhecimento”*.

A expressão “*tem cor, tem corte*” está conectada com as narrativas da artista sobre sua consciência racial, de mulheridade negra e consciência política/ de classe, quando ela relata suas vivências de periferia e a sua lesbianidade ao se posicionar como corpo de mulher sapatão. Já na expressão “*história do meu lugar*” conectamos com sua migração, em que a mudança de lugar, a saída do Piauí para Brasília, representou para a artista um importante marco de experiência transformadora, pois foi quando muitas de suas aspirações musicais foram alcançadas. Ademais, sua relação com a família, o avô no papel de primeiro empresário e incentivador da carreira, e as conexões com outros artistas em Brasília, retomam essa ideia de território do corpo, do seu lugar, do pertencimento, e por fim, a *história do meu lugar* assume metaforicamente esse ponto da história, ponto de pertença e território.

[...] Me chamo Haynna Jacyara Mendes e Silva, nasci em Parnaíba, litoral do Piauí. **Sou filha** de Francisca Maria Mendes e Silva e José Robespierre Portela e Silva, **neta** de Dona Francisca Amancio e Francisco Mendes (Haynna, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

[...] Dona Francisca (minha avó) não gostava muito da ideia da neta dela ser cantora, já que eu era muito jovem, ela tinha medo que eu me desistisse dos estudos, **meu avô que sempre amou música (inclusive ele tocava vários instrumentos percussivos na igreja) ficou com o compromisso de me acompanhar nas tocadass até eu completar 18 anos**, ele foi meu primeiro parceiro musical e empresário (Haynna, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

Aqui (Brasília) nós temos o clube do choro, escola de música, a UnB, e mesmo sem a presença. (você é uma exceção), de muitos corpos negros nesse lugar de virtuosismo dentro da música, entende? é um lugar meio que de obrigação, enquanto **corpo negro periférico**, de uma **mulher sapatão**, moradora da periferia, mostrar que lá sim, temos potências, minha música é um manifesto pra dizer que: se vocês não abrem as portas, nós vamos arrombar elas com toda nossa potência, com todo nosso talento, e eu coloco isso pra mim enquanto missão mesmo (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] **Um marco que eu coloco é Haynna jovem vindo pra uma outra cidade**, outro estado, porque foi uma decisão bem de impulso assim. Eu estudava na UESPI, na universidade estadual, quarto período de letras/inglês, e falei; não quero mais estudar inglês, vou arrumar um emprego numa cidade grande. Aí vim embora pra Brasília, e já são 12 anos que eu estou aqui nesse lugar, então são muitas experiências que eu vivi, que se eu não tivesse tido **a coragem de sair, de me experimentar quando eu vim pra cá**, elas não iriam existir (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Ainda referente ao *tema 2*, acerca da *história do meu lugar*, a cantora ressalta que apesar das conquistas e o amadurecimento artístico que a mudança para Brasília proporcionou, ela também vivenciou e sentiu na pele a frustração de lidar com os traços elitistas e racistas da cidade.

[...] E vim em 2012, **sempre morei na periferia**, em Samambaia, são 12 anos morando lá, e foram muitas coisas que aconteceram nesse caminho de 12 anos. Fiz conexões incríveis, inclusive eu acho que a Tonhão falou do caminho do sucesso né, eu acho que isso aqui que a gente tá vivendo já é um sucesso né (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si).

[...] Vim pra Brasília, com a cara, a coragem e 30 reais no bolso. Era um sonho morar em uma cidade grande, poder cantar pra mais gente, aprender, conhecer outros artistas. Trabalhei em lojas de shopping muitos anos, vendi coisas na rua, trampei em sorveteria, loja de gás, roupa íntima, telefonia, mas **sempre cantava em barzinhos**, mesmo no corre, sabia que **meu sonho não era em vão** (Haynna, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final).

[...] **A respeito do corpo, quando eu cheguei aqui eu me senti desvalorizada em vários lugares**, em relação a essa minha potência, por que eu não posso ser uma potência virtuosa? Por que eu não posso adentrar a lugares como a escola de música de Brasília, inclusive eu cursei, comecei canto popular, não consegui finalizar, mas foi muito massa a experiência que eu tive lá dentro, enquanto percebimento de **mulheridade** e de entender que sim, eu sou uma potência, eu sou virtuosa, e a periferia ela tem muitos talentos nesse lugar virtuoso (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si).

Quanto à busca *de conhecimento*, associada às *dimensões de nosso ser no mundo* (*figura 1*) de Josso (2009), destacamos o *ser de cognição*, conceito esse que “[...] leva-nos a abordar de diferentes formas os laços e as manifestações de nossa existencialidade” (Josso, 2009, p. 30). Segundo Josso, o ser de cognição está ligado às nossas habilidades de linguagem, desenvolvimento de inteligências múltiplas, estratégia de pensamento, e diversos conhecimentos da natureza humana e natureza em geral.

Assim, na narrativa da artista esses laços e manifestações, bem como o desenvolvimento de inteligências múltiplas e seus conhecimentos da natureza humana,

estão simbolizados dentro das suas vivências, que têm na coletividade, e na reivindicação do reconhecimento das potências musicais de periferia, pontos relevantes da sua cosmogonia e filosofia de vida.

[...] **Esse corpo periférico** que sempre morou em Samambaia, ter tido contato com outros corpos, principalmente de mulheridades, de homens negros também, mas principalmente de mulheridades negras, que me deram essa consciência, eu me sinto um **corpo mais consciente hoje, de quem eu sou, do lugar que meu corpo ocupa, da potência da minha arte** (Haynna, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

[...] Morando em Brasília comecei frequentar os **movimentos culturais periféricos**, de Samambaia, Ceilândia, Taguatinga, São Sebastião e várias outras cidades, me envolvi durante anos nestes movimentos, montei minha banda (Haynna e os Verdes), gravamos diversas músicas, fiz grandes parcerias, fui premiada várias vezes por meu trabalho, seja enquanto ente cultural do DF, enquanto liderança, enquanto profissional, enquanto **mulheridade**, me inspirei em grandes **nomes da música nordestina, brasiliense, emergente, negra e lgbt** (Haynna, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

Ao retomar agora outro objetivo específico da pesquisa, o de “analisar em que medida essas marcas (de)formam um corpo-mulher-biográfico” compreendendo que as marcas se referem às experiências e vivências da artista, e que formar ou (de)formar está ligado com o que ela faz dessas marcas, ou como ela se movimenta a partir delas. Adentramos agora no *tema 3, Eu sou um corpo, um ser, um corpo só/busca de atenção consciente*.

Esse primeiro trecho poético nos serve de metáfora, *eu sou um corpo, um ser, um corpo só*, e remete a ideia da tomada de consciência que a cantora descreve ao narrar sua história de forma cronológica, ao pontuar as suas experiências transformadoras. Com destaque para sua subjetividade existencial, a autonomia e as individualidades que emergem de marcas sócio-cultural-políticas. *Eu sou um corpo*, se refere aqui aos múltiplos termos que a cantora descreve a forma de se perceber um corpo no mundo. *Um ser, um corpo só* é principalmente sobre a ideia do olhar para si, olhar para sua essência, significar seus saberes próprios, que mesmo dialogando na alteridade, se estabelecem com traços únicos, próprios e intransferíveis, sempre trazendo em suas falas, a importância da periferia, de sua mulheridade negra, e sua orientação sexual.

[...] Eu mesmo sendo uma mulher negra de pele clara, a gente não está isenta de vários racismos, e de várias coisas, camadas que vão nos

marcando. Eu lembro quando eu era adolescente eu tinha uma auto estima maravilhosa, e **quando estou me sentindo meio mal, com pensamentos depressivos, eu busco resgatar essa Haynna adolescente sabe, que saía com a barriga de fora, e com aquela auto estima de milhões** (Haynna, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

[...] Eu sempre fui uma mulher gorda, e chegou um momento que eu ficava me martirizando, eu não tinha mais coragem de usar as roupas que eu queria, porque eu me sentia feia, gorda, e esquisita, sempre achando um defeito, e mais uma vez falando sobre território, quando eu vim pra Brasília, isso me libertou de tudo isso também, pra ser uma mulher sapatão, pra dizer, **sim eu sou um corpo que sou sapatão, o que na minha cidade não era possível** (Haynna, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

[...] Uma das minhas missões enquanto **corpo político mulher** Haynna potência, mulher paranaense, piauiense, que mora nesse lugar, que mora nesse território, é reivindicar o virtuosismo pra quebrada (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Ademais, acerca da *busca de atenção consciente*, que está ligada ao ser de *atenção consciente* (Figura 1) (Josso, 2009), o tema dá corpo e base para as percepções da cantora em sua completude, ao narrar seus desafios, olhares de auto sabotagem, e problemas com a auto estima, ao mesmo tempo em que ela também traz mudanças de chave, reconhecimento da sua potência e conquistas, e um olhar de celebração pelas lutas que ela representa. Segundo Josso (2004), a atenção consciente está intimamente ligada ao constante trabalho de reconstrução de si, ao movimento do ser de transformações de sentidos, na elaboração e percepção do contexto de vida, da alteridade, e da relação consigo mesmo.

[...] Eu sou um **corpo de 36 anos**, e acho que até hoje o marco mesmo foi sair do Piauí e vir pra Brasília, e eu percebo essa mudança desse corpo, eu me sinto **um corpo** realmente **mais forte** hoje, em relação a todas as minhas experiências e trajetória de 12 anos em Brasília (Haynna, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

[...] Você ser um **corpo musical** é algo bem profundo né, não é só uma profissão, a gente não escolheu só uma profissão, é a profundidade disso (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] Me sinto gigantesca em fazer história, enquanto **mulheridade, negra, periférica**, alcançando resultados expressivos e reais, considero minha carreira e história de vida um marco para a música do DF e Nordeste. Tenho muito orgulho de todos os meus feitos e tudo que ainda tenho para conquistar! (Haynna, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

Ainda analisando na perspectiva da *busca de atenção consciente*, a artista reflete sobre a importância de ser/sentir livre, e como essa liberdade influencia e inspira sua formação. Para ressaltar que já na primeira infância a sensação de liberdade era incentivada, Haynna traz à memória a sua mãe. De forma sutil descreve como lidou com o luto da ausência materna aos 11 anos de idade, e acrescenta como a liberdade proporcionada pelo contato com a mãe, a inspira e proporciona bons sentimentos até os dias atuais na fase adulta.

[...] Perdi minha mãe com 11 anos, e ela era uma mulher que me incentivava muito, ela não chegou saber que eu virei cantora, não deu tempo, mas eu tenho certeza que ela me apoiaria muito, e ela foi uma incentivadora da minha criança, da minha **liberdade** enquanto criança de poder brincar na rua, de poder **me sentir livre** pra sonhar, pra fazer as minhas coisas, isso daí com certeza me dá todo suporte e coragem, pela força lá de dentro, pra sempre continuar (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Já no 3º momento da biografia músico-educativa, Haynna retoma sobre sua infância e a liberdade estimulada nessa fase. Detalha também como foi a criação com os avós, como a criatividade musical para compor melodias de forma despretensiosa se manifestava através das brincadeiras musicais. Os primeiros passos do desenvolvimento de sua performance enquanto cantora, compositora, ser artista e produtora, em que ainda criança já compreendia conceitos de textura sonora, escritas poéticas, e produção de eventos quando promovia suas próprias festas entre amigos e família.

[...] Desde criança **sempre fui apaixonada por sons e texturas musicais**, brincava de fazer musiquinhas, inventava palavras, todas as minhas brincadeiras eram ligadas a música. Ia pra casa das minhas vizinhas cantar e dançar, produzia minhas próprias festinhas para os meus amiguinhos e envolvia minha família inteira nisso, minha mãe falava que **desde os 3 anos de idade eu já cantava, então esta sempre foi minha grande paixão**. Morava com meus avós, eles eram meu porto seguro, minha mãe faleceu quando eu tinha 11 anos, de uma doença rara nos rins, eles ficaram comigo e minha irmã, já que meu pai não era presente em nossas vidas. Estudei muitos anos no CAIC, escola pública do bairro, sempre fui amostrada, logo fui convidada por meus professores para cursar teatro e música, na própria escola, eu era muito engajada nos eventos culturais (Haynna, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

Quando questionada sobre qual música poderia definir melhor a sua história de vida, Haynna ressaltava sobre a importância dela mesma ser sua primeira referência, portanto, escolheu a música autoral *Mente colonizada* para representar a síntese da sua (auto)biografia. A música é um jazz ritmado, com belos arranjos de teclado, muita

poesia declamada, bateria jazzística, guitarra limpa, notas tortas com melodia hipnotizante, e a voz da cantora que ecoa com força e poesia com reivindicação de pertencimento, de reconhecimento, e denúncia sobre a realidade de artistas independentes que se dedicam à criação e difusão da música autoral.

A história de vida da artista dialoga diretamente com nosso objetivo geral da pesquisa, quando retomado aqui em “compreender como o corpo biográfico é significativo na formação e performance musical de cantoras de música popular”. O corpo da compositora, produtora e cantora Haynna, é significativo de diferentes formas, em suas diferentes fases, em que a ênfase está nesse corpo que fala de território, corpo contra colonial, corpo do território de lugar físico, território de espaço para ocupar, mas também corpo de território próprio, sobre se pertencer, sobre ter autonomia, sobre se perceber de fato como potência virtuosa e que questiona o sistema para abrir cada mais e mais territórios, para si e para seus pares.

Por fim, Haynna explica mais detalhadamente a escolha da música que finaliza sua narrativa no primeiro momento da biografia músico educativa:

[...] Porque ela fala exatamente de algumas coisas que eu vivi aqui, no lugar de desafios, e de me colocar enquanto **corpo contra colonial**, em ter uma experiência e pensar num afrofuturo pra mim, com dignidade, e que a música ela é sim, uma ferramenta que vai me levar pra esse lugar, então essa música se chama mente colonizada, e ela é assim (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] **Essa música é um manifesto** pra dizer que: **se vocês não abrem as portas, nós vamos arrombar elas com toda nossa potência, com todo nosso talento**, e eu coloco isso pra mim enquanto missão mesmo, sempre questionando esse lugar de Brasília, e o quanto que o virtuosismo da periferia é apagado (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Haynna e os verdes - Mente Colonizada

Mente Colonizada

Dizem que não valho o meu talento, desvalorizam minha poesia, meu tempo de caminhada. Não querem minhas batalhas, querem me ver cair. Não veem as minhas potências vivas, vivem procurando falhas, e ainda dizem que é coisa da minha cabeça. Que é normal se apropriar, que eu tô louca, que eu não sei de nada. Não querem que eu vença, não querem que a quebrada apareça, logo eu, que já tenho nave pra decolar. Logo eu, que já tô pronta pra decolar. Querem travar a porta da nossa passagem, mas

eu tenho viva ferramentas ancestrais, tenho vivas ferramentas ancestrais. Portas se abrem pra gente entrar, não desisto fácil, e se não abrem, eu vou arrombar. A gente tá no corre independentemente, pensando fora da caixa. Você tem uma repetição de padrões, mente colonizada, mente colonizada. *Haynna declama poesia*: Porque pra eles artista bom é artista calado e de fora de qualquer lugar. Para eles, nós os meros locais, se contentam com as sobras. E eles vão dissimular, eles vão te falar que não vão pagar seu cachê porque você já está divulgando seu trabalho. Traduzindo, querem que você trabalhe de graça, querem seu suor e não vão te pagar nada, e se abrem alguma porta são para as mesmas pessoas. *Haynna canta numa melodia de blues*: White people problem. *Haynna volta a declamar a poesia*: Você sabe né, que eu tô falando de você, que chegou ontem e já tem garantias na janela do trem, que puxa saco, mas que também puxa tapete. E eu não vou jogar seu jogo raso, eu sou uma rainha nordestina afrolatina, eu mereço meu sonho respeitado, vambora quebrada! não querem nossa ancestralidade, não querem nossa memória viva. E nós, nós merecemos voar, nós merecemos ganhar em real, em dólar, vocês querendo ou não. Nós vamos passar, vamos celebrar sim, porque a nossa alegria é bença, ela não é alegoria. No fim, eles falam que você não é bom o suficiente, mas na real, na nossa trama contra colonial, eles não escrevem nem uma só linha, na real na nossa trama contra colonial, eles não escrevem nem uma linha, nenhuma linha, nenhuma linha, nenhuma linha. Eu vou arrombar!

Célia Porto - A Juriti

Juriti



Foto: Rênio Porto Quintas

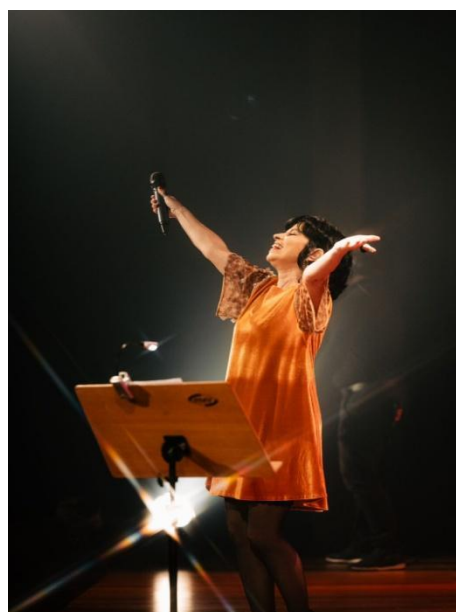


Foto: Artur Dias

Célia Porto é uma cantora referência no cenário da música de Brasília. Atuando desde os anos 1980, a artista, de voz doce e expressividade forte, representa uma inspiração de talento, dedicação, carisma e musicalidade para muitas mulheres musicistas.

A artista, cantora e também professora de musicalização infantil, tem uma grande relevância na história da música de Brasília, pois sua longa trajetória musical iniciada na cidade, caminha junto com a própria história do lugar e representa as mudanças que o tempo e a cultura constroem na nossa forma de criar e consumir música.

Com 4 álbuns lançados, parcerias musicais com Renato Russo, diferentes premiações importantes na carreira, dentre outras conquistas musicais, Célia Porto se consagra como uma artista atemporal, que reflete a realidade de seu tempo e manifesta-se politicamente através da sua postura como pessoa pública formadora de opinião. A partir de sua narrativa também é possível notar que a artista é uma mulher que preza pela liberdade de ser, cantar, criar, não seguir rótulos pré estabelecidos, e existir de forma plural enquanto pessoa da arte.

Observa-se através da coleta de dados da biografia músico-educativa de Célio Porto, que a cantora compreende a arte como uma ferramenta de empoderamento e liberdade, para se experimentar, se permitir, se expressar e principalmente valorizar a cultura local do seu lugar/território, nesse contexto, a cidade de Brasília. Em muitos momentos de sua narrativa é possível notar o encantamento e a admiração que Célio Porto tem por tudo que é produzido, nascido, ou representado em Brasília e para Brasília. A cantora descreve como a cidade influencia e inspira sua escolha em se tornar artista.

[...] **Eu caminhava Brasília inteira à procura da minha paixão, a Música de Brasília.** Convivi com a formação de um caldeirão efervescente de ritmos, manifestações artísticas, movimentos que Brasília oferecia. **A mistura** de tantos que vieram de outros estados começou a formar uma identidade própria (Célio Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

[...] Na rua vi e convivi com o crescimento das bandas de rock de Brasília que fortaleceram o Rock Nacional. **Era liberdade, era desafio**, era a coragem (Célio Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

Quando nos aproximamos de sua narrativa, sob o prisma dos três temas da análise, primeiramente, com foco no tema 1: *eu sou minha própria embarcação, sou minha própria sorte, a busca de si, de nós e busca de felicidade*, é possível notar algumas questões destacadas nas falas da artista como, por exemplo, a recorrência do uso da palavra liberdade, liberdade e música, essência própria e a liberdade, liberdade feminina, e tantos outros significados que a cantora denota para a sensação e o conceito de liberdade em sua história de vida.

[...] **Cantar para mim é liberdade.** Encarei, assumi e coloquei o pé na estrada para viver de música (década de 90). Família preocupada, desesperada, “vai passar fome”. Vieram os primeiros trabalhos, os primeiros resultados, o primeiro CD gravado, o primeiro prêmio. Fui indicada para o Prêmio Sharp de Música (Prêmio da Música Brasileira) com o primeiro CD gravado de forma independente. Foi motivador (Célio Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

[...] A Célio Porto era desde a escola, sabe aquela de “esse nome é pesado” e daí eu gosto do meu nome, eu gosto de falar que eu gosto do meu nome, e eu vejo aqui que na nossa conversa, algo que está em um ponto comum, é essa coisa da criança, é a coisa do desafio de ser artista, e **da coisa da liberdade que a gente precisa sempre estar conquistando enquanto mulher.** (Célio Porto 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] E essa cidade que me regou musicalmente, eu vivi a escola parque modelo, e a escola parque na época era toda arte para as crianças, foi um momento muito rico na escola pública em Brasília, porque foi fruto de vários pensadores, vários filósofos da educação, jogando nessa escola parque, então eu tive professores maravilhosos na escola parque, **eu tive a liberdade que eu tanto queria** de fazer música, ali na escola parque (Célia Porto 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

No primeiro trecho da narrativa da cantora, liberdade aparece como uma forma de expressão aberta e simbólica, em que a artista define cantar como um ato de liberdade. Simboliza nesse contexto, o exercício de se reconhecer através da voz cantada, se permitir e ter coragem para ser um corpo que se expressa através da música, da poesia e da arte como um todo. Vale destacar, aqui, que Célia Porto viveu o final do período do regime militar no país, período em que a falta de liberdade era uma característica muito forte da gestão política.

Liberdade, nesse contexto, parece encontrar na música a possibilidade de autoaceitação, de se perceber, de investir na construção do seu autoconhecimento como artista e pessoa criativa. Liberdade pode simbolizar, no segundo trecho, a capacidade de questionar e não se submeter a padrões sociais impostos, mas, sim, criar e recriar sua narrativa de vida a partir de suas próprias projeções e sonhos enquanto um corpo mulher artista sócio-político-cultural, que é atravessado por questões de gênero e dificuldades da profissão, como o machismo na música e a instabilidade que é viver da arte de forma autônoma.

Já o tema 2: *Tem cor, tem corte, e a história do meu lugar/busca de conhecimento*, é um tema *que* aparece com muita força na narrativa da cantora, principalmente quando adentramos na questão de lugar e território, pois muitas de suas falas retomam o encantamento, o compromisso e o amor por Brasília. Ao narrar sua história de vida, Célia Porto narra também a história de como a música nasceu e se desenvolveu na cidade, a forma que os artistas se manifestavam nos anos 1980, qual foi o efeito do silenciamento dos artistas no período das censuras no regime militar, como a cidade respirava música em cada esquina no dia a dia, e quais mudanças a artista nota ao se deparar com o ontem e o hoje da musicalidade brasiliense.

Logo abaixo é possível observar trechos de sua narrativa, que podem caracterizar não apenas narrativas de uma história de vida de uma cantora com momentos de sucesso e conquistas musicais, que por si já representa muito para nossa pesquisa e para compreensão de quem está narrando, mas também representa

memórias da história de vida de uma cidade que mesmo tão jovem já foi e ainda é berço de artistas importantes da música brasileira.

