



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES DE SÃO PAULO

Programa de Pós-Graduação em Artes

Renata Pellosso Gelamo

Tese

Narrar a voz: trajetórias de uma voz-experiência em busca da voz própria

SÃO PAULO

2018

Renata Pelloso Gelamo

Narrar a voz: trajetórias de uma voz-experiência em busca da voz própria

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção do título de doutora em Artes. Área de concentração: Arte e Educação. Linha de Pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Luiza Helena da Silva Christov

SÃO PAULO

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

G314n Gelamo, Renata Pelloso, 1980-
 Narrar a voz : trajetórias de uma voz-experiência em busca da
 voz própria / Renata Pelloso Gelamo. - São Paulo, 2018.
 150 f. : il. color. + 1 CD-ROM

 Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luiza Helena da Silva Christov.
 Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
 “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

 1. Voz - Narrativas pessoais. 2. Arte narrativa. 3. Arte e
 sociedade. I. Christov, Luiza Helena da Silva. II. Universidade
 Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 782

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

Renata Pelloso Gelamo

Narrar a voz: trajetórias de uma voz-experiência em busca da voz própria

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, na Área de Concentração em Arte Educação.

Banca examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Luiza Helena Christov
voluntária – Instituto de Artes da Unesp

Profa. Dra. Margarete Arroyo
programa de Pós-graduação em Música – Instituto de Artes da Unesp

Profa. Dra. Ecleide Cunico Furlanetto
programa de Pós-graduação em Educação da UNICID

Profa. Dra. Joana Mariz de Sousa – Faculdade Santa Marcelina

Professor Dr. Anderson Zanetti – Faculdade SESI-SP de Educação

São Paulo, 25 de abril de 2018.

Agradecimentos

Agradeço imensamente à minha orientadora Luiza Helena da Silva Christov pela sua escuta espaçosa, por sua companhia silenciosa, por sua mágica capacidade de fazer emergir poesia por onde passa. Como Paracelso, você não transformou as respostas em rosas, mas me fez enxergar aquelas que já existiam em minha vida. Ao meu irmão Rodrigo Pelloso Gelamo por ter me apresentado à Luiza, por me incentivar, com voz forte, a me aventurar no doutorado em uma área ainda desconhecida por mim, pela companhia nos caminhos da experiência de pensar. Obrigada por sua generosidade tão característica e pela presença constante. Aos membros da banca de qualificação, Erick Orloski e Joana Mariz, que me ajudaram a identificar os possíveis encaminhamentos para a continuidade do trabalho quando ele ainda estava no início. A cada um dos membros da banca de defesa pela disponibilidade em se aventurar na leitura e escuta desta tese-ateliê: Margarete Arroyo, Joana Mariz, Anderson Zanetti e Ecleide Furlanetto. Agradeço ao professor Alberto Ikeda por ter me apresentado ao universo da Cultura Popular e às vozes das cantadeiras. À Isabel Abreu por tecer junto várias redes de palavras, me ajudando a sustentar o desejo pelo trabalho com a voz. Agradeço a companhia e coragem de inventar junto outros modos de enunciação. Aos meus pais Antonio Fabiani Gelamo e em especial à minha mãe Maria Amabile Pelloso Gelamo pela voz que me constituiu (e que reconheço em mim) e pela ajuda na confecção dos mapas bordados, quando pude ouvir suas histórias de infância sobre os cantos de fazer chover. Agradeço também a dona Carmen Ispirian Mir pelo compartilhamento de conversas durante os bordados dos mapas. Às minhas amigas Ritamaria e Nani Barbosa, agradeço profundamente pelo tempo alargado em que pudemos compartilhar conversas sobre as potências e delicadezas do trabalho com a voz e pela escuta que fizeram das minhas narrativas e ensaios para essa pesquisa. Agradeço à Ritamaria em especial pela leitura cuidadosa e pelas sugestões durante a escrita. Agradeço também ao Caio Chiarini pela parceria, presença afetuosa, pela paciência e pelas leituras incansáveis e tão criteriosas deste trabalho. À Angela Castelo Branco, sempre presente com suas palavras abridoras de universos, agradeço pela parceria e abertura da porta d'A Casa Tombada. Agradeço também ao Giuliano Tierno e à Letícia Liesenfeld pelo convite para as aulas de voz no curso de pós-graduação A Arte de Contar Histórias, onde o ateliê ganhou forma. À Renata Mattar, pelo brilho no olhar ao falar sobre os cantos de trabalho e por me apresentar o universo das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca. À Dona Francisca que me presenteou com seu anel, me ofereceu a própria cama para dormir, fez o café da manhã, o almoço e o jantar quando estive na Vila Fernandes, agradeço por oferecer tão despretensiosamente a imagem mais potente que já tive a respeito do sentido de cantar. Agradeço por ter me narrado sua história e por ter dito palavras que me fizeram mudar o rumo do trabalho com voz. À Dona Rosália agradeço por te se dedicado aos encontros comigo, narrando suas histórias e cantando suas cantigas; por compartilhar comigo momentos muito especiais de sua própria vida e por ter aceito gravar os inúmeros cantos de trabalho que aprendeu com as mulheres mais velhas nos salões de fumo de Arapiraca. Agradeço também as mulheres que fazem parte do grupo das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca,

dona Maria Pereira, Josefa, Socorro, Isabel e Rosinalva, por compartilharem suas narrativas e pela experiência que me permitiram de cantar e dançar juntas quando estive na Vila Fernandes em Arapiraca. Ao mestre Nelson Rosa (in memoriam), pela sua escuta afinada, por me ensinar sobre o tempo das coisas e o sobre o sentido de cantar vinculado à vida. Agradeço por ter me recebido em sua casa e me permitir viver experiências tão importantes para o meu trabalho com voz. A todas as pessoas que já participaram do Ateliê de Voz e que me ajudaram a nomear esse espaço de invenção. Agradeço em especial à Andreia dos Santos, à Miquelina Bernarda, à Luciene Ferreira, à Marina Borges, à Juliana Gardim, à Auritânia e à Renata Araujo pelos depoimentos e vozes compartilhadas nesse trabalho. À cantora e arte-educadora Bel Borges pela sua entrega ao ato de cantar que tanto me ensina sobre voz. À Suca Mazzamati pelas imagens para a voz, por transformar meus momentos de desespero em cenas de belezas infinitas. Agradeço à Ana Vitória Bella por me presentear com a produção do resumo em inglês e também pelas conversas de carona que tanto me ensinaram sobre a beleza do corpo que dança e da voz que dança junto. Aos integrantes do grupo Roda Língua, agradeço pelos momentos de escuta e fala livres de julgamentos, pelos aprendizados nos encontros, em dias de festa e compartilhamentos. Língua que roda e deixa rodar, fluxo constante, onde a voz pode ser água. Agradeço à Monica Thiele, Cecilia Valentin, Zuza Gonçalves, Gisele Cruz pelas entrevistas concedidas quando eu ainda estava em processo de encontrar os caminhos desta tese. Escutar as narrativas das experiências de vocês a respeito dos trabalhos com cantos coletivos (o que seria meu projeto inicial de tema para a tese) me levou a conhecer e admirar ainda mais o percurso que cada um fez até hoje. Ao meu irmão Rogério Pelloso Gelamo, à minha cunhada Daniela Ispirian Mir Gelamo e à minha sobrinha Isabela Mir Gelamo agradeço os momentos de respiro, os finais de semana juntos e o cuidado que tiveram comigo. Alicia e Amora, pequenas grandes meninas, agradeço a vocês por me inspirarem coragem, por serem a voz do que ainda não sei, por serem abertura e possibilidade de invenção, por serem crianças cheias de luz com as quais tenho a alegria de conviver. À Carmen por me ensinar que não há experiência sem corpo e à Anamaria Leme pelos ensinamentos sobre a arte de ser corpo. Maisa Zakir, leitora, cuidadora e brincadora de palavras, agradeço a delicadeza da leitura e as sugestões, pela generosidade com que me escutou e acompanhou durante o doutorado. À Ligia Gielamo, agradeço pela companhia no reencontro com as histórias de nossa bisavó cantora de flamenco e pela possibilidade que criamos juntas de dar outros sentidos a nossa voz (própria), ao nosso canto, às nossas palavras. À Verônica Pelloso pela cuidadosa e inspiradora composição das imagens em narrativas, pela diagramação e pela parceria nos assuntos da vida, da voz, da arte e da arquitetura. À Marina e Araceli por me receberem em suas casas durante minhas viagens ao Nordeste. Às minhas amigas do coração Ligia Meneguello, Juliana Gontad, Carolina Borges, Amanda Valiengo, Ana Paula Vicentin, Luiza Formagin, Mila Valle, Titi Percovich, Rosi Lima, Thayana Barbosa e ao meu amigo Fabricio Ono pelas palavras de incentivo, pela paciência em me ouvirem falar tanto sobre voz e pela companhia durante esse processo tão intenso de escrever uma tese.

Resumo

Neste trabalho, apresento questões, reflexões e aprendizados a partir de narrativas, minhas e de outras pessoas, com as quais me encontrei durante as trajetórias em busca de uma voz própria e que me levaram à criação do Ateliê de Voz, um projeto constituído nas fronteiras de diferentes áreas do conhecimento que tem a voz como interesse. A estrutura textual que propus para este trabalho mostra a criação e a sustentação de um espaço onde pude nomear, em primeira pessoa, os processos que vivi durante a minha história com a voz. Narro momentos de empobrecimento da experiência, passando pelo silenciamento da minha voz, submetida ao que os outros tinham a dizer ou ao que as áreas consagradas da ciência tinham a dizer à respeito da voz, assim como a experiência de tombamento vivida no contato com as vozes dos cantos de trabalho das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca, em que coloco em suspensão todas as verdades sobre a voz até então conhecidas por mim. Por fim, narro como acontece o Ateliê de Voz, um espaço em aberto para a invenção de uma voz-experiência, uma voz que escuta e pode ser escutada, pode narrar a própria história, habita o próprio corpo e se expõe, cuida de si e se percebe. Por esse caminho da voz-experiência chegamos à voz própria: uma voz pode enunciar a si próprio e inventar a si próprio.

Palavras-chave: experiência; voz própria; voz-experiência; narrativa

Abstract

In this thesis, I present questions, reflections, and learnings from narratives, either mine and from other people with whom I met during the trajectories in the search for the self-voice and that led me to the creation of the “Voice Atelier”, a project built in the borderline of different fields of knowledge which hold the voice as its interest. The textual structure I propose for this thesis shows the creation and sustaining of a space where I could name, in first person, the processes I lived during my own history with the voice. I narrate moments of impoverishment of the experience, passing through the silencing of my own voice, submitted to what others had to say, or about what the renowned scientific fields had to say about the voice, as well as the experience of collapse lived through the contact with the voices of the working songs of the *Destaladeiras de Fumo* (Workers who manually strike tobacco leaves) from *Arapiraca*, when I suspended all the truths I knew by then about the voice. At last, I narrate how the “Voice Atelier” happens, an opens space for invention of a voice-experience, a voice that can listen and be listened, can narrate its own history, inhabits its own body and, exposes, looks after and is aware of itself. Through this pathway of the voice-experience we reach the self-voice: A voice capable of self-enunciating and self-inventing.

Key words: experience, self-voice, voice-experience, narrative

Legenda das imagens

Figura 1 Bordado livre do mapa do estado de São Paulo e da cidade de Osvaldo Cruz.

Figura 2 Bordado livre do mapa do estado de São Paulo e o deslocamento entre Osvaldo Cruz e Marília.

Figura 3 Bordado livre do mapa do estado de São Paulo e os deslocamentos entre Osvaldo Cruz, Marília e São Paulo.

Figura 4 Bordado livre do mapa do estado de São Paulo e os deslocamentos entre Osvaldo Cruz, Marília, Assis e São Paulo.

Figura 5 Bordado livre do mapa do estado de São Paulo e os deslocamentos entre Osvaldo Cruz, Marília, Assis, São José do Rio Preto e São Paulo.

Figura 6 Bordado livre do mapa do estado de São Paulo e os deslocamentos entre Osvaldo Cruz, Marília, Assis, São José do Rio Preto e São Paulo.

Figura 7 Bordado livre do mapa da cidade de São Paulo.

Figura 8 Bordado livre do mapa do estado do Brasil e o deslocamento a cidade de São Paulo e Arapiraca.

Figura 9 notas sobre como chegar à Vila Fernandes – zona rural de Arapiraca.

Figura 10 Sombra do imbuzeiro.

Figura 11 Desenho livre da rua principal da Vila Fernandes

Figura 12 Notas dos fragmentos de narrativas escutadas durante os Ateliês de Voz.

Figura 13 Notas dos fragmentos de narrativas escutadas durante os Ateliês de Voz em formato de fita de Moebius.

Sumário

Aquecimento	10
Escrever a voz	16
Narrar a voz, ensaiar a voz: pesquisa da experiência	19
1 Narrativas, deslocamentos	27
1.1 Das memórias sem tempo e sem lugar: minha voz, minha história com voz	27
2 Experiência em Arapiraca	50
2.1 Tempo para escutar	51
2.2 Encontros: plasticidades de espaços e tempos	53
2.2.1 Tempo para a caminhada lenta	65
2.2.2 Tempo para estar	69
2.3 Tempo de contar e cantar	73
2.4 Cantos de destalar fumo	76
2.5 Tempo de contar, cantar e emocionar: o encontro com a Destaladeiras de Fumo de Arapiraca	77
2.6 Mais tempo: experiência com dona Rosália em São Paulo	83
3 Ateliê de voz	93
3.1 Espaço-tempo para experiência	93
3.2 O salão: espaço-tempo para a voz-experiência	96
3.3 Modos de se habitar, modos de habitar o corpo	99
3.3.1 Espaço-tempo para a escuta	101
3.3.2 Espaço-tempo para narrar	104
3.3.2.1 A escrita da narrativa: fragmentos, restos, escutas... narrativas sobre histórias com a voz	107
3.3.3 Espaço-tempo para o corpo em relação	115
3.3.3.1 Relação com o espaço	115
3.3.3.2 Corpo anatomia e fisiologia	117
3.3.3.3 Corpo que respira	119
3.3.3.4 Corpo: as pregas vocais	121
3.3.3.5 Corpo: gesto vocal	122
3.3.4 Espaço-tempo para expor a voz	124
3.3.5 Espaço-tempo para escutar a voz gravada	125
3.3.6 Espaço-tempo para os sentidos da voz	125
4 Voz nas casas	128
4.1 A Casa Tombada	129
4.2 Casa da Esquina	133
4.3 Casa Centenária	134
4.4 Casa das Rosas	136
5 Expor a Voz	138
Referências Bibliográficas	139
Anexo	143

Confissão

Eu não escrevo pra não deixar de ser eu mesma.

Se eu escrevo minha voz se apaga.

Se eu escrevo, registro no carvão o que era éter.

Éter-carvão.

Para onde vão?

Me marco no papel, me deixo.

A fantasia de ser quem sou se esvai.

Me sou outra

Já sou éter-carvão.

Não mais o que era antes.

Já fui.

Aquecimento

Este texto é um convite à leitura e à escuta dos processos vividos por mim em busca de uma voz própria e que me levaram à criação do Ateliê de Voz, um projeto constituído a partir das minhas experiências e dos percursos por mim trilhados em diferentes áreas do conhecimento que têm a voz como interesse. Como o leitor-escutador poderá constatar, a estrutura deste texto segue a mesma estrutura do Ateliê de Voz que poderá ser conhecido em detalhes no capítulo 3 deste trabalho. Quem lê ou escuta este texto está, portanto, de alguma maneira, participando do Ateliê de Voz por meio da leitura da palavra escrita e da escuta das vozes presentes (em forma de arquivos de áudio).

A estrutura textual que propus para esta tese mostra a criação e a sustentação de um espaço onde pude nomear, em primeira pessoa, de um modo muito subjetivo, os processos que vivi durante a minha história com a voz, passando por momentos em que tive a minha voz silenciada, submetida ao que os outros tinham a dizer sobre a minha voz ou ao que as áreas consagradas da ciência tinham a dizer à respeito da voz (vide capítulo 1), assim como o contato com as vozes dos cantos de trabalho das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca, momento em que vivo uma experiência de tombamento (LARROSA, 2014) e coloco em suspensão todas as verdades sobre a voz até então conhecidas por mim (vide capítulo 2). Por fim, descrevo como acontece o Ateliê de Voz, um espaço para a voz-experiência e para a voz própria, e narro algumas experiências do encontro com as pessoas que dele participaram (vide capítulo 3).

À medida em que fui narrando minha própria história com a voz para a escrita desta tese, fui me dando conta de que me desloquei por várias cidades e vilas, principalmente nos estados de São Paulo e Alagoas, e que esses deslocamentos se constituíam em um mapa com traçados muito pessoais. Ao mesmo tempo em que decalquei em mapas, bordados em tecido, os meus deslocamentos entre as cidades de Osvaldo Cruz, Marília, Assis, São José do Rio Preto e São Paulo, construí as narrativas de minhas experiências pessoais, profissionais e acadêmicas com a voz.

Mas há uma quebra nessa sequência de mapas quando tento decalcar o percurso entre São Paulo e a Vila Fernandes, zona rural de Arapiraca (a Vila Fernandes não está no mapa do Google, não se chega com GPS, nem com Waze, lá “não tem endereço”).

Quando chego neste ponto do percurso em que não é mais possível seguir consultando ou copiando mapas, me vejo criando outros recursos. Começo a inventar. Ao mesmo tempo, começo a vislumbrar outros modos de compreender a voz. É o início de minha própria cartografia (DELEUZE e GUATTARI, 1995) para o trabalho com a voz.

É no encontro com as vozes “desobedientes” dos cantos de trabalho e com as narrativas das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca que perco o chão, o lugar da estabilidade, das verdades sobre a voz, perco o rumo: os territórios até então estáveis e conhecidos por mim (a Fonoaudiologia, a Linguística, a Técnica Vocal) se desterritorializam (DELEUZE e GUATTARI, 1997). Sofro uma experiência de tombamento (LARROSA, 2014)

Ao construir um espaço para enunciar com a minha voz durante a escrita deste trabalho e mapear os lugares onde estive, decalcando ou inventando cartografias de deslocamentos pelas cidades e pelas áreas do conhecimento com as quais tive contato, fui construindo também uma proposta de trabalho chamada Ateliê de Voz, inspirada justamente nos trânsitos que vivi, com suas contradições, tropeços, perdas de rumo, caminhadas à pé, viagens de ônibus, de avião, esperas, encontros com pessoas conhecidas e desconhecidas e suas vozes, seus silêncios e seus modos de dizer.

No espaço do Ateliê de Voz, outras pessoas também puderam contar suas histórias com a voz de uma maneira muito pessoal, subjetiva, construindo suas próprias cartografias e seus próprios percursos, percebendo o quanto as nossas histórias são atravessadas por outras histórias e o quanto a nossa voz está repleta das vozes dos outros (BAKHTIN, 1992). E assim como no Ateliê de Voz, onde as pessoas são convidadas a habitar o próprio corpo, a se apropriarem da voz, a contarem suas histórias com a voz e perceberem o quanto somos atravessados pela

relação com o outro, eu também conto a minha ao leitor-escutador deste texto-ateliê: do silenciamento onde é o outro “quem me diz, me nomeia”, à voz própria, onde posso assumir a minha história, nomear a mim mesma e reconhecer que a voz só se dá na relação com o outro.

Contar a própria história é inventar a própria cartografia. Ao invés de ter a história contada por outros, com percursos decalcados, copiados, com palavras já ditas, contar a própria história é uma possibilidade de se enunciar com voz própria, a partir da narrativa da própria experiência. Do silenciamento, onde os outros diziam a voz que eu deveria ter, à constituição de uma voz própria e um lugar para o trabalho com a voz; do decalque à cartografia. Assim se fez este texto-ateliê.

Conforme será possível acompanhar durante a leitura deste texto, me pergunto: seria possível ter uma voz própria? E, caso afirmativo, quais seriam os caminhos para encontrar essa voz? Seria a voz-experiência um caminho possível? Essas perguntas permeiam todo o texto desta tese.

A partir da escuta das narrativas das pessoas que participaram do Ateliê de Voz durante o período de dois anos, entremeadas pela minha própria experiência na atuação profissional, acadêmica e pessoal, levantei a hipótese de que os silenciamentos da voz podem acontecer em diferentes âmbitos e estão ligados à história de vida de cada pessoa (na família, no trabalho ou outras situações), mas também à institucionalização ou formalização da educação vocal¹ (aulas de voz – canto, teatro, etc.) e clínica da voz² (avaliação, diagnóstico e tratamento).

Minha hipótese é a de que as áreas da educação e da clínica da voz podem funcionar, para algumas pessoas, como mecanismos de silenciamento, a depender do modo como são realizadas, ao invés de promover espaços de construção de

¹ O termo pedagogia vocal é comumente usado para uma área do conhecimento que se propõe à pesquisa e ao ensino de canto, partindo de conhecimentos técnicos historicamente construídos e, mais recentemente, das chamadas ciências da voz, tais como os estudos anatomo-fisiológicos e acústicos, principalmente aqueles em que a voz pode ser de algum modo mensurável por testes ou avaliações quantitativas.

² A Fonoaudiologia é a área do conhecimento responsável pela terapia da voz considerada patológica e também daquela que necessitaria de condicionamento para evitar possíveis problemas vocais. A forma privilegiada de atuação do profissional desta área é a clínica, com atendimentos individuais e personalizados, pensados de acordo com cada caso.

saberes. Se na atuação com a voz do outro, seja na educação ou na clínica, o que se busca é a tentativa de formatar ou homogeneizar as vozes das pessoas, obedecendo a padrões pré-estabelecidos por escolas de técnica vocal ou a uma formalização ligada a padrões idealizados de saúde vocal (como se pode ver no capítulo 2), o sujeito pode ficar desvinculado de sua própria voz, o sujeito pode ter sua experiência empobrecida.

No clássico texto “O Narrador”, Walter Benjamin tematiza a respeito do empobrecimento da experiência no pós-guerra, de onde as pessoas voltavam emudecidas. No horror da guerra, a experiência de narrar é destruída, o sujeito é silenciado, deixa de enunciar, deixa de poder narrar a si próprio, como podemos ver nesse trecho: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.” (BENJAMIN, 1987, p. 198).