Sou Célia Porto, cantora e arte-educadora. **Nasci em Brasília** em 1967, **filha de um casal mineiro que veio atrás do sonho de JK**. Oscar Porto e Maria de Lourdes Porto, meu pai e minha mãe, já tinham minhas irmãs e meu irmão quando vieram participar da construção da Capital, em 1957 (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

Eu vivi minha infância e a minha adolescência com **a música na rua**, vendo as bandas acontecendo, porque as bandas antes de serem **legião urbana**, antes de ser a **capital inicial**, **eles eram daqui como nós somos agora**, e faziam música na rua, tirava a caixa, colocava e fazia música, sabe, e isso tudo me regava, eu estava na escola, saía da escola e tinha uma banda tocando numa esquina, tinha banda tocando em outra, e isso funcionava muito (Célia Porto 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Eu caminhava Brasília inteira a procura da minha paixão, a Música de Brasília. Convivi com a formação de um caldeirão efervescente de ritmos, manifestações artísticas, movimentos que Brasília oferecia. **A mistura de tantos que vieram de outros estados começou a formar uma identidade própria**. (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

Eu sempre fui uma **apaixonada por tudo feito em Brasília**, até hoje sou, acompanho até hoje muita coisa que acontece em **Brasília, e Brasília tem mesmo essa fusão de possibilidades**, tanto cultura popular, quanto cultura negra, cultura pop, cultura MPB, e tudo isso eu acho que sou um pouco, porque eu amo a cultura popular (Célia Porto 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Pertencer a Brasília e Brasília pertencer a si parece indicar a forma como a cantora vivencia sua liberdade nesse lugar, bem como a formação da artista que durante toda sua trajetória musical foi influenciada pela arquitetura da cidade, pelo céu aberto e azul que já inspirou tantos poetas e músicos, através da música de/na rua, inspirada na irreverência das bandas de rock nacional que nasceram entre as quadras e bairros do plano piloto, e marcada pela riqueza de multiculturas que a cidade promove, ao unir a musicalidade de vários lugares do Brasil em um só lugar, o Distrito Federal.

Ainda no tema 2, mas agora com foco na *busca do conhecimento* e apoiando-se no conceito das dimensões de ser no mundo, segundo Josso (2009), o *ser de cognição* e *ser de ação* são complementos para compreensão de uma narrativa: enquanto o ser de ação se envolve ativamente com o ambiente, toma decisões e realiza tarefas em busca de resultados concretos, o ser de cognição também está ligado ao processo de reflexão, análise e compreensão epistemológica dos acontecimentos.

Essas duas dimensões são fundamentais para a formação da identidade e conhecimento de si no âmbito da formação ou (de)formação (essa última no sentido apresentado por Almeida e Teixeira, 2025 - no prelo). Nesse sentido, a (auto)biografia é um espaço em que as experiências são narradas e refletidas, possibilitando um diálogo e aproximação entre ação e cognição.

Na história de vida narrada de Célia Porto, esse conceito aparece principalmente quando a artista pontua sobre sua formação enquanto professora de musicalização, sobre como a maternidade foi um ponto decisivo para a construção desse ofício, e também sobre o etarismo, de que forma esse preconceito afeta sua identidade e vivências enquanto cantora de música popular no atual cenário de música brasiliense.

O *ser de ação* e o *ser de cognição* podem ser observados na sua postura de protagonista e própria agente de transformação acadêmica, intelectual, profissional e pessoal. Pode ser compreendido, também, mediante os trechos em que a cantora narra sua formação, a importância da escola em sua vida, e quais lugares e professores fazem parte da sua história.

Estudei num bom momento da Escola Pública em Brasília. Meu **despertar pela música veio através da escola**, a Escola Parque de Anísio Teixeira. Lá estudei dança, teatro, artes visuais, literatura, natação e ginástica, e a Música (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

Sou **formada pela escola de música, no canto erudito**, na minha época não tinha canto popular ainda, e também sou formada em letras, me formei aqui em Brasília, e tudo isso, eu fui muito **regada por essa música da rua**, essa música presente o tempo todo, então isso **me incentivou a querer ser cantora**, querer ser musicista (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

Nota-se nos trechos acima a relação que a cantora tem com a educação musical e a importância da escola parque na sua formação enquanto cantora. A relação da artista com a educação parece ser um ponto importante de sua história de vida, pois ela destaca professores que marcaram sua memória musical e afetiva, fala também de seu encantamento pela educação, como a escola fez parte de sua relação com a música, e como hoje a educação musical faz parte de sua rotina diária.

[...] Foi **a educação que me pôs na música**, e o incentivo dos meus professores, professores como **Lincoln Andrade**, que hoje, se não me engano, é diretor do departamento de música lá de Minas, da universidade de Minas, tive a **Hortência Dory**, que até hoje eu encontro por aí, na cidade, **eu me emociono quando vejo esses professores**, porque eles **me alimentaram** (Célia Porto 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] **Na escola** que **eu descobri esse meu lado cantora**, esse meu lado de **musicista**, esse meu lado de ter a música como sua melhor amiga, a música pra mim é uma melhor amiga, nos momentos tristes ou alegres (Célia Porto 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] Hoje, além de cantora, **sou arte-educadora, trabalho com musicalização infantil**, que partiu de um projeto de extensão da Universidade de Brasília (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

[...] Sou apaixonada e **me dedico de corpo e alma a essa profissão educadora musical**. Percebo que a música nos atinge em várias camadas de formação de vida e merecemos que essa percepção seja desde cedo, assim pela **educação**, como foi comigo, mesmo que não sigamos a profissão Música (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

Quanto à maternidade, Célia Porto enfatiza sobre as mudanças em seu corpo e mente durante a gestação e depois dela, e de que forma essas mudanças a trouxeram para a educação musical. Traz relatos de como foi a experiência musical enquanto cantora no período da gestação, e também no decorrer posterior da maternidade.

Depois que fui **mãe, aos 35 anos**, meu filho (hoje com 22 anos) **abriu um novo caminho, a educação musical infantil**. Hoje, além de cantora, **sou arte-educadora, trabalho com musicalização infantil** que partiu de um projeto de extensão da Universidade de Brasília. Eu não queria ser mãe, achava que atrapalharia a carreira. Porém o chamado “relógio biológico” deu seu sinal e quando conheci meu atual companheiro, Rênio Quintas, a vontade de ser “mamãe” bateu forte. Na minha gravidez eu pisava em ovos, um cuidado extremo com tudo, até meu cantar mudou. Passei a **priorizar tons mais agudos** e suavizar um pouco mais o “Punch”. Entendi que **a saúde vocal de meu filho, que provavelmente iria me imitar, dependia da minha saúde vocal** também (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

[...] Depois eu fiz um **disco infantil, foi quando eu fui mamãe**, e a maternidade vem e você começa a trabalhar com essa questão infantil, e foi **o que me tornou uma professora de música** para criança (Célia Porto 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] Eu fui **muito delicada em tudo** que eu fazia na minha gravidez, e **isso modificou meu jeito de cantar** durante um tempo, passei a cantar **com menos movimentos no palco, e mais suave**. Isso de ser mãe mudou totalmente a minha vida, e muda mesmo (Célia Porto 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

Assim, **devido à maternidade, me tornei também compositora e gravei o quarto álbum de minha carreira**, somente com composições dedicadas ao meu pequeno Reninho (filho) (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

Os trechos acima revelam uma mudança na perspectiva da cantora com relação ao seu corpo, sua voz e a presença de palco. A artista conta que até sua expressão e movimentação nas interpretações ficaram mais leves, suaves e contidas a partir da gestação, portanto, nota-se que essa experiência atravessou seu corpo e sua forma de ser no mundo, foi, de fato, uma experiência que a fez mudar de rota e a deu um novo significado sobre canto, música e performance em sua prática musical.

Ademais, quando adentramos no tema 3: *Eu sou um corpo, um ser, um corpo só/busca de atenção consciente*, a artista narra sobre sua vivência hoje enquanto uma cantora de longa trajetória na música. Ela destaca de que forma o tempo significa seu corpo, sua performance e pensamentos, e não apenas a maneira como ela se percebe, mas também como é percebida pelo olhar alheio. Portanto, de todas suas marcas, memórias e histórias vividas, o que hoje a movimenta, e quais são os atuais atravessamentos no cenário da música, vida pessoal, e outros aspectos que a formam.

Agora, começo a perceber uma nova camada, o envelhecer. No meu caso, mulher envelhecendo. São tantos novos desafios. Mudanças hormonais, mudanças físicas, mudanças de pensamentos. **A menopausa é um tabu. Existem preconceitos e medos sobre essa condição. Minha forma de cantar já está diferente, venho baixando tons de músicas**, a procura por meu trabalho profissional como cantora/intérprete já ralenta, meu ânimo pela luta diminui. Porém, **minha vontade pela liberdade e pelo amor estão tinindo de bom**. Procuro alternativas para me manter viva na música (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

Fui assistir Alaíde Costa, que **tem 90 anos e ta cantando**, foi um trabalho de produção do Emicida, ele colocou Alaíde Costa de volta no palco, que é a nossa rainha da bossa nova, e eu falei assim: olha aí! é um suspiro, é um clique pra quem envelhece, e envelhece gente, **a gente envelhece, e envelhece também as possibilidades**, e envelhece também o seu entusiasmo, porque você fica: poxa, não olham mais pra mim, o que que eu vou fazer então? (Célia Porto 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Etarismo é um termo usado para descrever o preconceito ou discriminação contra pessoas com base na idade, e esse tópico é destacado nos últimos trechos apresentados por Célia Porto, em que ela demonstra o desconforto e os sentimentos de infelicidade nesse contexto vivenciado no mundo da música. A desvalorização e o esquecimento de artistas parece ser uma questão que permeia sua narrativa como uma marca que se estabelece principalmente na forma como as outras pessoas lidam com o passar do tempo para essa cantora, e não exatamente como ela lida consigo mesma nesse processo.

Portanto, a postura da cantora é num lugar de questionadora da realidade imposta, em que mesmo ciente da importância de sua trajetória musical, das inúmeras premiações, produções e vivências de palco, se vê agora em um possível cenário de apagamento de sua história.

[...] Tenho **4 discos** gravados, o primeiro foi premiado, e **o segundo foi somente cantando um ídolo da minha adolescência, que era o Renato Russo**, eu tive a oportunidade de viver com ele juntinho, ele escolhendo as músicas pra que eu cantasse nesse álbum (Célia Porto 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] Trago esse **peso do nome Célia Porto**, porque eu fui conquistando um espaço bacana de **mídia** e de trabalhos, de discos gravados, de **prêmios** recebidos, recebi aquele prêmio Sharp com meu primeiro **disco independente**, feito em Brasília, o prêmio Sharp hoje é o prêmio da música brasileira, no Rio de Janeiro né, então tudo isso foi me motivando bastante, então eu tenho uma motivação profissional, **mesmo com todas as dificuldades**, e hoje, atualmente com a idade que tenho, eu bato numa barreira do **etarismo**, você vai envelhecendo e as pessoas **param de te chamar**, as pessoas **param de saber quem você é**, e isso é num problema (Célia Porto 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] Mesmo a família dizendo **que música não era coisa de se fazer profissionalmente**, música não dá dinheiro né, minhas irmãs todas funcionárias públicas, meu pai um funcionário público, minha mãe dona de casa, mas eles achavam que a **segurança é pra quem é funcionário público, e não pra quem faz música**, então eu enfrentei essa onda de ser musicista já desde pequena, desde criança (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

[...] Quando eu falo de **etarismo**, eu não falo apenas do corpo, eu sinto o preconceito, claro, e às vezes as pessoas olham e falam: nossa, mas você tem 57 anos, nem parece! Mas é legal você falar mesmo, que sim, eu tenho essa idade, não é ficar querendo esconder, nem fazer mil procedimentos para parecer mais jovem (Célia Porto 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

[...] Eu **não estou correndo atrás da juventude, eu não quero ter 25** anos de novo, porque eu não vou ter, então eu **tenho que me assumir com saúde, do jeito que eu sou**, com as marcas que eu tenho, na minha vida profissional também, tentar manter os contratos, manter o interesse do streaming, é muito difícil isso, e é preciso criar maneiras de desenvolver os próprios projetos. Daí eu **crio meus projetos, não fico esperando ser chamada**, eu tenho um projeto de musicalização infantil, tenho projeto de música instrumental, e vou assim criando onde eu posso, e encaixando também as outras pessoas que tenham algo em comum comigo, porque tem as pessoas que estão sofrendo da mesma dificuldade, do corpo que envelhece (Célia Porto 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

Nota-se, nos últimos trechos da narrativa de Célia Porto, a forma como ela busca lidar com essa questão do olhar do outro dentro da problemática do etarismo, e para

que ela continue trabalhando, produzindo e ocupando os palcos com frequência regular. Ela então cria suas próprias oportunidades e projetos, ao mesmo tempo que também inclui outros amigos e profissionais da música que estão no mesmo contexto.

[...] **Eu não me sinto mal com a idade que eu tenho**, mas sinto que existe uma corrida contra você mesmo, quando você entra na menopausa por exemplo, isso ainda é um tabu, as pessoas não falam sobre isso. Eu entrei num grupo de Whatsapp esses dias, para mulheres na menopausa, pra falar das minhas questões, pra gente trocar sobre isso né, mas eu saí do grupo, porque as mulheres só queriam correr atrás de uma juventude que não existe mais. E fica aquela coisa de procedimentos, fazer coisas na cara, malhar mais e mais e mais, pra ficar com bundão, com coxão, e eu pensei, gente, mas isso não faz sentido pra mim (Célia Porto 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

A artista destaca também sobre sua insatisfação com a ideia da busca incansável pela juventude permanente, como se envelhecer não fosse natural e bem visto pela sociedade, e principalmente no recorte de gênero, como as mulheres são afetadas, culpadas e cobradas por essa busca. Ao mesmo tempo em que a cantora se opõe a essa cobrança, procura se aceitar em sua particularidade, se perceber e desenvolver sua autoestima independente do olhar alheio e da pressão estética.

Ainda no que se refere ao tema 3, agora com foco no conceito da *busca de atenção consciente*, Célia Porto descreve de que forma as mudanças do seu corpo afetam e moldam seu canto no palco, em sua performance, nos treinos vocais, na anatomia e fisiologia da sua voz, e como essas mudanças físicas moldam sua psique, sua forma de preparação vocal, escolha de repertório, e todas as questões envolvidas e construídas a partir da marca do tempo em seu corpo externo e interno, diretamente ligadas ao tema envelhecimento:

[...] Eu sinto algumas **mudanças na voz pela questão hormonal**, aí você vai repor hormônio e atrapalha outra coisa do corpo, aí suspende a reposição hormonal, então vamos tentar outra coisa, e outra e outra, e fica esse negócio que interfere na performance também. Por exemplo tenho um show agora dia 16, e a colega aqui comentou sobre o suor, **quando a gente está na menopausa, a gente sua horrores, é um calor que é insuportável, que você não sabe de onde vem, daí você tem que pensar mais na roupa** que irá usar no palco, pra não ficar desconfortável e tudo mais (Célia Porto 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

As mudanças do corpo nessa fase são muito mais internas, essa coisa dos **hormônios**, a mudança reflete muito mais internamente do que externa. Você para de reproduzir, o útero, os ovários não têm mais a mesma função de reprodução, e isso interfere no palco, na voz, agora tenho que **aquecer mil vezes mais, estou descendo o tom de várias**

músicas (Célia Porto 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

Por fim, a narrativa de Célia Porto parece despertar para uma problemática social que perpassa também em áreas distintas do conhecimento, não apenas na música e na arte, mas em diferentes contextos políticos e culturais: a sociedade, salvo algumas exceções, tende a condenar mulheres e corpos reais que percorrem o caminho natural do tempo e suas vivências, sem buscas incansáveis pela juventude. Isso coloca pessoas com trajetórias longas em um lugar de esquecimento, em que muitas vezes isso ocorre ao desconsiderar as inúmeras simbologias e significados que essas pessoas representam para a arte, luta de gênero, raça, sexualidade e outros temas importantes. Quanto a esse ponto, a artista destaca:

[...] **A batalha por reconhecimento é verdadeira e jamais finda. O reconhecimento torna o trabalho artístico legítimo.** Porém, o envelhecer torna o trabalho esquecido. Por isso, me senti muito feliz pelo convite em fazer parte dessa pesquisa. Percebi pontos em comum entre nós entrevistadas. **A liberdade, o amor desde a infância,** os diferentes caminhos profissionais de antes, criam certa semelhança nessa estrada de **diferentes corpos que procuram o reconhecimento por aquilo que os tornam livres** para pensar, cantar, dançar, falar e até silenciar (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

[...] **Corpos de energia, de originalidade de expressão.** Cada um com suas marcas que formam e deformam, construindo a infinita música que nos carrega, a infinita música que nos torna CANTORAS POPULARES E SEUS CORPOS CARISMÁTICOS (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

Ao recorrer ao conceito de corpo biográfico, com destaque para as dimensões de ser no mundo, nesse contexto, o ser de *atenção consciente*, é possível observar nas falas da cantora Célia Porto sua busca por originalidade, por liberdade, pela linguagem poética da criatividade, compreendidas aqui como sua forma de expressão em processo de autoconhecimento, de se afirmar como ser autônomo e com senso crítico, na busca por quebras de paradigmas, e autoaceitação enquanto corpo que carrega marcas do tempo e da arte em sua performance de palco, e performance de vida.

Para Josso (2008), esse ser de *atenção consciente* “está no coração do nosso ser no mundo e da nossa capacidade de existir conectados com nós mesmos e com nosso ambiente humano e natural, ele faz “corpo”, aqui o jogo de palavras é oportuno com nosso ser físico” (Josso, 2008, p. 13). Portanto, quando a artista destaca que cada corpo tem suas marcas que o (de)formam, e que as *cantoras populares possuem*

corpos carismáticos (destacados em letras maiúsculas pela artista), a palavra carismático nesse contexto pode vir a assumir a característica de corpos que vivem para si e para o outro, em que o meio molda esse corpo, em que a cantora performa no palco com um compromisso duplo. Compromisso esse consigo e com o público, em um mix de sensações de pertencimento, pertencer a si mesmo, pertencer ao seu território geográfico, pertencer à arte criativa da música, pertencer ao outro pelo qual se desenvolve na alteridade e troca de saberes, e, assim, pertencer também à constante busca pela atenção consciente, e à busca por ser completa, ser autônoma e livre.

Além disso, quando questionada sobre qual música poderia definir melhor sua narrativa de vida, a artista Célia Porto descreveu seu encantamento pelo grupo Tripa Liga e escolheu uma das músicas da banda, música essa que já foi regravada por ela mesma e lançada em um de seus álbuns.

Nesse ponto, novamente, a artista destaca a palavra liberdade e a cita com frequência para descrever a sensação que essa música a desperta, e principalmente para tratar do contraste no contexto político da época em que o Brasil acabava de sair de um sistema de muita opressão e silenciamento de artistas, através das censuras no período do regime militar, ocorrido entre os anos 1964 a 1985. Traz ainda mais referências da sua relação com a cidade de Brasília, com o clima do cerrado, com a fauna e flora do lugar, e ainda conta como o grupo Tripa Liga é importante na sua formação enquanto musicista e cantora.

[...] A música que escolhi para me representar foi Juriti (Aldo Justo e Paulo Tovar), compositores do **Grupo Liga Tripa** que **desde a minha infância me fazem muito feliz**. A melodia é ancestral, o ritmo ternário latino, **a letra fala da liberdade do avoar** (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

O liga tripa que foi o meu banho, eu amo tudo que eles fazem, até hoje eles estão aí viu quem quiser depois pesquisá-los. **A música que eu resolvi trazer**, foi uma música que eu gravei depois da infância, de ouvir tanto eles cantando, que **é uma música que fala da liberdade**, que **fala daquela época da ditadura que eu vivi um pouco o final da ditadura né**, e quando foi o final da ditadura tudo aconteceu nos anos 80, tínhamos uma **liberdade diferente** (Célia Porto 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Essa música tem muito a ver comigo, pela minha infância, e também pela minha questão de ser musicista regada por esse grupo de compositores, e também por essa questão da **liberdade**, que é isso, tira a tranca da janela, não precisa mais, era aquela coisa da ditadura, bota a água na bacia, lava o rosto, abra a janela, que **o meu coração tem o**

mesmo voo da Juriti do cerrado Brasília (Célia Porto 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

A música ela vem dessa liberdade, eu a gravei, tá no terceiro disco, inclusive é a que abre o disco, ela se chama Juriti, eu também tenho muita música assim ligada ao cerrado, eu gosto do cerrado, como diz meu amigo, eu sou da Irapuru music, ele diz “ah a Célia gosta de Irapuru music”. Então a música que escolhi se chama Juriti, e ela fala **sobre a liberdade, do lance de agora eu abro a janela, eu sou livre**, então ela fala ... *[Célia começa a cantar]* (Célia Porto 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Nota-se que com a escolha da música que a representa, a artista Célia Porto retoma a importância da sua relação com Brasília, seu território, e com a liberdade tão sonhada, fazendo referência indireta ao momento político em que a música foi composta pelos artistas brasileiros Paulo Tovar e Aldo Justo. É importante também compreender como a relação com o grupo Liga Tripa moldou sua formação musical e inspirou a cantora artisticamente, presente até os dias atuais como uma das principais referências musicais da artista.

Juriti - Liga Tripa

[Juriti](#)

Meu coração tem um desejo imenso

De ver o dia nascer pelo avesso(2x)

*[Já tenho uma vontade ver diferente, ver do avesso do outro, ser diferente do outro,
eu acho isso lindo]*

Meu coração, mão de pilão

Tem o jeito do avoar

[O jeito do avoar, o avoa um nome que se dá também a esse pássaro Juriti]

Bota água na bacia

Que a cara do dia tá querendo vir,

Tira a tranca da janela

Que de manhã cedo eu quero ver

O voo da juriti (2x)

Prethaís - Preta, Pretinha

Preta Pretinha - Prethaís Prod. BM Ally



Foto: Thaís Mallon



Foto: Darliane

Prethaís é uma artista baiana, cantora de voz marcante e presença potente, tem raízes no rap e na poesia falada, atua também como compositora, produtora e empresária. Prethaís busca através de sua arte inspirar mulheres e a comunidade negra com o enaltecimento da cultura afro-brasileira.

A artista traz em sua narrativa de vida muitas marcas e atravessamentos em seu corpo. Cicatrizes e afetos que moldaram sua fé, sua mentalidade, o florescer da sua sexualidade, o alcance e mudanças de sonhos e metas, o reconhecimento na profissão musical afrocentrada, a relação com o amor e a ancestralidade, e o desejo de se posicionar como uma mulher negra que fala sobre diversos assuntos e pautas, não apenas sobre as dores que o racismo marca, mas, principalmente, sobre a consciência da riqueza e potência da cultura afrobrasileira na música, na poesia, na arte, e na história do nosso país como comunidade que partilha de uma cultura múltipla e fortemente influenciada pelo pan africanismo.⁵

Ao trazer a voz de Prethaís para esta pesquisa, através de suas falas e memórias, trazemos junto a voz de várias mulheres, tendo em vista que a história do Brasil enquanto sociedade, nasce de diversos quilombos, dos ancestrais aos contemporâneos, nasce também de mães, avós, irmãs, filhas, e principalmente, se constitui de corpos negros femininos que marcam resistência na busca por um afrofuturo próspero, coletivo, de liberdade e amor plural.

Para categorizar e compreender melhor a narrativa de vida da artista, partimos dos três temas de análise da pesquisa, a começar pelo tema 1: *eu sou minha própria embarcação, sou minha própria sorte, a busca de si, de nós e a busca de felicidade*. Em que “eu sou minha própria embarcação, minha própria sorte” pode ser compreendido pela relação da artista com a poesia, com a escrita, os diferentes conceitos de corpo que a cantora se percebe, as diversas produções e premiações na carreira artística, e a luta pela valorização da cultura afro brasileira anti racista e decolonial. A priori, Prethaís se apresenta e narra sobre a importância do próprio nome, e o quão simbólico é a escrita e o empoderamento negro feminino através da afirmação de identidade pelo uso do nome.

[...] Eu sou Prethaís, me chamo Kédma Thaís na verdade, filha da dona Neraíude, e do Seu Bartolomeu, sou neta de dona Gilda, e do Seu Manuel Caetano e dona Lenita, sou uma **mulher baiana**, estou no **DF** desde 2014, e **aqui eu me descobri cantora** (Prethaís, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).

[...] Eu tenho lembrança da **primeira vez que eu escrevi meu nome**, ser a minha mãe a fazer comigo, e já chegar na escola sabendo meu nome, por isso falo tanto meu nome nas minhas músicas também, **aprendi com o movimento de mulheres negras que é importante falar o nosso nome** (Prethaís, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).

[...] Eu sou **Kédma Thaís de Jesus dos Santos, conhecida artisticamente como Prethaís, e carrego em meu corpo as marcas da ancestralidade, da luta e da arte**. Sou um **corpo mulher, um corpo negro, um corpo bissexual, um corpo quilombola** remanescente da região de Utinga e Xique-Xique, Bahia. Minha trajetória é atravessada pelo Rio São Francisco, cujas águas sustentam a história de minha família e **a força das mulheres rezadeiras** que me antecederam (Prethaís, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final - grifos meus).

⁵ O conceito de pan-africanismo teve uma trajetória interessante, pois começou como uma percepção das raízes africanas e da necessidade dos pensadores afro americanos se enquadrarem na sociedade a qual pertenciam, depois passou para uma crítica ao colonial e aos métodos utilizados, para finalmente ser o instrumento para líderes e intelectuais africanos compreenderem a união do continente, apesar da sua enorme heterogeneidade (KHAPOYA, 2015, p. 217).

Quanto à presença da música em sua formação, vale pontuar que houve uma mudança de discurso do primeiro momento para o terceiro momento da biografia músico educativa. No início do exercício de biografização, Prethaís diz não ter muita referência musical em sua família, a não ser pela influência do avô que tocava pandeiro no samba de roda baiano. Todavia, no terceiro momento ela se apropria dessa memória como uma herança ancestral de sua musicalidade, com orgulho de retomar a história do avô pela arte, e afirma a importância que a música do seu avô teve como patrimônio cultural e em sua formação enquanto cantora.

[...] A música nunca esteve presente na minha família, a não ser pelo meu avô que tocava pandeiro no samba de roda da Bahia, um samba de roda baiano, que é diferente desse samba comum que a gente conhece, chulo, tradicional, isso foi uma herança que eu **descobri a pouco tempo** (Prethaís, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).

[...] A musicalidade sempre esteve presente no meu entorno. Meu avô tocava pandeiro nos sambas tradicionais da Bahia, como o samba de caboclo, e essa **herança** foi a minha única referência direta na música. **Ele me mostrou que a música é tanto celebração quanto resistência, um elo que conecta** passado, presente e futuro (Prethaís, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final - grifos meus).

Essa mudança de perspectiva, mediante a retomada da memória com o avô, nos dá ferramentas para propor o quão relevante a metodologia (auto)biográfica pode ser no processo de formação. Através da biografia músico educativa, novos significados de experiências de formação podem ser acessados e os quais os narradores podem tomar consciência de sua relevância, nesse processo. Segundo Almeida (2022), “enquanto um procedimento de pesquisa-formação, a biografia músico educativa opera, justamente, na investigação de uma narrativa (auto)biográfica” (Almeida, 2022, p.16). Portanto, permite uma ação de reflexividade para quem narra sua história, o que pode proporcionar melhor compreensão de si mesmo e tomada de consciência de seu processo de formação.

Ademais, ao tratar sobre sua migração para Brasília ainda na adolescência, a artista explica os motivos que a trouxeram para o novo território, e também como se reinventou e lidou com atravessamentos marcantes nesse período. Segundo Gonzalez (2020) “ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão” (Gonzalez, 2020, p. 50). Logo, trata-se de um relato sensível

em que a artista expõe sobre o porquê de sua migração e como a opressão, o racismo e o sexismo atuaram nesse cenário.

[...] Em 2015, minha jornada artística ganhou força, mesmo atravessada por **dores** e deslocamentos. Após uma **violação em meu território**, precisei migrar para o Distrito Federal. Foi aqui que conheci o **Movimento de Mulheres Negras**, que acolheu minha poesia e me devolveu o sentido de **pertencimento** (Prethaís, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final - grifos meus).

[...] Eu parti da Bahia num lugar de **dor**, tive que fugir com a minha família da Bahia, foi um momento da minha vida divisor assim, existe um antes e depois muito simbólico, na mulher que eu era no interior, e a mulher que eu me tornei quando eu vim pra Brasília, eu acessei minha **sexualidade** de outra maneira, acessei a minha **raça** de outra maneira, foi muito forte a minha vinda pra Brasília nesse período (Prethaís, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).

Nesse ponto, a história de Prethaís retoma uma questão que é observada também na história da artista Haynna, sobre a mudança de território, e como migrar para Brasília significou muitas mudanças de perspectivas para a artista. A cantora migrou da Bahia para Brasília aos 15 anos de idade, e a motivação para tal mudança infelizmente originou-se de um momento de violência em seu território, como ela mesma diz. Porém, Prethaís, ao longo de sua história narrada, retoma essas dolorosas marcas de maneira a ressignificar e se apropriar com consciência de seu lugar como líder, mulher ativista da música, e pessoa capaz de amar, ser amada, e viver seus afetos com liberdade, cura, e reconexão com a ancestralidade. Ela dá lugar para memórias e projeções positivas de sua vida.

A cantora destaca também a importância que o Movimento de Mulheres Negras teve em sua formação enquanto artista ainda na chegada em Brasília, e como o contato com o grupo e a troca de saberes entre as mulheres desse lugar a motivou, mostrou a importância da coletividade em sua vida e a acolheu na chegada no novo território.

[...] Tava tendo a movimentação da marcha das mulheres negras, o movimento de mulheres negras em Brasília tava bem forte assim, e aí eu fui acolhida na casa Dandara, **meu primeiro quilombo de mulheres negras** fazendo **cultura** aqui em Brasília, e ali eu fui me **sentindo a vontade pra relevar meus textos que eu guardava desde pequena**, incentivada pela minha mãe que escrevia cartas, minha mãe escrevia cartas para pessoas no interior da Bahia que não tinham letramento, e pra outras pessoas também, para muitas pessoas as cartas eram um meio de comunicação, e **a minha mãe sempre trouxe a escrita pra mim como uma parada muito forte** (Prethaís, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).

[...] Acho que muito dessa **bagagem coletiva** vem desses processos todos que eu falei, das mulheres que me apoiaram, **do movimento de**

mulheres negras, dos quilombos culturais, do movimento de Slam, eu aprendi caminhar e fazer música assim, ainda que em relações pessoais, **no coletivo** (Prethaís, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).

Ainda no tema 1, daremos um salto temporal da chegada de Prethaís em Brasília para sua carreira artística, com o objetivo de compreender de que forma o seu corpo se presentifica em suas experiências de formação musical, na relação com o *Slam*⁶, na força que a poesia teve em seu início de trajetória na arte, e como o reconhecimento de seu trabalho tem aumentado constantemente, acumulando muitas premiações e projetos culturais assinados por sua autoria criativa.

[...] O **Slam de poesia**, foi uma parte da minha carreira bem importante, eu tive um destaque bem grande na cena de Brasília, chegando a representar Brasília no campeonato brasileiro de poesia falada em 2017, foi quando eu tive um salto, ao mesmo tempo eu entendi que não era aquele espaço, porque eu gostava de cantar, eu gostava de cantar, e tinha amigas como a Haynna, que me deixava cantar nos shows dela, e eu cantava no *Slam* também, e aí quando eu cheguei em São Paulo o *Slam* tinha uma característica hoje aqui no Brasil, de **carregar a nossa vivência mais à flor da pele, de quem vive na periferia, de quem é preto** ne, e quando eu cheguei em São Paulo eu vi um movimento muito forte assim, eu **me senti acuada**, eu que sou brabona geralmente, eu entendi naquele momento que não era aquilo que eu queria fazer pra mim, porque **eu queria falar de amor** (Prethaís, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).

Acerca de sua experiência com o *Slam*, e sua relação com a arte nesse lugar ainda muito dominado pela presença masculina, Prethaís destaca como o corpo, a postura poética e as narrativas precisavam vir sempre com muita força, intensidade e marcas de luta, denúncia e resistência. Acrescenta, ainda, que com o passar do tempo quis mudar os temas, mudar sua forma de fazer revolução através da arte, e assim também mudar as narrativas. Um movimento semelhante àquele percebido na ressignificação de memórias dolorosas em sua trajetória de vida. O segundo excerto apresentado a seguir, inclusive, dá pistas das razões pelas quais ela ressignifica, reposiciona essas memórias em sua trajetória e, conseqüentemente, em sua formação como cantora e artista.

⁶ Os *poetry slams*, ou simplesmente *slams*, são batalhas de poesia falada que surgiram na década de 1980 nos Estados Unidos e hoje se estabeleceram como uma das mais democráticas formas de poesia performática em todo o mundo. Sua popularização se deu como uma resposta à ideia elitista de que a poesia seria um gênero restrito aos círculos acadêmicos; que pertenceria exclusivamente a um ou outro determinado grupo social específico; ou mesmo que existiria somente enquanto manifestação escrita. Disponível em: <https://periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/360> Acesso em 02 de maio 2025.

Hoje eu me sinto mais leve, acho que na fase do **Slam**, do rap, eu tinha essa narrativa que precisava combinar com o **rap**, porque no **rap** se você uma mulher que canta docinho, você vai só ficar fazendo refrão pra macho, e eu fiz isso por um tempo, mas não era mais o que queria. Então **minha postura era sim mais dura, mais rígida, uma Prethaís brigona**, era outra Prethaís, minhas amigas sabem (risos entre Haynna e Tonhão) mas não me arrependo, acho que **tudo foi necessário pra eu conseguir viver a leveza e estabelecer quem eu sou hoje** (Prethaís, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa - grifos meus).

[...] Eu sempre fui **um corpo negro que cantava a sua dor**, e a sua vivência e atravessamentos, e isso me moldou de uma forma muito grande, as vezes chega a ser confuso, porque tem um momento que marca meu começo na arte, e foi na poesia, mas **a gente não quer que a nossa arte tenha uma raiz dolorida assim**, estou falando disso aqui, das experiências doloridas, mas apenas porque acho importante falar disso aqui, pra pesquisa, mas **tem uma hora que a gente cansa de falar disso, porque no fundo ninguém entende de fato sua dor, apenas você** (Prethaís, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa - grifos meus).

[...] Eu queria falar das minhas dores como mulher negra, como pessoa preta, mas eu queria cantar, e isso já tirava alguns pontos pra mim, e **eu queria falar de amor, para além das minhas dores, era algo que pulsava dentro de mim assim, eu não quero ficar falando só de racismo, eu quero falar de outras coisas** (Prethaís, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).

Portanto, apesar do começo na escrita, pela poesia, em competições de *Slam*, e desenvolvendo sua expressão artística pela arte da palavra, a artista se viu limitada nesse lugar de rigidez do corpo, e então quis buscar novos caminhos em que pudesse se manifestar pela narrativa do amor, do afeto, e da voz cantada e melódica. Parece, então, que essa resignificação das marcas que traz em seu corpo foi o motriz para sua carreira de cantora. A partir desse despertar, começou a se dedicar a carreira de cantora, compositora, produtora, empresária, e artista independente que assume os múltiplos papéis da função na música autoral. Ao longo dos anos, muitos caminhos foram abertos e conquistados por ela, chegando a ter o reconhecimento de seu trabalho dentro e fora de Brasília.

Ao lado disso, como numa linha do tempo, a artista narra sobre seus feitos na carreira, suas referências na música e as produções artísticas, destacando o ano de 2022 em que lançou seu primeiro álbum. Nesse ponto, conectada ainda no tema 1, no que se refere à *busca de si, de nós e busca de felicidade*, segundo Josso (2012), esse processo de caminhar para si é entendido “[...] como um projeto a ser construído no decorrer de uma vida, cuja atualização consciente passa, em primeiro lugar, pelo

projeto de conhecimento daquilo que somos, pensamos, fazemos, valorizamos e desejamos” (Josso, 2012, p. 22).

Isso passa pela relação com nós mesmos, com os outros, e com o mundo enquanto ambiente humano e natural. No contexto da narrativa da artista, em contar a sua história para si e para os outros com vistas a um novo projeto de si, movido por um desejo de conquistar o lugar que ela ocupa hoje e de compartilhá-lo com as outras pessoas. Para Prethaís, esse lugar se presentifica pela música que ela faz e na sua identificação como cantora e compositora negra afro-latina-brasileira.

[...] Em 2018 eu levei isso (ela se refere a música) bem a sério, comecei meus movimentos com **cosmologia preta**, e o Preto Cosmo que musicou as minhas músicas em uma tarde inteira, porque eu tinha uma demanda de shows bem grande já, pra uma **menina jovem que nunca tinha acessado a música assim** (Prethaís, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).

[...] De 2022 pra cá eu tenho me profissionalizado mais nesse caminho, depois que eu entro no **mercado musical**, depois que as minhas músicas já estão nas plataformas, eu começo a me entregar mais nesse processo, fazendo **lançamentos constantes** (Prethaís, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).

Em 2022, lancei meu primeiro álbum, **Poesia Preta**, uma celebração das **raízes afro-diaspóricas** que me formaram. O disco mistura ritmos como o pagode baiano, o R & B e o afrobeats, traduzindo minha conexão com a ancestralidade e a resistência negra. Meu videoclipe Preta Pretinha já acumula mais de 15 mil plays no YouTube. **Minhas referências na música são mulheres negras** da Bahia, como **Luedji Luna, Larissa Luz, Margareth Menezes, Duquesa e o grupo Afrocidade, que inspiram minha luta por disseminar a música preta brasileira** (Prethaís, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final- grifos meus).

[...] Em 2022 eu lancei **meu primeiro EP, que se chama poesia preta**, é um momento que na minha perspectiva eu tava entregando um período da minha vida, que era esse tempo que eu me entreguei pra poesia assim, o que o slam trouxe pra mim, ter acessado a universidade, em um período bem pequeno de tempo, recebi isso com uma grandiosidade muito grande porque era a poesia que tinha me dado isso, **foi a poesia que me deu essa facilidade pra compor, pra falar, pra cantar, a poesia pra mim é esse lugar onde eu me agarro**, e inspiro muito em **Luedji Luna** nesse processo, porque é uma cantora que fala sempre que a escrita venho pra ela primeiro que o cantar assim, isso pra mim era uma local de muita dor, porque eu tinha muito esse não lugar da música sabe, eu ficava assim “eita, eu não tenho uma família musicista, o que eu to fazendo aqui, geralmente as pessoas têm um pai que já é músico, sabe alguém que te introduz naquele caminho, e eu fui levada pelas minhas vivências mesmo (Prethaís, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).

[...] Em 2024, fui semifinalista do Pan Afro, concurso de composições do Olodum, marcando minha trajetória como **compositora das musicalidades baianas**. Essa vivência reafirma meu compromisso

com a valorização da **cultura afro-brasileira** e com o fortalecimento das **narrativas negras** e da música baiana em geral (Prethaís, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final - grifos meus).

Ao citar as cantoras e grupos que a inspiram em sua carreira, Prethaís faz referências principalmente às mulheres negras que, assim como ela, levantam a pauta racial em suas músicas através da poesia, da voz, e das múltiplas manifestações da arte, como a moda, a dança, a arte plástica, o audiovisual, dentre outras. É possível observar a autoidentificação com essas mulheres e como ela se enxerga em seus pares como espelho, fonte de inspiração e força da resistência feminina.

Ademais, o nome de seu primeiro álbum lançado, **poesia preta**, que aparece em diferentes momentos da narrativa, retoma sua origem na poesia e no rap, com as competições de *Slam* e a inspiração de sua mãe na escrita de cartas, dos seus primeiros versos escritos, e de como a força da palavra, da letra, do texto e da arte das rimas a acompanharam também na fase cantora, mãe, empresária, produtora e compositora. Nota-se que a trajetória de Prethaís vem sendo construída de forma sólida e constante, bem como o reconhecimento e a importância de seu trabalho no movimento de valorização da cultura negra brasileira.

Adentro, em seguida, no tema 2: *Tem cor, tem corte, e a história do meu lugar / busca de conhecimento*, com base nos objetivos específicos da pesquisa, que se referem a 1. registrar, a partir do conceito de corpo biográfico, de que forma as cantoras participantes da pesquisa se percebem como um corpo musical que carrega marcas sócio-cultural-políticas; e 2. analisar em que medida essas marcas (de)formam um corpo-mulher-biográfico. Notaremos a seguir, que na narrativa de Prethaís ela se percebe como um corpo de muitas marcas sócio-cultural-políticas, tais como o sentimento de pertencimento no Movimento de Mulheres Negras, a resistência e a superação a violências, a valorização da coletividade como filosofia de vida e arte, a bissexualidade, seu território no quilombo, e outros atravessamentos de sua vivência.

Na medida que essas marcas formam o corpo-mulher-biográfico da cantora, elas parecem estar ligadas diretamente com as posturas que Prethaís assume na carreira, na comunidade, no mercado musical, no contato com a espiritualidade e ancestralidade, na consciência de sua sexualidade, e na importância da família em sua história de vida.

A começar pela relação com sua sexualidade, Prethaís destaca sobre o processo de autoconhecimento e cura que vivenciou na migração da Bahia para

Brasília, e como as descobertas nesse novo território a impulsionou e inspirou enquanto corpo mulher negra bissexual.

Com base em sua experiência de migração, mudança de cenário, mudanças de perspectivas e sonhos, já em Brasília, Prethaís se conecta com o Movimento de Mulheres Negras, e isso desperta na artista maior aproximação com sua consciência política, racial, de classe, e também esse profundo processo de autoconhecimento em que a cantora se conecta ainda mais com sua sexualidade, com os primeiros feitos enquanto pessoa artista, e ainda com a sua espiritualidade.

[...] Depois da violência que eu sofri na Bahia, antes de vir pra Brasília, eu fiquei com muita raiva de homem, por uns 8 anos eu **achei que eu realmente fosse sapatão**, mas ao mesmo tempo, sempre fui uma **mulher preta gostosa**, e mesmo escolhendo me relacionar com mulheres, os homens sempre tentaram **acessar o meu corpo** de uma maneira muito violenta, porque eu performava feminilidade, mesmo gostando de mulher, eu sempre performei feminilidade (Prethaís, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa - grifos meus).

[...] Depois do *Slam*, a minha arte era muito sobre isso (o amor) , até hoje eu quero comunicar o amor, **amor entre mulheres negras, amor na comunidade Lgbt**, isso me pegou de uma forma muito grande, a sororidade na prática mesmo, porque eu tinha sido violada, não confiava em homens, e descobri **aquele mundo de mulheres negras** que foi à esplanada, esplanada cheia de negronas, e **descobri que elas beijavam umas nas bocas das outras, e casavam, e tinham filhos**, que era meu sonho, eu achava que ia fazer família com uma mulher (Prethaís, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa - grifos meus).

[...] Saindo do lugar de ser violentada por um homem, e **amar mulheres**, aquilo pra mim era onde eu me joguei toda minha expectativa, **acreditei que eu era mesmo sapatão**, até que me apaixonei pelo Ally, que foi o momento da minha vida muito louca, e que na minha perspectiva envolve também a **minha espiritualidade** (Prethaís, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa - grifos meus).

[...] Pouco antes de me apaixonar pelo Ally, eu tinha acabado de **fazer minha cabeça, de deitar para mãe Obá**, e quanto mais fundo eu mergulho na minha história, mais eu vou entendendo porque cada coisa acontece. Então quando eu faço **mãe Obá**, eu entendo quem ela é, a representação que ela tem na sociedade. Na perspectiva **iorubá**, que é a cultura a qual eu sigo, a **mãe Obá** é a primeira **referência de mulher que cria seu próprio panteão** pra andar com outras mulheres, então isso me atravessou de uma forma (Prethaís, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa - grifos meus).

Observa-se nessas falas como as marcas do corpo biográfico de Prethaís moldaram sua forma de se relacionar no lugar do afeto, traz também o tema de sua espiritualidade e o conceito de coletividade como filosofia de vida e arte, e retoma ainda

o pertencimento ao quilombo em que nasceu, reafirmando sua relação com a família como algo importante de sua trajetória.

Na religião iorubá, em que Prethaís faz parte e desenvolve sua fé, Obá é uma orixá feminino, associada ao rio Obá ou rio Níger. Ela é conhecida por sua força, coragem e justiça, e também como uma guerreira, defensora e protetora das mulheres. Quanto à sua espiritualidade, é possível notar que a relação com a fé através da conexão e o renascimento como filha de Obá, que para a artista representa a figura de mãe, simboliza o seu processo de autoconhecimento, seu porto seguro e uma guia que a protege, ensina e auxilia nas demandas diversas da vida, como no amor, no trabalho, na família e na carreira.

Vale destacar ainda, que na história de vida de Prethaís, sua conexão com o território quilombola como seu lugar de origem, marca suas vivências e sensação de pertencimento associada a ancestralidade negra e o forte senso de importância da coletividade.

[...] Eu acredito no **quilombismo** como **ferramenta de valor**, não só como um pacto de solidariedade, que as pessoas costumam olhar com dó pra gente sabe, eu acredito nessa moeda de troca de grande valor, mas através de um pacto de muita honestidade, de dizer “vamos entregar nossas estratégias juntas aqui” por um bagulho que é muito maior, para além dos nossos desencontros, para além dos nossos conflitos, para além das nossas distâncias em classes (Prethaís, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).

[...] Acho que muito dessa **bagagem coletiva** vem desses processos todos que eu falei, das mulheres que me apoiaram, **do movimento mulheres negras, dos quilombos culturais, do movimento de Slam**, eu aprendi caminhar e fazer música assim, ainda que em relações pessoais, **no coletivo** (Prethaís, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).

Pontuamos aqui, que a casa **N’dengo** foi o local cedido gratuitamente por Prethaís e seu companheiro Ally para que pudéssemos desenvolver a biografia músico-educativa em 1º de novembro de 2024, dia em que tivemos a oportunidade de coletar todo material de histórias de vida e arte das cantoras participantes da pesquisa.

Portanto, finalizando o tema 2, para seguir na análise, retomamos a história de migração de Prethaís ainda no início de sua narrativa, em que ela pontua sua vinda da Bahia para Brasília acompanhada de sua família. Diferente da narrativa de Haynna, em que a artista migrou sozinha para a capital, Prethaís ao revisitar essa memória, afirma a importância da coletividade, do caminhar em grupo, da riqueza dos saberes que nascem na alteridade, com o outro e com o meio, e principalmente a importância que o núcleo *família* assume em sua vivência.

Ademais, quando chegamos no tema 3: *Eu sou um corpo, um ser, um corpo só/ busca de atenção consciente*, em que, segundo Josso (2012), esse processo de caminhar para si, revisitar suas memórias de experiências e formação, e tomar consciência da própria trajetória, permite ao sujeito daí em diante encarar e moldar seu itinerário de vivências e planos, os investimentos e objetivos a partir de agora, com base em uma auto análise de si, suas heranças, grupos de pertencimento e convívio, e por fim, cenários presentes e futuros possíveis.

[...] Agora, minha carreira está em transformação. Quero explorar uma nova faceta: um **corpo ousado, livre, que dança pagode baiano e celebra a alegria como ato político**. Meu próximo álbum, ainda em produção, manterá a conexão com a **ancestralidade e o afrofuturismo** que marcam minha trajetória, mas trará também um lado mais vibrante e irreverente, refletindo minha busca por novas possibilidades artísticas (Prethaís, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final - grifos meus).