Apesar de não termos vivido o horror da guerra, nós, “homens contemporâneos”, como nos diz Agamben (2005), também tivemos a nossa experiência destruída, fomos privados de nossa biografia. A pobreza da experiência e o silenciamento diante da impossibilidade de narrar os sentidos para a própria existência é o horror a que estamos expostos. Para Agamben (2005),

nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência. (...) O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência. (AGAMBEN, 2005, p. 21-22)

Empobrecemos nossa experiência com o silenciamento de nossa voz porque temos poucos lugares que acolhem nossas narrativas. Nos esquecemos de nossa história e perdemos o seu sentido, perdemos junto a intimidade com nosso próprio corpo, com nossa própria voz. Nos submetemos a padronizações da voz, acreditando que o modelo que ouvimos no rádio, na televisão, na internet, no CD, nos palcos, nas aulas de técnica vocal, nos consultórios, etc, é a voz que deveríamos ter, uma

voz que não pode desafinar, não pode errar, não pode tremer nem gaguejar. A voz ideal, muitas vezes “vendida” para nós como uma forma a ser alcançada e que ainda não temos, nos coloca na posição de devedores, de despossuídos, nos aliena e nos tira a própria biografia, esconde nossa história, nos silencia. Entregues à lógica do mercado e ao julgamento alheio, passamos a ver nossa voz como um objeto, separada de nós mesmos, passamos a viver o horror da perda da experiência de enunciar aquilo que nos faz sentido, com voz própria.

Num movimento de resistência aos silenciamentos que nos são diariamente impostos, abrir brechas e provocar encontros que rompam com a lógica mercadológica e homogeneizante para nossa voz a partir da escuta e das narrativas como um espaço para a experiência é o que proponho no Ateliê de Voz: um espaço para o cuidado de si próprio, para o reconhecimento da voz que já temos e também para inventar uma voz para se expressar, para se enunciar. É espaço disponível, espaço em aberto para o sujeito da experiência como “um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” (LARROSA, 2014, p. 25).

Na perspectiva da experiência, o papel que assumo como educadora não é o de quem teria o domínio do conhecimento sobre a voz do outro, nem de quem teria o poder de dizer sobre como deve soar sua voz, tomando assim o lugar de quem sabe e oferecendo ao outro o lugar de quem não sabe; o papel que assumo é o de quem se oferece ao encontro, à escuta e ao compartilhamento dos sentidos para a voz, tornando o espaço aberto e público para o enunciar com voz própria a partir da voz-experiência.

Para Larrosa, a experiência não é algo que se possa definir ou identificar, nem ser objetivada ou produzida. Por isso, o espaço para a voz que se quer experiência necessariamente deve permanecer em aberto, como possibilidade de invenção, de movimento, de criação de sentidos. Nesse espaço que se abre para a experiência como “algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão” (LARROSA,

2014, p. 10), a voz-experiência poderá emergir, pode vir a ser voz própria.

A voz-experiência seria uma voz que escuta, pode ser escutada e pode narrar a própria história, por isso é uma voz em relação com o outro; é uma voz que habita o próprio corpo e que se expõe; que cuida de si, presta atenção, se percebe. Por esse caminho da voz-experiência podemos chegar à voz própria: uma voz que pode enunciar a si próprio, inventar a si próprio, num espaço que é público.

Passemos à escrita da voz e suas problemáticas, num exercício de explicitação de processos, narrando minha própria experiência e os encontros com outras vozes.

Escrever a voz

Um texto sobre voz-experiência em busca de uma voz própria deve ter voz. Num texto-trânsito entre a letra escrita e a materialidade da voz, convido o leitor-escutador a viver junto o que construí nos espaços entre a escrita e a voz, na materialidade do papel e do ar, visão e audição, para uma viagem vocal, no tempo e espaço, permeado por muita paixão, construção de saberes, perda de rumo, solidão, caos, silêncio, amor, ódio, falta de ar, invenção de espaços simbólicos e físicos para a voz.

Entre ter voz e se sentir completamente tomada pelas vozes ensurdecedoras de mim, trago ensaios de vestígios, palavras em estado de latência, som-quase-palavra, voz sentida e voz quase-som, hipóteses para o exercício da experiência de ser voz e ter voz, narrativas que me ocupam e desocupam, me movimentam a estar com voz, estar sem voz.

Movimento de vida-voz.

Assim como este trabalho quer contar o percurso de uma voz-experiência em busca de uma voz própria, a escrita-experiência aqui está. Narro a experiência de ir e vir, desencontrar e olhar o mapa sem compreender em que língua se escreve a letra, nem qual é a minha própria letra.

Por isso, a escritura é uma passagem, um trânsito, uma mediação de uma dimensão a outra, ou uma ponte que conecta, mas não faz coincidente, ou uma tradução a outra língua, que se evocam mutuamente, mas não se identificam. Se a experiência, que não é vivência, busca ser pensada e expressada, a escritura é passagem, ponte, mediação, tradução entre viver e pensar. Busca dar forma ao que não está exatamente em nenhum lugar, mas no 'entre', no ir e voltar, por meios que se expressam como se houvera um lugar, ao que se vincula o narrado, um algo que aconteceu, que nos aconteceu. Porque o propósito do relato da experiência não é que equivalha à experiência, mas que nos coloque em disposição de ampliar o sentido do educativo e de viver novas experiências. Por isso escrever é fazer experiência, não só relatá-la. (CONTRERAS e PÉREZ de LARA, 2010, p. 82-83)

Olhar e não encontrar, observar e esperar... me traz a voz que busco, me traz o cuidado de si, a busca por si, observar a dor, saber da dor, sentir o ar entrando no

corpo, silenciar um pouco, demorar um pouco mais, dormir um pouco mais, adiar para sentir mais e entender um pouco mais, expandir, ficar maior que do que eu era antes, alongar, des-espremer. Cantar mais, ter espaços. Ter tempo.

Afinal, o que deve ser escrito? O que deve ser registrado em texto sobre a voz própria?

A primeira pergunta que me fiz abriu brechas (e um problema) para um pensamento em busca de um sentido para o ato de escrever sobre voz. Assim se fez uma possibilidade de registrar em letra alguns de seus aspectos.

Experiência de escrever. Foram muitas as maneiras que usei para escrever na tentativa de estar junto do/no texto e de encontrar um modo mais fluente para registrar a voz. O que se fez registro em letra neste texto foi constituído de:

escrever a tese: escrever, escrever, escrever a partir da própria escrita, no papel, no computador, na parede;

falar a tese: gravar a minha voz enquanto contava para algumas pessoas sobre esta pesquisa e posteriormente transcrever o que foi falado;

falar diretamente para um microfone conectado à um aplicativo³ que transforma fala em escrita;

anotações em cadernos de bordo: durante os quatro anos de pesquisa, anotei em cadernos as ideias que emergiam de leituras, das experiências vividas, de conversas, da escuta de vozes, anotações sobre as viagens, textos poéticos, sonhos;

Modos de se inscrever a voz. A fluência desejada, não encontrei até agora. Escrevo e apago, escrevo, leio e corrijo; volto para ler o que escrevi e complemento.

³ O aplicativo utilizado para o registro escrito da voz foi o Dictation, disponível gratuitamente na Internet. O Dictation funciona online transformando automaticamente a fala captada via microfone do computador em escrita.

Falo e escuto minha voz. Discordo do que escuto e corrijo minha fala. Escuto e concordo. Transcrevo parte do que falei, complemento uma vez mais.

Escrever é para mim um ato de caminhar tropeçando, com angústias e pesadelos. Sombra. Caos atordoante. Ausência de linearidade. Depois, ato de estar presente, prazer pelo movimento e deslocamento que a escrita causa. Luz. Caminhada que areja os pensamentos e me instiga a imaginar a escrita do mesmo modo que tenho pensado a voz: escrita própria = voz própria. A letra marcada no papel; a voz marcada no corpo do outro. Materialidades distintas; ambas numa instigante potência de constituir subjetividades.

É a escrita e a voz como alteridade: escrita própria oferecida ao olho do outro. Voz própria oferecida ao ouvido do outro. O registro de si no encontro com o outro, seja ele a partir do contato do olho que lê as palavras grafadas pelo gesto de escrever, seja pela vibração que as ondas sonoras que os gestos vocais provocam na membrana timpânica de quem escuta. Uma alteridade que

nos faz diferir, [que] é desafio para a criação de uma escrita ética, **criação de uma escrita de si**, desafio que nos convida a transformarmos-nos em meio à própria escrita. Não se trata de um compromisso com “o belo”, mas de um **compromisso com a vida**, com uma **potência de solidariedade** que nos força a abandonar os ressentimentos. (MACHADO, 2004, p. 147-148, grifos meus)

Caminhar, deslocar, escrever, falar, compartilhar. Compartilhar com o outro o percurso que fiz, as ruas, estradas, voos, vozes e silêncios que encontrei no caminho e que me fizeram ter a escrita-voz que tenho hoje. Uma escrita da voz para registrar e fazer perdurar o efêmero; gravar a voz e dar a escutar.

“Escrever é (...) se mostrar, se expor.” (FOUCAULT, 2004, p. 156).

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constitui, um ‘corpo’. E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue. (FOUCAULT, 2004, p. 152)

Narrar a voz, ensaiar a voz: pesquisa da experiência

O compromisso desta tese é dar a ler, a ver e a ouvir algumas das muitas vozes que ocupam nossas cidades, vilas rurais, nossas vidas. Dar a ler, a ver e a ouvir caminhos possíveis para a voz-experiência em busca de uma voz própria.

Ao modo comovido Roda Língua⁴ de estar na pesquisa acadêmica, e enraizada que sou neste grupo interessado em pesquisar experiências de formação de educadores, faço uma investigação narrativa e alguns ensaios a partir dos processos que vivi e me fizeram tombar na busca por diferentes modos de atuar com a voz, tanto com a minha própria quanto com a voz dos outros.

No grupo Roda Língua aprendi, no encontro com as pessoas que fazem parte dele (pessoas que vieram de diferentes formações acadêmicas), um modo muito apaixonado de fazer pesquisa. Orientado por três principais fundamentos (a) transformar experiência em palavra; (b) falar de educação a partir de diferentes áreas do conhecimento; (c) pensar o potencial das linguagens artísticas para a formação do educador, o grupo tem por compromisso ampliar modos de pensar e expressar o pensamento elaborado em processos de ensino e aprendizagem (CHRISTOV, 2012).

O fato de ter na experiência a base para todas as pesquisas do Roda Língua, faz com que as pessoas do grupo estejam muito fortemente implicadas em seus processos investigativos, uma vez que, invariavelmente, pesquisar a experiência significa pesquisar a partir da própria experiência.

Mas, por que pesquisar a experiência?

No campo da Educação, o filósofo Jorge Larrosa, posiciona-se na defesa do par experiência/sentido em oposição aos pares ciência/tecnologia ou teoria/prática, provocando uma abertura para um outro modo de pensar, dizer e fazer educação. Inspirado em Larrosa, o grupo se propõe, como já dito anteriormente, a ampliar os modos de pensar e expressar, ou seja, renovar os modos de dizer a partir da própria

⁴ Apelido do grupo de pesquisa Arte e Formação de Educadores do Instituto de Artes da Unesp (cadastrado no CNPq), coordenado por Luiza Helena da Silva Christov.

experiência e não a partir da reprodução de discursos muitas vezes já consagrados, repetidos e das palavras esgotadas de sentido. Como Larrosa nos alerta,

(...) tenho a impressão de que a palavra experiência ou, melhor ainda, o par experiência/sentido, permite pensar a educação a partir de outro ponto de vista, de outra maneira. Nem melhor, nem pior, de outra maneira. Talvez chamando a atenção sobre aspectos que outras palavras não permitem pensar, não permitem dizer, não permitem ver. (...) Talvez produzindo outros efeitos de verdade e outros efeitos de sentido.” (LARROSA, 2014, p. 38)

Pesquisar a experiência traz consigo deslocamentos na maneira de investigar e um outro posicionamento subjetivo diante dela. A heterogeneidade da experiência e da subjetividade, muitas vezes ignorada pelas pesquisas com tendências mais positivistas, estão aqui num lugar da legitimidade.

É uma pesquisa que possibilita um saber capaz de iluminar o próprio fazer e nos colocar diante de surpresas, que nos faz voltar a pensar e descobrir novos sentidos, novas possibilidades e novos caminhos. É um saber que nasce da própria experiência de investigar. Portanto, deter-se na experiência não só nos provoca, mas “se converte na origem e no caminho para a investigação, uma vez que consideramos a investigação como uma elaboração do pensamento e não apenas um procedimento, um esquema de atuação que gera por si só seus próprios resultados.” (CONTRERAS e PÉREZ de LARA, 2010, p. 21).

Está diretamente vinculada à subjetividade, o que inclui a subjetividade do próprio pesquisador, que “se interessa pelos modos subjetivos de viver as situações e pelas repercussões pessoais, subjetivas, formativas que têm essas vivências” (CONTRERAS e PÉREZ de LARA, 2010, p. 46). Na pesquisa da experiência interessa, portanto, a “relação que se estabelece entre o mundo e quem o vive e é afetado por ele. A experiência se produz sempre entre alguém e o mundo.” (idem, p. 46). Para Contreras e Perez de Lara, a subjetividade

não significa isolamento, mas o trânsito necessário que acontece quando se vive, através do qual se constrói o sentido e se cultivam as sensibilidades, as disposições e as ações. Subjetividade é o lugar no qual

e a partir do qual se experimenta o mundo. E o tipo de saber pedagógico a que nos referimos aqui, mais que um saber subjetivo é um saber com sujeito, um saber com ponto de vista, um saber que busca manter a relação, o vínculo com a experiência, com a realidade das coisas tal e qual são vividas e sentidas. Não visa, pois, a um saber universal e abstrato. Não significa, porém, que não mostre a complexidade, a estrutura dessas mesmas coisas. A perspectiva da experiência consiste em adotar um ponto de vista a partir do olhar da educação, que se move entre o subjetivo e o objetivo, isto é, entre o interior e o exterior, que necessita olhar para dentro e para fora, que vai e vem entre o micro (o próximo e imediato da experiência) e o macro (aspectos estruturais, institucionais, ideológicos, etc, mas que tem valor na medida em que podem ser validados pela experiência, isto é, reconhecidos na forma em que se fazem presentes ou afetam o que se vive e como é vivido). (CONTRERAS e PÉREZ de LARA, 2010, p. 46)

A pesquisa da experiência é feita em primeira pessoa e só se sustenta na relação permanente entre quem pesquisa e o que pesquisa,

entre o que acontece e o que suscita como pergunta (...), entre o que esse acontecimento e esse suscitar o conduzem a perguntar-se. A pergunta (...), como inquietude, acompanha toda a viagem. Nesse sentido, pesquisar é uma experiência, ou melhor dizendo, abrir-se à possibilidade de ter uma experiência. E como toda experiência, nos implica subjetivamente; e como toda experiência, é alguém que a vive. Não há modo de dar conta da experiência sem um sujeito, sem um protagonista, sem alguém que a sustente. E isso é assim também na experiência do investigador. (CONTRERAS e PÉREZ de LARA, 2010, p. 46)

No processo de pesquisa da própria experiência só quem foi afetado por ela pode, portanto, aprender dela e atribuir sentidos a ela. Na pesquisa que me propus a fazer sobre a voz, busco narrar os sentidos que atribuí às experiências por mim vividas e como me afetaram, quais foram os aprendizados, os enfrentamentos, as dúvidas, as questões levantadas, as inspirações, inclusive as dificuldades para dizer sobre elas.

A partir da experiência com as vozes – que escutei e com as quais concordei, discordei, enfrentei, acolhi, conversei, num percurso de deslocamento entre territórios e fronteiras de diferentes áreas do conhecimento (a Fonoaudiologia, a Linguística, a Técnica Vocal, a Cultura Popular e a Arte-educação) em diferentes cidades e vilas rurais – faço uma narrativa em primeira pessoa, ensaiando sentidos para minha atuação profissional, ao me colocar em seus cruzamentos e viver as

tradições, as contradições, lógicas e paradoxos. A experiência de trânsito pelas diferentes realidades me suscitou perguntas, me trouxe aprendizados e outras tantas coisas ainda sem nome.

Dentro da perspectiva de investigação da experiência, que “busca aquele lugar em que podemos significar subjetivamente as ideias, e busca aquele saber que podemos sentir próximo, como algo que tem a ver com o que vivemos, com como vivemos, ou porque vivemos” (CONTRERAS e PÉREZ de LARA, 2010, p. 47), trago os meus aprendizados com a voz e os caminhos percorridos por mim em busca de uma voz-experiência e de uma voz própria, na tentativa de não dissociar o que sou do que sei, na tentativa de me posicionar nessa pesquisa como quem

não busca um saber distanciado, abstrato, que aspira a ser universal, mas com o que se vive cotidianamente; mas que busca um saber que pode ser parte de nós mesmos, que transforma nossa maneira de viver no mundo, que nos guia no nosso estar nele, sustentando nosso sentido das coisas, apreciando e sentindo-as. (CONTRERAS e PÉREZ de LARA, 2010, p. 47)

De certo modo, essa pesquisa foi uma forma de autoinvestigação e também uma exposição, onde coloquei em jogo ideias, aspirações, formas de compreensão, provoquei pensamentos a partir das narrativas sobre a experiência, narrativas que conduzem à palavra própria, à voz própria, e não àquelas que “aprisionam com chaves que levam a falas e sentidos alheios” (CHRISTOV, 2012, p. 7). Mais que um método, a pesquisa da experiência em busca da voz se tratou de mostrar os percursos, as viagens entre as cidades, os caminhos percorridos e, ao invés de conclusões fechadas, apresentei os acontecimentos, as cartografias criadas nos percursos, os aprendizados durante os trânsitos: ensaiar a voz.

Considero o grupo Roda Língua como fundamental para o rumo que esta pesquisa tomou. Junto das pessoas desse grupo me nomeei arte-educadora e passei a transitar pelo campo da Arte e Educação. Nele me senti encorajada a criar um trabalho com voz diferente do que fazia até, me senti também instigada a acolher e a valorizar os percursos já trilhados por mim e também a buscar outros caminhos com “outros olhos”. Aprendi no grupo que a escuta abre espaços para a voz.

Identifico-me com as predileções do grupo, pelo modo “esquisito” das pessoas falarem, pelos silêncios que emergem, pela conversa que parece caótica, mas que faz produzir encontros, pela coragem de se colocar a escutar. Na voz da Luiza Christov⁵, o grupo

sente especial predileção pelo ensino inferior, dos mestres não arrogantes que não sempre de estar curiosos, das crianças que não aprendem e sinalizam com isso que não somos robôs e que professor não faz a cabeça de estudante. Sentimos especial predileção pelo erro, pelo torto, pelo avesso, pelo escuro, enfim, por tudo o que gera perguntas e que intriga. (CHRISTOV, 2016, p. 10)

Sinto-me instigada a estar à escuta das vozes assim estigmatizadas.

Num funcionamento rizomático – história de uma raiz que vai para vários lugares – o grupo se constitui de pessoas que estão em constante deslocamento pelos espaços físicos, pelas áreas do conhecimento, instituições, centros culturais, criando formas mais híbridas e mais coletivas de aprendizados e de registros de saberes da experiência.

As abordagens cartográficas permitem considerar os efeitos de subjetividades. Não há hierarquias, centralidades ou pré-requisitos a serem alcançados entre os vetores que constituem o rizoma. O rizoma é “mapa e não um decalque. [...] O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social”. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 22)

A escrita dessa pesquisa, dentro desse contexto e no lugar do rizoma, da experiência, da cartografia, do narrar a partir de si, pede uma invenção e ao mesmo tempo uma inversão àquela escrita acadêmica pré-formatada onde o sujeito não necessariamente pode aparecer.

Anuncio, portanto, que a escrita desta pesquisa é uma narrativa ensaiada a partir das minhas experiências com a voz, na tentativa de não me cindir do saber

⁵ Você pode escutar esta citação com a voz da própria autora na faixa 1 do CD que acompanha este trabalho (versão impressa) ou no link para a versão digital:  <https://goo.gl/1W87o4>

da experiência e não correr o risco de me submeter a um discurso intelectualizado e desconectado das minhas experiências. Como Macedo e Dimenstein nos dizem,

precisamos operar com um tipo de escrita acadêmica de modo a também empreender uma escrita-potência, ou seja, uma escrita que mantenha a intensidade de quando foi produzida, através da afirmação das experiências, dos encontros e dos desvios que ocorrerem no pensamento e na rede de afetos, no momento em que é lida; ou, ainda, uma escrita que resista e insista na produção de conhecimentos que afirmem possibilidades de variação da vida (MACEDO e DIMENSTEIN, 2009, p. 163)

A partir do texto narrativo e ensaiado trago os aprendizados e diálogos com autores de diversas áreas visitadas, como a Filosofia, a Fonoaudiologia, a Linguística, as Artes, a Medicina, entre outras, colocando em questão suas fronteiras. Para Larrosa, o que o ensaio faz é justamente

colocar as fronteiras em questão. E as fronteiras, como se sabe, são gigantescos mecanismos de exclusão. (...) Por isso, são precisamente todos esses questionadores de fronteiras os que ampliaram o âmbito do visível - ao ensinar-nos a olhar de outra maneira o âmbito do pensável, ao ensinar-nos a pensar de outro modo - e o âmbito do dizível, ao ensinar-nos a falar de outro modo. (LARROSA, 2003, p. 106)

Narro e ensaio a voz assim como nomeia Larrosa (2004), como um “modo experimental do pensamento, o modo experimental de uma escrita que ainda pretende ser uma escrita pensante, pensativa, que ainda se produz como uma escrita que dá o que pensar” (p. 32), como um “modo experimental (...) da vida, de uma forma de vida que não renuncia a uma constante reflexão sobre si mesma, a uma permanente metamorfose” (p. 32) e como “o que nos acontece agora, quem somos agora, o que podemos pensar e o que podemos dizer e o que podemos experimentar agora, nesse exato momento da história.” (p. 34)

Junto da escrita, trago mapas por mim elaborados dos territórios em que me desloquei, cartografias inventadas e as gravações de algumas vozes de pessoas com as quais me encontrei nos percursos e que foram fundamentais para a elaboração desta investigação.

Na próxima seção, trago narrativas dos acontecimentos e deslocamentos, reconstituídos pela memória, que estão ligados à minha voz, da infância à atuação profissional, passando por várias cidades do interior do estado até a sua capital, São Paulo. De São Paulo à Vila Fernandes, sigo com as narrativas e os aprendizados sobre voz no contato com as Destaladeiras de Fumo de Arapiraca e os seus cantos de trabalho. Por fim, sintetizo o quanto todos os deslocamentos que realizei entre as cidades e as áreas do conhecimento me levaram a criação de um projeto chamado Ateliê de Voz.

- silenciamento da voz: 10 anos sem cantar ~~com~~
- políticas de silenciamento.
- há um padrão vocal aceito e muitas vozes não aceitas.
- saio do caminho da voz, mas volto.
- encontro Lúcia.

Itedá etonunologia

Proposta Inicial

- narrativas de experiências sobre o canto.