[...] Hoje em dia eu me entendo muito mais como um **corpo decolonial**, estou mais próxima dos **movimentos Pan africanistas**, e **minha sexualidade** está num lugar muito mais fluido e livre, eu entendi quem eu sou nessa **diáspora**, é **difícil me definir em uma coisa só**, trazendo as minhas violências e as violências que atravessaram os meus antes disso (Prethaís, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa - grifos meus).

Nesse ponto, é possível notar como a artista relata se sentir mais leve, com um corpo mais fluido, menos pesado, menos rígido, e como viver a música enquanto cantora que fala sobre amor, alegria, vivências e afetos tem sido libertador. A alegria como ato político vem de um lugar onde o corpo celebra sua potência e vibra com as alegrias de ser o que é, se aceitar, se reconhecer, para além das marcas que o racismo impõe no corpo negro mulher, a artista agora vive a felicidade no reconhecimento da potência e beleza da própria cultura e sua história de vida.

A alegria como ato político, revolução de pensamento e resiliência, vem na contramão do que é lido em corpos de luta e resistência, como se apenas o cansaço e as dores fossem apropriados para esses corpos, e não o descanso e a felicidade. Portanto, quando Prethaís traz o ato de celebrar a alegria como um ato político, ela traz novas perspectivas de leveza e novas narrativas, em que é possível crescer no amor, e não honrar a dor como lugar de ensinamento, mas como passado que não retoma, apenas se reinventa para o conforto e experiências de abundância, afeto e construção de memórias felizes.

[...] Além da música, meu trabalho se expande para a gestão cultural e o impacto social. Sou CEO da Black Monster Studio, um selo musical que **potencializa artistas negros periféricos**, e gestora cultural da **Casa N'dengo**, espaço que promove encontros de **arte e ancestralidade**. Também coordeno o projeto Ilê de Nós, que trabalha com jovens em **ressocialização por meio da música** e da arte, reforçando o poder da **coletividade** (Prethaís, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final - grifos meus).

É possível perceber que em todo momento de sua narrativa Prethaís retoma a importância da coletividade em sua história de vida. Isso permanece ainda no tema 3 de sua análise, principalmente quando a artista cita os projetos dos quais participa, gerencia e lidera, como a empresa Black Monster Studio, que atua em Brasília-DF e em outros estados do Brasil, potencializando a carreira de diversos artistas negros de periferia, movimentando e dando visibilidade para comunidade artística da diáspora afrobrasileira através de produção musical, gerenciamento de carreira, estratégias de lançamento musical, trabalho de assessoria de imprensa, dentre outros feitos que fazem parte da responsabilidade de um selo e produtora musical. Um resultado de um projeto de vida ressignificado, em que amplia o sentimento de pertença e de segurança recebido ao longo de sua história para outras pessoas, agora.

Ao lado disso, na *busca de atenção consciente*, segundo Josso (2009), esse ser de atenção consciente se refere à “[...] segunda dimensão indispensável ao nosso ser-no-mundo como ser em devir”. Sem essa dimensão, não há desenvolvimento possível, nenhuma percepção de si e nenhuma possibilidade de construção de um conhecimento de si” (Josso, 2009, p. 125). Portanto, ser em devir ocupa o lugar da história em movimento, da história que não para no tempo, mas se desloca, se reinventa, ressignifica experiências e dá diferentes significados para cada marca de vida.

Na história de Prethaís essa busca se dá pela resiliência, pela luta política, na revolução através do amor e a poesia, pela forma da escrita e da palavra, a criatividade, a coletividade, e as muitas marcas de seu corpo que moldaram e moldam suas escolhas hoje, cultivando a conexão com a ancestralidade, a família, a arte e a força coletiva para dar cores e corpo a projetos de vida e profissão que impulsionam a si e sua comunidade.

[...] Nós **estamos juntas** pra o que der e vier **no corre da música**, no corre do cotidiano, acho que precisamos dar conta juntas do nosso cotidiano para que a música aconteça também, e a **casa N'dengo** está aqui pra isso, de suporte para todas nós como artistas, venham aqui ensaiar, nosso espaço está para todas mesmo, isso faz parte de como eu atuo como cantora também, a forma como eu escolhi fazer arte

(Prethaís, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).

[...] Apesar dos trancos e barrancos eu **consegui colocar o reinado que eu canto**, tipo assim, vão ter que me engolir, porque eu faço as coisas acontecer, não é uma narrativas que **as mulheres negras tomaram** agora não, não é de agora, eu criei meu panteão, ainda que vocês me massacrem, **minhas mais velhas investem em mim**, quando eu não tenho dinheiro mais, quando eu não tenho como pagar minha terapia, **eu tenho a quem recorrer, fui construindo isso, dentro e fora da música**, porque só a música não cabia todas as minhas questões. Mas eu sou sim uma ativista da música. (Prethaís, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa - grifos meus).

Por fim, ao ser questionada qual música poderia definir melhor sua biografia de vida, Prethaís fez um momento de silêncio para se concentrar, e sem nada a dizer sobre o porquê da escolha, apenas começou a cantar. A música de ritmo alegre faz referência aos estilos afro contemporâneos como afrobeat, afrohouse e batida dançante com misturas de trap/rap. A letra da música em si já se justifica e encerra as falas da artista como um resumo de tudo que foi dito, e de tudo que a artista busca com sua música e filosofia de vida e arte.

Quem levou - Prethaís

[Prethaís - Quem levou \(VISUALIZER\) Prod. BM Ally](#)

Referência, identidade, livros, filmes e universidade, teoria, fé e desespero, são semelhança de desastre e de coragem pra quem não tem boa imagem, não faz sentido o sol nascer, era só geracional na favela, é a história de quem morreu sem saber, não era só falta de sorte ver todo mundo chegar, as neguinha sonhando com os holofote depois que o cabelo alisar, os pivete e a bola com o alvo da chuteira e os colega da escola, o aniversário surpresa e a mãe sem era e nem beira vestida pra guerra, tinha amor, tinha luta, tinha coragem, só não tinha terra, quem levou? não sabia o tamanho desse estrago, quem levou não tem cor, nem tem medo, nem passado, quem levou não sabia o tamanho desse estrago, quem levou não tem cor, nem tem medo, nem passado, quem levou é bem claro e fardado, mata gente inocente e nunca foi diabo, playboy aqui nem é gente, se eu tiro esse falo, vai ver que quem cala nunca consente, eu to cobrando cada dívida, cada relato de cada vagabundo dos noticiários, contar suas versões faz docês mais ricos, notas de falecimento, são notas fiscais na empresa genocídio, e a saudade que transpassa no DNA, não é que faltava um alguém, é que

faltava um lugar, e mãe sem eira e nem beira vestida pra guerra, tinha amor, tinha luta, tinha coragem, só não tinha terra.

5.1. A análise entrelaçada dos corpos musicais biográficos

Ao retomar em memória o dia da coleta de dados no desenvolvimento da biografia músico-educativa, sou tomada de uma sensação de plenitude e muita gratidão por ter vivido esse momento simbólico e rico em troca de saberes e vivências com mulheres musicistas.

Até que decidíssemos que o lugar para o encontro presencial seria o espaço cultural de Prethaís, pairava a dúvida de qual local poderia ser mais confortável e acolhedor, em que as cantoras se sentissem seguras, confiantes e à vontade o suficiente para acessarem suas memórias de vida mais ou menos sensíveis de se narrar. Entre uma tentativa e outra de achar esse lugar, Prethaís pediu que fizéssemos na casa N'dengo, pois facilitaria sua logística de locomoção e organização do tempo e cuidado com seu filho, pois ali teriam mais pessoas que poderiam auxiliar nessa missão.

A casa N'dengo é um quilombo urbano, espaço localizado no Guará, em Brasília - DF, que tem como objetivo ser um espaço de coletividade, cultura e tecnologias ancestrais. No local são promovidos eventos diversos, oficinas, produções no estúdio musical Black Monster, liderado por Prethaís e seu companheiro Ally, dentre outras atividades voltadas para a comunidade negra jovem da periferia do Distrito Federal.

1º de novembro de 2024 foi a data escolhida e definida entre todas as cantoras, via whatsapp, para a realização da troca presencial. No dia, organizei uma mesa com um farto café da manhã, e cheguei mais cedo no local para aguardar as artistas. No Anexo 3, é possível notar o clima de harmonia e acolhimento que desenvolvemos naquele espaço. Na casa tinham mais algumas pessoas presentes, além das cantoras, e iniciamos então as gravações em áudio da primeira artista participante na biografia músico-educativa, a cantora Tonhão. Até o início da atividade, a artista Prethaís não havia chegado ao local devido a alguns imprevistos pessoais, porém, começamos entre nós apenas, com a esperança que ela chegaria durante o desenvolvimento da troca, e assim Tonhão começa sua narrativa de vida com base na questão norteadora: *que*

experiências (pessoal ou profissional) marcaram minha carreira de cantora e, musicalmente como eu poderia descrevê-las?

Ao iniciar sua fala, Tonhão enfatiza a importância da relação que ela nutre com sua criança interior, com seu ser brincante, com a sensação do onírico primário, e revisita assim cenas dessa fase, com frases de motivação e sonhos que nasceram nesse período, e de forma cronológica a artista transita pela sua história com cautela, com entrega, sensibilidade e verdade.

A partir da fala da Tonhão, Haynna e Célia Porto foram as cantoras que participaram logo em seguida, ambas também iniciam do mesmo lugar da infância, como uma linha que se estende na narrativa. Seguindo a ideia central de cronologia, elas mencionam suas famílias e a relação com a música, e como as marcas das memórias nesse primeiro corpo consciente, reverbera até hoje, e molda suas vivências formativas.

Algum tempo depois de iniciada a atividade, a artista Prethaís chegou ao local, e antes de iniciar a roda de conversa, caracterizada como o segundo momento da biografia músico-educativa, decidimos juntas que Prethaís poderia participar, com sua fala inicial ainda do primeiro momento, para que depois continuássemos de fato desenvolvendo os próximos passos. Foi essencial e simbólico esse acolhimento com Prethaís, uma vez que todas as cantoras se manifestaram positivamente para que ela ainda participasse, mesmo com o atraso. Atitude que transpareceu o respeito e o cuidado das mulheres umas com as outras, nesse lugar de enxergar o quão diferente é o tempo e as cobranças para uma mulher que é mãe, produtora, empresária, esposa, filha, compositora, dentre tantas outras funções, títulos e performances de ser no mundo e na música que algumas cantoras desempenham, nesse contexto, Prethaís.

Assim que todas participaram da dinâmica, e norteadas pelas questões da pesquisa, conseguiram falar, ouvir e trocar umas com as outras sobre suas histórias de vida, tivemos enfim nossa biografia músico-educativa registrada em áudio e fotos. O relato das cantoras ao final da troca foi de agradecimento e algumas memórias posteriores que acreditavam ser importantes, mas na hora da dinâmica acabaram priorizando outras. Para que mantivéssemos o contato e elas tivessem acesso a construção da análise dos dados da pesquisa, o envio da escrita final da biografia músico-educativa, e o possível envio de informações que considerassem importantes, foi criado um grupo no whatsapp, e por esse meio, mantivemos a comunicação entre as cantoras durante o desenvolvimento do trabalho.

Com o objetivo de tornar a análise mais precisa e incluir as artistas nesse processo, foram enviadas individualmente, para cada uma delas, a análise de suas narrativas de vida e formação. Tonhão Nunes apenas agradeceu pelo cuidado, mas não apontou nenhuma alteração necessária. Haynna enviou áudios com palavras emocionadas de agradecimento e felicidade por se sentir representada em sua análise individual. Célia Porto indicou algumas mudanças de palavras ou termos usados em sua análise. E Prethaís, assim como Haynna, enviou áudios de agradecimento e alegria, porém, pontuou o acréscimo de algumas informações, como a especificidade do gênero musical pagode baiano como sua identidade musical mais recente.

Ademais, ao adentrar na análise de fato entrelaçada e na costura dos múltiplos tecidos que formam essa peça e narrativa comum, vale ressaltar o uso do termo *performance*, que aparece logo no título do trabalho, no decorrer da pesquisa, e também na definição dos objetivos traçados. Retomado aqui, nosso *objetivo geral* é compreender como o corpo biográfico é signifiante na formação e ***performance*** musical de cantoras de música popular.

Performance aqui aparece como a forma que as cantoras se percebem corpos no palco, corpos que dançam e criam, corpos que alteram sua postura, seja na rigidez quando Prethaís parte das batalhas de rima, por exemplo, para a fluidez de se cantar o amor e o afeto, ou na leveza cuidadosa que Célia Porto se movimenta no palco no seu período delicado de gestação, ou mesmo Tonhão que diz performar na vida, e declara que a vida é uma grande performance, em que estamos a todo momento se redescobrimos em novos personagens ou papéis impostos, mudando de máscara, de falas, de ideias e conceitos. Haynna traz, também, uma percepção de si enquanto performance. Ela pontua principalmente seu corpo político, seu corpo negro, periférico e lésbico que performa através da liberdade de existir e ser arte enquanto voz e presença. Sendo assim, o corpo, a performance e a musicalidade para a artista, dialogam com a proposta de um fazer musical anti racista e decolonial.

[...] Sobre a minha performance, que vai para além da música, no **meu corpo presente no palco eu trago teatralidades, e isso me potencializa**, de levar pra esse lugar de tipo, o que eu queria alcançar quando eu era criança (Tonhão, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si)

Quando a cantora Tonhão descreve a performance como algo que vai para além da música, nos leva a pensar como a performance pode receber diferentes significados para cada artista, e como o corpo participa nesta tomada de sentidos múltiplos. Para

cada artista esse conceito se desenvolve de uma forma específica, mas no fim, dialogam entre si e chegam em um lugar comum, o corpo. Ele que performa quando dá movimento, define as cores, as texturas, cada intensidade, a postura mais ou menos rígida, o corpo que libera ou aumenta o som, externaliza todo sentir e saber musical interno, e assim, presentifica e incorpora as emoções através da expressividade e a expansão de consciência de si, consciência do espaço físico e consciência da existencialidade própria que ocupa no mundo.

Ainda na busca por costurar as narrativas das cantoras, dos pontos que caminham de cada uma delas ao encontro do coletivo, observamos o quão presente estão as expressões *liberdade* e *livre*, e até mesmo o conceito desses termos em suas narrativas, porém, descrito com palavras diferentes e metafóricas. Isso ocorre com as quatro cantoras, como é possível notar nas falas destacadas abaixo:

[...] Agora, minha carreira está em transformação. Quero explorar uma nova faceta: um **corpo ousado, livre, que dança pagode baiano e celebra a alegria como ato político**. Meu próximo álbum, ainda em produção, manterá a conexão com a ancestralidade e o afrofuturismo que marcam minha trajetória, mas trará também um lado mais vibrante e irreverente, refletindo minha busca por novas possibilidades artísticas (Prethaís, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final - grifos meus).

[...] A Célia Porto era desde a escola, sabe aquela de “esse nome é pesado” e daí eu gosto do meu nome, eu gosto de falar que eu gosto do meu nome, e eu vejo aqui que na nossa conversa, **algo que está em um ponto comum**, é essa coisa da criança, é a coisa do desafio de ser artista, e **da coisa da liberdade** que a gente precisa sempre estar conquistando enquanto mulher. (Célia Porto 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).

[...] Perdi minha mãe com 11 anos, e ela era uma mulher que me incentivava muito, ela não chegou saber que eu virei cantora, não deu tempo, mas eu tenho certeza que ela me apoiaria muito, e ela foi uma incentivadora da minha criança, da minha **liberdade** enquanto criança de poder brincar na rua, de poder **me sentir livre** pra sonhar, pra fazer as minhas coisas, isso daí com certeza me dá todo suporte e coragem, pela força lá de dentro, pra sempre continuar (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si - grifos meus).[...]

Meu estado de presença e performance viva **TRAVESTI**, existe de forma blindada mesmo com a vulnerabilidade pulsando, fazendo entender **a troca de pele constante e a adaptação para vários ambientes, uma camaleoa**. Colocando tudo isso em cena, seja exagerada ou minimalista, transborda em várias linguagens simultaneamente (Tonhão, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final).

A liberdade nesse contexto aparece de diferentes formas para cada cantora, mas todas em comum consideram a importância de se reconhecer como um corpo que

se movimenta, cria e existe de forma livre. Ademais, atrelada a essa liberdade e sensação de estar e ser livre, todas as cantoras trazem também, em suas narrativas, a consciência de pertencimento e território, por vezes, o corpo como esse território, e também o território como espaço geográfico, físico e cultural, e como esse lugar dá sentido e molda suas vivências.

Quando se refere a território, a artista Tonhão Nunes enfatiza seu corpo, sua mulheridade, e também seu pertencimento no palco, como sendo seu lugar de maior entrega e verdade, bem como também retoma sua relação com as mulheres de sua família, e assim pontua o afeto como território de construção de saberes e sua formação enquanto cantora, artista e pessoa múltipla da arte. Pensar o afeto nesse aspecto de território nos desperta a atenção para compreender a forma como esse corpo biográfico é afetado pelas emoções e sentimentos de diferentes fases da vida, que marcam um lugar, uma sensação, uma falta, um excesso ou mesmo uma marca que fica e dá diferentes significados para o que é se sentir pertencente, parte ou participante de um lugar-território. Nesse ponto, território aparece como uma metáfora pela maneira como a artista articula e narra suas memórias.

Já na narrativa da cantora Haynna, território aparece principalmente em seus relatos de migração quando saiu do Piauí para vir a Brasília. Movimento esse que conecta muito com a história de vida de Prethaís, uma vez que ambas viveram esse processo de migrar, de sair de seu lugar de origem, para se construir e desenvolver em outro lugar. Na narrativa de Haynna, a mudança de cidade foi motivada pelo sonho de viver algo novo, de diferentes perspectivas, de maiores possibilidades na música, aventura e desejo de experimentar novas vivências, novos cenários e pessoas. Já para Prethaís, a migração da Bahia para Brasília foi impulsionada por um motivo de força maior, uma ruptura e mudança forçada por razões externas e fora de seu controle direto.

Ainda assim, mesmo motivadas por diferentes razões, ambas as cantoras relatam que a mudança foi muito boa para suas carreiras musicais e conquistas pessoais em diferentes áreas, como espiritualidade, afetos, liberdade sexual e de gênero, acolhimento, consciência de raça e classe, liberdade de pensar, autoconhecimento e autoidentificação em grupos políticos de luta feminina.

Haynna migrou sozinha de sua cidade, e aos poucos construiu uma grande rede de amizades e conexões por meio da música, de arte e de outros espaços em que frequentou. A artista hoje conta que vir para Brasília foi um grande feito, e que não se

arrepende de ter arriscado sua estabilidade nesse recomeço de si em uma cidade nova, em que, apesar de falar com honra e carinho de seu lugar de origem, a artista celebra sua inspiração, resistência, e coragem em viver de sua música em novo território, que agora também é parte da sua formação.

Porém, a vinda de Prethaís foi em grupo, diferente de Haynna. Prethaís migrou acompanhada de sua família, o que reforça ainda mais a importância que a coletividade tem para a artista, desde a manifestação de sua fé no candomblé, até seus conceitos e filosofias de vida: o coletivo é algo que pulsa forte para a cantora. Ainda que Brasília como seu novo território tenha sido, e ainda é, enriquecedora e um novo caminho de muitas conquistas, a artista sempre retoma seu pertencimento quilombola, e honra a ancestralidade que nasce do seu lugar de origem, através de ações culturais e projetos sociais no quilombo em que nasceu. Prethaís declara, na escrita final da biografia músico-educativa: “eu sou um **corpo quilombola** remanescente da região de Utinga e Xique-Xique, Bahia. Minha trajetória é atravessada pelo Rio São Francisco, cujas águas sustentam a história de minha família e a força das mulheres rezadeiras que me antecederam” (Prethaís, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final - grifos meus).

A fala da artista vem carregada do sentimento de pertencimento, honra, compromisso e felicidade por se reconhecer e saber com consciência política e racial o quão simbólico é vir de um quilombo, um território que representa luta, resistência e amor no coletivo, em comunidade, com o senso apurado de união e organização em grupo. Ou seja, a forma de ver e sentir o outro, aprender com o outro, olhar o outro como quem olha pra si com respeito e empatia, são características que perpassam o corpo biográfico da cantora, e isso está fortemente ligado ao seu território de origem, o quilombo.

Ademais, para a artista Célia Porto, a noção e consciência desse lugar de pertencer a um território nasce com seu encantamento por Brasília, local onde nasceu, cresceu, se conectou com a música e a arte, constituiu sua família e acompanhou diferentes fases da cidade. Diferente de Haynna e Prethaís, Célia Porto não passou por esse movimento de migração, ao contrário disso, a cantora estabeleceu que Brasília seria sua casa, e aqui firmou suas raízes e se formou enquanto artista, mãe, compositora, professora, esposa, produtora, dentre tantas outras funções que ocupa. Além de se reconhecer pertencente à cidade, e sentir que a cidade a pertence enquanto lugar de formação e simbologias diversas, Célia Porto celebra a história musical que

Brasília carrega, bem como dos grandes artistas de alcance nacional que representaram e ainda representam a cidade. Célia Porto pontua também a diversidade cultural de Brasília, como várias musicalidades e formas de fazer arte se conectam na capital do país, e isso nasce das múltiplas migrações que ocorrem na cidade, como por exemplo, Haynna e Prethaís, vindas do Piauí e Bahia.

No que se refere à (auto)biografia, e ao processo de reflexividade que advém da proposta metodológica, vale pontuar as posturas de narrador que cada artista desenvolve em suas histórias de vida. Nessa perspectiva, as posições existenciais nos processos de formação, assumem quatro classificações, são elas: expectativa, refúgio, intencionalidade e desprendimento, conectadas às posturas de 4 personas, são elas: prisioneiro, servidor, conquistador e o sábio (Josso, 2004).

Foi natural que no decorrer das narrativas as cantoras assumissem todas as posturas de alguma forma, ou em algum momento da vida essas posturas aparecem mais ou menos intensas, todavia, existem aquelas em que as artistas mais se demoram ao assumir o papel de protagonista narrando suas experiências.

O sábio, o conquistador, o servidor e o prisioneiro, caracterizam posturas sociais, relações com o saber e com o poder e relações com a ação, que ajudam os profissionais como pessoas na procura para situar, ou se situar, numa dinâmica e suas formas possíveis de evolução (Josso, 2004, p. 253).

Apesar de definidas quatro posições existenciais de narrador, as duas que se destacam nas biografias músico-educativas das cantoras são: o conquistador e o sábio. Sendo assim, ao revisitar as histórias de vida das artistas Haynna e Prethaís, é possível notar uma forte presença da consciência política, social, racial e do autoconhecimento quanto à própria sexualidade. O que as colocam não apenas como espelhos da sociedade, mas como mulheres que agem e pensam a contracultura como ferramenta de mudança de seu meio.

Desta forma, ambas podem caracterizar-se pela semelhança na posição existencial de *conquistador*. Em que essa posição vem carregada de entusiasmo pela busca de mudanças e evolução, diferente da postura de prisioneiro, que em grande parte do tempo apenas aguarda que as melhorias cheguem através da força do destino, ou pelo acaso. Para o *conquistador*, a vitória e o sucesso vêm pela ação, pelo movimento, e através da coragem e o planejamento. Logo “a vontade, a intenção, e a imaginação do *conquistador*, dinamizam as suas investidas, suas atividades, as suas iniciativas, e as suas conquistas” (Josso, 2004, p. 252). Portanto, no que se refere à

forma de se perceber e narrar, as linhas que costuram as histórias de vida das duas artistas se conectam na encruzilhada de ideias e trajetos de formação.