Arapiraca faz mostrar
→ SUSPENSÃO NO
TEMPO E NO
ESPAÇO ...
OUTRO SENTIDO

A CAMINHADA = companheiros que encontro no caminho e me conduzem
- companheiros que cuidam de mim
- me fazem lembrar quem sou
Pelo { - posição em vias de desestruturalização / vozes que encontro na cidade

Boi, boi, boi
boi da cara preta
pega essa menina
que tem medo
de esreta



arte educação - professora - forma de pensar a voz

Atuação - professora -
terapeuta - vozes/linguagem
enunciação -
(re) posicionamento
corpo inteiro

Experiência de enunciação

hipótese minha voz é constituída por todos
essas vozes que eu encontrei no caminho.
- explícito as vozes ~~em~~ com, estão na minha
memória) - trago as vozes de Arapiraca.

acônitos de posição
(distanciado no tempo e
no espaço)
- conto da minha
mãe
- conto da minha
avó

MAPA DA
(METEOROLOGIA)
VOZ (desenho
da voz c)
[sonoro]

Inserção [42107]

Paul Zumthor (1999) reflete a
autenticidade da voz viva de narrar
com a presença de seu corpo
do qual emana o texto (motus
gêndro e presentificando-o).

VOZ VIVA

**VOZ DO CORPO
PRESENTE**

- Percurso: técnica vocal (narrativa que nomeia e define
agora, distanciada no tempo)
- Fonocardiologia - voz laringe/organizada
- Linguística - voz como linguagem
- Técnica vocal - voz como recurso que
serve a interpretação

- no meu percurso com a voz, me encontrei
com silenciados, inclusive eu mesma.

- vozes {
 - voz da minha mãe - boi da cara preta
 - voz da minha avó - quando Ave Maria
 - voz da Maria Dani - professora
- canto {
 - cantava na banda da igreja
 - aulas de canto
- Fonocardiologia
- Coral Boca Santa
- Técnica vocal - Marsha Hen
- Motuado
- silência {
 - mãe do Caluço
 - 10 anos sem cantar
- deslaminado clínico
- SUC
- outros {
 - deslaminado
 - Ateliê de voz
 - Deslaminado da fúria

1 Narrativas, deslocamentos

*Mapear é uma forma de pertencer.
A voz tem dono, mas está no
mundo, cada hora em um lugar.
(Suca Mazzamati)*

1.1 Das memórias sem tempo e sem lugar: minha voz, minha história com voz

*contar a própria história é um
direito
(Regina Machado)
voz como desejo de encostar no
outro
(Angela Castelo Branco)*

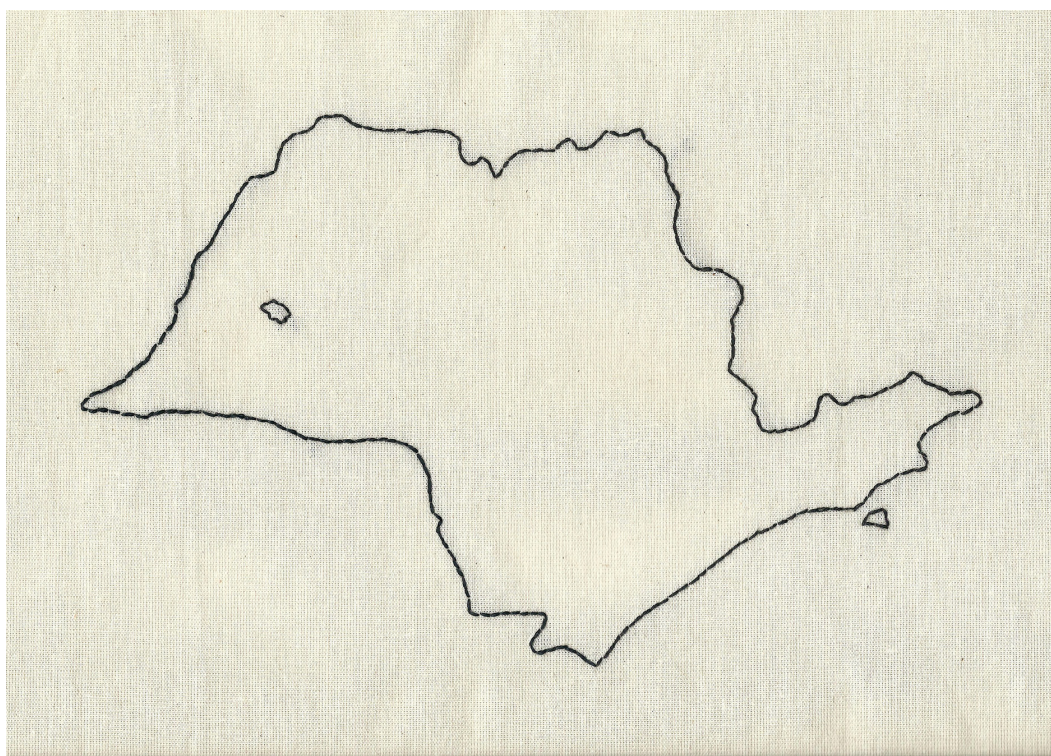


Figura 1 Bordado livre do mapa do estado de São Paulo e da cidade de Osvaldo Cruz.

De memória, na minha história, a voz começa com as lembranças que nem são minhas, são de muito antes de eu ter voz. Minha avó me contava de como Encarnación, minha bisavó, cantava lindo. Ela era cantora de flamenco no sul da Espanha quando deixa de cantar e vem para o Brasil trabalhar na roça de café em

uma fazenda do interior do estado de São Paulo. Ela cantava trabalhando, cantava para os filhos, cantava para a minha avó até o fim de sua vida.

A memória também me leva à escuta da voz da minha mãe cantando o acalanto do boi para eu dormir. A lembrança é quase matéria, quase escuto ela cantar

Boi boi boi
Boi da cara preta
Pega essa menina
Que tem medo de careta

Apesar da letra ter um conteúdo assustador, a sensação de acolhimento gerada pela escuta da voz de minha mãe é a que ficou em minha memória, pois, “corpórea e quente como seio da mãe que nutre a criança, a voz flui e inunda, como um canto, inaugurando a musicalidade da língua.” (CAVARERO, 2011, p. 169). Fui afetada por uma voz-matéria vinda de um corpo-mãe com lábios, língua, dentes, faringe, pregas vocais, pulmões, corpo gerador de ondas sonoras. Recebi em meu corpo-criança as ondas sonoras daquela voz, corpo mobilizado pelo encontro com o som, membrana timpânica em vibração. A voz da mãe atravessa o corpo-escuta da criança.

Essa memória me instiga a duas perguntas, uma hipótese e uma constatação:

O que tem na voz de uma mãe ao cantar para seu bebê?

O que está em jogo nessa relação?

No jogo de vozear constituem-se mãe e bebê ao mesmo tempo.

Ao cantar para o bebê, a mãe não julga a si própria, não tem medo de errar. Oferece a voz para que o seu bebê possa dormir, para que o bebê possa sorrir, para que o bebê possa viver.

A criança percebe o som da voz, em seu corpo permeável, se abre ao outro. A voz é relação. “Voz do outro, dirigida a nós, a cada um, parece nos humanizar” (BÁRCENA, 2004, p. 26), nos fazer gente desde o começo.

Curiosamente, a memória de minha infância em Osvaldo Cruz vem cheia de sonoridades:

As cigarras cantavam no quintal de casa.
Os cães latiam durante as minhas noites em claro.
Minha vizinha tinha uma voz estridente e gritava muito.
Minha avó cantava junto com os cantores que ouvia no rádio de pilha.
O padre tinha uma voz mansa ao falar com as crianças na missa.
Os cantos das procissões mais pareciam com um choro coletivo.
A cantiga de roda era divertida, todo mundo cantava e dançava junto.
Rezar o terço era cansativo porque as vozes se repetiam.

De escuta em escuta, ter voz se tornou um desejo. Com 13 anos fiz minha primeira aula de canto. Lembro-me como se fosse hoje: a primeira lição da aula foi a respiração. A Juliana⁶, minha professora, me ensinou a sentir no corpo como é que eu poderia movimentar conscientemente meu diafragma e deixar com que o ar entrasse nos meus pulmões para não perder o fôlego ao cantar. Deitada no chão, com um livro sobre o abdômen, eu podia sentir a movimentação da minha musculatura abdominal, do meu diafragma.

Conheci também, pela primeira vez, exercícios de vibração de lábios e de língua que eram usados como técnica de aquecimento da voz antes de cantarmos. Depois fazíamos vocalizes enquanto mastigávamos um cravo para ajudar a cantar e às vezes comíamos maçã para limpar a voz.

O ar que entrou nos meus pulmões, pela primeira vez de modo tão consciente, abriu espaços, espaços do tipo buraco-no-corpo.

E uma vez esburacada, com espaços para fluxos de ar no meu corpo, eu podia respirar melhor e até cantar. Passei então a fazer parte de uma banda na igreja como cantora. Cantei por três anos e, com essa experiência, fui ficando instigada cada vez mais pela voz. Eu queria dar nome à ela, eu queria estar com quem eu achava que sabia da voz.

⁶ Nome fictício.

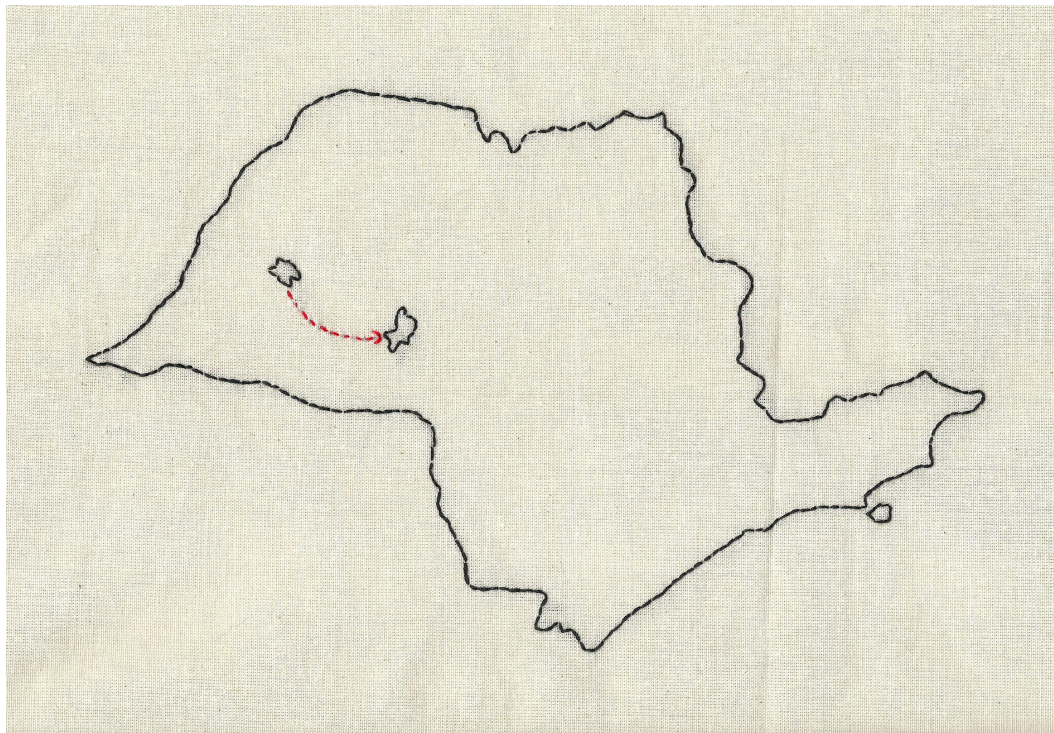


Figura 2 Bordado livre do mapa do estado de São Paulo e o deslocamento entre Osvaldo Cruz e Marília.

Na busca pela voz, fiz a escolha pelo curso de graduação em Fonoaudiologia justamente por ser uma área que tinha como possibilidade a atuação com cantores. Na Fonoaudiologia tive contato com a voz a partir das disciplinas presentes na grade do curso: anatomia, fisiologia, neuroanatomia, anatomia dos órgãos da audição e da fala, física acústica, otorrinolaringologia, patologia e terapia de voz. Com um predomínio de disciplinas da área médica, a voz mais presente no curso de Fonoaudiologia que cursei por quatro anos na Unesp de Marília, era aquela produzida por um corpo orgânico, cujo principal órgão responsável por sua produção é a laringe, que abriga as pregas vocais. Nesse modo de pensar, a voz é o resultado do funcionamento do sistema fonador. Sundberg, (2015) resume bem como acontece a produção da voz dentro desse pensamento:

produção vocal

o sistema fonador é composto de três partes: o sistema respiratório, as pregas vocais e as cavidades de ressonância. Cada parte tem uma finalidade específica (...). A finalidade do sistema respiratório é a da comprimir o ar nos pulmões, gerando uma corrente de ar que pressionará

as pregas vocais e o espaço glótico, e por fim escoará pelo trato vocal. (...) fonação significa, neste contexto, produção de som pela vibração das pregas vocais. O fluxo de ar que atravessa a glote durante a fonação e que provoca a vibração das pregas vocais produz um som, a fonte glótica, que então se irradia pelo trato vocal. O trato vocal, por sua vez, transforma as características acústicas da fonte glótica, enfatizando diferenças entre seus parciais. Essa transformação é determinada pela configuração do trato vocal, e esta, por sua vez, pela articulação. Articulação nesse contexto significa, portanto, configuração do trato vocal, e é determinada pela atuação coordenada de várias estruturas fonoarticulatórias, ou articuladores: lábios, mandíbula, língua, palato mole, faringe e laringe. (SUNDBERG, 2015, p. 29)

Apesar de ficar fascinada com as descobertas sobre como acontece a produção da voz no corpo, a mecânica envolvida, a acústica, as ondas sonoras, os músculos, entendia que esses corpos da Fonoaudiologia, aparentada com a Medicina, eram corpos destituídos de si, corpos retalhados em suas partes anatômicas, desempenhando funções mecânicas. Eu não encontrava sentido nessa voz. Nesse momento, pude tomar contato com conhecimentos fundamentais, mas hoje entendo que o modo de conceber a voz no curso de Fonoaudiologia⁷ naquele momento histórico era apenas uma parte do que penso hoje, pois tinha uma visão fragmentada tanto da voz como do sujeito que a produz.

Para mim, a voz da Fonoaudiologia naquele momento, estava enclausurada em modelos dicotômicos: de um lado a voz normal e do outro a voz disfônica. De um lado o terapeuta e do outro o paciente. No quarto ano da faculdade, quando nós, alunas do curso, fazíamos atendimentos supervisionados na clínica-escola, tive contato com pessoas (chamados de pacientes) com diferentes problemas vocais. Nesse ano (2001) o que eu mais ouvi foram as vozes roucas, as soprosas e as ásperas⁸, e elas eram, dentro da perspectiva da patologização da voz, decorrência das **disfonias funcionais** (pelo uso incorreto da voz, por inaptações vocais ou alterações psicogênicas); **disfonias organofuncionais** (nódulos, pólipos, edemas, úlcera de contato, granulomas, leucoplasia), **disfonias congênitas** (anomalias da cartilagem laríngea, anomalias de tecidos moles, vasculares congênitas,

⁷ Refiro-me à experiência pessoal que tive durante o curso de graduação em Fonoaudiologia na Unesp (Marília) entre os anos de 1998 e 2001.

⁸ Rouquidão, aspereza e soprosidade eram os termos usados na época para se referir à qualidade das vozes consideradas patológicas.

neurológicas congênitas e perinatais, congênitas extralaringeas, alterações sindrômicas), **disfonias endócrinas** (regulação hormonal, distúrbios hormonais), **disfonias psiquiátricas** (transtornos psiquiátricos), **disfonias neurológicas**, **disfonias por refluxo gastroesofágico**, **disfonias por câncer de cabeça e pescoço**. (cf. BEHLAU, 2001 e 2005).

Para além da falta de sentido na voz que encontrei na Fonoaudiologia por seus viés ligado ao problema, à doença, à falta da voz, para mim estava claro que aquela busca inicial por uma formação vinculada à possibilidade de trabalhar com cantores estava completamente frustrada, a não ser que optasse por me dedicar ao trabalho com cantores com patologias vocais.

No meu percurso individual, fui buscando alternativas para estar próxima da voz no canto: me encontrei com um livro chamado “A voz cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica”, escrito por uma fonoaudióloga e por um médico. O foco do trabalho fonoaudiológico com a voz cantada (tema de um dos capítulos do livro) é a (a) avaliação vocal do cantor; (b) orientações gerais para a produção da voz cantada; e, (c) terapia fonoaudiológica para cantores. Apesar de ser um livro escrito sobre o trabalho com cantores, o mesmo paradigma dicotômico entre normalidade e patologia (disfonia) assim como uma visão organicista presente no curso de graduação, fundamentava a proposta de atuação fonoaudiológica com cantores. Ao dizer que “o dom de cantar existe mas, em grande parte dos casos, as condições anatômicas e fisiológicas podem ser **auxiliares importantes**”; “cantar é sobretudo uma atividade **física, muscular** e racional, na qual existe um gasto real de energia” e que “o canto é como uma atividade esportiva em que são necessários **treino** e alimentação adequados, assim como uma boa dose de concentração”, Costa e Andrada e Silva (1998) (grifos meus) assumem uma visão marcadamente organicista, médica, separando a voz do próprio sujeito que a produz⁹.

Era a voz cantada pelo viés da Fonoaudiologia e da Medicina: voz como resultado de ajustes motores, uma voz-sistema fonador.

⁹ ressalto que essa era uma visão corrente no período a que me refiro e que as pesquisas sobre a voz cantada dentro da própria Fonoaudiologia foram se modificando com o passar do tempo.

Além de não me sentir atraída pelo modo de entender a voz da Fonoaudiologia que acabava de conhecer, o proporcional distanciamento da prática com a minha aproximação da teoria sobre a voz cantada me deixava inquieta. Algo estava fora de lugar. Meu interesse estava muito mais próximo da voz como expressão artística do que de uma voz reduzida aos seus ajustes motores.

Decidida a voltar para a prática do canto, no terceiro ano da faculdade, em 2000, fiz um teste e fui aprovada para o coral da universidade, o Coral Boca Santa, composto por alunos, professores e funcionários da Unesp de Marília. O coral era dividido em quatro vozes e tinha um repertório variado. Cantando no grupo aprendi noções de afinação e “impostação” vocal, sobre como cantar de forma homogênea com os outros cantores.

O termo impostação é utilizado na área da Técnica Vocal indiscriminadamente para ajustes possíveis no canto, geralmente, o canto erudito. No coral em questão, o uso do termo se referia a sonoridade resultante do espaço dentro da boca alcançado pela elevação do palato mole e abaixamento da língua, somado aos ajustes de pregas vocais e ao registro de cabeça. Comumente se espera que um coral soe como uma “única voz”, sem diferenças de timbre e de afinação entre os cantores.

Depois de um tempo, passei a fazer a preparação vocal dos coralistas com base nos conhecimentos da área da Fonoaudiologia, dos livros e das aulas, e da área da Técnica Vocal, cujos conhecimentos e práticas tive contato a partir de uma oficina com a então professora de canto do Instituto de Artes da Unesp, a Martha Herr¹⁰.

¹⁰ Martha Herr, nascida nos Estados Unidos e radicada em São Paulo em 1978, foi uma grande cantora lírica (soprano), regente de coral e professora de canto nos cursos de graduação e de pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp. Considerada uma intérprete especialista em canção erudita brasileira, além de sua carreira artística, orientou vários trabalhos de pesquisa sobre o tema. Martha Herr faleceu no ano de 2015.

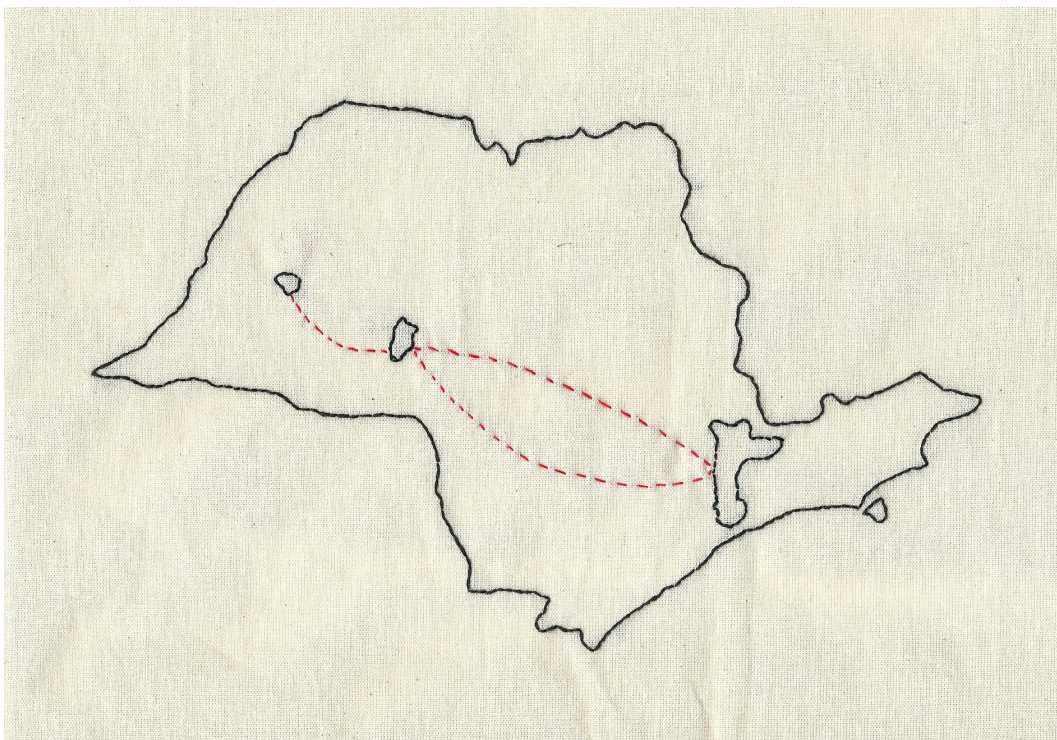


Figura 3 Bordado livre do mapa do estado de São Paulo e os deslocamentos entre Osvaldo Cruz, Marília e São Paulo.

Logo após me formar na graduação, passei a frequentar as aulas oferecidas pela professora Martha Herr no curso de Composição e Regência do Instituto de Artes da Unesp. Na disciplina Técnica Vocal para Regentes de Coral aprendi coisas que até hoje reverberam em meu trabalho: a ação da postura na sonoridade vocal, os diferentes tipos de respiração (superior, abdominal, torácica, custo-diafragmática-abdominal), a musculatura abdominal, o diafragma, os músculos intercostais, a coluna de ar, a ressonância, o som em /i/, o som em /u/, projeção vocal, formantes do cantor, registros vocais, exercícios de apoio respiratório.

A minha atuação, nesse momento, estava bastante influenciada pela formação em Fonoaudiologia assim como pelo contato com área da Técnica Vocal por intermédio da Martha Herr. Os conhecimentos sobre anatomia e fisiologia da voz, cuidados com a voz, exercícios de aquecimento e desaquecimento vocal estavam em diálogo com as técnicas de canto para o coral. Naquele momento comecei a trabalhar como preparadora vocal do coral da Unesp de Assis. Transcrevo abaixo qual era minha proposta de atuação a fim de explicitar como compreendia a voz e a

forma de trabalho possível naquele momento:

A técnica vocal aqui deve ser vista como um item adicional que possibilitará a veiculação da interpretação, fazendo com que seja dado um caráter mais expressivo para a música, e não um item isolado que não se relaciona com a interpretação já que

“o raciocínio lógico e a sensibilidade decorrentes da técnica vocal como vivência estruturada e estruturadora de vida são incorporados pelo cantor e transferidos tanto para a execução das obras do repertório quanto para todas as facetas de sua atuação como indivíduo e como integrante da sociedade.” (COELHO, 1994, p. 10).

Desse modo, o papel do fonoaudiólogo, ao desenvolver a técnica vocal, dentre outros papéis, é o de auxiliar o cantor a aprimorar a sensibilidade e a propriocepção corporal, especialmente aquelas ligadas ao ato de cantar. Em se tratando particularmente do canto coral, o fonoaudiólogo se preocupa ainda mais com o desenvolvimento de técnicas que propiciem a constituição de vozes homogêneas (mesmo timbre, intensidade e afinação). Essas técnicas englobam desde exercícios respiratórios e de apoio, exercícios de relaxamento, exercícios para o equilíbrio da ressonância até exercícios com vocalizes, sempre chamando a atenção às percepções corporais sentidas e aludindo às mesmas sensações durante a produção vocal no canto.

Aliado a essa atuação, o fonoaudiólogo estará desempenhando o seu papel de promotor da saúde vocal dos coralistas, na medida em que proporciona, por meio da aplicação de técnicas, o máximo de desempenho com o mínimo de esforço evitando assim possíveis problemas vocais decorrentes do mau uso ou do abuso da voz durante o canto.

Hoje, distanciada temporalmente dessa experiência como cantora de coral e como preparadora vocal, observo que esse momento foi uma tentativa de escapar do modelo médico presente na Fonoaudiologia – que estabelecia uma atuação clínica com atendimentos terapêuticos de pacientes com problemas vocais. Eu me propunha a estar com grupos de cantores, pensando mais em aprimorar as técnicas de canto em grupo do que cuidar de suas patologias individualmente; porém, apesar desse movimento contrário em busca de outras formas de ser fonoaudióloga, eu estava bastante atravessada pelo discurso da saúde da voz, pois essa era uma preocupação presente nos trabalhos que desenvolvia nos corais da Unesp de Assis e de Marília.

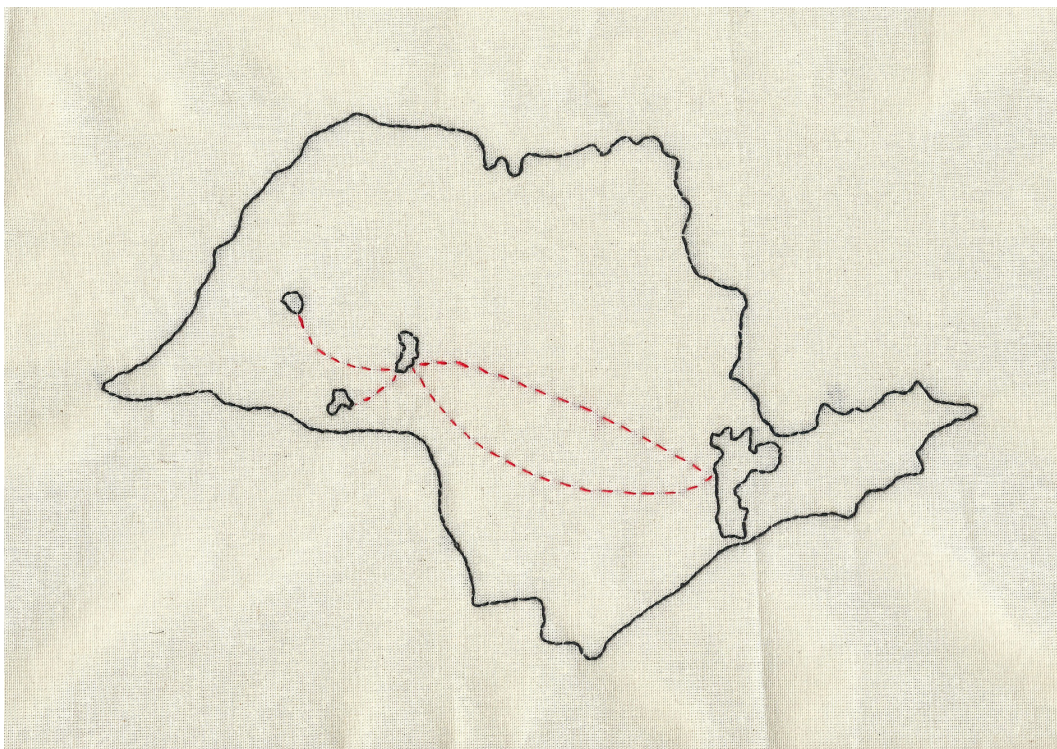


Figura 4 Bordado livre do mapa do estado de São Paulo e os deslocamentos entre Osvaldo Cruz, Marília, Assis e São Paulo.

Paralelamente a esse momento de construção de um modo e de um lugar para ser fonoaudióloga na área de voz, me envolvi com uma pesquisa de iniciação científica na área da aquisição da linguagem infantil com orientação do professor Lourenço Chacon da área da Linguística. Durante a pesquisa, tive contato com a fonética e a fonologia e, apesar da música não fazer parte da pesquisa com a linguagem infantil mais estritamente falando, e porque meu orientador tinha muita proximidade com a música, em muitos momentos ele se servia das ocorrências fonéticas/fonológicas da canção para explicar conceitos da linguística. Ao lado dele, foram horas de escuta de sons da fala, mas foram também horas de escuta de sons do canto nos repertórios de música brasileira.

Esse contato com a canção, com a linguagem, com a sonoridade da língua me impulsionou a criar um projeto de pesquisa de mestrado em que eu pudesse de alguma maneira juntar o inseparável: a voz e a linguagem no canto. Sentia-me quase que na obrigação de juntar os pedaços (sem sentido) da voz (prega vocal, laringe, pulmão, língua, lábios, palato) que eu tinha conhecido no curso de Fonoaudiologia

e integrá-los ao sujeito que canta e produz efeitos de sentido com sua própria voz.

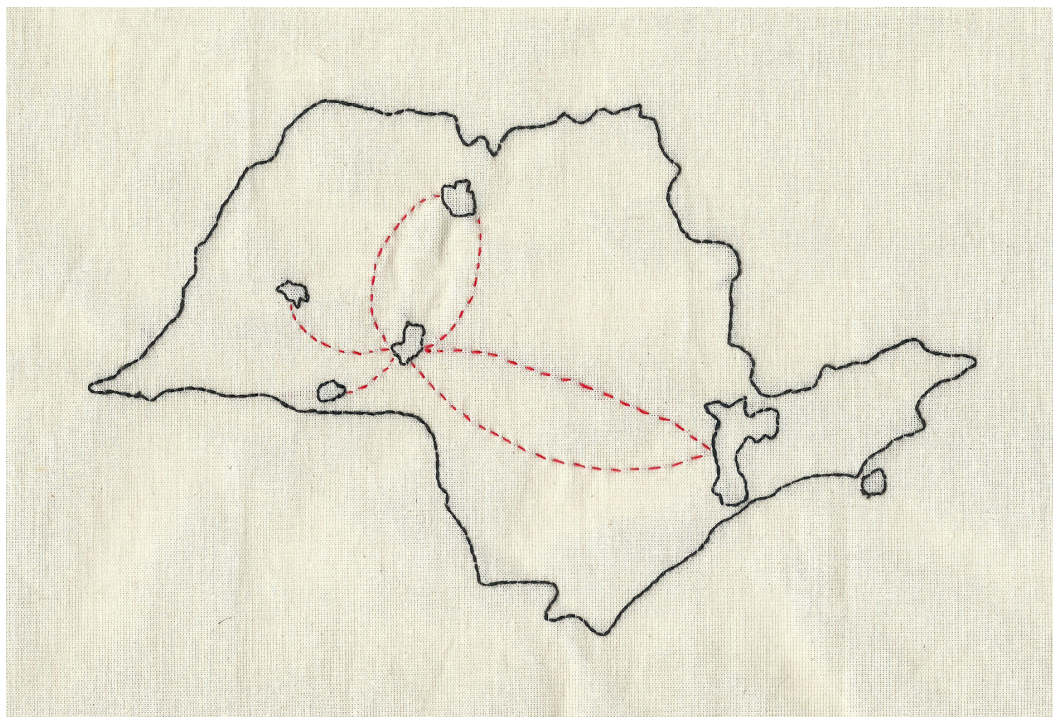


Figura 5 Bordado livre do mapa do estado de São Paulo e os deslocamentos entre Osvaldo Cruz, Marília, Assis, São José do Rio Preto e São Paulo.

A aproximação com a área da Linguística deu sentido à voz. No mestrado, minha pesquisa tinha por objetivo compreender a voz como linguagem. Para me contrapor à ideia de voz recortada e sem sujeito da Fonoaudiologia – uma voz que era produzida para ninguém –, me interessava defender a ideia de que o som vocal produz efeitos de sentido. Foi na busca de identificar quais os possíveis sentidos criados pelo canto de quatro diferentes intérpretes cantando a mesma canção, Na Batucada da Vida, que a voz começou a fazer um pouco mais de sentido para mim.

Meu projeto se contrapunha à visão presente nos trabalhos da Fonoaudiologia com voz que,

em sua maioria, enfatizavam o estudo e a prática da dimensão técnica da voz cantada, preocupando-se em adaptar as vozes dos cantores, buscando, assim, o chamado equilíbrio sonoro por meio de técnicas vocais que permitam o mínimo de esforço e o máximo de rendimento. Estas práticas visam proporcionar o que se entende como vozes “saudáveis” e “equilibradas”, fazendo pouca ou nenhuma menção a elementos subjacentes à interpretação de uma canção, especialmente

os de natureza linguística (tais como os prosódicos e os semânticos), constitutivos da interpretação/atuação do cantor. (GELAMO, 2006, p. 20)

Meu objetivo era chamar a atenção para o fato de que “voz e linguagem são fenômenos indissociáveis” (GELAMO, 2006, p. 21) e, para justificar essa afirmação, era necessária uma busca fora do campo da Fonoaudiologia e dentro do campo da Linguística, mais especificamente nos estudos sobre a prosódia:

Parece-nos que, para um bom desempenho do fonoaudiólogo como pesquisador e profissional que estuda e atua com a linguagem, a busca de subsídios na Linguística, a exemplo de como é feita em outras áreas da Fonoaudiologia, é essencial para que o trabalho com profissionais da voz possa se dar de maneira mais efetiva. No que se refere mais especificamente à voz cantada, cabe, pois, a nosso ver, buscar conhecimentos sobre a interpretação vocal a partir de conhecimentos linguísticos, além de conhecimentos técnicos, a fim de que o fonoaudiólogo possa enriquecer o trabalho com o cantor preocupado com o aprimoramento vocal, numa maior abrangência de sua significação. Para tanto, acreditamos ser necessário um estudo linguístico da voz mais aprofundado e subsidiado pelo componente prosódico da linguagem. A partir de tal estudo, entendemos que a voz cantada poderá ser vista não mais isoladamente, mas sim dentro de um contexto que abrange a interpretação musical e, junto com ela, efeitos de sentido que a organização prosódica da voz é capaz de criar. (GELAMO, 2006, p. 21)

Durante os dois anos de mestrado que cursei na Unesp de São José do Rio Preto, na área de concentração de Análise Linguística, aprendi a ouvir os sons de outra maneira, analisando-os e buscando nomear os possíveis sentidos que o uso da voz trazia para o texto.

Ouvi incontáveis vezes a canção Na Batucada da Vida e a cada nova escuta percebia novos acontecimentos no som nas 4 diferentes versões por mim estudadas (Carmen Miranda, Dircinha Batista, Elis Regina e Ná Ozzetti):

*No dia em que apareci no mundo
Juntou uma porção de vagabundos da orgia
De noite teve choro e batucada
Que acabou de madrugada em grossa pancadaria
Depois do meu batismo de fumaça
Mamei um litro e meio de cachaça bem puxados*

*E fui adormecer como um despacho
Deitadinha no capacho
Na porta do enfeitados
Cresci olhando a vida sem malícia
Quando um cabo de polícia despertou meu coração
E como eu fui pra ele muito boa
Me soltou na rua a toa
Desprezada como um cão
E agora que eu sou mesmo da virada
E que eu não tenho nada nada
Que por Deus fui esquecida
Irei cada vez mais me esmolambando
Seguirei sempre cantando na batucada da vida*

Na prosódia, entendida como a organização sonora da linguagem, a voz está vinculada à língua e às suas regras enquanto sistema, obedecendo a certas categorias vinculadas à sintaxe e à semântica.

Na Linguística, vários estudos em prosódia têm procurado demonstrar seu papel na estruturação da linguagem. Como afirma Cagliari (1993), “os aspectos prosódicos da fala não servem para enfeitar a fala, fazem parte da própria essência da linguagem oral” (p. 42). Assim, o papel da prosódia na estruturação da linguagem, seria o de organizar a cadeia sintagmática por meio de fatos fônicos não-segmentais, no que se refere mais especificamente à sua delimitação e identificação, assim como, das relações estabelecidas na cadeia sintagmática. Os estudos nesse campo de interesse da Linguística dividem-se em dois grandes polos. O primeiro deles seria aquele mais voltado para o tratamento acústico, mensurável, instrumental de altura, intensidade e quantidade, correlatos perceptuais de frequência, volume e duração (fonética). Por outro lado, o segundo polo de interesse leva em conta as organizações e representações dos sistemas de acento, ritmo e entoação nas línguas e suas interfaces com os demais componentes linguísticos (fonologia).

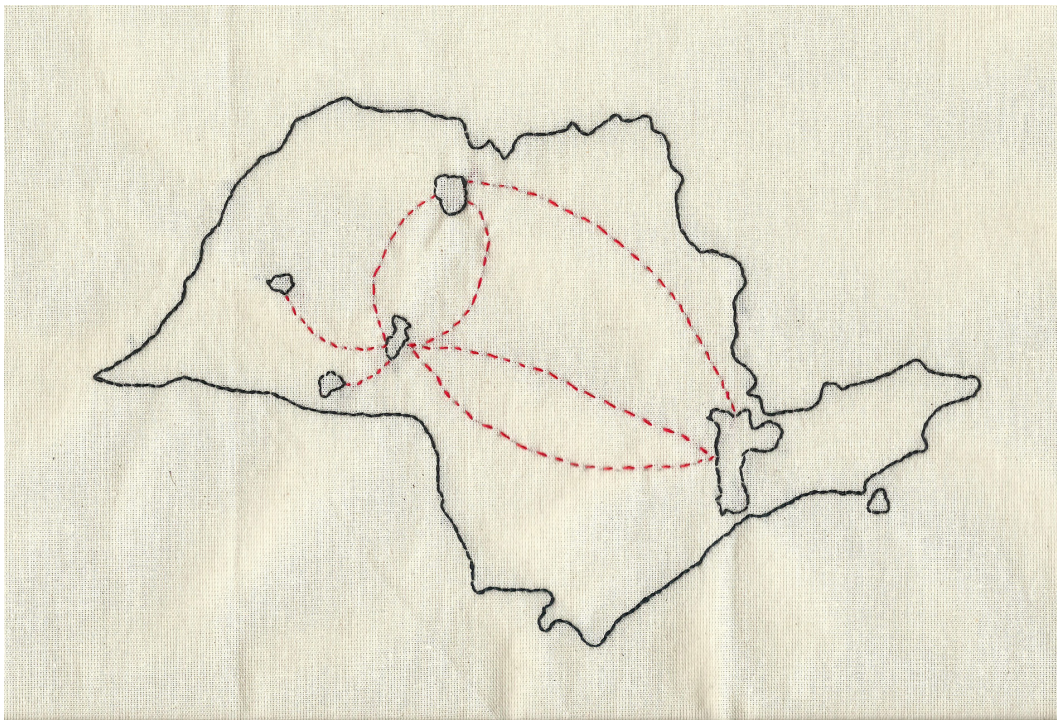


Figura 6 Bordado livre do mapa do estado de São Paulo e os deslocamentos entre Osvaldo Cruz, Marília, Assis, São José do Rio Preto e São Paulo.

Nessa época, em 2004, morava em Marília e viajava toda semana a São José do Rio Preto para cumprir as disciplinas do mestrado em Linguística. De Rio Preto, seguia para São Paulo para participar como aluna especial de uma disciplina oferecida pela professora Martha Herr na pós-graduação em Música no Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo. Eu viajava toda semana para assistir a disciplina chamada Interpretação da Canção Erudita Brasileira.

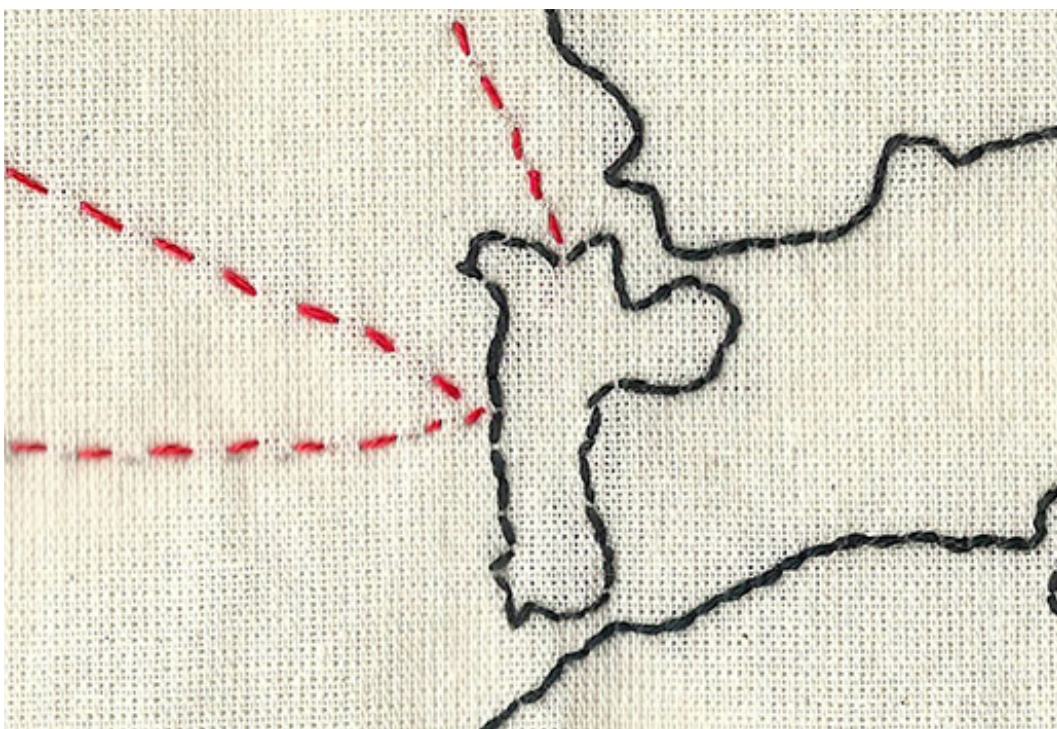


Figura 7 Bordado livre do mapa da cidade de São Paulo.

Decidida a ficar perto dos cantores e do lugar onde eu achava que teria mais possibilidades de me aproximar e me aprofundar na pesquisa e trabalho com as Artes, me mudei para São Paulo.

Neste mesmo ano tive uma importante experiência profissional na Faculdade Santa Marcelina, ao ser convidada para oferecer a disciplina Fisiologia da Voz em conjunto com o cantor Wladimir Mattos¹¹ dentro do curso de Música. Foi um período de um mês em que tive contato com alunos de canto e instrumento, momento em que atuei como educadora e fui descobrindo junto com eles como falar sobre a voz, como sentir a voz no corpo, como organizar didaticamente informações sobre anatomia e fisiologia da voz para o canto. Selecionei canções para ouvirmos juntos e analisarmos as características vocais presentes na interpretação, mostrei análises acústicas, fomos juntos para o laboratório e gravamos as vozes. Foi uma experiência importante, principalmente pelo contato com os alunos que me ajudaram a me constituir como educadora em voz.

¹¹ Atualmente Wladimir Mattos é professor de prosódia, dicção, fisiologia da voz, pedagogia do canto, dentre outras disciplinas dos cursos de graduação e pós-graduação em Música e Artes do Instituto de Artes da Unesp.

Em São Paulo, fui procurar um lugar para, além de trabalhar com cantores, cantar também. E é neste momento da história que o lugar de potência que até então eu vinha construindo com a voz sofre uma quebra. Fiz inscrição num teste para cantar no coral de uma universidade, porém, meu nome não apareceu na lista dos aprovados. Apesar de não saber o motivo de não ter sido aprovada, entendi que não poderia cantar nesse coral e nem em qualquer outro lugar. A resposta “não” me paralisou e decepcionou profundamente. Hoje, lembrando desse fato, consigo dizer que o “não” colocou em xeque toda a construção de experiências físicas e intelectuais que eu havia feito com a voz. Fui aos poucos deixando de cantar e, por um período de 10 anos após esse acontecimento, silencieiei o meu canto.

O silenciamento que me foi imposto (ou que me impus) causou um ponto de tensão e suspensão ao meu canto, ao modo de me dizer, de me subjetivar com a voz. Chamo atenção para este ponto fundamental da minha história com a voz: o que aconteceu foi que a voz que eu oferecia não passou na “peneira” que separava a “voz que podia cantar” da “voz que não podia cantar” dentro daquele contexto. Escancarou-se diante de mim um mecanismo de silenciamento e uma política científica/artística junto de suas “verdades” sobre a voz: só uma voz merece ser enunciada, aquela que cabe nos cânones. Apesar de não saber em qual aspecto minha voz fora reprovada no teste para o coral, ela não coube dentro de uma forma pré-concebida para aquele tipo de canto. As ciências da voz (a Medicina, a Fonoaudiologia, a Técnica Vocal) tem seus padrões vocais e esses padrões excluem as pessoas que não se enquadram por algum motivo nos modelos sonoros estabelecidos. Atualmente, tenho especial interesse justamente por essas vozes que foram “excluídas”.

Enquanto isso, para poder me sustentar financeiramente em São Paulo, comecei a fazer atendimentos clínicos em um consultório que dividia com psicanalistas. Recebi muitos encaminhamentos de crianças com problemas de linguagem, principalmente psicóticos e crianças com diagnóstico de Síndrome de Asperger¹². Fui me distanciando da área de voz e dos cantores. Vez ou outra

¹² uma espécie de autismo em que o indivíduo apresenta “ilhas” de conhecimento, porém tem dificuldade em se comunicar e se relacionar com outras pessoas.

chegava uma pessoa procurando atendimento para problemas vocais. Dentre elas, chegou uma cantora em busca de terapia que me ajudou a elaborar uma importante relação entre a voz e o sujeito.