Todavia, ao analisar a maneira como a artista Tonhão se descreve, e descreve suas experiências de vida, nota-se a posição existencial do *sábio*. Isso porque o desprendimento e a busca por reconhecer internamente seus movimentos partem da sabedoria e do saber viver com base no equilíbrio e na serenidade de saber quem realmente é, em essência, refletindo também o auto perdão para se permitir ousar em diferentes rotas, a depender da necessidade constante de adaptação ou readaptação.

Em consonância com Tonhão, Célia Porto também apresenta características dessa postura narrativa, principalmente no que se refere às falas sobre o passar do tempo, o envelhecer saudável e sem cobrança, a paciência e os passos assertivos que só as experiências e as vivências proporcionam e, por fim, a sua busca e valorização da liberdade e da sensação de sentir-se livre para viver sua arte, sua música, sua voz e seu corpo criativo.

Percebi pontos em comum entre nós entrevistadas. **A liberdade, o amor a música desde a infância**, os diferentes caminhos profissionais de antes, criam certa semelhança nessa estrada de **diferentes corpos que procuram o reconhecimento por aquilo que os tornam livres** para pensar, cantar, dançar, falar e até silenciar (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

O *sábio*, segundo Josso (2004) “se não se tornar num asceta, o jogo dos desejos, lançados como garrafas ao mar, pode ser uma maneira de estar, desejando sem apego, uma espécie de terceira via” (Josso, 2004, p. 253). Essa terceira via dialoga com a criatividade teatral pulsante de Tonhão, com o desejo e o cultivo de liberdade de Célia Porto, e o amor e a coragem de viver da música compartilhados por ambas em suas narrativas. Ao lado disso está o desejar sem apego que remete à capacidade de viver o hoje, soltar a mão de uma versão antiga, sem interesse em retornar a ela e, ainda, lidar com novas formas de ser no mundo, por vezes em uma perspectiva surrealista, rica em criação de cenários, do ser brincante com a criança interior, e a celebração da performance da vida, dentro e fora do palco.

Ademais, ao analisarmos de que forma o conceito de corpo biográfico transitou e norteou o desenvolvimento da biografia músico-educativa, vale retomar quais foram os três momentos principais da troca, e quais questões inspiraram as narrativas das cantoras em cada um desses momentos.

O primeiro momento da narrativa individual: *Que experiências (pessoal ou profissional) marcaram minha carreira de cantora e, musicalmente, como eu poderia descrevê-las? De que forma meu corpo se faz presença nessas experiências, como eu o percebo/sinto significado e significante na minha construção como cantora?* O segundo momento da narrativa em roda de conversa: *Em que medida, ou de quais formas as minhas experiências e marcas desse corpo-mulher-biográfico me (de)formaram pessoal e musicalmente?* E por fim, o terceiro momento, da escrita final: *O que faço agora com o que eu me tornei mediante as experiências e as marcas desse corpo-mulher-biográfico?*

Mediante as questões supracitadas, em diálogo com os múltiplos conceitos e definições de corpo que as cantoras trouxeram, foi possível observar o quão subjetivo e diversos são os processos de formação de cada artista, em que mesmo ao conectar muitos cenários e realidades parecidas em algum momento, a individualidade e as sensibilidades únicas de cada história se mostraram presentes e relevantes nesse caminhar de análise dos corpos musicais biográficos.

A começar pelos termos e significações que a artista Tonhão trouxe para pensar o seu corpo no mundo, na arte, no palco, e na sua formação. A seguir organiza-se um conjunto de expressões e frases em que a artista recorre às expressões de corpo para pensar suas vivências.

[...] Agora outro recorte importante dentro dessa **mulheridade**, é meu **corpo dissidente**, a minha **travestilidade**, ela entra nisso, e automaticamente se criam vários outros muros, vários outros embates e portas fechadas, então é um ato de resistência continuar fazendo o que eu faço (Tonhão, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Para experiências de **ativação do corpo** nos exercícios teatrais, me trouxeram à tona qual a missão, de até onde eu posso chegar e explorar e o ímpeto de procurar cada vez mais me investigar.” (Tonhão, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

Me perceber um **corpo no palco**, por exemplo: nesse show eu não senti aquela sensação no dedinho do pé, que eu costumo sentir, e tudo isso eu anoto inconscientemente, e vou sempre recorrendo, e voltando, e me reavaliando a cada show. (Tonhão, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

O fato de entender que **o primeiro palco da gente é o nosso corpo**, me leva para o lugar de prontidão para o imprevisível, de brincar com o que parece impossível, de errar sem medo, experimentando o sabor do aqui e agora (Tonhão, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final, grifos meus).

[...] Atravessar as expectativas errôneas sobre um **corpo gordo**, mostrando a capacidade de mobilidade do mesmo em cima de um palco ou na rua, fortaleceu meu reconhecimento de potência e existência para **além de padrões estéticos** e comportamentais (Tonhão, 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

[...] **Muitos processos do meu corpo me ajudaram a compor**, criar música, entender o que eu sinto aqui dentro de mim, desde um formigamento, até uma falta de ar. **Cuidar desse corpo, desde o calçado que eu uso, como piso no chão, se eu sinto a terra**, se eu me conecto de alguma forma (Tonhão, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

Nota-se que a teatralidade, a performance, a mulheridade e a relação que a artista nutre com sua consciência corporal é algo intenso, sensível e realmente relevante para sua música e criatividade. E muitos desses processos nasceram do diagnóstico de mania⁷, em que a partir da tomada de consciência dessa condição psicológica, a artista redobrou a atenção e o cuidado em se ouvir e se perceber como um ser encarnado, em que as vivências, a criação, a liberdade e as marcas desse corpo vão moldar diretamente seus sentidos e a percepção da realidade interna e externa, seja ela real, ou surrealista.

Já para Prethaís e Haynna, os temas mais presentes sobre a forma como se vêem um corpo no mundo estão ligados às questões políticas, de racialidade, de ancestralidade e fé, de movimentos sociais, de identidade sexual, das lutas de classe, dos afetos afrocentrados, afetos homoafetivos, e afetos que afetam suas relações com seu corpo consciente e livre. Abaixo seguem alguns trechos destacados das falas das cantoras, que estão com foco nas definições e conceitos de corpo para cada uma delas, e quais se assemelham ou diferem em suas percepções.

Acho que esse meu lugar de **corpo-artista-cantora**, ele não começaria sem a minha sensibilidade de ter isso como profissão (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

Você ser um **corpo musical** é algo bem profundo né (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si).

Ter sido artista é uma escolha bem, como eu posso falar, é uma escolha importante pra minha vida enquanto mulheridade, enquanto mulher, **enquanto corpo no mundo** (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si, grifos meus).

⁷ Mania é uma condição psiquiátrica caracterizada por uma mudança radical do humor e dos níveis de energia. A pessoa em estado maníaco sofre de alterações de humor, pensamentos acelerados, explosão de energia e comportamentos exagerados. A mania é um sintoma do transtorno de bipolaridade, mas ela pode possuir diferentes causas, como o transtorno esquizoafetivo, depressão, dentre outros. Fonte: <https://www.psicologo.com.br/blog/mania-o-que-e-como-age-pessoa-maniaca/> acesso em 20/06/2025.

Sou um **corpo mulher, um corpo negro, um corpo bissexual, um corpo quilombola** remanescente da região de Utinga e Xique-Xique, Bahia. Minha trajetória é atravessada pelo Rio São Francisco, cujas águas sustentam a história de minha família e **a força das mulheres rezadeiras** que me antecederam (Prethaís, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final - grifos meus).

Me colocar enquanto **corpo contra colonial**, em ter uma experiência e pensar num afrofuturo pra mim, com dignidade, e que a música ela é sim, uma ferramenta que vai me levar pra esse lugar (Haynna 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si).

Hoje em dia eu me entendo muito mais como um **corpo decolonial**, estou mais próxima dos **movimentos Pan-africanistas**, e **minha sexualidade** está num lugar muito mais fluido e livre, eu entendi quem eu sou nessa **diáspora**, é **difícil me definir em uma coisa só** agora (Prethaís, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa - grifos meus).

Eu sou um **corpo de 36 anos**, e acho que até hoje o marco mesmo foi sair do Piauí e vir pra Brasília, e eu percebo essa mudança desse corpo, eu me sinto **um corpo** realmente **mais forte** hoje. **Sim, eu sou um corpo que sou sapatão**. E uma das minhas missões enquanto **corpo político mulher** Haynna potência, mulher parnaibana, piauiense, que mora nesse lugar, que mora nesse território, é reivindicar o virtuosismo pra quebrada (Haynna, 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa, grifos meus).

Apesar de extensa a quantidade de falas supracitadas, se fez necessária a retomada de todas elas, pela relevância de seus tópicos e as formas que o corpo é significante e descrito por cada cantora nessas narrativas. Aqui é possível notar as semelhanças entre elas e as diferenças que as tornam únicas. Ambas refletem sobre a importância da coletividade, de pensar a periferia ou o quilombo como lugar de virtuosidades e pertencimento, sobre território como casa desse corpo, e o corpo decolonial⁸ como ferramenta política de transformação pessoal, social e artística.

No entanto, apesar das semelhanças e encontro de ideias, ambas as cantoras também apresentam suas subjetividades. Por exemplo, enquanto a artista Haynna se percebe como um corpo *sapatão*, a artista Prethaís atualmente já não define sua orientação sexual com um título específico, mas sim como algo fluido e sem rótulos.

⁸ A decolonialidade é um movimento que visa questionar e desfazer os efeitos negativos do colonialismo, quando europeus impuseram seu poder e cultura sobre outros povos e territórios. “Ao colocar a Europa como centro e o homem, branco, cis, heterossexual e cristão como o padrão humano ideal, todos os que não se encaixam nesse modelo são considerados inferiores, desprovidos de direitos e cidadania”, exemplifica a doutoranda em História e pesquisadora do AYA – Laboratório de Estudos Pós-Coloniais e Decoloniais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) Tathiana Cassiano. Fonte: <https://igualize.com/o-que-e-decolonial/> acesso em 20/06/2025.

Ademais, para a artista Célia Porto, o corpo recebe diferentes significados que o distancia das questões de raça, ou o aproxima dos privilégios do corpo branco cisgênero e de sexualidade hétero. Esse ponto ressalta como o corpo branco, e o corpo negro se formam por diferentes atravessamentos e marcas. Em que o racismo, a homofobia/transfobia moldam e tornam diferentes as narrativas. É possível notar essa diferença quando observamos que as três cantoras negras citam a raça, a sexualidade e o gênero como relevantes em suas histórias de vida, e a cantora branca trás outros temas para o centro de sua narrativa.

Tendo em vista que a cantora traz a temática do etarismo, a maternidade e a sua constante sede e fome pela liberdade e nutrida sensação de estar e ser um corpo musical biográfico livre e plural, vale retomar algumas de suas falas:

Vejo aqui que na nossa conversa, algo que está em um ponto comum, é essa coisa da criança, é a coisa do desafio de ser artista, e **da coisa da liberdade que a gente precisa sempre estar conquistando enquanto mulher** (Célia Porto 1ª momento da biografia músico-educativa, narrativa de si).

Na minha gravidez eu pisava em ovos, um cuidado extremo com tudo, até meu cantar mudou. Passei a **priorizar tons mais agudos** e suavizar um pouco mais o “Punch”. Entendi que **a saúde vocal de meu filho, que provavelmente iria me imitar, dependia da minha saúde vocal** também (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final)

[...] Eu **não estou correndo atrás da juventude, eu não quero ter 25** anos de novo, porque eu não vou ter, então eu **tenho que me assumir com saúde, do jeito que eu sou**, com as marcas que eu tenho, na minha vida profissional também, tentar manter os contratos, manter o interesse do streaming, é muito difícil isso, e é preciso criar maneiras de desenvolver os próprios projetos. Daí eu **crio meus projetos, não fico esperando ser chamada** (Célia Porto 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa).

Eu sinto algumas **mudanças na voz pela questão hormonal**, aí você vai repor hormônio e atrapalha outra coisa do corpo, aí suspende a reposição hormonal, então vamos tentar outra coisa, e outra e outra, e fica esse negócio que interfere na performance também (Célia Porto 2ª momento da biografia músico-educativa, roda de conversa).

Corpos de energia, de originalidade de expressão. Cada um com suas marcas que formam e deformam, construindo a infinita música que nos carrega, a infinita música que nos torna CANTORAS POPULARES E SEUS CORPOS CARISMÁTICOS (Célia Porto, 3ª momento da biografia músico-educativa, a escrita final).

Ao analisar esse corpo carismático citado por Célia Porto, podemos compreender o termo *carismático* como sendo uma capacidade de atrair, influenciar, encantar pessoas, e prender a atenção do outro através de uma combinação de

características, como boa comunicação, entusiasmo e autenticidade. Já o termo *corpos carismáticos* nos remete a postura, expressões faciais, contato visual, gestos, prática, e a performance em si, que também são culturais. Ao expandir ainda mais a perspectiva, já com a expressão completa: *cantoras populares e seus corpos carismáticos*, chegamos então, em um território de celebração das potências que essas mulheres, carregadas pela infinitude da música, materializam em suas vivências formativas. E materializam através de seus corpos de energia, de originalidade de expressão, e suas subjetividades essenciais.

Logo, ao nos aproximarmos dos conceitos de corpo que cada cantora retrata, foi possível compreender como elas se percebem como um corpo biográfico, e como percebem também o protagonismo das memórias desse corpo em suas narrativas de vida e profissão. Cada uma, ao seu modo, expressou como pensar o corpo nesse lugar de formação, de território e vivências. De alguma forma, todos os pontos traçados em suas narrativas estão conectados entre si, se encontram em alguns momentos, desencontram em outros, mas no fim chegam em um lugar comum a todas, a busca de si, e a busca da felicidade atravessadas pela arte.

Vale pontuar, também, acerca das músicas que representam cada artista, e que foram escolhidas por elas ao final do primeiro momento da biografia músico-educativa. Essa música é um espelho de como as cantoras se veem no mundo, a partir de suas vivências, cosmogonias, luta política, filosofia de vida e afetos. A seguir, apresento as possíveis conexões entre essas músicas e as narrativas das cantoras.

A música escolhida por Tonhão foi “*A mulher do fim do mundo*” de Elza Soares, lançada em 2015. Ao escolher a música no final de sua primeira narrativa, a artista preferiu não cantar, e apenas soltar o áudio da música. Ou seja, Tonhão preferiu dar voz para que a interpretação de Elza Soares a representasse ali naquele momento. A música começa com um som de cordas friccionadas, dramático, intenso, expressivo, sensível, tal qual o corpo performático da cantora Tonhão. No decorrer da música entram instrumentos de samba, e a voz rasgada, crua, e cheia de verdade da cantora e ícone da música brasileira, Elza Soares. Com uma poesia forte, a música traz vivência do corpo mulher negro, das dores, dos amores e dos prazeres.

A multidão avança como vendaval/ me joga na avenida que não sei qual
é/ **pirata e super-homem** cantam o calor/ **um peixe amarelo beija
minha mão**/ as asas de um anjo soltas pelo chão/ na chuva de confetes
deixo a minha dor/ na avenida, deixei lá/ **a pele preta e a minha voz**/
na avenida, deixei lá/ a minha fala, minha opinião/ a minha casa, minha

solidão (Música: Mulher do fim do mundo, composição: Alice Coutinho e Rômulo Fróes, intérprete: Elza Soares, lançamento: 2015, álbum: Mulher do fim do Mundo).

No trecho em destaque é possível observar alguns grifos que marcam as semelhanças da poesia da música com a narrativa de Tonhão. Quando a letra traz “*pirata, super-homem, peixe amarelo*” e outros termos imaginativos, remete a criatividade pulsante da cantora, bem como sua capacidade de pensar diferentes cenários e realidades.

Já o trecho “*na chuva de confetes deixo a minha dor, na avenida deixei lá, a pele preta e a minha voz*” nos conecta a busca da artista por manter sua criança e ser brincante vivos, sem esquecer da força de suas potências e ancestralidade negra. Também em dançar na dor aqui, falar sobre a dor no ritmo sincopado do samba, simboliza a resistência em se manter viva, feliz e artista.

Destaca-se também as marcas de uma cantora que deseja viver a liberdade de fazer música como missão de vida. Muitas vezes a frase que representa a artista Tonhão é: “eu agradeço por estar viva”, é algo que a artista sempre repete em shows e entrevistas que participa. O que dentro da música escolhida por ela pode ser lido como o desejo da artista de *cantar até o fim*. Isso acontece em exclamação, repetidas vezes, ao final da música, “*me deixem cantar até o fim, eu vou cantar até o fim, me deixem cantar, até o fim eu vou cantar*. Até o fim aqui simboliza sua existencialidade.

Em outra direção, a música escolhida pela cantora Haynna “*Mente colonizada*” é de autoria própria. A canção faz parte do álbum *Blues de periferia*, lançado em 2024, com o projeto “Haynna e os verdes”, banda formada desde 2013, sob comando da artista.

A poesia da música é fortemente política e contracultura, e simboliza a luta e resistência artística que o corpo biográfico de Haynna representa. Ao falar sobre sua escolha da música no final de sua primeira narrativa, a artista fez questão de pontuar a importância de cantar uma música autoral, como forma de representar a si mesmo como sua maior referência, inspiração e auto reconhecimento como potência virtuosa na música. Haynna inicia cantando com uma voz forte e encorpada, com graves marcados e agudos pontudos, o silêncio das outras cantoras no local daquele instante, misturado à emoção de Haynna ao cantar sua música, tornou o momento da música como um ritual sagrado, e carregado de arrepio na pele e uma atenção centrada na

artista, como uma leve hipnose, em que nossos ouvidos e olhos não queriam sair daquele momento presente.

Querem travar a porta da nossa passagem, mas eu tenho viva **ferramentas ancestrais**, tenho **vivas** ferramentas ancestrais. Portas se abrem pra gente entrar, **não desisto fácil, e se não abrem, eu vou arrombar**. A gente tá no corre independentemente, pensando fora da caixa. Você tem uma repetição de padrões, **mente colonizada, mente colonizada** (Música: Mente colonizada, composição: Haynna e os verdes, intérprete: Haynna e os verdes, lançamento: 2024, álbum: Blues de periferia).

O trecho acima destaca algumas frases da música que marcam a identidade artística e política de Haynna. Na frase “*querem travar a porta da nossa passagem*” a artista se refere ao sistema racista, machista, e às dificuldades que são impostas para corpos negros femininos no mercado musical. Já no trecho “*e se não abrem, eu vou arrombar*”, a cantora se posiciona novamente como a conquistadora de seus objetivos e sonhos, de alguém que se movimenta e faz a própria sorte através da resistência e luta. Ademais, na frase “*você tem uma repetição de padrões, mente colonizada, mente colonizada*”, a artista faz uma crítica ao que considera padrões normativos de existencialidade, como se as formas múltiplas de ser no mundo não fossem respeitadas, e a colonização ainda vibra marcante nas ideias e comportamentos de uma sociedade com falta de consciência histórica, política, socioeconômica e com relação a liberdade sexual e de gênero dos indivíduos dela pertencente.

É importante destacar que a música escolhida por Haynna é em grande parte declamada como poesia falada, com algumas frases melódicas intercaladas entre as falas fortes e expressivas da cantora. A expressão facial, e como todo o corpo da artista declamou junto a letra da música, tornou sua poesia e sua voz ainda mais intensa e cheia de autenticidade e originalidade.

E eles vão dissimular, **eles vão te falar que não vão pagar seu cachê porque você já está divulgando seu trabalho**. Traduzindo, querem que você trabalhe de graça, querem seu suor e não vão te pagar nada, e se abrem alguma porta são para as mesmas pessoas. *Haynna canta numa melodia de blues: White people problem. Haynna volta a declamar a poesia:* Você sabe né, que eu tô falando de você, que chegou ontem e já tem garantias na janela do trem, que puxa saco, mas que também puxa tapete. E **eu não vou jogar seu jogo raso**, eu **sou uma rainha nordestina afro-latina**, eu mereço meu sonho respeitado, **vambora quebrada!** não querem nossa ancestralidade, **não querem nossa memória viva**. E nós, nós merecemos voar, nós merecemos ganhar em real, em dólar, **vocês querendo ou não. Nós vamos passar** (Música: Mente colonizada, composição: Haynna e os verdes, intérprete: Haynna e os verdes, lançamento: 2024, álbum: Blues de periferia).

Quando a artista canta “*eles vão te falar que não vão pagar seu cachê porque você já está divulgando seu trabalho*” ela reflete sobre discursos que muitos músicos já ouviram muitas vezes de produtores e casas de show. Mostra, assim, a realidade de como o ofício de musicista ainda é desvalorizado e desrespeitado, como se não fosse algo realmente profissional e relevante na sociedade. Atrelado a essa crítica, a cantora também pontua como a consciência racial está presente nesse contexto, com a frase “*White people problem. Você sabe né, que eu tô falando de você, que chegou ontem e já tem garantias na janela do trem*” denunciando como os privilégios e o pacto da branquitude está presente na forma como consumimos música, e como o racismo estrutural dificulta a ascensão para artistas negros e negras no cenário musical.

“*Vambora quebrada! Eu sou uma rainha nordestina afro-latina, vocês querendo ou não, nós vamos passar*”. Nesse trecho, Haynna celebra a força do pensar coletivamente, pensar a periferia, a quebrada, assim, tornar-se alguém com consciência social e de classe, mais ainda, enaltecer a virtuosidade e inteligências que podem emergir desses lugares, não apenas as dificuldades, mas também a capacidade de criação e resiliência que as pessoas desse território desenvolvem.

Ao mesmo tempo, celebra seu próprio território, o Nordeste e a América Latina, que nasce de referências africanas que construíram a identidade miscigenada e multirracial do Brasil, ou seja, *afro*, de afro referências, e *latina*, que remete ao reconhecimento também da importância dos povos originários na nossa constituição enquanto povo e nação.

“*E se as portas não se abrem, eu vou arrombar!* Por fim, e repetidas vezes, essa frase é enfatizada, *eu vou arrombar!* e com a voz presente e impostada, a artista declama os últimos tempos da música com o impulso de quem se coloca com o peito aberto e disposta a lutar: “*Vocês querendo ou não. Nós vamos passar!*”

Já para Célia Porto, a música escolhida foi *Juriti*, do grupo Liga Tripa, lançada ainda no período da ditadura militar no país, música de composição dos músicos Aldo Justo e Paulo Tovar, tem uma letra poética, lírica, suave, e com palavras de luta política, porém, nas entrelinhas e subentendidas, devido à censura da época. A música foi regravada por Célia Porto em 2000, no seu álbum Palhaço Bonito, em que muitas das músicas são do grupo brasileiro Liga Tripa, como forma de homenagear e honrar a admiração e inspiração musical do grupo em sua carreira. A letra da música traz elementos da natureza, da vida simples, de amores sinceros, e do desejo constante pela liberdade simbolizada no voo do pássaro que leva o nome da música, Juriti.

Meu coração tem um **desejo imenso** de ver **o dia nascer pelo avesso** [já tenho uma vontade de ver diferente, ver do avesso do outro, ser diferente do outro, eu acho isso lindo]. **Meu coração, mão de pilão tem o jeito do avoar**, o jeito do avoar, bota água na bacia, que a cara do dia tá querendo vir, **tira a tranca da janela, que de manhã cedo eu quero ver o voo da juriti** (Música: Juriti, composição: Aldo Justo e Paulo Tovar, intérprete e regravação: Célia Porto, lançamento: 2000, álbum: Palhaço Bonito)

“*O desejo imenso de ver o dia nascer pelo avesso*” simboliza o desejo da liberdade tão perseguida no período político em que a música foi escrita, e conecta exatamente com a constante busca por nutrir a liberdade que Célia Porto cita muitas vezes em sua narrativa de vida. Esse desejo nasce principalmente da vivência da cantora nesse contexto, em que a liberdade era uma preciosidade intocada, e muitos artistas tinham suas vozes silenciadas pela censura constante. Quando enfim a liberdade foi alcançada em meados das décadas dos anos 1980, era como se um novo mundo de possibilidades e magia se abrisse para as pessoas. “*Ver do avesso do outro, ser diferente do outro, eu acho isso lindo*” nesse ponto celebra-se a liberdade existencial de cada indivíduo seguir seu caminho sem regras, tabus e receitas prontas de como viver ou não viver sua essência, algo que também pulsa forte na busca de felicidade da cantora Célia Porto, essa liberdade de ser, estar e criar de forma plural.