Foi na atuação clínica dessa cantora que tive uma das mais marcantes experiências como terapeuta. Com diagnóstico de disfonia, a Ana¹³ me procurou para terapia fonoaudiológica. Durante o processo terapêutico, como de praxe, fazíamos exercícios para diminuição dos sintomas de sua patologia. Ana é uma cantora de samba e sua queixa estava relacionada às quebras que tinha em sua voz quando cantava notas agudas. Sempre, depois de feitos os exercícios, pedia a ela que cantasse, tentando levar para o canto os ajustes “adquiridos” durante os exercícios, mas a quebra na voz continuava aparecendo.

Na tentativa de testar na prática o que tinha teorizado no mestrado, de que a voz é linguagem, propus o estudo do texto da canção Camisa Amarela, de Ary Barroso. Discutimos a respeito do machismo presente na letra e do posicionamento permissivo da figura feminina com relação ao homem que vai ao carnaval e, em seu retorno, a mulher está esperando por ele. Ana, ao cantar essa música, aparentemente não tinha se posicionado, possivelmente por estar ocupada com os movimentos das pregas vocais, com sua voz como “objeto”, mas depois desse estudo, decidiu cantar a música ironicamente, como quem ri da situação. Nesse momento não há quebra na voz. Na mudança do lugar enunciativo, há também a mudança na voz, no ajuste motor. Não há mais rouquidão nem quebra de registro ao cantar a canção:

*Encontrei o meu pedaço na avenida de camisa amarela
Cantando “A Florisbela”, oi, “A Florisbela”
Convidei-o a voltar pra casa em minha companhia
Exibiu-me um sorriso de ironia
Desapareceu no turbilhão da galeria*

*Não estava nada bom, o meu pedaço na verdade
Estava bem mamado, bem chumbado, atravessado
Foi por aí cambaleando, se acabando num cordão
Com um reco-reco na mão*

¹³ Nome fictício.

*Mais tarde o encontrei num café zurrapa do Largo da Lapa
Folião de raça, bebendo o quinto copo de cachaça
Isso não é chalaça!*

*Voltou às sete horas da manhã, mas só da quarta-feira
Cantando “A jardineira”, oi, “A jardineira”
Me pediu ainda zonzinho um copo d’água com bicarbonato
Meu pedaço estava ruim de fato, pois caiu na cama e não tirou nem o sapato*

*Roncou uma semana
Despertou mal-humorado
Quis brigar comigo
Que perigo, mas não ligo!*

*O meu pedaço me domina
Me fascina, ele é o tal
Por isso não levo mal
Pegou a camisa, a camisa Amarela botou fogo nela
Gosto dele assim
Passou a brincadeira e ele é pra mim*

Apesar de sua voz ser considerada uma voz fora dos padrões estabelecidos como normalidade, Ana se posiciona diante da canção e de sua vida. Ela assume sua voz, assume o seu dizer e cuida dele. O corpo (pregas vocais que tem) enuncia a si mesma de um outro lugar, aquele em que ela, como mulher, não aceita discursos de submissão. O seu reposicionamento enunciativo faz reajustar sua musculatura laríngea e faz mudar a sua sonoridade. A esse mecanismo de silenciamento ela não se submete.

Dentro dessa relação de poder, Ana assume possibilidade de ter sua voz própria e me ensina que ter voz é poder escolher ser quem se é. As ciências médica, fonoaudiológica, técnica e seus autores, junto de suas verdades, foram por mim questionadas diante desse acontecimento/experiência.

É essa voz que me interessa nesse momento da vida, em que escolho não fazer da voz um lugar do conforto, nem da assertividade, nem da padronização, nem do sentido definido, nem da sonoridade homogênea. A voz que busco investigar é a voz-experiência. Essa voz vai sendo construída junto com pessoas que vou encontrando na minha caminhada, na experiência de encontro com o outro. A

experiência de encontro com o outro

não é somente tentar entender sua experiência, senão passar, no transcurso da investigação, pela experiência do encontro com o outro. A investigação, como experiência, supõe uma relação, e é em seu seio que tentamos entender o que nela nos ocorre como aspiração de compreensão, tanto em seus movimentos de abertura e reconhecimento do outro, como do que provoca e move em mim. Como toda experiência de relação que busca entender algo nela, sofre as vicissitudes do encontro, assim como do mistério do outro, enquanto desejamos entender algo do que este tem a dizer. Abrir-se ao encontro do outro, a sua compreensão, ocorre no seio da relação, na tentativa de reconhecimento e aceitação, assim como de desencontro e conflito, ou de insondável mistério. (CONTRERAS e PÉREZ de LARA, 2010, p.68)

Ao caminhar com o outro, aprendo que há muitas possibilidades para a voz que não cabem dentro dos cânones considerados científicos. São vozes que nomeio de diferentes maneiras, como voz-poética, voz-corpo, a voz-terra, a voz-água, a voz-coisa, a voz-ruptura, a voz que escapa à língua, a voz do começo, a voz que expõe, a voz presença, a voz que fica no canto, uma voz que é ruído no sistema: são restos de subjetividade que foram escondidos dentro das áreas consagradas pela ciência e que buscam padronizações. Para mim, estes restos estão no lugar de potência e não precisam mais de uma identificação com uma área do conhecimento: diante da Fonoaudiologia, da Linguística e das Artes, não estou em nenhuma delas. Constituo a voz-experiência e a voz própria a partir de traços de cada uma delas, em suas fronteiras.

Voltei então a fazer aulas de canto depois de mais de 10 anos longe da própria voz, quando retomo o prazer de cantar, mas também o desconforto que sinto ao expor a voz e estar diante do julgamento do outro a respeito de um modo correto de se cantar.

Na aula de canto, ao meu ver, a professora Cláudia¹⁴ é quem tem o conhecimento, tem muito o que ensinar pois tem um repertório de ensino muito grande. Ela dá o modelo e eu devo repetir como ela, com a respiração assim, com o músculo em determinada posição e ajuste, com o som de um jeito, com os lábios

¹⁴ Nome fictício.

de outro. Nunca consegui chegar “lá”, nunca consegui fazer igual a ela. O “lá” era inatingível, a professora também é inatingível. Eu ia precisar “estudar muito”, “ralar muito”, “sofrer muito”, “treinar muito”. Ela tem tudo, eu não tenho nada. Ela tem voz para cantar, eu não tenho. Era minha sensação nas aulas. Mais uma vez há silenciamento da voz, camuflada por métodos de ensino do canto. Depois de um tempo busquei outra professora com outro perfil.

Com a professora Laura¹⁵ a aula de canto tem outro sentido. Ela me diz na primeira aula que não tem um método, que está aprendendo a ensinar, não tem uma técnica vocal, que não vai me ensinar, mas que podemos fazer um som juntas, um som que vai nascer do nosso encontro e que vai ser construído a cada encontro de uma maneira diferente. É uma voz-presença. É a voz própria que achou espaço para soar. Segundo ela, qualquer tipo de som é possível, desde que estejamos conectadas. Nesse modo de cantar a partir da improvisação vocal não devo seguir modelos porque posso cantar o que quero. Diante desse espaço concedido, canto com uma voz que nem sabia que tinha. Cantávamos improvisando uma de frente para a outra, sem texto, desapegadas da língua. É voz que quer se expressar, voz que rompe o mecanismo do silenciamento.

Continuando o fio da narrativa sobre minhas experiências com a voz, pontuo o momento em que me encontro com o professor Alberto Ikeda¹⁶ e que considero como um acontecimento que me levou a buscar caminhos que depois percorri com a voz na Cultura Popular.

Comecei a assistir as aulas de Etnomusicologia com ele, também no Instituto de Artes da Unesp, no curso de graduação em Composição e Regência. Era uma disciplina que, no meu imaginário, se aproximava da canção popular.

Uma vez em contato com o professor Ikeda, conheci um outro universo, o da cultura popular e junto com esse universo, uma outra possibilidade para a voz.

¹⁵ Nome fictício.

¹⁶ Alberto Ikeda é professor aposentado das disciplinas Etnomusicologia, Cultura Popular e Seminários de Pesquisa em Música do Instituto de Artes da Unesp. Atualmente é professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música da USP e professor co-orientador do programa de pós-graduação em Integração da América Latina da USP.

Fiquei muito curiosa por aquelas cantorias com voz forte, metálica, geralmente realizadas em grupo e intimamente ligadas a algum ritual ou festa, em sua maioria, desvinculadas do palco. Eu havia gostado muito dessas vozes que me soavam como desobedientes porque elas não cabiam nos modelos que até então eu havia aprendido dentro da Fonoaudiologia, da Linguística, da Técnica Vocal, da canção erudita e da canção popular. Eu estava completamente instigada por esse acontecimento sonoro/vocal, mas não tinha a menor ideia do que fazer com esse desconforto/curiosidade. Retomarei mais adiante no texto como amarra essa descoberta vocal em meu percurso com a voz. Mas é curioso pensar que até então eu desconhecia por completo a música da chamada Cultura Popular, mesmo vindo de uma cidade muito pequena no interior do Estado de São Paulo, onde supostamente deveria existir esse universo musical. O que faz mudar meu olhar ao me deparar com uma voz que é também brasileira? Por que eu não conhecia? Provavelmente, os modelos vocais por mim conhecidos estivessem ligados ao rádio e à televisão, à Fonoaudiologia e sua busca por vozes “saudáveis”, à voz do coral e sua homogeneidade, à voz do canto erudito e sua impostação.

* * *

Do silenciamento à retomada da voz, continuo a minha caminhada e me encontro com a Luiza Christov, que se dispõe a caminhar junto comigo e a escutar silenciosa e profundamente as vozes que trago, num percurso arriscado de fronteiras indefinidas, em busca de explicitações e nomeações para a minha própria voz e para a minha atuação profissional como arte-educadora com a voz dos outros. Encontrar com os silêncios e a escuta profunda de Luiza me coloca também em escuta de minha própria voz, me faz lembrar de minhas histórias, me instiga a viver a experiência de escutar as vozes dos outros, porque, como ela mesma me disse, “à voz do outro, nos resta a escuta”.

Nos encontramos no Instituto de Artes da Unesp no programa de pós-graduação em Artes, e ela se torna minha orientadora para o projeto inicial do doutorado que tinha como proposta escutar as narrativas de pessoas que cantam

coletivamente e fazer uma análise dos sentidos atribuídos por essas pessoas à experiência de cantar.

O projeto vai mudando de rumo assim que começo a me aproximar das narrativas e a escutar as pessoas que cantam ou conduzem cantos coletivos. Escutei o Zuza Gonçalves, a Cecília Valentim, a Gisele Cruz, a Mônica Thiele Waghbi. A cada encontro com essas pessoas me chamava a atenção a narrativa cheia de potência ao falar da emoção que traziam na voz ao cantar, o quanto a voz tinha a ver com a própria identidade, o prazer que o canto trazia, as histórias de como aprenderam a cantar, o motivo que as levou a cantar. Posteriormente, fui até Arapiraca para escutar as narrativas sobre os cantos de trabalho das Destaladeiras de Fumo. O encontro com elas e com as outras pessoas da Vila Fernandes, zona rural de Arapiraca, foi uma experiência de choque, me fez estremecer, me fez olhar para trás e fez abrir para outras palavras, para outras narrativas. Percebo que há mais voz para além daquelas que eu já conhecia.

Dona Jozefa Francisco 25/02/15

- > trabalhava o dia inteiro
- conheciam Thomas da manha.
- > a noite ia para o salão
- para dançar o fado
- > cantava para não dormir.
- > tomava café da noite
- > dançavam fado até 23h,
- muita noite.

Seu Nelson amanhava o dia
mudando aquele fado.
De manhã ia tirar fado
do varal. Não dormia.

O mundo é assim
mesmo...

sobre
vós

O mundo
é todo
cheio de
invenções

Seu Nelson Rosa,

Arapiraca

15 de Fevereiro
de 2015

canção de trabalho

- Rogério de eito = dançada
de mata; limpa de roça
(pessoas cantavam)

avunã do povo na cantata
hoje até na "escuta"

ALERTAS

25/02

① Dona Jozefa Francisco e esposa
de seu Nelson. Ela me contou
que também cantava, no
salão de fado, mas que
não canta no grupo porque
não tem voz, a voz some.

2 Experiência em Arapiraca

A investigação, como experiência de encontro com o outro, é abrir-se, expor-se, deixar-se dar (uma atitude receptiva a que podemos nos preparar, predispor ativamente). Mas deixar-se dar significa tanto um reconhecimento da outra, do outro, do que tem para me dar, como um reconhecimento da minha insuficiência, da minha necessidade, do que a outra ou o outro me questiona, me põe em dúvida, em crise. (CONTRERAS e PÉREZ de LARA, 2010, p. 69)



Figura 8 Bordado livre do mapa do estado do Brasil e o deslocamento a cidade de São Paulo e Arapiraca.

Neste capítulo, narro meu deslocamento de São Paulo até a Vila Fernandes, zona rural de Arapiraca, e o encontro com as pessoas que lá vivem, principalmente seu Nelson Rosa, dona Francisca, dona Rosália e as mulheres do grupo das Destaladeiras de Fumo. Em busca de escutar outras vozes, diferente daquela que

havia até então conhecido na minha vida pessoal, profissional e acadêmica, conforme apresentei na seção anterior, busquei me aproximar e escutar o que essas pessoas tinham a dizer a respeito de suas experiências com os cantos de trabalho, quando, no passado, trabalhavam com o plantio, colheita e destalação do fumo. O contato com suas histórias, com seus cantos, com seu modo de vida foi um acontecimento, que me permitiu viver experiências nesse percurso entre São Paulo e a Vila Fernandes, possibilitando atribuir outros sentidos para a voz.

Ao narrar minhas experiências, busquei dialogar com ideias de alguns autores consagrados como Dewey, Deleuze, Larrosa, Bárcena, Skliar, Bosi, mas também com as narrativas de seu Nelson, dona Francisca, dona Rosália, dona Josefa, Socorro, Isabel, dona Maria e Rosinalva de Arapiraca, além de outras pessoas que encontrei no caminho durante esta investigação. Todas elas e todos eles me ajudaram a enunciar o vivido por mim nesse deslocamento em busca de vozes e deram sustentação às minhas elaborações, às minhas sínteses; abriram para mais perguntas e para a curiosidade.

2.1 Tempo para escutar

Não foi sem emoção que vivi cada momento que estive no caminho entre a minha casa e a Vila Fernandes; não foi sem emoção que convivi com seu Nelson, dona Francisca e seus familiares, com dona Rosália, dona Josefa, Socorro, Isabel, dona Maria e Rosinalva (as Destaladeiras de Fumo de Arapiraca). Emoção que faz mover do lugar anterior, faz padecer e permite ficar em estado de perplexidade diante da realidade, para sofrer e deixar-se tocar por curiosidades (DEWEY, 2010), emoção como parte forte da experiência fez permanecer em mim uma memória afetiva das palavras que ouvi, no modo de dizer a palavra, no modo de cantar e no modo de falar sobre o canto.

Com o objetivo de ouvir o que essas pessoas tinham a dizer sobre sua própria experiência com os cantos de trabalho e com elas aprender algo mais sobre a voz, me sentei para escutar. E vivi junto a experiência, a minha experiência de estar ali junto com elas, padecendo, sofrendo, vivendo uma experiência, não só no sentido

da vivência, mas no sentido do que nos acontece e nos faz mudar de lugar.

A busca pela voz me levou à Vila Fernandes, onde vive um grupo de mulheres que no passado trabalhavam plantando, colhendo e destalando as folhas do fumo. A lida com o fumo era sempre acompanhada de cantos, os chamados cantos de trabalho das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca.

Diferentemente do que eu havia experimentado com o canto até então no lugar da padronização, da patologização e do silenciamento, durante os dias em que estive com elas, pude aprender a partir de suas narrativas um outro sentido e uma outra maneira de viver o canto: nos cantos de trabalho ninguém “ensina” a cantar, todos cantam juntos e assim vão ganhando voz; cantar faz parte da própria vida; se canta para não dormir enquanto se trabalha, se canta para aliviar o peso do trabalho, se canta como diversão. Não há seleção: todos podem cantar no salão de fumo¹⁷.

Conto como foi que cheguei até elas. Conto também o que foi que ouvi da boca delas ao falarem sobre a experiência de cantar e ao cantarem os cantos de suas vidas. Minha chegada até as mulheres cantadeiras foi por meio do seu Nelson Rosa. Seu Nelson¹⁸ era, no momento em que estive em Arapiraca, o mestre que cuidava do grupo chamado Destaladeiras de Fumo de Arapiraca. Aqui também trago o que ouvi dele, suas histórias e seus cantos.

Junto dessas vozes certamente ouvi tantas outras vozes que permeiam o que dizem e o que cantam. A sensação é de que essas mulheres¹⁹ trazem em suas vozes muitas outras vidas, como reverberações de cantos de outras mulheres que pisaram aquele chão, o chão que “guarda a música de todas as pisadas” (SKLIAR, 2014, p. 90).

O deslocamento que fiz ao encontrar com as vozes de Arapiraca foi para mim um *acontecimento*, como aquele enunciado por Bárcena:

¹⁷ Ainda que houvesse algum tipo de hierarquia ou controle de quem canta dentro do salão, acolho as narrativas tal como as escutei e como me ajudaram a pensar e reelaborar os sentidos para a voz.

¹⁸ Seu Nelson Rosa faleceu no dia 15 de setembro de 2017.

¹⁹ Mais adiante trago uma discussão a respeito dos atravessamentos histórico-culturais que constituem a nossa voz própria (cf. capítulo 3).

acontecimento é aquilo de onde emerge a experiência, o que “nos faz ser capazes de surpreender-nos com aquilo que, ao experimentá-lo, faz experiência em nós, deixando-nos sem palavras, mas orientando-nos em busca do novo, cuja estranheza não chegamos a familiarizar e cuja novidade a desativar.” (BÁRCENA, 2004, p. 39)

Como será possível observar nas próximas páginas, os acontecimentos que narro neste texto constituem um (des)território de complexas relações em torno da voz. Gostaria de enfatizar o uso do termo acontecimento no sentido que o faz Bárcena, como aquilo que é capaz de fazer experiência em nós e, portanto, delinear uma ideia de que para termos uma experiência, muito mais do que uma atitude ativa, é necessário que estejamos passivos, abertos para que algo nos aconteça. Como diz Larrosa, requer de nós

um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, e escutar mais devagar; demorar-se nos detalhes, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.” (LARROSA, 2014, p. 25)

Entregue à caminhada do percurso, os acontecimentos fizeram emergir as experiências que narro a seguir.

2.2 Encontros: plasticidades de espaços e tempos

*o mundo é assim mesmo ... o
mundo é todo cheio de invenções
(Nelson Rosa, Arapiraca, 25 de
fevereiro de 2015)*

Foi por intermédio da musicista e pesquisadora Renata Mattar²⁰ que cheguei até Arapiraca. Como resultado de um levantamento e registro de cantos de trabalho em diferentes comunidades rurais do Brasil, a pesquisadora chegou até a Vila

²⁰ Renata Mattar é também diretora geral da Cia Cabelo de Maria fundada em 2007 com a proposta de compartilhar pesquisas musicais feitas por ela em mais de 20 anos de viagens pelo Brasil registrando músicas da tradição popular. Também em 2007 o CD Cantos de Trabalho foi gravado pela Cia Cabelo de Maria (Selo Sesc). Para mais informações, acesse: <http://www.ciacabelodemaria.com>

Fernandes onde vivem as mulheres que fazem cantos de trabalho para destalar fumo.

Encantada pelas histórias e principalmente pelo que ouvi sobre os cantos, Renata me fez perceber a força e a paixão que a arrebataram por aquele modo de viver. Me passou números de telefone e me recomendou à dona Rosália e ao seu Nelson Rosa. O brilho nos olhos dela ao lembrar dos cantos me agarrou. No dia seguinte já estava eu ao telefone com dona Rosália e com seu Nelson Rosa.

Dona Rosália disse:

- venha! Fale com seu Nelson que ele cuida de tudo.

Seu Nelson também fez o convite para estar em Arapiraca e ficar hospedada em sua própria casa.

Meu corpo entendeu aí o começo de uma história que ia dar pano para manga. E começou cedo, já na hora de anotar o endereço quando seu Nelson me diz que lá não tem endereço, que ele mora na casa amarela, em frente ao imbuzeiro. Me explica que para chegar em sua casa eu deveria ir até a rodoviária de Maceió e pegar uma van até Arapiraca, pedir ao motorista para descer no posto São Francisco (posto de gasolina). Lá perto do posto, eu poderia pegar um ônibus que vai pra Vila Fernandes ou ir de táxi.

Qualquer problema que eu tivesse poderia procurar seus netos, donos de uma cerealista que ficava em frente ao posto. Eu deveria descer no imbuzeiro.

Na minha cabeça a pergunta era:

- como será que eu ia conseguir chegar naquele lugar sem endereço?



Figura 9 notas sobre como chegar à Vila Fernandes – zona rural de Arapiraca.

Na minha cabeça era um lugar que não existia, porque no meu modo de entender o que é uma localização, acostumada com nomes de ruas e números de casas, com mapas disponíveis em meu aparelho celular e com aplicativo que diz em que rua devo virar, me deparar com esse novo tipo de lugar (sem endereço)

foi um susto. Mas, para que pudesse prosseguir em busca de uma voz diferente, me entreguei à “experiência do novo abrindo frestas no tédio do que parece ser sempre o mesmo.” (BÁRCENA, 2004, p. 107) e fui criando meus próprios mapas-cartografias ao escutar o que as pessoas com quem eu encontrava tinham a me dizer e a me ensinar. Cheguei na rodoviária de Maceió, comprei meu bilhete para Arapiraca.

Entrei na van e pedi ao motorista que me avisasse quando tivéssemos chegado ao posto São Francisco. Mas ele não sabia de posto São Francisco nenhum.

Lá estava, lá continuava com a tranquilidade de que a Vila Fernandes estava me esperando e lá eu ia chegar. Sensação de corpo levitando, de suspensão do tempo diante do desconhecido.

“aqui no espaço entre Maceió e Arapiraca sinto uma espécie de levitação. Não estou nem lá e nem cá na rodoviária. É um espaço provisório onde tudo se eleva. É espaço de vento que sopra, suspenso do chão. Estado de suspensão. Estado de alerta, lugar de passagem onde os pensamentos fazem leves e breves visitas. São pensamentos certos.” (notas do caderno de bordo – 24/02/2015).

Duas mulheres que escutavam minha saga/aventura logo vieram conversar comigo para dizer que elas iam para perto do posto São Francisco e que se eu quisesse poderia ir com elas até lá. Me perguntaram surpresas o que é eu estava fazendo sozinha naquele lugar²¹. Conteí que estava indo fazer uma pesquisa, conhecer as cantadeiras da Vila Fernandes. Elas acharam que eu era muito corajosa de viajar sozinha por lá. Fato é que tive a companhia delas nesse caminho.

A paisagem vai mudando ao sair de Maceió, passamos ainda por praias lindíssimas de Alagoas e fomos adentrando o estado, a vegetação vai mudando, ressecando. Vou tentando atribuir sentidos a essa experiência, mas ela queria estar no corpo, ela queria ser vivida antes de pensada. Como não há experiência sem corpo, é com ele que sigo sentindo o deslocamento, experiência como aquilo que

²¹ A surpresa dessas duas mulheres pode estar relacionada à crença de que é arriscado uma mulher viajar sozinha, principalmente para Arapiraca, considerada uma das cidades mais violentas do país (Cf. <http://arapiracanews.com/cidade/339/2016/07/15/arapiraca-registrou-mais-de-130-homicidios-em-2015>).

“nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (LARROSA, 2014, p. 18). Estava acontecendo.

Chegamos ao ponto final da van, momento em que as duas mulheres pegam minhas bolsas e fazem questão de carregar por mim. Elas querem me ajudar a carregar as coisas que trago. Uma delas me diz que agora vamos caminhar um pouco até chegar ao posto São Francisco. Caminhamos cerca de meia hora pelo centro de Arapiraca, debaixo de um sol escaldante e de um barulho infernal de carros de som, motos, carros e vozes microfonadas de vendedores vindas do interior das muitas lojas que passamos pelo caminho.

Caminhei com pessoas desconhecidas num lugar estranho entregue à experiência. Caminhei como quem desloca o olhar para viver a experiência, não apenas como vivência passiva, mas como trilha na passagem pela estrada (MASSCHELEIN, 2008, p. 37).

Minhas duas “cuidadoras” tinham ido ao médico em Maceió. A filha de uma delas estava estudando para ser fonoaudióloga. Alegrei-me com a história. Entregue à experiência de “estrangeira” naquele lugar desconhecido, com pessoas desconhecidas, me lembro que eu também sou fonoaudióloga e assumo diante delas, como quem diz para si mesma que, apesar de tanto tempo longe da profissão (profissão em vias de desterritorialização), algum traço da minha formação nessa área ainda me toca. Como Deleuze e Guattari enunciam “um território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização.” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.137) A Fonoaudiologia neste momento é território movediço.

Uma delas fica no meio do caminho. Nos despedimos. A outra segue comigo até o posto.

Numa rua cheia de casas cerealistas, busco aquela indicada por seu Nelson e me encontro com um de seus netos. Ele me diz que seu Nelson já está chegando. Ele tinha ido me buscar. A mulher que havia cuidado do meu caminho se despede

com um sorriso. Foi minha companheira, minha muito companheira. Uma mulher, outra mulher. Me senti protegida e com os caminhos abertos.

Ao longo do meu percurso em busca da voz, voz aqui registrada em texto para uma tese de doutorado, vou me encontrando com companheiros de viagem que me ajudam a pensar, a me deslocar e a viver. Ensinam-me coisas com seus gestos de generosidade. Essas duas mulheres me ensinaram a aceitar ajuda para chegar a um lugar e para carregar o peso das minhas bolsas. Ensinaram-me um caminho por mim desconhecido e me fizeram olhar com outros olhos para o meu caminho já percorrido com a área da Fonoaudiologia.

Seu Nelson chega, um senhor de 84 anos. Tinha vindo de moto-táxi para resolver umas coisas na cidade e me esperou. Pegamos um táxi e logo chegamos à vila. O imbuzeiro estava lá, frondoso. A casa amarela em frente a ele, como seu Nelson tinha me dito, apesar de minhas dúvidas.

Sou recebida pela dona Josefa Francisca, esposa do seu Nelson Rosa. Uma linda senhora de fala lenta e sorriso fácil. Ela me oferece o próprio quarto para guardar minhas coisas e dormir. Digo que não, imagina dormir na cama dela. Eu poderia dormir no chão. Mas ela insiste que eu deveria dormir em sua cama. Ficamos nessa disputa por uns minutos.

Seu Nelson com voz forte ordena que eu fique no quarto de dona Francisca. Obedeço e ponto. Apesar de me sentir muito mal com a possibilidade de me tornar um incômodo naquela casa de desconhecidos pude perceber que, como diz Borges, “cada um e cada situação pede olhar novo de mim. Até posso pegar olhares conhecidos pra me ajudar nesse novo caminhar, mas vi mesmo que era preciso ‘desver’” (BORGES, 2016) para poder aceitar o convite feito por dona Francisca. Na casa deles é assim. Visita dorme no quarto principal.

A cama com véus para proteger dos mosquitos. Um altazinho com Santa Luzia no canto do quarto que tem as paredes pintadas de azul. Guardo minhas coisas e sou convidada para um café da tarde. Dona Francisca tinha cuidado de preparar um café preto, um cuscuz²² e aprontar uma mesa com manteiga e queijo.

²² O cuscuz nordestino é um preparado de farinha de milho cozido no vapor com sal. Se costuma

Seu Nelson puxa assunto e começa a contar algumas histórias sobre os cantos de trabalho. Eu, apressada por coletar dados, queria anotar todas as informações, gravar todas as nossas conversas desde o início. Mas aceitei o café (apesar de não tomar café) e experimentei aquele cuscuz pela primeira vez na vida.

Aviagem a Arapiraca provocou em mim um movimento de desterritorialização (DELEUZE e GUATARRI, 1997). Não somente no gesto de aceitar ajuda de desconhecidos (tão difícil para uma pessoa que acredita ter que resolver sozinha os problemas) ou provar alimentos nunca antes provados, mas também no modo de conceber e realizar uma pesquisa com voz imersa num contexto cultural diferente do meu, onde a vida se passa em outra velocidade e onde o que se valoriza, ao meu ver, é o cuidado (e o tempo) com o modo de dizer as coisas. A experiência de tombamento que vivo nesse acontecimento do encontro com as pessoas da Vila Fernandes dilata a minha sensação de tempo e de espaço.

A conversa segue com seu Nelson me perguntando muito cuidadosamente quem eu era e porque estava ali. Seu Nelson me escuta e ao me escutar, me acolhe e me integra a esse espaço outro. Era um modo de dizer que eu fazia parte de um grupo de mulheres com nome de Renata que tinha passado por sua casa: contou que por lá já passaram Renata Rosa e Renata Mattar. Eu era a terceira Renata.

Até Ariano Suassuna já tinha passado por lá para saber de suas histórias. A Regina Casé também foi para gravar um programa de televisão. O Selo Sesc de Alagoas fez registros das histórias de seu Nelson e dos cantos de trabalhos das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca que podem ser acessados no link https://www.youtube.com/watch?v=8AgHn_Slgso, dentre tantas outras reportagens de revistas e jornais da região. Em 1977, Maria Zélia Galvão de Almeida desenvolveu uma pesquisa sobre os cantos de trabalho de Arapiraca. Há registros disponíveis de sua pesquisa no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB – USP) e também no mini documentário que pode ser acessado no site: <http://intermeios.fau.usp.br/midia/36410572>.

Seu Nelson é mestre do coco de roda, pai de 7 filhos (4 mulheres e 3 homens),

comer junto com queijo ou molhado no leite. Acompanha o café preto.

17 netos e 1 bisneto que está a caminho. Nasceu numa casa da Vila Fernandes. Os pais eram agricultores. Cresceu no meio de outros agricultores e me conta que naquela época se cantava muito: para trabalhar, para fazer uma criança dormir, nas festas. Ao lado da casa onde estamos agora tinha uma casa de farinha, lembra seu Nelson²³. As pessoas se reuniam para ralar a mandioca e cantavam. Conta-me que cantavam quando alguém morria. Era para que as pessoas que estavam velando o morto não dormissem, como uma forma de passar por um momento triste.

Seu Nelson é um narrador e “tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam” (BOSI, 1994, p. 85). Foi justamente assim que experimentei a escuta das narrativas de seu Nelson e também das Destaladeiras de Fumo. E eu estava ali para escutá-lo tecer artesanalmente as palavras sobre os acontecimentos, materializando em voz os cantos que estavam em sua memória. Ele me diz que cantar é como uma brincadeira e que as mulheres se juntavam nos salões para destalar o fumo e cantavam enquanto trabalhavam. Ele me conta que alguns fazendeiros faziam questão de contratar as destaladeiras que cantavam e que era muito bonito esse costume, mas hoje as destaladeiras fazem o trabalho em casa mesmo, sozinhas.

Na escuta do que narra seu Nelson, vou percebendo que cantar não é direito só de quem fez aula de canto ou foi aceito num teste para um coral ou passou por atendimentos fonoaudiológicos, por exames de laringe, cantou em um palco, gravou um disco, fez aula de canto. Cantar deixa de ser uma coisa de gente que tem conhecimento formalizado, cantar passa a ser também uma experiência de expressão, um direito, uma “brincadeira”, como enunciou seu Nelson.

Atualmente os cantos de trabalho se mantêm vivos em função de um grupo formado por seu Nelson composto por algumas mulheres que no seu passado destalavam fumo. O grupo faz diversas apresentações viajando pelo país em centros culturais e outros locais ligados à Cultura Popular. Não existe mais a prática de

²³ No mini documentário feito pela pesquisadora Maria Zelia Galvão de Almeida, as plantações de mandioca existentes antes mesmo da monocultura do fumo que se instala em Arapiraca a partir da década de 40 também são lembradas. Os cantos de trabalho já eram praticados antes da chegada do fumo, nas casas de farinha. Confira vídeo disponível <http://intermeios.fau.usp.br/midia/36410572>.

destalar fumo nos salões acompanhados dos cantos coletivos.

Em junho (2016) iniciariam uma turnê pelo país pelo Sonora Brasil²⁴. Muitas mulheres foram resistentes, não queriam participar da turnê, por ter que ficar tanto tempo fora de casa. Essas mulheres já trabalharam destalando fumo. Todas cantavam durante a lida, porém hoje não cantam mais dessa forma, apenas no grupo artístico.

Depois de um dia de olhar, ouvir e sentir o diferente, vou para cama dormir. Mas não consigo. O filho que mora com eles dorme no sofá da sala e seu radinho de pilha fica ligado a noite toda. Escuto na voz do locutor do rádio um noticiário policial com notícias seguidas de assassinatos, roubos, assaltos. Com essa voz não dá para dormir.

Estou completamente tomada, imersa dos pés até a cabeça, naquele dia-acontecimento de sentidos, intensidades e deslocamentos. Sinto-me incomodada demais para poder dormir. Sinto-me corpo. E não há experiência sem corpo. Mais uma vez Bárcena ajuda-me a enunciar convocando o corpo e seus sentidos para se viver uma experiência:

esta posição pessoal ante o mundo é uma maneira de situar-se e admirar, a partir do sistema do eros, no aqui e agora, através dos ‘sentidos’: é um modo de ver, um modo de enxergar, um modo de saborear, uma forma de tocar ou sentir-se tocado pelo mundo. O sentido, pelos sentidos, faz da nossa relação com o mundo uma relação carnal, cheia de corpo e, por ele mesmo, profundamente erótica. (BÁRCENA, 2004, p. 30).

Seu Nelson havia dito que no dia seguinte poderíamos ir até a casa das mulheres para convidá-las para um encontro no período da noite. Pergunto que hora devo me levantar. Às 6h30. Às 6h30 eu estava de pé. No lugar onde o tempo é outro para os meus sentidos, seu Nelson atravessa a rua e vai se sentar à sombra do

²⁴ O Sonora Brasil é um projeto do Departamento Nacional do Sesc. O projeto que circulou pelo país nos anos 2015 e 2016 teve como tema Sonoros Ofícios – Cantos de Trabalho e Violas Brasileiras, buscando o despertar de um olhar crítico sobre a produção e sobre os mecanismos de difusão da música no país, incentivando novas práticas e novos hábitos de apreciação musical, promovendo apresentações de caráter essencialmente acústico que valorizam a autenticidade sonora das obras e de seus intérpretes. (Disponível em <http://cartacampinas.com.br/2016/10/sonora-brasil-apresenta-os-cantos-de-trabalho-e-violas-brasileiras-no-sesc/>)

imbuzeiro e lá fica até por volta de 8h da manhã, quando dona Francisca o chama para o café da manhã.



Figura 10 A sombra do imbuzeiro onde seu Nelson costuma se sentar para escrever. À direita da imagem uma casa de taipa, tipo de construção feita com barro e madeira em mutirão.

Enquanto não chega a hora do café da manhã, no meu estranhamento, permaneço ao lado de dona Francisca, conversando e ajudando a limpar a casa, varrendo o chão, lavando louça. No movimento do serviço de casa, ela me conta preciosidades. A narrativa de dona Francisca me toma de surpresa. Considero essa conversa com dona Francisca um acontecimento fundamental para perceber mais a fundo como é que se davam os cantos de trabalho nos salões de destalar fumo.

Com uma voz que muitos julgariam como sendo de uma mulher frágil (com fraca intensidade, aguda e velocidade lenta) ela me apresenta uma imagem do espaço do salão, local onde as mulheres destalavam o fumo enquanto entoavam os cantos de trabalho. Como me contou dona Francisca, todas as vozes eram acolhidas neste espaço. Ela narra sua experiência de cantar junto com as outras mulheres trabalhadoras, destalando fumo no salão onde a voz dela, assim como de todas as

outras pessoas que ali estavam, eram aceitas. Conta-me que ela também cantava nos salões de fumo, mas hoje não canta no grupo das destaladeiras porque “não tem voz, a sua voz some”.

Ela me diz que no grupo das destaladeiras é pra ser bem certinho, mas que no salão era uma doidice. Qualquer um podia cantar²⁵.

Ela me conta que trabalhava o dia inteiro na roça, começava às 7h da manhã. À noite ia para o salão para destalar o fumo e lá qualquer pessoa podia cantar, não precisava ter voz não. Cantava para não dormir. Tomava café da noite, destalava fumo até 23h, meia noite.

Seu Nelson amanhecia o dia enrolando o fumo. De manhã ia tirar fumo do varal e quase não dormia. No salão tinham mais ou menos 15 pessoas que vinham para destalar, famílias inteiras. As pessoas cantavam e amanheciam o dia destalando. Conta dona Francisca que os cantos começavam quando não tinham mais o que conversar ou quando o sono vinha. Como não tinha televisão e não tinha rádio, não tinha energia elétrica, não tinha água (carregava em balde para casa), cantavam. Me diz que esse era um tempo em que ela se achava feliz.

* * *

Esta conversa com dona Francisca no intervalo entre acordar e tomar o café da manhã foi fundamental para algumas compreensões²⁶.

O salão de destalar o fumo, espaço para os cantos de trabalho, como narra dona Francisca, era um lugar onde todos podiam cantar, onde não necessariamente havia uma avaliação prévia sobre a voz, onde não havia separação entre quem sabe ou não sabe cantar, entre quem “tem ou quem não tem voz”. Entendo o salão como um espaço público do encontro, do coletivo, do fazer junto e, ao mesmo tempo, o espaço onde pode-se expor a voz.

²⁵ ainda que houvesse qualquer tipo de hierarquia ou seleção durante a prática dos cantos de trabalho no salão, nesse momento, me aproximo da narrativa de dona Francisca e desse lugar (utópico?) onde todos podem cantar, para refletir e questionar como as áreas consagradas da ciência se relacionam com o tema da voz.

²⁶ Essas compreensões e formulações não aconteceram naquele tempo, mas foram sendo construídas ao longo das trajetórias e escrita deste texto.

Esse lugar da “doidice” é, ao meu ver, um lugar para todos, é lugar público, de ser quem se é com a voz que se tem. O espaço do salão é uma imagem muito potente que me põe a pensar em possíveis lugares na nossa sociedade onde a voz que temos pode ter espaço. É o lugar de acolhimento onde qualquer voz é possível e onde não há julgamento sobre a voz. Qualquer um pode cantar, como me conta dona Francisca, inclusive ela própria que “não tem voz” (mas no salão tem). Num ambiente predominantemente de mulheres, parece não haver seleção ou escolha de quem pode ter voz. Todas têm. É um direito. No salão, as mulheres se juntam para cantar enquanto trabalham. Do meu ponto de vista, essa reunião de mulheres é uma forma de se cuidarem, de se fortalecerem enquanto indivíduos, de falar de si, de animar o próprio corpo cansado do trabalho, de se manterem acordadas.

Para o etnomusicólogo Alberto Ikeda, os fenômenos das culturas tradicionais refletem a história das comunidades em que estão inseridos e tem como característica o coletivo,

são práticas aglutinadoras (...) que reforçam os valores socialmente aceitos e importantes para os grupos e indivíduos, vitalizando-os. Por serem fatos preservados e geridos coletivamente, são sempre práticas de identificação e inclusão social, e, até mesmo, de resistência política diante dos problemas que as comunidades enfrentam, assim como fazem frente à avalanche comunicacional cotidiana a que estão submetidas. (IKEDA, 2013, p. 185)

Porém, na fala de dona Francisca surge um tensionamento. Esse lugar público, os salões de destalar, onde todos podiam cantar, deixa de existir com a decadência do mercado do fumo na região. Depois de um período de esquecimento, os cantos de trabalho passam a ser cantados por um grupo seletivo chamado Destaladeiras de Fumo de Arapiraca, onde apenas algumas das mulheres que trabalhavam na agricultura do fumo cantam. Nesse grupo não há espaço para todas as vozes que cantavam nos salões, mas sim apenas para quem canta “certinho”, como me contou dona Francisca. Há uma distinção entre as vozes que podem cantar e aquelas que não podem. A voz de dona Francisca, dentro desse novo contexto, é silenciada, um silêncio imposto que a impede de cantar os cantos que sempre cantou no salão.

Outro tema que surge da fala de dona Francisca é uma memória de que aqueles tempos em que se cantava eram prazerosos. Como veremos mais adiante, seu Nelson e outras mulheres com quem conversei, também trazem boas lembranças desse passado em que se trabalhava junto e se cantava ao mesmo tempo. Fato semelhante foi encontrado pela pesquisadora de cantos de trabalho no sul da Itália, Flavia Gervasi (Cf. Gervasi, 2015). Os trabalhadores pesquisados por Gervasi eram charreteiros e, assim como as destaladeiras de fumo, faziam seu trabalho acompanhado de cantos. Em seu relatos, associam o fato de trabalhar e cantar como momento de prazer e de convivência com outras pessoas.

2.2.1 Tempo para a caminhada lenta

Lá pelas dez da manhã seu Nelson diz que devemos esperar pela segurança para que possamos ir até a casa das mulheres fazer o convite para o encontro da noite. Aguardo com ele debaixo do imbuzeiro, onde ele lê e escreve suas histórias, suas poesias, as letras das cantigas. Dona Francisca cuidadosamente providencia uma sombrinha para a caminhada que faríamos pois o sol está muito forte. O “segurança” sai de dentro da casa onde está plantado o imbuzeiro: era o neto do seu Nelson, um menino de 9 anos, que nos acompanharia durante toda a caminhada.

Iniciamos nós três a caminhada lentamente debaixo do sol quente, conversando sobre a vida. Na rua principal da Vila Fernandes, fomos parando de casa em casa. Observo a presença de muitas pessoas sentadas na frente de suas casas. Todas elas cumprimentam seu Nelson com muito carinho e respeito. Seu Nelson para a caminhada, responde ao cumprimento, pergunta como está a pessoa, a família e só então seguimos.

Mais uma vez estou caminhando por lugares desconhecidos, aprendendo a olhar de um modo outro para o que me convoca à experiência de estar na Vila Fernandes. O tempo da caminhada (lenta aos meus olhos) leva o tempo necessário para se chegar a novos lugares, lugares onde moram as cantadeiras. Nessa caminhada também encontrei cuidados, como na caminhada com as duas mulheres que conheci na van de Maceió até Arapiraca: o guarda-sol trazido por dona Francisca; a presença

do menino-segurança para nos acompanhar durante a caminhada; os cumprimentos carinhosos recebidos pelas pessoas que encontramos na rua; o modo de seu Nelson falar comigo e com as pessoas que encontramos no caminho.

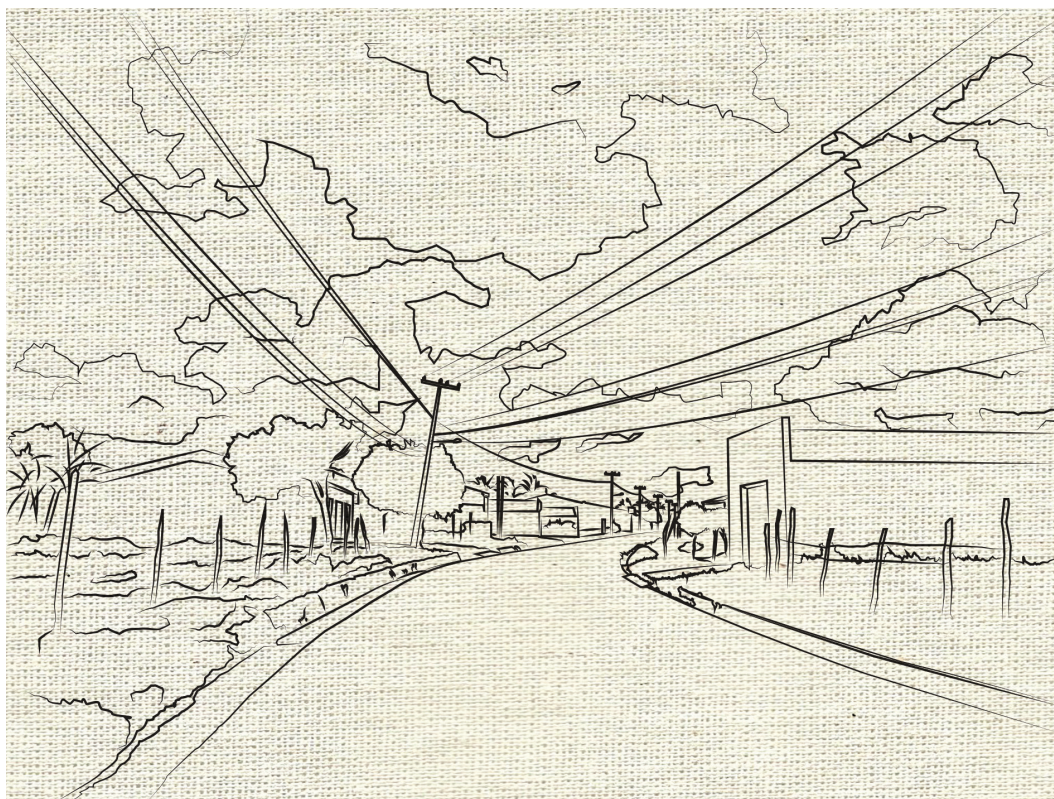


Figura 11 Desenho livre da rua principal da Vila Fernandes – zona rural de Arapiraca.