“*Tira a tranca da janela, que de manhã cedo eu quero ver o voo da juriti*”, tira a tranca é uma frase que pode ser analisada como possível crítica ao sistema de opressão que a sociedade vivia na época. Nesse trecho pode-se também expandir a ação de *ver o voo da Juriti*, para a metáfora de ser o próprio Juriti a voar, não apenas observar os que podem alçar grandes alturas, mas também chegar lá. Para Célia Porto, essa conexão pode ser compreendida também em seu encantamento e paixão pelo território Brasília, não apenas o espaço geográfico, mas as memórias e representações de cada música, pessoa, comida, cheiro, e história da cidade, em que a artista se sente em casa e pertencente.

Célia Porto, assim como Haynna, optou por cantar a música escolhida. Com uma voz adocicada e cheia de potência, sua participação também foi carregada de sutilezas únicas, de um timbre que convida a uma pausa de introspecção e conversa consigo, ao mesmo tempo que busca com atenção a fonte de quem emite as palavras de liberdade e entrega pura a arte e a musicalidade autêntica.

A letra da música é curta, com poucas palavras, porém, com muitas simbologias. Na regravação de Célia Porto, ouvimos lindos arranjos de cordas, sopros e uma orquestração arquitetada tal qual, a formação e estrutura de Brasília, composto de

desenhos alinhados com padrões e ciclos que se repetem entre as quadras e superquadras. Das CLN e SCRN dos endereços locais, aos prédios dos ministérios, o museu nacional, do lago planejado que proporciona o mais lindo pôr do sol, e dos ipês que marcam ponto todo ano com as cores determinadas para cada estação específica: amarelo, rosa, roxo e branco são algumas das cores que identificam a seca ou os tempos chuvosos da capital brasileira.

Por fim, a música escolhida pela cantora Prethaís foi “Quem levou” de autoria própria da artista. A canção foi lançada em 2022, no álbum Poesia Preta. A letra da música é também uma forte denúncia e crítica ao sistema. Assim como aconteceu com as cantoras anteriores, nesse ponto as narrativas se entrelaçam, porque todas, de alguma forma, escolheram músicas que possuem características de crítica política, seja ela mais poética e subentendida, ou mais direta e pontiaguda como nas falas de Haynna e Prethaís, carregadas de intensidade, emoção e verdade na voz crua, limpa, aberta, de peito, e com rota assertiva e impactante para quem ouve.

Referência, identidade, livros, filmes e universidade, teoria, fé e desespero, são semelhança de desastre e de coragem pra quem não tem boa imagem, não faz sentido o sol nascer, **era só geracional na favela, é a história de quem morreu sem saber**, não era só falta de sorte ver todo mundo chegar, **as neguinha sonhando com os holofote depois que o cabelo alisar**, os pivete e a bola com o alvo da chuteira e os colega da escola, o aniversário surpresa **e a mãe sem era e nem beira vestida pra guerra, tinha amor, tinha luta, tinha coragem, só não tinha terra, quem levou?** (Música: Quem Levou, composição: Prethaís, intérprete: Prethaís, lançamento: 2022, álbum: Poesia Preta).

A escolha da música de Prethaís dialoga intensamente com sua narrativa de vida, sua origem no rap, a influência da poesia falada na sua musicalidade, e da importância da escrita artística. É possível notar que sua música é composta de um texto extenso e cheio de simbologias, que facilmente poderíamos discorrer por longas páginas de análise, porém, vamos nos centrar apenas nos pequenos trechos supracitados para compreender como a escolha da cantora a representa e está entrelaçada com suas experiências de vida e formação.

Vale destacar que ao iniciar a música, Prethaís faz um leve silêncio de concentração antes da voz cantada, e ao começar o canto nos prende a atenção sua presença, o olhar firme em cada frase, e a fluidez com a qual transita entre o peso dos graves e leveza dos agudos.

Já na primeira frase da música “referência, identidade, livros, filmes e universidade, teoria, fé e desespero”, a artista cita alguns elementos em que se nota

falta de referenciais negros e como essa falta de representatividade reflete na sociedade, ou seja, *pra quem não tem boa imagem, não faz sentido o sol nascer*. A imagem, aqui, está relacionada com o trecho anterior, em que a presença do povo negro sofre um constante apagamento nesses lugares de destaque, da mídia, no meio acadêmico, no entretenimento, dentre outros. Também remete a como esse apagamento afeta a auto estima, a consciência racial e a celebração da cultura afro brasileira em corpos negros, em que a imagem é muitas vezes propagada apenas em contextos de violências, de ambientes periféricos e marginalizados.

No trecho *era só geracional na favela, é a história de quem morreu sem saber*, a artista faz uma denúncia de como a violência policial afeta e chega nas favelas, em que muitas mortes não têm culpado. *A história de quem morreu sem saber* nos remete à necropolítica e ao genocídio do povo negro como feridas abertas que marcam diferentes gerações de famílias, de mães que perdem seus filhos sem nenhuma justificativa coerente, de guarda-chuvas que são confundidos com armas, e da bala perdida que sempre encontra os mesmos corpos, nesse contexto.

Já na sequência *tinha amor, tinha luta, tinha coragem, só não tinha terra, quem levou?*, a cantora reflete e faz uma reivindicação acerca da abundância, da prosperidade para sua comunidade e seus pares, e retoma assim a forte consciência de coletividade como filosofia de vida, bem como a mudança de paradigma para pensar a felicidade e a alegria como ferramentas políticas de transformação, pois começa com *tinha amor*; antes de qualquer coisa, *o amor*.

Mas também *tinha luta, tinha coragem*, apesar da busca pela leveza e os bons sentimentos, ainda recai o peso da necessidade de luta e coragem, que se justifica também pelo roubo de um território. Isso porque, logo em seguida, ela canta, *só não tinha terra*, ou seja, posses, bens, propriedade, lugar, teve um território roubado, território invadido. *Quem levou?* ela questiona de forma direta o ouvinte, nos leva a questionar quem de fato tirou as terras devidas de quem era devido, porque levou, como levou, quando levou, quem ficou sem a terra, e de forma poética e subjetiva nos coloca um desejo pulsante de justiça e reparação histórica, porque o sentimento que fica ao final da canção é, quem tirou as terras que as devolva.

No que se refere às cores e as músicas que as cantoras são representadas no título de cada análise individual desta seção, a escolha se deu por diferentes fatores que nasceram com a análise da biografia músico-educativa. A priori, vale pontuar que os significados das cores podem ser compreendidos como algo cultural, subjetivo, e

que podem variar de pessoa para pessoa. Apesar da psicologia das cores ser uma importante ferramenta de comunicação e marketing de venda usada em marcas e empresas diversas, na perspectiva deste trabalho iremos nos ater às simbologias das cores mais pessoais, e de significados que dialogam com um imaginário que emergiu da interpretação livre e cuidadosa das narrativas das cantoras.

Tonhão Nunes é representada pela cor *rosa*, e sua música autoral *Dia de alma*. A cor rosa aqui simboliza sua parte criativa, a relação de amor e referência com as mulheres de sua família, o imaginário do ser brincante da infância e sua criança interior, e sua teatralidade multicolorida na performance. *Dia de alma*, é uma música que representa a verdade e a entrega que a artista se coloca em sua arte e performance de vida.

Haynna é representada pela cor *roxa*, e sua música autoral é *Canto preto*. A cor roxa está ligada à força e potência de sua arte, e o quão intensa e autêntica é sua poesia e sua musicalidade subversiva. A música *canto preto* se conecta com sua característica política e de valorização da cultura de periferia, citada muitas vezes em sua história de vida como seu tema principal de resistência artística.

Célia Porto é representada pela cor *laranja*, e sua música é a mesma que escolheu para se auto definir, a *Juriti*. A cor laranja foi escolhida por significar sua característica criativa, leve, e sua busca constante pela liberdade plural e artística de ser no mundo. Já a música *juriti*, foi de escolha da própria cantora, a qual se identifica com o voo da juriti que inspira ser livre, morar nos detalhes das coisas simples, e por ser uma música autoral de artistas brasilienses, o que retoma também sua relação de pertencimento com a cidade de Brasília.

Por fim, Prethaís é representada pela cor *verde*, e sua música *Preta, pretinha*. Verde é uma cor que remete a relação da artista com sua ancestralidade ligada à natureza, ligada ao território quilombola, sua ligação com os orixás e o candomblé, e como a importância da coletividade em sua história de vida é atravessada pela fé. A música *preta pretinha* é um dos maiores sucessos da carreira da cantora, e exalta a cultura afrobrasileira como forma de enaltecer o corpo biográfico negro no empoderamento negro feminino.

Para representar as histórias entrelaçadas das cantoras, foi criada uma arte digital, de autoria do artista *Christozmo*, natural de Brasília-DF. Com o objetivo de simbolizar as mãos que escrevem suas histórias de vida, de diferentes perspectivas e formas, com caminhos diversos e experiências individuais, mas que, em determinado

momento, essas histórias se conectam, se assemelham, e chegam em um lugar comum, apesar das individualidades de cada artista. Uma arte que simboliza a potência dos múltiplos saberes dessa pesquisa. Mãos que criam suas narrativas, mãos que constroem seu destino, e mãos que caminham juntas no trajeto múltiplo de autoconhecimento e reflexividade que a pesquisa (auto)biográfica proporciona.



6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Viver, e não ter a vergonha de ser feliz, cantar, e cantar, e cantar a beleza de ser um eterno aprendiz” (Gonzaguinha, 1982). Estar em contato com o universo da pesquisa científica me fez sentir exatamente como o clássico samba citado acima, o caminho de investigação traçado do início ao fim desta dissertação de mestrado, foi de muita entrega, tomada de consciência, libertação de dogmas sobre certo ou errado, evolução intelectual, e construção de saberes que me fizeram crescer artisticamente e pessoalmente, ao mesmo tempo, me fez saber o quão amplo é o campo da pesquisa, e como somos pequenos e gigantes nesse meio.

Pequenos pela dimensão do conhecimento sempre em evolução, e gigantes por aprendermos que nossas histórias de vida carregam simbologias e subjetividades riquíssimas com poder transformador sócio-político-cultural. *Um eterno aprendiz*, que compreende a busca do conhecimento, e do autoconhecimento, como processos constantes e sempre inacabados.

No decorrer da construção desse trabalho de pesquisa me emocionei em muitos momentos, me debrucei sobre minhas vulnerabilidades e potências, olhei cada história, de cada cantora, de cada artista, de cada mulher, como quem olha um espelho fragmentado de várias versões, me vi nas histórias de vida de cada uma, aprendi com suas narrativas, me permiti sentir orgulho por registrar tamanhas importâncias artísticas em textos que serão eternizados pelo tempo.

Ao ingressar no curso de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília em 2023, cheguei com uma visão completamente diferente da visão que finalizo o curso em 2025. A mudança se deve principalmente pelo contato com os textos e conceitos acerca da pesquisa (auto)biográfica, a pesquisa qualitativa, e o acesso à subjetividade dos saberes empíricos como saberes de valor científico acadêmico. Algo que até então, não era uma ideia possível de investigação, se tornou além de uma metodologia de coleta e análise de dados, também uma nova forma de pensar o que é ciência.

Ao revisitar toda a construção desse trabalho de pesquisa, retomamos cada capítulo inserido na organização do seu texto. A começar pelos capítulos 1 e 2, a introdução e a revisão bibliográfica. Em que, a introdução foi escrita e reescrita algumas vezes para que dialogasse com o desenvolvimento e resultados que surgiram no

decorrer da pesquisa. Bem como, contém a parte do memorial e minha história de vida que justifica o interesse no tema investigado.

No capítulo 2, a revisão bibliográfica contém a seleção dos trabalhos dentro da plataforma da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD), e foi essencial para conexão com outros autores e pesquisas que já pensam e investigam o corpo na formação e educação musical, bem como, os conceitos de corpo em outras áreas do conhecimento. Vale pontuar que, em dado momento do mestrado, a revisão bibliográfica foi submetida como uma comunicação e publicada nos Anais do XXXIV Congresso da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), com o título: “O corpo na música, a música do corpo: uma revisão bibliográfica”.

Já no capítulo 3, acerca do corpo biográfico, foram essenciais as figuras, os diálogos com a autora Josso, e a formulação das ideias centrais do conceito, para o auxílio na compreensão do que se trata a pesquisa (Auto)biográfica, e como essa abordagem protagoniza os sabores empíricos de cada indivíduo, nesse contexto, com foco nos múltiplos significados de corpo para cada artista. O conceito de corpo biográfico, ainda pouco registrado em pesquisas científicas, foi o referencial que melhor se adaptou e auxiliou no processo de compreensão das narrativas de vida de cada cantora participante da pesquisa.

No capítulo 4, com ênfase na abordagem (Auto)biográfica e formação, vale citar a importância de integrar o Grupo de Estudos e Pesquisas (Auto)biográficas em Educação Musical, o Gepaem, liderado pela professora Dr^a Jéssica de Almeida, e organizado mediante encontros presenciais em Brasília-DF. Em que estudamos, lemos, escrevemos e articulamos com nossos pares, sobre autores importantes da metodologia, tais como Josso (2004, 2010, 2012), Passeggi (2008, 2016, 2020, 2021), dentre outros autores e trabalhos de relevância para compreensão da história da pesquisa (Auto)biográfica, em um contexto geral, e como ressignificá-la para a pesquisa em educação musical e de formação em música. Por integrar o Gepaem, tive a oportunidade de colaborar na escrita de artigos científicos, troca de saberes com outros colegas da área da pesquisa qualitativa, e participar de debates e rodas de conversas que me ajudaram na construção desse capítulo.

Já no capítulo 5, que trata sobre as biografias músico-educativas desenvolvidas com as cantoras da pesquisa, o texto se organiza das análises individuais, para a análise entrelaçada, em que os pontos comuns das narrativas de cada artista são

costurados como uma história de encontros e desencontros, que se conectam por sentidos e significados semelhantes. Ou seja, partimos das suas subjetividades, em direção a formação pela alteridade, do *eu* que dialoga conosco, do *eu* que se conecta e se percebe no outro, do *eu* na troca e no compartilhar de saberes, e do que nos forma indivíduos em essência única, e indivíduos socioculturais. Observa-se que nesse capítulo os objetivos da pesquisa foram essenciais para costurar as narrativas e criar um tecido de ideias e múltiplos conceitos de corpo biográfico que surgiram das histórias de vida de cada artista, logo, um tecido de textura e cores de plurissignificações.

Por fim, ao acessar nossos objetivos de pesquisa, objetivos esses que foram retomados em todos os momentos da pesquisa, para o alcance de maior organização das ideias e alinhamento de expectativas. Agora com os resultados alcançados mediante a análise das narrativas de vida das cantoras, iremos pontuar de quais formas o corpo biográfico de cada uma, e no coletivo, é significativo em suas formações e performance musical. Para isso, serão numeradas seis principais formas que o corpo é descrito por cada uma individualmente. Logo depois, pontuamos as formas comuns que esses corpos são narrados.

A saber, as formas que Tonhão Nunes significa seu corpo biográfico são: 1. o corpo pela teatralidade, 2. o corpo-música-cena, 3. o corpo mulher transgênero e travesti, 4. o corpo onírico e criativo, 5. o corpo que busca manter o ser brincante da infância, e 6. o corpo como primeiro palco de vida e performance.

Já para Haynna, o corpo biográfico toma diferentes significados, são eles: 1. o corpo-artista-cantora, 2. o corpo negro periférico de uma mulher sapatão, 3. o corpo político-mulher, 4. o corpo musical, 5. o corpo contra-colonial e 6. o corpo consciente.

Para Célia Porto o corpo traz em seus significados individuais os seguintes conceitos: 1. o corpo território (Brasília), 2. o corpo livre e que nutre o desejo de liberdade, 3. o corpo que questiona o etarismo, 4. o corpo carismático musical da cantora, 5. o corpo mãe e o 6. o corpo de energia e de originalidade de expressão.

Por fim, Prethaís ao narrar sua história de vida, pontua os seguintes conceitos de seu corpo biográfico: 1. o corpo quilombola, 2. o corpo mulher negro, 3. o corpo bissexual ou de sexualidade fluida, 4. o corpo de ancestralidade, luta e arte, 5. um corpo que pensa a coletividade e a família e 6. o corpo que dança e celebra a alegria como ferramenta de revolução político-social.

Ao entrelaçar todos os conceitos destacados nos parágrafos acima, buscamos agora costurar quais pontos em comum foram observados nas biografias músico-

educativas das artistas. E são eles: 1. Iniciar suas narrativas de vida de forma cronológica, com ênfase nas memórias da primeira infância, 2. A busca pelo ser livre, a liberdade, 3. O pertencimento de território, território como espaço geográfico, território família como primeiro lar, território corpo de múltiplos atravessamentos, 4. Consciência política, racial e social, mesmo que narradas de diferentes formas e perspectivas, é também um ponto comum para todas as artistas, ter sua arte atravessada por um compromisso pessoal e social de transformação política.

Ademais, retomados os *objetivos específicos*: 1. Registrar, a partir do conceito de corpo biográfico, de que forma as cantoras participantes da pesquisa se percebem como um corpo musical que carrega marcas sócio-cultural-políticas; e 2. Analisar em que medida essas marcas (de)formam um corpo-mulher-biográfico.

Com foco nos dois verbos como metas principais nesse tópico, registrar e analisar, ambos são observados no desenvolvimento da pesquisa, a priori, registrar as formas como as cantoras se percebem um corpo musical de marcas sociais, culturais e políticas, foi alcançado mediante a coleta de dados proporcionada pela ferramenta biografia músico-educativa, e exposta principalmente no capítulo 5 da dissertação, intitulado *biografias músico-educativas com cantoras de música popular em Brasília*.

Foi possível analisar também em que medida essas marcas formam ou (de)formam os corpos biográficos de cada cantora, a saber, as medidas em que isso ocorre é plural, múltiplas e subjetivas para cada uma. Compreendendo que a expressão “em que medida” busca quantificar ou qualificar a abrangência de um conceito ou situação, vale ressaltar que nesse contexto as medidas variam de intensidade, tempo, duração, fase da vida, e lugar de fala das artistas, e o alcance desse objetivo está descrito principalmente nos capítulos intitulados: 4.2.1 Sobre a construção de biografia música-educativa dentro do contexto da pesquisa; 4.2.2 Análise das *biografias músico-educativas*; 5. *Biografias músico-educativas com cantoras de música popular em Brasília*; e por fim, 5.1 *A análise entrelaçada dos corpos musicais biográficos*.

“Atravessei o mar, um sol da américa do sul me guia, traga uma mala de mão, dentro uma oração, um adeus” (Um corpo no mundo, Luedji Luna, 2017). Caminho agora para uma porta aberta de pesquisa, não para o fim dessa investigação, mas para um possível início de algo maior, de uma leitura cada vez mais profunda e detalhada do conceito de corpo biográfico e sua aposta decolonial no cenário das histórias de vida e formação em música.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Aline Soares. **O cantor e o desenvolvimento expressivo: estudos labanianos aplicados ao processo de construção da performance cênico-musical**. 2016. 234 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ALMEIDA, Jéssica de. Perspectiva da pesquisa auto (biográfica) para Educação Musical: um exercício metanarrativo. **Revista Orfeu**, Santa Catarina, v. 7, n. 1, abr. 2022. Disponível em: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/147/1473163003/html/>. Acesso em: 06 dez. 2023.

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.

BÜNDCHEN, Denise Blanco Sant'anna. **A relação ritmo-movimento no fazer musical criativo: uma abordagem construtivista na prática de canto coral**. 2005. 232f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

CARVALHO, Mario. "Travesti", "mulher transexual", "homem trans" e "não binário": interseccionalidades de classe e geração na produção de identidades políticas. **Cadernos Pagu**, Rio de Janeiro, v. 52, p. 185-211, set. 2017.

GOUVEIA, Sylvia Cristina Toledo. **Maria Bethânia, corpo e voz em cena: A performance de Carcará**. 2012. 129 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

GONZALEZ, Lélia (org.). **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Schwarcz S.A, 2020. 361 p.

HOOKS, Bell. **O feminismo é pra todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. 144 p. Tradução de Ana Luiza Libânio.

JOSSO, Marie-Christine. As identidades biográficas são sustentadas por uma existencialidade evolutiva singular-plural. **Horizontes**, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 9-20, dez. 2008.

JOSSO, Marie-Christine. As narrações do corpo nos relatos de vida e suas articulações com os vários níveis de profundidade do cuidado de si. In: VICENTINI, Paula Perin; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (Orgs). **Sentidos e potencialidades e usos da (auto)biografia**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

JOSSO, Marie-Christine. Caminhar para si. Tradução Albino Pozzer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

JOSSO, Marie-Christine. A Imaginação e suas formas em ação nos relatos de vida e no trabalho autobiográfico: a perspectiva biográfica como suporte de conscientização

das ficções verossímeis com valor heurístico que agem em nossas vidas. In: PERES, L.M.V., EGGERT, E.; KUREK, D. L. (Orgs.) **Essas coisas do imaginário, diferentes abordagens sobre narrativas (auto) formadoras**. São Leopoldo: Oikos; Brasília: Líber Livro, 2009.

JOSSO, Marie-Christine. Experiências de vida e formação. Tradução José Claudino e Júlia Ferreira. São Paulo: Cortez, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: Louro, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado, pedagogias da sexualidade**. São Paulo: autêntica, 2022. p. 09-42.

MATESCO, Viviane. Corpo e subjetividade na arte contemporânea brasileira. In: VELLOSO, Monica; ROUCHOU, Joelle; OLIVEIRA, Cláudia (org.). **Corpo**: identidades, memórias e subjetividade. Rio de Janeiro: Mauad, 2009. p. 93 - 99.

NICOLETTI, Daniela Amaral Rodrigues. **A educação estética através da Música no segundo setênio**: aproximações entre Rudolf Steiner e Émile Jaques-Dalcroze. 2017. 196 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PASSEGGI, Maria da Conceição. Aproximaciones teóricas a las perspectivas de la investigación (auto)biográfica en educación. **Revista Educación y Pedagogía**, Antioquia, v. 23, n. 61, p. 25-40, set. 2011.

PASSEGGI, Maria da Conceição. Enfoques narrativos en la investigación educativa brasileña. **Revista Paradigma**, São Paulo, v. 45, n. 16, p. 57-79, jun. 2020.

PASSEGGI, M. C. y SOUZA, E. C. O Movimento (Auto)Biográfico no Brasil: Esboço de suas Configurações no Campo Educacional. **Investigación Cualitativa**, 2(1) p. 6-26. 2017.

PASSEGGI, Maria da Conceição. Reflexividade narrativa e poder auto(trans)formador. **Revista Práxis Educacional**, São Paulo, v. 17, n. 44, p. 93-113, mar. 2021.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento, Respiração e Canto**: a performance do corpo na criação musical. 2009. 189 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SÁ, Rafael Voges de. **A consciência corporal estimulada pelo canto**. 2019. 92 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Teologia, Faculdade Est, São Leopoldo, 2019.

SOUZA, Simone Santos. **Corpo-voz em contexto coletivo**: ações vocais formativas no canto coral. 2011. 103 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

SOUZA, Simone Santos. **Dando corpo à voz**: Educação Somática na construção de uma proposta de preparação vocal pela experiência do corpo no âmbito do canto coral.

2021. 264 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2021.

SOUZA, Rodrigo Matos de. **A desobediência epistemológica da pesquisa (auto)biográfica**: outros tempos, outras narrativas e outra universidade. Revista UFG, Goiânia, Goiânia-GO, ano 2021, v. 22, n. 22, ed. e 22, p. 1 a 31.

SILVA, Emerson de Paula. **O corpo como texto**: Clara Nunes e a performance da Fé. 2021. 254 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2021.

TEIXEIRA, Ziliane L. de O.; ALMEIDA, Jéssica de. GTE Educação Musical e Pesquisa (Auto)biográfica: análise de sua produção. **Revista da ABEM**, s. l., v. 32, n. 1, e32103, 2024. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/1313/689>. Acesso em: 26 jun. 2024.

VILLAÇA, Nízia; os imageiros do contemporâneo: representações e simulações. In: VELLOSO, Monica; ROUCHOU, Joelle; OLIVEIRA, Cláudia (org.). **Corpo**: identidades, memórias e subjetividade. Rio de Janeiro: Mauad, 2009. p. 31-39.

ZANELLA, Andrisa Kemel; PERES, Lúcia Maria Vaz. As contribuições dos estudos do imaginário ao conceito de corpo biográfico. **Educare Et Educare**: Revista de educação, Cascavel, v. 8, n. 16, p. 343-356, dez. 2013. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/educareeteducare/article/view/8933>. Acesso em: 14 mar. 2024.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: Louro, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado, pedagogias da sexualidade**. São Paulo: autêntica, 2022. p. 45 -105.

ANEXO 1

Quadro com informações obtidas do repositório, resumos e seção de referências bibliográficas.

Título (Tese ou Dissert.)	Autor	Ano	Instituição	Resumo	Objetivo	Metodologia	Resultados finais do trabalho
A RELAÇÃO RITMO- MOVIMENTO NO FAZER MUSICAL CRIATIVO: UMA ABORDAGEM CONSTRUTIVISTA NA PRÁTICA DE CANTO CORAL (Dissert.)	DENISE BLANCO SANT'AN NA BÜNDCHEN	2005	Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Faculdade de Educação Programa de pós graduação	Este trabalho foi desenvolvido em uma situação de canto coral, contando com a participação de 30 meninas entre 11 e 18 anos. Integrar o movimento corporal compreende uma proposta de canto coral construtivista, tomando por base a trilogia cognição-música-corpo. A partir dessa inter-relação, muitos autores de diferentes áreas fazem-se presentes, porém buscou-se um aprofundamento na teoria construtivista interacionista de Jean Piaget, mais especificamente no seu conceito de tomada de consciência, a fim de analisar o processo de construção rítmica das alunas-cantoras do projeto.	O objetivo desta pesquisa é proporcionar, a partir de atividades de composição, execução e representação gráfica, a interação entre movimento corporal e ritmo, favorecendo a construção do conceito ritmo diante as descobertas das possibilidades corporais em relação à música.	Método de Aprendizagem (ou Dialético-Didático), proposto por Bovet, Parrat-Dayan e Vonèche, na intervenção pedagógica e na coleta de dados. Isto corresponde a mesclar a aplicação do método clínico (observação e entrevista clínica) com uma intervenção pedagógica longitudinal. Desta forma, nesta pesquisa o professor-regente será o próprio pesquisador. A ideia é possibilitar a investigação da implicação do movimento corporal no processo de construção do conceito de ritmo a partir de planejamento, ação, observação e reflexão.	Os resultados mostraram que o envolvimento do movimento corporal favoreceu a compreensão da estruturação rítmica, desencadeando tomadas de consciência a partir da observação de si mesmo, pois é o próprio corpo em movimento que desenha os tempos no espaço. Além disso, sentir o próprio corpo nesse processo tem favorecido a performance de modo geral, contribuindo com a afinação, a descontração e a expressividade do grupo.

CORPO-VOZ EM CONTEXTO COLETIVO: AÇÕES VOCAIS FORMATIVAS NO CANTO CORAL (Dissert.)	SIMONE SANTOS <u>SOUSA</u>	2011	Universidade Federal do Ceará - Programa de pós graduação em educação brasileira	Corpo e voz estão juntos como um instrumento integral na atividade de cantar. Utilizei as idéias de Dalcroze e Orff que dizem respeito à inclusão do corpo no processo de educação musical; as experiências com coro de Villa-Lobos e Marcos Leite; as ideias de corpo para o ator propostas por Appia, Artaud e Grotowski; além das metáforas de corpo sugeridas por Patrícia Pederiva Corpo-voz; canto coral; significados de corpo.	O objetivo deste trabalho é entender como se vivencia esse corpo único no processo ensino-aprendizagem do canto. Para tal, investiguei o processo de montagem de espetáculos cênico-musicais desenvolvido pelo Coral da Universidade Federal do Ceará.	Abordagem qualitativa de caráter etnográfico e descritivo. Para conhecer a realidade dos envolvidos, foi utilizada como instrumento de coleta de dados a entrevista individual, realizada com regentes, coralistas e preparadores corporais do grupo, além de diários de ensaios e apresentações observadas. Ao analisar os dados coletados, cheguei a um conjunto de categorias que podem ser resumidas em: a) Significados de corpo; b) Dificuldades encontradas; c) Procedimentos e experiências.	A análise mostrou a importância do trabalho de preparação corporal integrado à técnica vocal na busca de um corpo único, integral e orgânico, no qual corpo, voz e movimento se integrem de forma mais livre. Com respostas mais amplas referentes as três questões colocadas no contexto.
MARIA BETHÂNIA, CORPO E VOZ EM CENA: A PERFORMANCE DE CARCARÁ (Dissert.)	SYLVIA CRISTINA TOLEDO <u>GOUVEIA</u>	2012	Universidade De Santa Catarina - Programa de pós graduação em Literatura	O presente trabalho possui como objeto a cena poética de Maria Bethânia em Carcará, canção que integrou o roteiro do show Opinião, em 1965. Trata-se de uma abordagem que principia pela análise da performance para, ao cabo, alcançar cada	O presente trabalho objetiva analisar a cena poética de Maria Bethânia em Carcará à luz dos elementos que compõem o ato performático e da conjuntura na qual ele foi executado. A apreensão dos	O trabalho apresenta uma análise descritiva, com metodologia de caráter qualitativo, resgatando o contexto político social em questão, através de entrevistas, reportagens, registros em revistas e outros meios de comunicação, com informações datadas e de forma jornalística discorre a cerca da carreira da	A análise da performance da cantora Maria Bethânia, perpassa por muitos acontecimentos políticos, culturais, e se justifica por parâmetros distintos, com referências teóricas da filosofia,

				elemento que dela faz parte a fim de relacioná-la tanto em sua íntegra quanto em sua fragmentariedade à conjuntura sócio-histórica que recepcionou o espetáculo. Por performance compreende-se aqui a ação complexa pela qual uma mensagem poética é, simultaneamente, transmitida e percebida. O teórico responsável por tal definição é o medievalista Paul Zumthor, que se valeu do conceito em suas análises sobre a poesia oral.	signos contidos nessa dimensão permite trazer para a esfera da Literatura aquilo que, embora não esteja contido no texto escrito, faz parte do caráter literário da obra e se inscreve na seara da performance.	artista, Maria Bethânia, com foco no episódio específico de 1965, na performance da música Carcará, no espetáculo “Opinião”. O autor perpassa por 3 capítulos, onde o 1º é a cerca da biografia da artista, o 2º trás apontamento do conceito de performance, e o 3º discorre sobre diferentes conceitos a cerca do corpo nesse contexto.	sociologia, música, psicologia, dentre outras áreas que investigam o ser humano e suas complexidades comportamentais, fora e dentro da arte. Buscou-se compreender todas as variantes que envolve a performance no palco, do recorte espaço temporal, a noção estética corporal que representa a artista e sua individualidade.
A EDUCAÇÃO ESTÉTICA ATRAVÉS DA MÚSICA NO SEGUNDO SETÉNIO: APROXIMAÇÃO ENTRE RUDOLF STEINER E ÉMILE JAQUES-DALCROZE (Dissert.)	DANIELA AMARAL RODRIGUES NICOLETTI	2017	Universidade de São Paulo - Programa de Pós Graduação em Música	A presente pesquisa discute as contribuições do pensamento filosófico-estético e pedagógico de Rudolf Steiner (1861-1925) e da Rítmica de Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) para os processos de ensino-aprendizagem em Música no contexto escolar,	O Objetivo identificado no trabalho, é delinear os elementos que identificam essas pedagogias e suas implicações para os processos de ensino aprendizagem em Música, sendo que, por assim dizer, Steiner vai encontrando música entretecendo os ritmos da vida	A metodologia da pesquisa bibliográfica definiu a máxima proximidade das fontes escritas pelos próprios autores abordados: no caso de Dalcroze, diretamente nas primeiras edições das publicações originais, e, quanto a Steiner, fiando-me das publicações revisadas pelo autor, em traduções para o inglês e o português. No entanto,	O estudo revela a correspondência entre os pensamentos de Rudolf Steiner e Émile Jaques-Dalcroze em muitos aspectos, comprovando a hipótese da possibilidade de um fecundo diálogo e mútua complementação

				especialmente no período compreendido entre 7 e 14 anos de idade. A partir da pesquisa bibliográfica dos textos de ambos os autores, abarcando conferências, publicações e artigos, o trabalho consistiu, primeiramente, em sintetizar alguns conceitos fundamentais para a Antroposofia, ciência do espírito que Rudolf Steiner elaborou no início do século XX.	e do cosmo, enquanto Jaques-Dalcroze é levado a aprofundar sua visão sobre o humano, a partir das suas experiências como docente, compositor e intérprete de Música. O questionamento sobre a atualidade e a pertinência dessas pedagogias em Música afinou o foco dessa comparação.	a metodologia não imprimiu à investigação um caráter museológico, à medida que suas ideias foram, ao longo de toda a dissertação, cotejadas com referências conceituais e pesquisas recentes em diversos ramos do conhecimento científico	entre os dois contemporâneos. Dalcroze, em sentido inverso ao de Steiner, parte da observação e da intuição sobre sua experiência prática como docente de Música, compositor e intérprete, para a elaboração de uma filosofia estético-pedagógica. Dalcroze criou a Rítmica como um método ou um caminho para o desenvolvimento de uma escuta criativa, com o corpo inteiro, encontrando a musicalidade na expressão gestual e no movimento corporal. Ambos os autores apresentam uma concepção expandida de ritmo como princípio que urde toda a vida e toda arte, essencial a todo o processo educativo.

A CONSCIÊNCIA CORPORAL ESTIMULADA PELO CANTO (Dissert.)	RAFAEL VOGES <u>DE SÁ</u>	2019	Faculdades EST-São Leopoldo-RS Programa de pós-graduação Mestrado Profissional em teologia	A pesquisa investiga a relação da consciência corporal com o canto. Através do conhecimento das nossas dimensões corporais é possível ter um entendimento melhor do corpo e nos tornarmos mais sensíveis para fazer uma autorreflexão. A partir dessa autorreflexão, conseguimos ampliar os nossos sentidos corporais e melhoramos a nossa performance no canto e na nossa vida prática cotidiana.	O autor busca analisar todos os parâmetros da consciência corporal associada ao aprendizado e performance no canto. De um ponto de vista teológico, integrando o conceito de corpo, mente e espírito. O objetivo aqui não é dito de forma direta ao leitor, mas se mostra no decorrer da escrita, como de caráter analítico e com intuito de confirmar uma possível teoria com a importância da consciência corporal para o cantor, dentro e fora da música, através de levantamento bibliográfico em diversas áreas de conhecimento, tais como: filosofia, sociologia, teologia, e música.	Observa-se no trabalho, que a metodologia utilizada não está clara e objetiva, o autor faz um levantamento bibliográfico, para discorrer sobre três principais tópicos, são eles: 1. Definição da consciência corporal. 2. Possibilidades da consciência corporal para o canto. 3. Benefícios da consciência corporal para as pessoas (tópico que se apresenta de forma muito ampla e subjetiva, tendo em vista que o autor não especifica quem são as pessoas, e qual recorte espaço-tempo analisado.	A conclusão, segundo o autor, é a de que os aspectos da consciência corporal observados nas diversas áreas estão intimamente ligados ao ensino do canto. Apesar de a bibliografia da pesquisa relatar uma carência no desenvolvimento da consciência corporal para o ensino do canto, os estudos bibliográficos conseguiram mostrar um caminho para atingir o equilíbrio e a naturalidade de cantar.
MOVIMENTO, RESPIRAÇÃO E CANTO: A PERFORMANCE DO CORPO NA CRIAÇÃO MUSICAL Tese	VÂNIA MARA AGOSTINI <u>STOROLL</u> I	2009	Universidade de São Paulo - Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes	Este estudo tem como objeto de reflexão e investigação prática o processo experimental "Movimento, Respiração e Canto". Esta prática fundamenta-se na Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf. A proposta	o enfoque deste estudo é sobre o processo, realizando-se uma apreciação de como se caracteriza a geração de um espaço de criação e de um corpo em estado de criação, conceitos que decorrem da própria reflexão.	A metodologia encontra-se na criação de um grupo experimental de vivências musicais com o canto, intitulado de Movimento, Respiração e Canto. Grupo no qual a pesquisadora também participa ativamente. O autora destaca que, a	O percurso realizado pela prática de Movimento, Respiração e Canto criou condições para a descoberta de diversas possibilidades de

				de vivência da respiração a partir dos princípios da Respiração Vivenciada viabiliza, juntamente com outras estratégias, uma determinada performance do corpo, compondo este processo experimental.	A vivência do processo leva o performer a adentrar um corpo em estado de criação, gerando improvisações vocais e movimentos, resultado das relações que a respiração estabelece com o movimento e a voz.	forma como esta prática pode estabelecer uma ligação com a criação artística surge assim como questão central da pesquisa, investigando-se o que é necessário para a constituição de um processo de criação, especificamente de criação musical, que se organiza a partir da ação do corpo, da respiração e sua relação com o movimento e a voz.	canto, sempre em relação com movimento e com a respiração. Assim, há possibilidade de descobrir a voz como uma linguagem em si, com sua musicalidade intrínseca, sua dinâmica, ritmo e timbre.
--	--	--	--	--	---	---	---

O CANTOR E O DESENVOLVIMENTO EXPRESSIVO: ESTUDOS LABANIANOS APLICADOS AO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE CÊNICO-MUSICAL TESE	ALINE SOARES ARAÚJO	2016	Universidade Federal de Minas Gerais - Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG	Este trabalho aborda a expressividade como a capacidade de corporizar desejos, intenções, necessidades, entre outros. Desenvolveu-se um percurso metodológico que compreende tanto o fornecimento de várias séries de exercícios para o crescimento expressivo do cantor como, também, recursos direcionados à construção cênica da performance. Voltados para a compreensão de que a voz é, em si mesma, primeiramente, movimentação corporal (embora não apenas isso), foram traçadas possibilidades de movimentos vocais e corporais gradativos, alternados ou simultâneos.	O objetivo central do trabalho decorre do interesse em encontrar meios de auxiliar o cantor em seu desenvolvimento. A partir da aplicação dos estudos Labanianos à arte do Canto, buscou-se objetivar alguns critérios expressivos. Não quantificar e nem medir o que seria uma performance com mais ou com menos expressividade, mas, sim, observar, decodificar e produzir, conscientemente, qualidades expressivas diversas.	O procedimento metodológico da pesquisa, se desenvolveu através da proposta de uma oficina de canto, com a participação de alunos de música, teatro, letras e artes cênicas. Foram vivenciados dois dias de atividades, e ao fim os participantes responderam a questionários. Segunda a autora, a hipótese de que é “por meio da incorporação (assimilação) de princípios artísticos de artes distintas, e por meio da capacidade de realizar um diálogo facilitador entre tais princípios, que o cantor pode desenvolver seu potencial expressivo” parece ter sido confirmada, se levarmos em conta os dados informados no gráfico com as respostas dos participantes, no qual houve somente repostas positivas a esse respeito.	Ao fim da pesquisa a autora ressalta que, foi alcançado o principal objetivo que era “contribuir para a descoberta de ferramentas que propiciem um desenvolvimento expressivo e cênico-performático na formação e na atuação do cantor, por meio da capacitação técnica (mas não apenas técnica) deste para uma atuação na qual consiga integrar em seu Corpo-voz princípios de múltiplas artes, tornando-se apto para incrementar e registrar com objetividade seu trabalho.”
---	-----------------------------------	--------------------	--	---	--	---	---

O TEXTO: CLARA NUNES E A PERFORMANCE DA FÉ TESE O CORPO COM	EMERSON DE PAULA <u>SILVA</u>	2021	Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários	Esse trabalho de escrita poética e de analogias diversas, busca fazer uma análise da artista Clara Nunes, e segundo o autor, é na análise das encruzilhadas epistemológicas propostas/provocadas pela própria performer, que esta tese se concentrará, utilizando do conceito de encruzilhada proposto por Leda Martins (1997) e do estudo da pedagogia das encruzilhadas proposto por Luiz Rufino (2019). Em tal perspectiva, é esta escrita que dialoga som, corpo, música em movimento, que pretende ser costurada neste grande emaranhado de diálogos que produzem fios de conexão, a partir de cozimentos, bordados e entrelaçamentos de uma costura aberta feita com a junção de vários tecidos. As organizações conceituais elencadas subsidiam a análise da performance da fé junto aos adeptos de religiões de matriz africana,	Esta pesquisa pretende identificar os processos e procedimentos da religiosidade afro-brasileira na performance cultural da cantora mineira Clara Nunes, a partir da perspectiva de construção da sua identidade artística em conjunto com sua formação identitária religiosa, apresentando a contribuição desta performer para os Estudos da Performance Cultural.	A metodologia se caracteriza como qualitativa, no sentido de analisar a artista em foco, bem como sua performance influenciada pela religiosidade afro-brasileira. O autor traça um caminho de pesquisa que perpassa pela trajetória artística, dentro e fora do palco, mas principalmente como suas vivências justificam e dialogam com sua performance como cantora popular.	Clara Nunes, uma importante intérprete, que tem em seu corpo a vivência de todos esses períodos históricos, se permitiu aprofundar e compreender a religiosidade afro-brasileira, que nos constitui não só em nível intelectual, mas corporal, fazendo da sua profusão de fé um ato de transformação e diálogo intercultural. Clara dançou para aprender e compreender a nossa ancestralidade, escolhendo a fé como seu caminho de travessia pelas encruzilhadas propostas/permitidas.
---	--	-------------	---	---	--	---	---

				encontrando em Clara Nunes o estabelecimento do Corpo como Texto.			
DANDO CORPO À VOZ: EDUCAÇÃO SOMÁTICA NA CONSTRUÇÃO DE UMA PROPOSTA DE PREPARAÇÃO VOCAL PELA EXPERIÊNCIA DO CORPO NO ÂMBITO DO CANTO CORAL TESE	SIMONE SANTOS <u>SOUSA</u>	2021	Universidade Estadual Paulista - Programa de Pós-Graduação em Música	Esta pesquisa tem como ideia central o entendimento do corpo por inteiro como lugar e o agente de formação da cantora e do cantor coralista. Parte da problemática do trabalho de preparação vocal/corporal da cantora e do cantor, a partir das seguintes questões de pesquisa: a) vivenciar corpo/movimento/voz de maneira integrada favorece a aprendizagem do canto? De que maneira? b) que procedimentos metodológicos poderiam ser abordados no trabalho corporal da cantora e do cantor coralista durante sua preparação vocal?	O objetivo desta pesquisa é compreender de que maneira os fundamentos teóricos e práticos da Educação Somática poderiam ajudar a construir uma proposta de preparação vocal em contextos corais fundamentada na ideia de corpo em sua integralidade;	Configura-se como pesquisa qualitativa de natureza experiencial e descritiva que se aproxima do método cartográfico no que diz respeito à processualidade. O campo empírico do estudo constituiu-se por duas oficinas conduzidas por mim e realizadas no ano de 2018 na cidade de São Paulo. Para as oficinas foi elaborado um plano de ação e criados roteiros dos encontros, construídos com base nos princípios e procedimentos de cinco práticas somáticas: a Antiginástica, o Método Bertazzo, o Método GDS de Cadeias Musculares e Articulares, a Coordenação Motora de Piret e Béziere e a Técnica de Alexander. As oficinas ocorreram em contextos diferentes e foram compostas por grupos diferenciados de cantoras e cantores, com	Para concluir o autor ressalta que “os princípios que me guiam nesta proposta podem então contribuir ao serem integrados na sala de aula; podem provocar uma reconfiguração do modelo de ensino/aprendizado. Assim, sob a ótica da experiência somática, essa proposta pode ajudar a transformar o pensamento sobre a preparação vocal para cantoras e cantores coralistas, apontando caminhos que profissionais podem seguir em suas escolhas, práticas educativas e atuação profissional.

						regularidade semanal e ao longo de três meses cada uma. O experienciado e observado durante as oficinas foi registrado em diários de campo; as impressões dos participantes estão documentadas em transcrições de grupo focal e entrevistas individuais. Ao longo do período de campo, foram feitos registros em fotografia, áudio e vídeo.	
--	--	--	--	--	--	---	--

ANEXO 2

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título da Pesquisa: Corpo biográfico como significante na formação e performance musical de cantoras de música popular

Pesquisador Responsável: Sarah Thamires Alves de Lima

Professora orientadora: Dra. Jéssica de Almeida

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa intitulada **“CORPO BIOGRÁFICO COMO SIGNIFICANTE NA FORMAÇÃO E PERFORMANCE MUSICAL DE CANTORAS DE MÚSICA POPULAR”** sob a responsabilidade da pesquisadora principal Sarah Thamires Alves de Lima e da professora orientadora Dra. Jéssica de Almeida e sua participação não é obrigatória. A qualquer momento você poderá desistir de participar e retirar-se da pesquisa sem nenhum prejuízo para você ou para os pesquisadores.

O objetivo da referida pesquisa é “compreender como o corpo biográfico é significante na formação e performance musical de cantoras de música popular”. Para alcançar esse objetivo, serão entrevistadas as cantoras (citar os nomes artísticos de cada cantora).

Caso se interesse em participar do estudo, iniciaremos os procedimentos éticos da pesquisa. Você receberá uma orientação via áudio e texto para melhor compreensão do procedimento da biografia músico-educativa, que irá ocorrer presencialmente, no local Quilombo Urbano o DF | Jovens negros e Periféricos, Guará II, QE 38, Casa 42, CEP 71070-080, Brasília-DF.

Em um primeiro momento solicitaremos a produção de uma narrativa de história de vida com foco na formação musical enquanto cantora de música popular. Durante o processo de construção e exposição dessa primeira narrativa, estarei disponível no local de encontro. Organizadas em grupo, cada cantora terá seu tempo individual disponível para narrar a primeira narrativa (auto)biográfica com base nas duas questões expostas: 1) *Que experiências (pessoal ou profissional) marcaram minha carreira de cantora e, musicalmente, como eu poderia descrevê-las? (Aqui pedimos que selecione uma música que pode descrever e expressar quem é você nessa primeira narrativa)* e 2) *De que forma meu corpo se faz presença nessas experiências, como eu o percebo/sinto significante na minha construção como cantora?*

Após esse momento iniciamos nossa troca coletiva, em grupo, no formato de roda de conversa, com duração de 4 horas (média prevista), com a possibilidade de intervalo entre os momentos de troca. Você será entrevistado(a) neste dia com as demais participantes. Norteada pela questão principal: *Em que medida, ou de quais formas as minhas experiências e marcas desse corpo-mulher-biográfico me (de)formaram*

peçoal e musicalmente? Nesse momento a troca será aberta, e as outras cantoras da roda poderão intervir, comentar, fazer perguntas, sugestões e por fim, colaborar nessa narrativa.