Paramos na primeira casa: seu Nelson bate palmas para avisar que chegamos. Estamos na casa de Dona Maria Pereira. Ela aparece na porta, cumprimenta seu Nelson com um aperto de mão. Seu Nelson me apresenta como “a outra Renata”. Ela nos convida a entrar e tomar um café. Seu Nelson muito cuidadosamente (e esse cuidado me chama a atenção) explica que sou a Renata, que conheço a Renata Mattar. “Mais uma Renata, diz ele. Se é Renata é gente boa”. “Se o senhor tá dizendo, seu Nelson”, responde dona Maria. Seu Nelson continua a explicar lentamente que estou ali para saber sobre os cantos, mas antes de continuar essa conversa, pergunta sobre os filhos de dona Maria. Dona Maria fala sobre os filhos e seu Nelson realmente escuta. Só então continua a falar sobre o objetivo de minha presença e diz que vou explicar o que vim fazer aqui. Apresento-me, explico que

vim para escutá-las falando sobre os cantos de trabalho e também para aprender a cantar com elas. Seu Nelson então pergunta a Dona Maria se ela gostaria de ir até a casa dele no mesmo dia a noite para conversar e cantar e ao mesmo tempo explica que no salão da igreja, apesar de ser um local mais próximo para fazermos o encontro, é perigoso. Diz que se elas puderem ir até a casa dele, tanto melhor. “Primeiro conversamos, depois pisamos um coco”. Dona Maria repete a mesma forma de resposta: “se o senhor tá dizendo, eu vou sim”. Sentados no sofá da sala da casa de Dona Maria, ali ficamos por mais um tempo conversando sobre a vida. Seu Nelson então diz que vai se despedir para poder seguir caminhando até a casa das outras mulheres e fazer o mesmo convite.

O cuidado de seu Nelson com as suas próprias palavras ao conversar com as pessoas na rua e com a dona Maria me chamou muito a atenção. Percebi que ali naquela comunidade a conversa tem um outro sentido, que não é o mesmo sentido que estou acostumada no meu dia-a-dia.

Ivan Vilela, em seu livro intitulado *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento* descreve o mesmo cuidado no modo de falar do caipira:

reparemos que nos modos caipiras existem regras próprias de hospitalidade, de etiqueta e sociabilidade. Em seu mundo, a pressa é vista como falta de educação. Não se aborda um assunto sem rodeios prévios. Já para a mentalidade urbana, a objetividade é uma característica positiva. O pragmatismo surgiu como um resultado da racionalização industrial. (VILELA, 2013, p. 74)

E me vi ali como uma observadora dos tempos apressados – a pressa de uma temporalidade “científica” em dar resposta às perguntas de pesquisa sem deixar brecha para viver a voz-experiência – e das palavras apressadas que trazia em meu corpo em contraste com aquele outro tempo-presente que estava vivendo no contato com o modo de vida daquelas pessoas que acabava de conhecer em função de uma pesquisa de doutorado sobre a voz.

Vou acessando aos poucos um estado de presença que ao meu ver está ligado à quebra no tempo que sofro ao chegar na Vila Fernandes, um choque na minha velocidade, na minha pressa. Como enuncia Skliar,

estarmos presentes poderia significar que nossa presença – quer dizer: nosso corpo – sente, sofre; que essa presença não pode ser adiada, nem para trás, nem para frente: trata-se de um aqui e um agora que poderia ser amplo e longo, mas que não pode ser nem antes nem depois; que estar presente supõe a debilidade ou a fragilidade de um “eu” centrado em si mesmo, egoísta, fechado; que a presença é presença plural, presença entre vários, entre muitos, entre qualquer um, entre desconhecidos; que, também, outra presença entre na nossa, às vezes fazendo um ninho, outras vezes passa despercebida e outras se torna, quase que por acaso, uma presença essencial. (SKLIAR, 2014, p. 208)

Seguimos caminhando e chegamos na casa da Isabel. Ritual parecido com o que vivemos na casa de Dona Maria, também aconteceu na casa da Isabel. Depois caminhamos até a casa de Socorro e de Josefa.

Rosinalva é a mais jovem das mulheres. Mora na cidade onde trabalha como professora. Foi convidada pelo seu Nelson para fazer parte do grupo. Encontramos ela no meio da rua, na garupa de uma moto. Seu Nelson a convida e ela diz que estará lá no horário.

Chegamos, por fim, na casa de Dona Rosália ao final da rua, depois de caminhar, cumprimentar, conversar e queimar a pele sob o sol quente. Dona Rosália nos convida para entrar com sorriso no rosto. Entramos em sua sala, que está cheia de fotos na parede, imagens de santos, santinhos. No mesmo ritual, seu Nelson explica à dona Rosália que estamos convidando as mulheres para ir a noite em sua casa, fazer uma cantoria e no final pisar um coco. Eu explico sobre o que vim fazer na Vila Fernandes. Seu Nelson diz que no salão da igreja, apesar de mais próximo, é perigoso. Se elas puderem fazer esse favor de ir até a casa dele, melhor. Dona Rosália diz que “se seu Nelson tá falando, que sim, vai”.

As visitas chegam ao fim e voltamos caminhando até a casa de seu Nelson onde dona Francisca estava com o almoço pronto. O feijão é temperado com cominho e coentro, leva cenoura e tomate. Ela me diz que quando eu voltar lá para Vila Fernandes de novo com mais tempo vai matar uma galinha do quintal para gente comer.

Eu aprendi na experiência-caminhada com seu Nelson e nosso “segurança” sobre as velocidades: minha pressa de pesquisadora querendo respostas rápidas não

me deixariam viver uma experiência como a que Larrosa nos apresenta: “experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.” (LARROSA, 2004, p. 154). Uma vez mais retomo o sentido da palavra experiência empregado neste texto, como aquilo que se dá no encontro do sujeito a quem acontece algo, com este algo que o mundo oferece, abarcando uma dimensão exterior ao sujeito e outra interior a ele.

Os cuidados que recebi no caminho também foram abrindo espaços para que eu me fizesse presente. Andar mais devagar, cuidar das palavras, cuidar de ouvir. Esperar o tempo necessário para a palavra chegar. Sofrer a experiência.

Dona Francisca demonstrou muito afeto e cuidado por mim durante os dias que estive em sua casa. O desejo de cozinhar uma galinha de seu próprio quintal foi uma dessas demonstrações, como um momento de comemoração por aquele nosso encontro. Além dos cuidados ligados aos alimentos, dona Francisca me presenteou com seu próprio anel quando fui embora, como uma aliança entre mulheres que se dispõem a ouvir, a falar, a trabalhar, dona Francisca marca simbolicamente a abertura para aquele espaço de cuidado a que nos oferecemos.

Eu me sinto em casa.

2.2.2 Tempo para estar

Durante a tarde quente, eu e seu Nelson ficamos sentados na varanda da casa. Ele me contou histórias de quando foi de bicicleta para Juazeiro para ver o Padre Cícero. Seu Nelson é devoto do padrinho. Ele me conta e eu escuto. Me mostra com orgulho os três *banners* que estão pendurados na parede, como troféus conquistados por sua história de vida. Por isso, faço questão de transcrever o que neles li:

Mestre Nelson Rosa

Nelson Vicente Rosa, Mestre de Coco de Roda, nascido em 18/12/1933, no Povoado Fernandes. Compõe o Registro do Patrimônio Vivo de Alagoas, conforme Resolução n. 01/2005, Livro de Tombo n. 05, à folha 07 verso, a partir de 13 de maio de 2005. Coordena também,

desde 1990, o grupo das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca, que reúne 10 senhoras cantadeiras. Já se apresentou em São Paulo no ano de 2007 e fez participações no CD Cantos de Trabalho, da Cia. Cabelo de Maria. “Eu tô querendo é me casar/ Pois não quero tá solteira/ Tô querendo me casar/ com uma moça pequeninha, que seja Bonitinha, cor de canela, que saiba me acarinhar/ Tô querendo me casar, para acordar sonhando nos braços dela” Uma das canções de sua autoria – com o tempo, Nelson Rosa passou a compor e a escrever poemas.

No outro *banner* está um texto de um poema escrito pelo próprio seu Nelson. O neto, nosso segurança durante a caminhada, segue nos acompanhando durante a conversa. Ele é o único dos descendentes, de acordo com seu Nelson, a se interessar pelos conhecimentos transmitidos pelo avô. Sem cerimônia, pede para ler com sua própria voz o poema que transcrevo abaixo:

Cabôco Nordestino

*Escute lá seu dotô
Como é feito o meu Nordeste
Desse Brasil cabôco
Aonde tem cabra da peste
Que trabaia o ano inteiro
Dia e noite, noite e dia
Pruquê o seu ideal
É de não vê faltar
O pão pra sua família
O cabôco sertanejo
se levanta pela aurora
Abre a porta e sai pra fora
No cantar da passarada
Pega um cachimbo de barro
Acende e faz um cigarro
Já sai de casa fumando
Disposto e com alegria
Que quando amanhece o dia
Ele já está trabalhando
Lá pras sete, oito horas
É que a mulher leva a bóia
Ele come e enche a barriga
Depois o óio da enxada móia
Bate a cunha com a pedra
Pra ela não desacunhar*

*E meio dia como na roça
Mas só volta pra paloça
Quando vê o sol cravar
É o caboco que derruba
O Mato fechado com os braços
Com foice e machado
Pra ele não tem cansaço
E depois o tronco ele arranca
De enxadeco e chimbanca
Fazendo às vez de trator
Mas esse escravo cabôco*

*De pés rachado no chão
Esse nordestino forte
Que traz o siná nas mão
Da foice, das picaretas,
dos espinhos da caiçara
É o cabôco disposto
Que muitas vezes queima o rosto
No acender da coivara
Mas esse escravo cabôco
É o cabôco que chora
Quando tarda a trovoada
Mas as depois ele canta
Quando vê a terra molhada*

*Vai cuidá da plantação
Contempla o céu cor de ani
Cava a terra e limpa o mato
Que o caboco é o retrato
Desse Brasil varonil
O caboco sertanejo
Planta mio, fava e feijão
Macaxeira, jerimum,
batata doce e algodão
Melancia, maxixe e quiabo
Por isso num se aperreia
E quando chega o São João*

*Ele acende o fogueirão
Dança, canta e pagodeia
É do Nordeste que sai
Esse caboco pachola
Que sabe tocar rebeca
Fole, cavaquinho e viola
O caboco que faz moda
Que dança coco de roda
Seja em casa ou no terrero
Dança xote, quadrilha e baião
E que faz a apresentação
Do folclore brasileiro*

No terceiro banner, um texto sobre a história pessoal de seu Nelson, sobre sua família e seu envolvimento com os cantos de trabalho e o coco de roda:

Nelson Rosa

Notável na sua capacidade de propagar, difundir a cultura popular, tem se destacado em eventos ligados a Cultura espalhados pelo país com a força da sua mente.

Experiências foram sendo acumuladas pela adição dos ensinamentos de seus pais com os ensinamentos retirados das suas vivências nos mais importantes eventos de sua vida.

Lutou com a força do corpo e com a força da mente para criar seus sete filhos, repassando pra eles os valores culturais a ele repassados por seus antepassados.

Sábio, recorda seus antepassados com gratidão, alegra-se com o presente e encara o futuro sem medo algum.

Obstinado é Nelson e graças a essa sua característica, sua determinação é inabalável e persiste em qualquer circunstância, não foge da luta, prossegue no seu propósito de socializar para outras gerações todo o enriquecimento cultural que traz no seu espírito.

Nunca é um advérbio que não passa nem por perto de Nelson Rosa porque sua força para vencer é tirada da sua fé nos sonhos por ele construídos para serem escalados juntamente com o Deus do impossível.

Responsável é sua atitude, seu jeito de proceder na hora de disseminar nossa cultura em projetos e palestras cujo objetivo é reconhecer a importância da preservação dos valores culturais.

Otimista, acredita que quando calculados os bens de sua vida a soma sempre ultrapassa a soma dos males com tranquilidade vai falando de que tudo está nas mãos de Deus e Nele confia para nunca se deixar intimidar pelas agruras da vida.

Saudosista, Nelson Rosa , ora com um sorriso nos lábios, ora com lágrimas nos olhos fala com carinho e grande consideração de todas as coisas do passado que serviram de arcabouço para a constituição do Nelson cantador do coco de roda, das músicas que sugeria como receita popular para espantar o sono das suas destaladeiras de fumo, pois como já dizia o ditado, “quem canta seus males espanta”.

Amor, sentimento que unia Nelson Vicente Rosa com os laços do matrimônio a sua amada Josefa Francisca, parceira amada que nunca mediu esforços para agradar seu marido com quem teve a alegria de ser mãe, de sentir no seu ventre o pulsar da vida de seus filhos e juntamente com o seu esposo acompanhou o crescimento dos sete frutos dos quais novos frutos já foram gerados. Sete filhos que alicerçados pelos valores culturais que Nelson Rosa colheu das gerações passadas para que sejam repassadas as suas gerações futuras.

Sentada na cadeira junto com seu Nelson e seu neto, sinto o tempo passando muito lentamente. A sensação que tenho é que esse lugar se conversa devagar, se degusta a conversa, há um cuidado com a palavra que me deixa intrigada e me chama a atenção. Passo a ouvir as minhas próprias palavras ao falar, como se houvesse uma orelha enorme ligada à minha boca, fazendo amplificar o som da minha própria voz. Desloco-me, me vejo de outra perspectiva.

*O tempo
Aqui o tempo é outro
É o tempo da caminhada lenta
É o tempo da conversa cuidadosa
e atenta
É tempo de ter silêncio
Tempo de brincar debaixo da
mangueira
De escrever na sombra no
imbuzeiro
(notas no caderno de bordo, 25 de
fevereiro de 2015)*

Sigo com minhas curiosidades que trouxe anotadas num caderno: como será que soa a voz das destaladeiras de fumo de Arapiraca? Que memórias virão desse encontro? Que será que elas vão me cantar?

Continuo meu processo de deslocamento e acomodação dentro de meu corpo e na cadeira da varanda do seu Nelson. Deslocamento e acomodação foi o movimento vivido por mim, causado pelo estranhamento de estar num outro

espaço, outro tempo e com outras vozes. Movimento que abriu para novos olhares e para possibilidade de criar um campo de sentidos para a voz.

Ele conta mais histórias e ao contar, canta. Desse momento em diante, todas as narrativas foram marcadamente entremeadas por cantos, como uma forma de cantar a própria história. São memórias cantadas das incelenças e dos cantos de trabalho. Optei por transcrever a letra de algumas cantigas lembradas e cantadas por seu Nelson e pelas Destaladeiras de Fumo e registrar seus textos no Caderno de Cantos²⁷. Como se trata de uma pesquisa sobre voz, além das letras, alguns dos cantos gravados por mim durante o período de imersão no contexto da pesquisa na Vila Fernandes e, posteriormente, com dona Rosália em São Paulo, podem ser ouvidos nos links disponíveis no anexo. Recomendo a escuta de todas as vozes gravadas e disponibilizadas, uma vez que suas sonoridades podem abrir para outras compreensões, diferentes daquela trazidas pelo texto escrito.

2.3 Tempo de contar e cantar

Naquele tempo, diz seu Nelson, quando falecia alguém, a sentinela²⁸ acontecia em casa. Segundo ele, as mulheres que já eram preparadas para fazer o trabalho, costuravam a mortalha. A hora de vestir o “enfermo” se cantava. Se fosse homem, o corpo recebia também o cordão de São Francisco na cintura. Esse momento era acompanhado do canto. O corpo estava pronto para, no dia seguinte, ser colocado na rede e ser enterrado. Durante a noite, se cantavam as incelenças. Esses cantos em especial são chamados de reza e se repetem, em sua maioria, por sete vezes. Outra incelença é repetida de hora em hora, até a sétima hora, numa alusão à subida dos sete degraus da escadaria para o falecido chegar até ao céu. No dia seguinte, na hora de sair de dentro de casa com o corpo para seguir ao enterro, se cantava:

*É uma hora da tarde
E o senhor quer sair cedo
Meu senhor vamos acompanhar*

²⁷ O Caderno de Cantos encontra-se no anexo.

²⁸ Sentinela é o termo utilizado pelas pessoas da região para o que conhecemos como velório.

Meu Jesus da cana verde
Vamos acompanhar
Meu Jesus da cana verde

* * *

Antes de seguir com os cantos, eu e seu Nelson fazemos uma pausa para pensar e falar sobre o sentido de cantar. Ao ouvir as narrativas de seu Nelson, vou formulando uma pergunta: por quê as pessoas cantam? E compartilho com ele minha curiosidade. Seu Nelson constrói ali comigo outras perguntas e algumas elaborações. Ele também se pergunta “por que cantar?” e me diz que talvez seja por hábito, de quando não existia esse mundo que estamos vivendo, em que a mulher cantava abanando a criança na rede pra não chorar, em que se cantava varrendo o casa, para entreter na hora do trabalho, para não pensar em coisas que não eram boas. Para seu Nelson, esse é o sentido de cantar. Lembra de seus pais que cantavam no curral tirando leite da vaca, varrendo o terreiro, em atividades normais do cotidiano e relaciona esse tempo em que se cantava muito como um tempo bom. “Hoje em dia tem muita preocupação na vida, é uma vida bonita, boa, muitas pessoas ganha a vida mais fácil, né? Mas também tem muita preocupação, porque as pessoas não têm tempo de cantar.” (Nelson Rosa)

Seu Nelson me convida à reflexão. Assim como dona Francisca já havia dito, surge na fala de seu Nelson um saudosismo pelo passado, como um tempo em que se cantava e que hoje não existe mais. Esses cantos parecem ter tido a função de diminuir o peso do trabalho, tornando-o divertido e se constituindo como uma possibilidade de re-existência, trazendo a vida para onde já não existiria mais (no trabalho, onde o sujeito é expropriado de si mesmo).

O canto está vinculado ao trabalho, é uma adição. Eles cantavam e faziam algum trabalho. É um “e” que integra, que não dicotomiza a diversão e o trabalho.

Seu Nelson me conta que haviam vários tipos de canto: o rojão de eito (de derrubada de mata e limpa de roça), o barreiro, a taipa de casa e os cantos de trabalho, para ralar a mandioca, para pisar o milho, para bater o feijão e também para destalar o fumo. Alguns deles eram praticados em mutirão, que é a “relação de trabalho em

que entre os envolvidos não há uma relação de patrão e empregados (...). Pode funcionar como uma força-tarefa de um grupo que faz algo coletivamente para benefício de um dos membros ou da comunidade em geral” (MOTTA, 2014). Nos mutirões se fazia a raspa da mandioca e a taipa de casa, por exemplo. A pisada do coco servia para dançar comemorando o término da construção da casa de taipa e também para bater o chão da casa que tinha sido feito durante o dia. O dono da casa construída oferecia uma festa, com comida e bebida como forma de agradecimento pelo mutirão.

Santos observou em sua pesquisa sobre cantos de trabalho no Recôncavo Baiano que a prática se configura como um “processo de resistência cultural ao árduo trabalho realizado no campo” (SANTOS, 2006, p. 1). Além dessa característica, duas outras são marcantes: a prática significativa de manifestações de solidariedade e de divertimento. Assim como no Recôncavo Baiano e outras comunidades rurais do país, na comunidade da Vila Fernandes se faziam mutirões acompanhados de cantos. Nesse sentido,

enfocar as cantigas de trabalho significa, a priori, evidenciar um costume existente no universo do homem do campo, em que a ajuda mútua funcionava como um dos principais elementos constituintes da interação entre vizinhos e famílias de lavradores. Nesse contexto, observam-se outros auxílios espontâneos em momentos difíceis, como: empréstimos ou trocas de produtos de subsistência e o compadrio, por exemplo (SANTOS, 2006, p. 2)

O prazer que aparece nas narrativas de seu Nelson, dona Francisca e também nas falas das mulheres do grupo das Destaladeiras de Fumo (como veremos a seguir) parece estar ligado ao coletivo. Santos também observa esse funcionamento no Recôncavo Baiano. “Assim, os lavradores se reuniam espontaneamente com o intuito de ajudar a um companheiro: surpreendendo, brincando, mas acima de tudo enfrentando a ventura camponesa, em que seu meio de sobrevivência tornava-se, concomitantemente, um instrumento de luta e lazer.” (SANTOS, 2006, p. 2).

2.4 Cantos de destalar fumo

A destalação do fumo, diferentemente dos adjutórios apresentados acima, era realizada a partir de uma relação de patrão e empregado. Segundo seu Nelson, alguns patrões incentivavam a cantoria durante o trabalho. Era costume também que o patrão oferecesse vinho ou cachaça aos empregados enquanto acontecia a destalação. No período da colheita de fumo, entre agosto e setembro, os agricultores trabalhavam o dia todo na roça e à noite iam para os salões para destalar fumo. A vila inteira fazia as cantigas durante o trabalho.

Para seu Nelson não há separação, se trabalhava e se divertia. É momento de cantar para contar a própria história, e ouvindo as histórias de seu Nelson, as narrativas daquilo que foi lembrado por ele, “escolhido” e transformado em palavra para estar agora também comigo, passamos o tempo da minha espera pela chegada das cantadeiras. No exercício de transformar experiência em palavra, seu Nelson reconstrói, repensa “com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 1994, p. 55). Ecléa Bosi aponta para o processo envolvido nas narrações de histórias do passado e afirma que

a memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, ‘tal como foi’, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representação que povoam nossa consciência atual. (BOSI, 1994, p. 55)

Assim como seu Nelson, também eu estou no processo de lembrar e de reconstruir a partir dos materiais de hoje.

E vieram as mulheres com suas vozes e suas histórias para o encontro.

A hora tão esperada por mim: me encontrar com os cantos das cantadeiras. Emocionei-me ao ouvir todas elas juntas cantando: quando abriam vozes eu ficava toda arrepiada. Foi uma sensação de arrebatamento ao ouvir a sonoridade daquele canto, e estar junto, com os ouvidos encostados em suas vozes, sentindo a vibração das ondas sonoras.

2.5 Tempo de contar, cantar e emocionar: o encontro com a Destaladeiras de Fumo de Arapiraca

O encontro com as seis mulheres Destaladeiras de Fumo na casa do seu Nelson me colocou em contato com a potência de suas vozes quando cantam juntas. O contato com o canto dessas mulheres fez com que eu olhasse para minha história com a voz e colocasse mais uma vez em suspensão aquelas “verdades” até então construídas academicamente.