No terceiro e último momento, ainda no encontro presencial ou com prazo estabelecido entre as partes envolvidas, será pedida a escrita da **biografia musico-educativa**, que leva o nome do procedimento metodológico, bem como o último material gerado no desenvolver do mesmo. Essa escrita será inspirada pela questão: *“O que faço agora com o que eu me tornei mediante as experiências e as marcas desse corpo-mulher-biográfico?”*

Ao participar da pesquisa, você não terá nenhum benefício direto. Entretanto, esperamos contribuir com o seu processo formativo, que pode se dar em decorrência das leituras, dos processos reflexivos, escritas e discussões, bem como as análises que poderão ser feitas por você ao final deste processo. Somado a isso, pretende-se divulgar os resultados obtidos nessa pesquisa em artigos científicos e eventos da área de Educação Musical e Performance no Canto Popular, visando contribuir para pesquisa científica que valoriza o sujeito participante e a voz ativa da pesquisa, mediante a metodologia de abordagem (auto)biográfica.

Essa pesquisa oferece riscos mínimos aos seus voluntários. Ainda assim, considera-se risco mínimo de estresse físico e mental durante os processos. Você poderá sentir-se constrangida ou emocionalmente afetada por alguma pergunta da entrevista. Caso alguma dessas situações ocorra, você poderá, a qualquer momento, solicitar a interrupção da entrevista, bem como a exclusão parcial ou total das respostas concedidas aos pesquisadores. Com o intuito de prevenir ou minimizar o estresse físico e mental durante a entrevista, estarei atenta aos sinais de cansaço, buscando perguntar como você está se sentindo, se deseja uma pausa para alongar o corpo, respirar, entre outras possibilidades.

Seu nome artístico poderá ser divulgado na pesquisa, ficando a seu critério autorizar ou não o uso de seu nome. Além disso, os dados e instrumentos utilizados ficarão guardados sob a responsabilidade dos pesquisadores, que garantem a manutenção do sigilo e confidencialidade, e serão arquivados por um período de 5 anos. Após esse período, serão destruídos.

Solicitamos, também, o seu comprometimento em não divulgar as informações recebidas durante o processo desta pesquisa, em especial informações sobre as outras participantes.

Esse termo será impresso em duas vias. Você receberá uma das vias, contendo o telefone e o endereço institucional do pesquisador principal e poderá tirar suas dúvidas sobre o projeto e sobre sua participação, agora ou a qualquer momento. Você poderá

entrar em contato conosco, sempre que achar necessário, através do telefone da pesquisadora responsável, Sarah Thamires Alves de Lima.

Eu, _____, declaro estar ciente do anteriormente exposto e concordo, voluntariamente, em participar desta pesquisa, assinando este consentimento em duas vias, ficando com a posse de uma delas.

Brasília-DF, ____de_____ de 2024.

Assinatura do participante da pesquisa:

Eu, _____, declaro que forneci todas as informações referentes à pesquisa ao participante, de forma apropriada e voluntária.

Brasília-DF, ____de_____ de 2024.

Assinatura do pesquisador responsável:

Sarah Thamires Alves de Lima

Endereço da pesquisadora principal: Universidade de Brasília, Sala 51/6 SG-4, Departamento de Música, Campus Universitário Darcy Ribeiro, SG-2 e SG-4 CEP: 70910-900 Telefone: +55 61 3107-1090 E-mail saranicantora@gmail.com

Endereço do(a) professor(a) orientador(a): Universidade de Brasília, Sala 51/6 SG-4, Departamento de Música, Campus Universitário Darcy Ribeiro, SG-2 e SG-4 CEP: 70910-900 Telefone: +55 61 3107-1090 E-mail jessica.almeida@unb.br

ANEXO 3

A Biografia Músico-Educativa: o encontro presencial (fotos de autoria própria)





Black Monster

A Black Monster, é um Selo e Stúdio, que além de produções musicais, e artísticas, funciona como um ecossistema, com tecnologias de colaboração da comunidade artística, majoritariamente preta e periférica. Nosso Stúdio busca, democratizar o acesso a música, a produção, e a entrada de artistas pretos e/ou periféricos para o mundo do "Music Business", que muitas vezes se mostra excludente. Somos compostos por 12 artistas musicais,, muitos deles multiartistas também, além dos nossos mais de 20 colaboradoras que conta com produtores musicais, comunicadores, influenciadores, produtores de audiovisual, produtores culturais, e captadores de recurso. Nosso objetivo como Stúdio, é proporcionar um espaço de qualidade, e com estrutura, para artistas pretos e periféricos conseguirem produzir e potencializar seus projetos, em comunidade, além de entregar produções autênticas fora do eixo Rio São Paulo. Hoje a Black Monster Studio já possui mais de 20 trabalhos colaborativos, mais de 80 projetos lançados, e acumula mais de 200mil players nas plataformas digitais.



ANEXO 4

As Biografias Músico Educativas: exercício de escrita da narrativa individual

Tonhão Nunes - Me chamo Tonhão Nunes, tenho 28 anos, sou filha de Luciana Nunes, neta de Maria das Graças Nunes e João Inácio de Souza. Sou cantora, atriz, compositora, atroz, arte-educadora, performer, artista de rua e gestora pública. Minhas influências sempre partiram da musicalidade da minha família, das mulheridades que me rodearam e me criaram. Já sigo 12 anos profissionalizando meu corpo-música-cena. Falar sobre o que marca, é sempre lembrar da infância, pois, o cultivo dessa esfera é essencial para me manter viva, e vários momentos marcantes da minha carreira musical/artística foi uma realização do sonho de criança. A pequena Tonhão acreditou nisso porque viveu com exatidão, no imaginário. A encantaria se mantém viva. O fato de entender que o primeiro palco da gente é o nosso corpo, me leva para o lugar de prontidão para o imprevisível, de brincar com o que parece impossível, de errar sem medo, experimentando o sabor do aqui e agora. Desde que conheci/acessei o teatro aos 11 e me aprofundei aos 14 em diante, foi-se criando amplitude para o meu ofício artístico/musical, entender que o corpo fala e misturar isso em canção foi grandioso pra minha trajetória até agora, atravessar as expectativas errôneas sobre um corpo gordo, mostrando a capacidade de mobilidade do mesmo em cima de um palco ou na rua, fortaleceu meu reconhecimento de potência e existência para além de padrões estéticos e comportamentais. Isso tudo faz de mim o puro suco híbrido do inimaginável. O alinhamento com a saúde mental vem forte quando entendo meus processos com um diagnóstico pouco falado - Mania - utilizando dessa desassociação entre realidade e ficção, a melhor maneira de conviver, viver e brincar - super poderes - transformando as vivências e cicatrizes em composição musical/teatral e assim, a vida sempre imita a arte. Meu estado de presença e performance viva TRAVESTI, existe de forma blindada mesmo com a vulnerabilidade pulsando, fazendo entender a troca de pele constante e a adaptação para vários ambientes, uma camaleoa. Colocando tudo isso em cena, seja exagerada ou minimalista, transborda em várias linguagens simultaneamente.

Haynna - Me chamo Haynna Jacyara Mendes e Silva, nasci em Parnaíba, litoral do Piauí. Sou filha de Francisca Maria Mendes e Silva e José Robespierre Portela e Silva,

neta de Dona Francisca Amancio e Francisco Mendes. Minha infância foi a melhor época de minha vida, tomava banho de mar nas praias de PHB, corria e brincava livremente pelas ruas do bairro Piauí, bairro que cresci e me criei, a maior periferia da minha cidade. Desde criança sempre fui apaixonada por sons e texturas musicais, brincava de fazer musiquinhas, inventava palavras, todas as minhas brincadeiras eram ligadas a música, ia pra casa das minhas vizinhas cantar e dançar, produzia minhas próprias festinhas pros meus amiguinhos e envolvia minha família inteira nisso, minha mãe falava que desde 3 anos de idade eu já cantava, então esta sempre foi minha grande paixão. Morava com meus avós, eles eram meu porto seguro, minha mãe faleceu quando eu tinha 11 anos, de uma doença rara nos rins, eles ficaram comigo e minha irmã, já que meu pai não era presente em nossas vidas. Estudei muitos anos no CAIC, escola pública do bairro, sempre fui amostrada, logo fui convidada por meus professores para cursar teatro e música, na própria escola, era muito engajada nos eventos culturais. Com 13 anos comecei a tocar na fanfarra da escola, tocava tarol (caixa) e me destacava sendo uma das poucas mulheres na banda. Com 15 anos ganhei meu primeiro violão, presente da minha vó Francisca, andava com esse violão pra todo lado, levava pra escola e tocava nos intervalos. Meus professores foram grandes apoiadores, amavam os sons que rolavam. Não demorou muito pra entender que aquilo que eu tinha era muito especial, então ainda menina, com 16, comecei a cantar na noite, em cafés e festas da cidade. Dona Francisca (minha vó) não gostava muito da ideia da neta dela ser cantora, já que eu era muito jovem, ela tinha medo que eu me desistisse dos estudos, meu avô que sempre amou música (inclusive ele tocava vários instrumentos percussivos na igreja) ficou com o compromisso de me acompanhar nas tocadass até eu completar 18 anos, ele foi meu primeiro parceiro musical e empresário. No ensino médio com 17 anos minha vida era bem agitada, fazia meu corre musical, arrumei uma vaga em uma grande banda de baile da cidade, estudava o repertório em inglês, cantava na noite e estudava pro vestibular pra não descuidar dos estudos. Passei para Letras Inglês na Universidade estadual do Piauí. Com 22 anos senti que minha cidade era pequena demais pro tamanho do meu sonho, tranquei o Inglês e vim pra Brasília, com a cara, a coragem e 30 reais no bolso. Era um sonho morar em uma cidade grande, poder cantar pra mais gente, aprender, conhecer outros artistas. Trabalhei em lojas de shopping muitos anos, vendi coisas na rua, trampei em sorveteria, loja de gás, roupa íntima, telefonia, mas sempre cantava em barzinhos, mesmo no corre, sabia que meu sonho não era em vão. Comecei a

frequentar os movimentos culturais periféricos, de Samambaia, Ceilândia, Taguatinga, São Sebastião e várias outras cidades, me envolvi durante anos nestes movimentos, montei minha banda (Haynna e os Verdes), gravei diversas músicas, fiz grandes parcerias, fui premiada várias vezes por meu trabalho, seja enquanto ente cultural do DF, enquanto liderança, enquanto profissional, enquanto mulheridade, me inspirei em grandes nomes da música nordestina, brasiliense, emergente, negra e lgbt. Ano passado depois de 12 anos morando neste estado que me abraçou, realizei um sonho de infância muito precioso, viajei com minha banda para o Rio de Janeiro, gravei o maior álbum da minha carreira, no maior estúdio analógico do Brasil e um dos maiores do mundo, mesmo estúdio que passaram produções de nomes como: Renato Russo, Marcelo Yuka, Tom Jobim, Marina Lima, Adriana Calcanhoto. Portanto me sinto gigantesca em fazer história, enquanto mulheridade, negra, periférica, alcançando resultados expressivos e reais, considero minha carreira e história de vida um marco para a música do DF e Nordeste. Tenho muito orgulho de todos os meus feitos e tudo que ainda tenho para conquistar! Esta pesquisa é muito simbólica para mim, ser objeto de estudo de uma mulher negra, ter minha vida contada dentro da universidade, ter minha história eternizada em um ambiente acadêmico é a prova que deu e tá dando tudo certo.

Célia Porto - Sou Célia Porto, cantora e arte-educadora. Nasci em Brasília em 1967, filha de um casal mineiro que veio atrás do sonho de JK. Oscar Porto e Maria de Lourdes Porto, meu pai e minha mãe, já tinham minhas irmãs e meu irmão quando vieram participar da construção da Capital, em 1957. Meu pai pôs a mão na massa trabalhando como assistente de pedreiro, motorista de caminhão, assistente em cantina. Minha mãe lavava e passava roupas para arquitetos, engenheiros e trabalhadores da imprensa. Para eles Brasília foi o paraíso encontrado para a oportunidade de mudar a vida simples e sofrida que viviam no interior de Minas Gerais. Quando cheguei nessa família, tudo já estava instalado em bem tranquilo como dizia meu pai. Sou a “raspa do tacho”, termo usado para caçulas vindos depois de muitos anos do último filho de um casal. Sou a menor em estatura e a diferença de idade entre mim e minhas irmãs e irmão é de 18 a 20 anos. Perceba, quando eu nasci foi um alvoroço, pois não esperavam mais filhos, já que minha mãe estava com 44 anos. Pois bem, fui a criança mais paparicada da família. Todos queriam me proteger, me vestir,

me ensinar, me fotografa, me direcionar, me orientar, imagine o cerco que vivi. Meu pai, por conta de minha pequena estatura 1,52, logo me colocou para praticar Karatê. Dos meus 14 anos até os 30 anos fui praticante assídua dessa Arte Marcial que me deu disciplina e noção de espaço e limites. Estudei num bom momento da Escola Pública em Brasília. Meu despertar pela música veio através da escola, a Escola Parque de Anísio Teixeira. Lá estudei dança, teatro, artes visuais, literatura, natação e ginastica, e a Música. Professoras e professores que me incentivaram e que guardo recordações de muito carinho e admiração. A música também chegou até mim pelas manifestações de rua que aconteciam em Brasília. O Grupo Liga Tripa (grupo de compositores) que passava pelas marquises dos prédios e pelos gramados da cidade me deixava embriagada de alegria com uma música lúdica e ao mesmo rica em irreverência ao tratar o que era proibido naquelas décadas 70/80. Morei na Vila Planalto e no Plano Piloto da infância até fim da adolescência, também em Taguatinga e no Guará. Eu caminhava Brasília inteira a procura da minha paixão, Música de Brasília. Convivi com a formação de um caldeirão efervescente de ritmos, manifestações artísticas, movimentos que Brasília oferecia. A mistura de tantos que vieram de outros estados começou a formar uma identidade própria. O encantamento só aumentava na minha trajetória, onde eu estudava para ser “alguém” dentro de um sistema almejado pela minha família, que era tornar-me funcionária pública e minha vontade pela arte que a cidade me presenteava. Cursei faculdade de Letras, Escola de Música de Brasília e trabalhava na Caixa Econômica Federal (terceirizada) tudo ao mesmo tempo. Quando terminei o curso de Letras, também terminei o canto lírico que me deu ferramentas para trabalhar minha carreira de Cantora Popular. Na rua vi e convivi com o crescimento das bandas de rock de Brasília que fortaleceram o Rock Nacional. Era liberdade, era desaforo, era coragem. Cantar para mim é Liberdade. Encarei, assumi e coloquei o pé na estrada para viver de música (década de 90). Família preocupada, desesperada, “vai passar fome”. Vieram os primeiros trabalhos, os primeiros resultados, o primeiro CD gravado, o primeiro prêmio. Fui indicada para o Prêmio Sharp de Música (Prêmio da Música Brasileira) com o primeiro CD gravado de forma independente. Foi motivador. No repertório, além dos grandes nomes, músicas dos meus inspiradores compositores. O segundo CD, todo em homenagem ao meu ídolo Renato Russo, aquele que vi cantando com a Banda Legião Urbana nas calçadas das ruas, quando eu voltava da escola. No terceiro CD, uma homenagem ao Liga Tripa que me arrebatava desde a infância. Daí, continuei acreditando nessa liberdade de cantar o

que eu gostava e que me dava a sensação de que falar da minha tribo é o melhor que há. Eu amo Brasília. Porém, nem todos amam. Vieram propostas para mudar, cantar o que bombava no momento. Não aceitei e mantive minha liberdade. A profissão Cantora vem com muitos desafios e obstáculos, suas escolhas vão moldando sua identidade e sua trajetória. Depois que fui mãe, aos 35 anos, meu filho (hoje com 22 anos) abriu um novo caminho, a educação musical infantil. Hoje, além de cantora, sou arte-educadora, trabalho com musicalização infantil que partiu de um projeto de extensão da Universidade de Brasília. Eu não queria ser mãe, achava que atrapalharia a carreira. Porém o chamado “relógio biológico” deu seu sinal e quando conheci meu atual companheiro, Rênio Quintas, a vontade de ser “mamãe” bateu forte. Na minha gravidez eu pisava em ovos, um cuidado extremo com tudo, até meu cantar mudou. Passei a priorizar tons mais agudos e suavizar um pouco mais o “Punch”. Entendi que a saúde vocal de meu filho, que provavelmente iria me imitar, dependia da minha saúde vocal também. Por isso, acabei desenvolvendo uma pesquisa sobre melhores tonalidades para cantar para crianças, o que me ajudou muito quando comecei a trabalhar como educadora musical. Assim, devido a maternidade, me tornei compositora e gravei o quarto álbum de minha carreira, somente com composições dedicadas ao meu pequeno Reninho. Sou apaixonada e me dedico de corpo e alma a essa profissão educadora musical. Percebo que a música nos atinge em várias camadas de formação de vida e merecemos que essa percepção seja desde cedo, assim pela educação, como foi comigo, mesmo que não sigamos a profissão Música. Agora, começo a perceber nova camada, o envelhecer. No meu caso, mulher envelhecendo. São tantos novos desafios. Mudanças hormonais, mudanças físicas, mudanças de pensamentos. A menopausa é um tabu. Existem preconceitos e medos sobre essa condição. Minha forma de cantar já está diferente, venho baixando tons de músicas, a procura por meu trabalho profissional como cantora/interprete já ralenta, meu ânimo pela luta diminui. Porém, minha vontade pela liberdade e pelo amor estão tinindo de bom. Procuro alternativas para me manter viva na música. Além da educação musical, desenvolvo projetos e me torno produtora de festivais que trazem na essência a vontade pela formação de plateia para o que é feito em Brasília e para Brasília. Eu amo esta cidade. A batalha por reconhecimento é verdadeira e jamais finda. O reconhecimento torna o trabalho artístico legítimo. Porém, o envelhecer torna o trabalho esquecido. Por isso, me senti muito feliz pelo convite em fazer parte dessa pesquisa. Percebi pontos em comum entre nós entrevistadas. A liberdade, o amor desde a infância, os diferentes

caminhos profissionais de antes, criam certa semelhança nessa estrada de diferentes corpos que procuram o reconhecimento por aquilo que os tornam livres para pensar, cantar, dançar, falar e até silenciar. Corpos de energia, de originalidade de expressão. Cada um com suas marcas que formam e deformam, construindo a infinita música que nos carrega, a infinita música que nos torna CANTORAS POPULARES E SEUS CORPOS CARISMÁTICO. A música que escolhi para me representar foi Juriti (Aldo Justo e Paulo Tovar) de compositores do Grupo Liga Tripa que desde a minha infância me fazem muito feliz. A melodia é ancestral, o ritmo ternário latino, a letra fala da liberdade do avoar.

Juriti - Meu coração tem um desejo imenso de ver o dia nascer pelo avesso\ Meu coração mão de pilão tem o jeito do avoar\ Bota água na bacia que a cara do dia tá querendo vir \ Tira a tranca da janela que de manhã cedo Eu quero ver o voo da Juriti

Prethaís - Eu sou Kédma Thaís de Jesus dos Santos, conhecida artisticamente como Prethaís, e carrego em meu corpo as marcas da ancestralidade, da luta e da arte. Sou um corpo mulher, um corpo negro, um corpo bissexual, um corpo quilombola remanescente da região de Utinga e Xique-Xique, Bahia. Minha trajetória é atravessada pelo Rio São Francisco, cujas águas sustentam a história de minha família e a força das mulheres rezadeiras que me antecederam. A musicalidade sempre esteve presente no meu entorno. Meu avô tocava pandeiro nos sambas tradicionais da Bahia, como o samba de caboclo, e essa herança foi a minha única referência direta na música. Ele me mostrou que a música é tanto celebração quanto resistência, um elo que conecta passado, presente e futuro. Minha relação com a arte começou pela palavra. Inspirada pela minha mãe, que é escritora de cartas, encontrei na poesia uma forma de traduzir as emoções e as vivências do meu corpo mulher e quilombola. Em 2015, minha jornada artística ganhou força, mesmo atravessada por dores deslocamentos. Após uma violação em meu território, precisei migrar para o Distrito Federal. Foi aqui que conheci o movimento de Mulheres Negras, que acolheu minha poesia e me devolveu o sentido de pertencimento. Nos slams de poesia, minha voz encontrou seu lugar. Representar o DF no Campeonato Brasileiro de Poesia Falada, em 2017, foi um marco. Ali, compreendi que minha poesia carregava melodia, e a música começou a se entrelaçar à minha narrativa. Entrei no movimento hip-hop,

acolhida por corpos que abriram caminhos, como Donas da Rima, Markão Aborígene e Guerreira Lilian. Com o RAP 074, inspirado na região de origem da minha família, comecei a fazer música preta brasileira com a força da ancestralidade. Minha trajetória musical trouxe reconhecimentos importantes. Em 2018, com o grupo Afro Rima, fui premiada na categoria Hip-Hop pela Secretaria de Cultura, e ao longo da carreira acumulei prêmios, incluindo o Prêmio Palmares de Arte, da Fundação Palmares. Já toquei em grandes festivais, como Favela Sounds, Movimento Cidade e Bocadim, e dividi palco com nomes como Mano Brown, Dama do Pagode e Doralyce. Em 2022, lancei meu primeiro álbum, Poesia Preta, uma celebração das raízes afro-diaspóricas que me formaram. O disco mistura ritmos como o pagode baiano, o R&B e o afrobeats, traduzindo minha conexão com a ancestralidade e a resistência negra. Meu videoclipe Preta Pretinha já acumula mais de 15 mil plays no YouTube. Minhas referências na música são mulheres negras da Bahia, como Luedji Luna, Larissa Luz, Margareth Menezes, Duquesa e o grupo Afrocidade, que inspiram minha luta por disseminar a música preta brasileira. Agora, minha carreira está em transformação. Quero explorar uma nova faceta: um corpo ousado, livre, que dança pagode baiano e celebra a alegria como ato político. Meu próximo álbum, ainda em produção, manterá a conexão com a ancestralidade e o afrofuturismo que marcam minha trajetória, mas trará também um lado mais vibrante e irreverente, refletindo minha busca por novas possibilidades artísticas. Além da música, meu trabalho se expande para a gestão cultural e o impacto social. Sou CEO da Black Monster Studio, um selo musical que potencializa artistas negros e periféricos, e gestora cultural da Casa N'dengo, espaço que promove encontros de arte e ancestralidade. Também coordeno o projeto Ilê de Nós, que trabalha com jovens em ressocialização por meio da música e da arte, reforçando o poder da coletividade. Em 2024, fui semifinalista do Panafro, concurso de composições do Olodum, marcando minha trajetória como compositora das musicalidades baianas. Essa vivência reafirma meu compromisso com a valorização da cultura afro-brasileira e com o fortalecimento das narrativas negra e da música baiana em geral. Minha arte é atravessada por afetividade negra, espiritualidade africana e pela força das mulheres que vieram antes de mim. Como um corpo mulher, corpo negro, corpo quilombola, corpo bissexual e artista independente, sigo tecendo minha história, firmando raízes na ancestralidade e alçando voos no afrofuturismo. Sou Prethaís, um corpo em constante reinvenção, criando caminhos para que a arte negra brasileira ecoe cada vez mais forte.