O encontro com as mulheres e com o canto delas foi para mim mais um acontecimento transformador. Fez deslocar os sentidos que eu atribuía à voz, como conceito e como experiência, e me colocou diante de uma incógnita que me abriu possibilidade de criar novos sentidos para ela. A partir desses encontros, nos deslocamentos, comecei um novo percurso, revisitando os conhecimentos das áreas da Fonoaudiologia (como a anatomia e a fisiologia, por exemplo) e da Linguística, áreas de minha formação acadêmica, colocando em suspensão aquelas “verdades”, conforme apresentei no primeiro capítulo deste texto. Encontro-acontecimento, que como nos diz Bárcena foi “algo não programável, uma irrupção imprevista: o começo de uma nova narrativa, de uma nova compreensão, de uma nova relação erótica e passiona! com o mundo. (...) O que está em movimento como devir é, precisamente, a possibilidade sempre aberta de um novo começo (BÁRCENA, 2004, p. 76-77). O começo de uma nova história com a voz.

Sentadas em um círculo, narraram suas histórias e cantaram os cantos de trabalho que aprenderam com seus antepassados nas diferentes atividades do cotidiano: na sentinela para velar o morto; enquanto ralavam a mandioca; durante o mutirão para construção da casa de taipa; no trabalho da casa; mas foi na lida com o fumo que os cantos de trabalho em Arapiraca ganharam força.

Arapiraca foi um importante polo de produção de fumo. Nas décadas de 40 e 50 era conhecida como a “Cidade Fumageira”. Para lá foram trabalhadores de diferentes regiões do país, como pernambucanos, baianos, cearenses e riograndenortenses. O plantio de fumo substituiu a agricultura de subsistência, gerando renda aos trabalhadores. O trabalho do plantio, colheita e destalação era

feito por toda a família.

Rosália, Rosinalva, Josefa, Isabel, Maria e Socorro, nessa ordem, narraram uma a uma suas histórias com os cantos de trabalho durante a lida com o fumo. Participaram também da conversa seu Nelson e dona Francisca que preferiu ficar fora da roda, de canto, apesar do meu convite para que ficasse entre nós e também narrasse sua história.

Cantar para animar, cantar para não dormir, para aguentar o trabalho: na fala das mulheres é por isso que cantavam juntas. Maria diz que cantava porque assim se animava e não dormia. Para Rosália, o canto servia para se manter acordada porque *“se ficasse tudo calado dava sono... dá sono e dá preguiça porque o serviço é preguiçoso mesmo”*. Rosinalva confirma que canta para que não desse sono. Josefa conta que o trabalho era pesado e que às vezes se trabalhava até o amanhecer do dia, destalando fumo. No dia seguinte a colheita continuava.

Nos salões, em sua maioria ocupados pelo trabalho das mulheres, a quem cabia a função de destalar o fumo, o aprendizado do canto se dava por meio da transmissão oral: a mais velha cantava e a mais nova ouvia e cantava junto. Assis (2009) também chama a atenção para o aprendizado que se dá por meio da oralidade ou da imitação ao pesquisar a música das Quebradeiras de Coco Babaçu. Para ela

aprender por imitação é um modo de aprender em que não existe uma intencionalidade do ensinar. As pessoas aprendem porque buscam um saber e tem seu interesse e atenção voltada para a atividade. É um modo de aprender em que a base de sustentação é a convivência na comunidade. Aprende-se vendo e ouvindo porque a comunidade é um aporte para esse acontecimento. Mesmo nos relatos em que ouvimos “aprendi sozinho”, a pessoa aprendeu por si mesmo, mas, o outro estava presente. (ASSIS, 2009, p. 84)

Ivan Vilela também ressalta a imitação²⁹, em detrimento do aprendizado

²⁹ Enfatizo o uso do termo imitação como referência ao aprendizado pela via da transmissão oral, uma vez que as mulheres que fazem parte do grupo das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca são analfabetas. Considero portanto que a imitação faz parte do aprendizado tanto de letrados quanto de não-letrados. Para uma discussão mais aprofundada do tema imitação sugiro a leitura do livro *Docência e Ad-miração (da imitação à autonomia)* da educadora Vera de Faria Caruso Ronca.

letrado, como constitutiva da diversidade sonora da nossa música popular ao dizer que

essa autorreferência, ao tentar imitar, foi a principal responsável pela diversidade e qualidade excepcional de nossa música popular. A transmissão musical no meio popular, que se processa de forma oral e visual, é ainda hoje a base do aprendizado musical popular. (VILELA, 2013, p. 70)

Para José Geraldo Vinci de Moraes, as relações entre mestre e aprendiz, que podemos correlacionar com as mulheres mais velhas e as mais novas, são as formas de

se materializar, se conservar e sobreviver. O aprendiz apreende a experiência do mestre observando e inicialmente “copiando” para chegar ao domínio da prática [...] da voz e da expressão musical. [...] Desse modo, há um salto qualitativo em que a imitação permite o desenvolvimento do caráter musical expressivo. Essas relações, como se sabe, não ocorrem apenas de forma individualizada, uma vez que se manifestam de maneira muito corriqueira nas ações coletivas, que desenvolvem inúmeras e criativas práticas de memorização, expressão e difusão. Nessa dimensão social, encontros, festas, celebrações e comemorações de toda ordem são os lugares culturais centrais desse processo de práticas, formação, registro e divulgação sonora e musical. (MORAES, 2018, p. 120)

Nesse sentido, trago as narrativas de Rosália contando como foi que aprendeu os cantos. Destaquei (em negrito) os trechos em que descrevem a presença do canto das mulheres mais velhas e como acontece o processo de aprendizado no “estar junto” enquanto trabalham:

*RS: eu mesmo ... eu mesmo não vou dizer como foi que aprendi ... né ... porque foi assim ... **a gente pequena trabalhando ... vendo ... o mais véio trabalhando no serviço ... cantando aquelas cantigas ... e a gente ... menino já sabe como que é uma hora tá ali outra hora tá escutando né ... aí ... eu ia ajudar a minha mãe a destalar fumo ... que eu dizer que a minha mãe can/ que aprendi com a minha mãe é mentira que a minha mãe e/ ... morreu e eu nunca vi a minha mãe cantando ... na vida ... nunca ... aí eu***

s/ eu sei que ... que eu via assim o povo cantando ... e ela levava porque levava nós pro salão ... antigamente a gente trabalhava no salão

RS: e hoje em dia o povo fica botando fumo ali numa casa porque não tem quem tira e outro ... pega e traga outro pouquinho aqui ... aí fica só os donos da casa só né ... antigamente botava assim aquele monte de fumo no salão ... que era pra aju/ (...) ali ... aí todo mundo começava a trabalhar e as mulher mais véia ... começava a cantar ... nós ia junto e ia vendo aquelas cantigas né ... ia aprendendo ... mas pra eu dizer ... aprendi com a minha mãe eu nunca vi no/ na minha vida a minha mãe cantando ... nunca vi nem o meu pai nem gungunzando pra cantar ... nunca cantou também ... e ... história de avô e de vó eu nunca ouvi nenhum ... aí aprendi assim ... um pouco ... cantando ... menino aprende tudo né ... aí eu ia botando aquilo na cabeça ... quando já fui ficando grandinha já ia pro salão cantar mais as mulé véia ... já cantava as cantigas que elas cantava ... mas pra dizer ... fui eu que fiz aquela cantiga “ô leleô pilar” ((risos)) ... eu não fiz ((risos))

Isabel narra momentos em que o cantar durante o trabalho servia para namorar ou para dar um recado a alguém presente, ou seja, servia para enunciar sobre a própria vida, sobre as relações entre as pessoas daquela comunidade. Ao “tirar poesia”, momento em que individualmente cada uma das cantadeiras canta sozinha um verso já conhecido ou improvisado, se podia dar um recado para um namorado ou até falar mal da sogra que não aprovava um namoro. Rosália mostra como é que se pedia o vinho ao patrão tirando versos:

RS: e de vez em quando o dono do fumo ... a gente tirava um versinho pedindo um vinho pro dono do fumo ... ele chegava com umas garrafinha de vinho né seu Nelson e a gente ó ... bebia ((risos))

RS: ((canta))

*Quem não pode com a formiga não assanha o formigueiro
Quem não pode dar o vinho não merece ser meeiro*

A possibilidade de inventar o próprio verso é uma forma de enunciação: é uma forma de provar e experimentar o saber pelo exercício vocal (ZUMTHOR, 1993, p. 82) oportunidade de poder dizer da própria vida, das relações, do cotidiano, dizer em público o que se quer.

O que mais importa nesse tipo de canto, é cantar sobre sua vida cotidiana. É um canto que está no embalo do acontecimento da vida. (...) Faz-se música para falar da vida corriqueira, para celebrar, para louvar os santos (...) e para reivindicar direitos (...) (ASSIS, 2009, p. 55)

Assim como Rosália que prefere mais cantar do que descrever porquê e como se cantam as cantigas de trabalho, também as outras mulheres querem menos falar e mais cantar.

Elas iniciam então uma série de cantos escolhidos por seu Nelson. Rosália é quem puxa os cantos e as outras começam a cantar juntas logo na sequência.

Ao ouvir a primeira cantiga cantada pelas seis mulheres fiquei emocionada. A potência de suas vozes soando no conjunto foi contagiante pela força do seu canto que fez mover energia sonora e de afeto. Afetou-me porque o canto é força física, afetou-me porque é força emocional. O canto delas é marcado por uma forte intensidade sonora e por um timbre metalizado, sonoridade também encontrada em outras manifestações da cultura popular, no Brasil e outros países.

Na materialidade da voz, essa que me chega aos ouvidos e me afeta, o que mais me chama a atenção é a intensidade e o timbre. Mais adiante, voltarei a esses termos e descreverei os elementos da voz. Para enfatizar a dimensão material da voz, apresento os dois conceitos formulados pelo foneticista Abercrombie e chamo atenção para a inseparabilidade da voz, essa que me emociona depende de um corpo que a produz. Voz é corpo, voz é gesto.

De acordo com Abercrombie, a intensidade sonora ou volume

depende da força com que a corrente de ar, vinda dos pulmões, passa pelas pregas vocais, encontrando nelas uma resistência para sua saída, fazendo assim, com que elas vibrem. Portanto, o volume depende do controle, por parte do falante, da pressão com que a corrente respiratória sai dos pulmões e do grau de resistência das pregas vocais à saída do ar. (ABERCROMBIE, 1967, p. 95)

O timbre é a sonoridade decorrente de ajustes motores no trato vocal. Esses ajustes “originam-se de várias tensões musculares que são mantidas pelo falante [ou cantor] a todo tempo em que está falando [ou cantando]” (ABERCROMBIE, 1967, p. 92) e, devido a essas diferentes tensões musculares, o trato vocal adquire diferentes configurações, afetando assim a qualidade dos sons provenientes dele. Apesar de adquiridos pelo aprendizado, esses ajustes musculares se tornam tão profundamente enraizados na atividade motora que parecem fazer parte das

características anatômicas dos falantes, como, por exemplo, falar com os lábios arredondados ou o véu palatino elevado. Outras tensões musculares contínuas afetam os ajustes musculares e, portanto, o modo de vibração das pregas vocais, produzindo diferentes tipos de fonação, como, por exemplo, uma voz soprosa. O provável ajuste motor realizado pelas Destaladeiras de Fumo ao cantar é o de tensionamento dos músculos da faringe, soando como uma voz “metálica”.

Elas seguem cantando mais cinco cantos de trabalho. Os cantos seguem a mesma forma: Rosália do Santos inicia o canto sozinha e as outras começam a cantar no segundo verso do refrão. Na sequência, cada uma vai tirando um verso sozinha e as outras respondem cantando o refrão coletivamente.

Trago aqui a letra de uma das cantigas cantada por elas e convido o leitor à escuta:

Coqueiro verde³⁰

▶ <https://goo.gl/jTnYym> (versão digital)

▶ Faixa 2 do CD em anexo (versão impressa)

*Meu coqueiro verde
Tomba mas não cai (2X)
A moça que se casa oi
não namora mais
Se ela namorar
O coqueiro tomba e cai*

*Quem me dera saber ler
Para soletrar seu nome
Eu trazia soletrado
No chapéu daquele homem*

*A saudade me deixou
Na grossura de uma linha
Se não fosse a saudade
Eu não era tão fininha*

³⁰ Uma versão desta cantiga foi registrada pela Cia Cabelo de Maria no CD Cantos de Trabalho – Selo Sesc. - 2007 (Faixa 3)

*Passei na tua casa
Sua mãe gritou São Bento
Não sou cobra que te morda
Meu sentido está lá dentro*

*Meu amor foi embora
No caminho se acertou
Seu eu soubesse onde era
Mandava plantar fulô*

*Meu coração tá fechado
A chave tá na gaveta
Meu coração só se abre
Com nome de quatro letra*

*Acudi meu lenço branco
Por cima do forno quente
Só não casarei contigo
Se a morte for de repente*

Terminados os cantos, elas dançaram um coco de roda acompanhado da batida de um pandeiro. Convidaram-me a dançar. Eu, que até aquele momento dizia não saber dançar, apenas me levantei e dancei com elas.

Depois se despediram e foram embora juntas.

Ficou em mim o incômodo diante da voz que acabava de ouvir.

2.6 Mais tempo: experiência com dona Rosália em São Paulo

Trago também narrativas do encontro que tive com dona Rosália dos Santos, uma das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca, quando estive em São Paulo.

Durante o encontro com elas em fevereiro de 2015, dona Rosália foi a que mais contou histórias. Em janeiro e fevereiro de 2016, ela estive em São Paulo, hospedada na casa da Renata Mattar (pesquisadora e musicista) e, nesse período, nos encontramos algumas vezes, ora para continuar a conversa iniciada em 2015 sobre os cantos de trabalho, ora para cantar juntas. Também participei como ouvinte de duas apresentações que dona Rosália e Renata Mattar fizeram juntas, uma num teatro e outra na A Casa Tombada: lugar de arte, cultura e educação. Essa última apresentação teve um formato de bate-papo mediado pela Renata Mattar e muita cantoria, com participação efetiva do público presente.

Em todos esses encontros procurei ouvir e registrar, em anotações e em gravações de áudio, o que dona Rosália tinha a dizer sobre os cantos de trabalho. Eu queria muito que ela falasse, contasse histórias, se lembrasse de experiências vividas no passado com o canto. Eu estava pronta com meu gravador para o registro de tudo, mas nas primeiras conversas ela me pedia para desligar o aparelho enquanto

não estava cantando. Dona Rosália foi me mostrando que ela tinha vindo para São Paulo não para ficar falando, mas sim para cantar. Para dona Rosália, contar como é que se canta é o mesmo que cantar. Ela vive o canto. Ela narra a própria história mais pelo canto do que pela fala.

No nosso primeiro encontro sozinhas, passamos a tarde toda. Ela me deu conselhos sobre casamento, sobre ter uma casa própria. Falou da família, do filho que “pegou para criar”, da praça que construiu no fundo de casa a pedido de seu santo, o padrinho Cícero. Contou que já comprou o seu túmulo e que gostaria muito que em seu velório as pessoas cantassem uma música. Nessa conversa cantada, dona Rosália canta pelo menos 12 músicas, dentre elas alguns cantos de trabalho, cantos de incelença, cantos de romaria e outras canções que aprendeu no rádio ou ouvindo outras pessoas cantarem.

Convido à escuta de seis cantos feitos por dona Rosália:

A primeira delas é Coração de Luto, uma composição de Teixeira, compositor de Porto Alegre (1927-1985). Dona Rosália me diz que aprendeu essa música ouvindo outras pessoas cantarem.

Coração de luto (Teixeirinha)

▶ <https://goo.gl/DR3Gfd> (versão digital)

▶ Faixa 3 do CD em anexo (versão impressa)

*o maior górze do mundo
que eu tenho na minha vida
foi quando com nove ano
perdi minha mãe querida
morreu queimada no fogo
morte triste e dolorida
que fez pra minha mãe
dar adeus por despedida*

*o que mi resta na mente
a minha mãe é meu fruto
receba essa oração
desse filho que é seu fruto
dentro de meu peito eu tenho
o meu sentimento ocurto
desde nove ano tenho
o meu coração de luto*

*vinha vindo da escola
quando de longe avistei
no ranchinho que eu morava
cheio de gente encrontei
antes c'algum me dissesse
eu já logo imaginei
que o caso era de morte
da mãezinha que eu amei*

*passei fome passei frio
por este mundo perdido
quando mamãe era viva
mim disse filho querido
pra não mata nem roba
nem feri sem se ferido
descance em prai minha mãe
que eu farei o seu pedido
descance em pai minha mãe
que eu farei o seu pedido*

Outros cantos aparecem nas narrativas, como por exemplo, aqueles que aprendeu de um velho que passou misteriosamente pela Vila Fernandes por algumas horas. Marcados em sua memória, ela canta duas músicas que nunca se esqueceu.

▶ <https://goo.gl/roo6N3> (versão digital)

▶ Faixa 4 do CD em anexo (versão impressa)

*a cama qu/eu mim deito
é um pedacim de estera
o lençol que eu me cubro
uma foinha de palmera*

*a cama qu/eu mim deito
é um pedacim de estera
o lençol que eu me cubro
uma foinha de palmera*

*a luz que me alumeia
é um pedacim de vela
toda vez que eu vô durmi
ascendo e boto na janela*

*a luz que me alumeia
é um pedacim de vela
toda vez que eu vô durmi
ascendo e boto na janela
palmera*

Dona Rosália cria palavras a partir da sua percepção auditiva. Como aprendeu de ouvido, e não pela escrita, algumas palavras não correspondem à norma culta ou a palavras da língua. Ela improvisa e desobedece a língua, criando

seu próprio texto.

RS: é e a outra era essa e ele cantava ((canta))

▶ <https://goo.gl/osMGfH> (versão digital)

▶ Faixa 5 do CD em anexo (versão impressa)

*depois que foi embora fiquei tristi ...
chorando e abandona/as minhas dor ...
meu peito é a tantas mágoa não resiste ...
num posso domina o meu eterno grande amo ...*

*as flore que prantasse já mucharo
e o nosso sabiá não canto mais os pombo do tearo
desertaro em busca de um amo dos pombais
se o relógio da sala está parado*

*a lâmplada virge não tem luz
que está sobre um piano apuerado
a derradera valsa apaixonada que eu compus
o nosso quarto nunca foi desfeito
nem/ele eu entro eu te juro*

*por deus a luva que deixasse em sobre a leique
eu vejo as tuas mão mim
da adeus a luva que deixasse em sobre a leique
eu vejo as tuas mão mim da adeus*

Assim como seu Nelson, dona Rosália canta algumas cantigas de incelença, mas faz um alerta de que não gosta dessas cantigas e que elas não podem ser cantadas fora do contexto da sentinela. O canto faz parte daquele ritual e, portanto, não há porque cantar “sem motivo”. Nesse sentido, Ikeda enfatiza a forte relação do canto com a tradição, aprendida com os mais antigos e que está inserida numa manifestação que não se destina à apresentação artística.

Os grupos tradicionais são os continuadores das heranças dos antepassados. São as expressões de músicas, danças, rituais e festas que existem em milhares de comunidades (...). É importante destacar que nesses casos, na grande maioria das vezes, essas manifestações estão relacionadas a rituais, cerimoniais, de devoção, em festividades religiosas. Não se trata de atividades de interesse apenas estético, artístico. (IKEDA, 2013, p. 177-178)

Convido à escuta do único canto de incelença feito por dona Rosália.

▶ <https://goo.gl/toZHMQ> (versão digital)

▶ Faixa 6 do CD em anexo (versão impressa)

*uma lavadeira
uma beija-flor
lavando os paninhos
de Nosso Senhor
quanto mais lavava
o sangue corria
Nossa mãe chorava
o judeu se ouvia
duas lavadeira
uma beija-flor
lavando os paninho
de Nosso Senhor
quanto mais lavava
o sangue corria
Nossa mãe chorava
o judeu se ouvia*

Paixão de dona Rosália é o padrinho Cícero. Ela me contou de sua grande devoção pelo Padre Cícero, das inúmeras romarias que fez de Arapiraca até Juazeiro. Contou-me que no ônibus cheio de gente, durante todo o trajeto, se reza cantando. Pediu-me para ligar o gravador para que pudesse gravar ela cantando uma cantiga para o padre. Nesse canto pode-se observar uma característica de dona Rosália no modo de cantar que lhe é muito peculiar: inserir uma pausa no interior das palavras “Je/sus” e “tris/teza”. Ela também desloca a sílaba do encontro consonantal na palavra “protegei” cantando “potregei”, demonstrando mais uma vez sua desobediência às normas da língua.

▶ <https://goo.gl/Wbso5x> (versão digital)

▶ Faixa 7 do CD em anexo (versão impressa)

*O Padre Cícero quando deixou Juazeiro
O seu romeiro sentia no coração
A grande falta do pastor de Je/sus Cristo*

*Que está escrito meu padrinho Cição (...)
Do seu sermão o romeiro tem saudade
No peito bate uma tris/teza sem fim
Ainda diz aí meu Deus se eu pudesse
Ver nessa hora meu padrinho junto a mim
Ainda diz aí meu Deus se eu pudesse
Ver nessa hora meu padrinho junto a mim
E mesmo assim já louvei o meu Jesus
Que tá na cruz na maior judiação
Frei Damião roga a Deus pelo romeiro
Do Juazeiro do Padre Cição Romão
Frei Damião roga a Deus pelo romeiro
Do Juazeiro do Padre Cição Romão*

*Tá com uma hora que nós tamo viajando
Nóis se arrumando para a nossa romaria
Valha-me Deus eu vou rezar o ofício
Meu padrinho Cição se mudou mas não morreu
Valha-me Deus nós vai rezar o ofício
Meu padrinho Cição se mudou mas não morreu
Duas visita eu fiz pro santo Juazeiro
A visitar o meu padrinho Cição Romão
Padrinho Cição potregei nossa viagem
Me abençoa meu padrinho Frei Damião
Padrinho Cição potregei nossa viagem
Me abençoa meu padrinho Frei Damião*

Sobre os cantos de trabalho, dona Rosália me diz que aprendeu a cantar quando ainda era criança ouvindo os outros cantarem nos salões de fumo. Na voz que canta de dona Rosália emergem muitas outras vozes trazidas pela sua narrativa. O canto dela está fincado numa memória de infância e adolescência.

Pergunto a ela como aprendeu a cantar:

RG: e a senhora aprendeu assim só de ouvir?

RS: foi ... aí co/ a/ as cantiga na mimora [memória] né ... da pessoa

RG: é assim que a senhora aprende?

RS: uhum

RG: todas as músicas?

RS: é porque é assi/ ninguém tá ensinando contando dizem isso aquilo o to ... a gente vê e vai se concentrano naquilo e aprende ... se você ... eu cantei ... se você se interessa cê aprende ... agora é cu/ com ela aí gravada né se aprende ... o negócio é tê interesse é tudo que a gente qué se a gente tive

interesse ... leva a frente ... né

Dona Rosália escancara a presença de outras vozes em sua voz ao narrar suas experiências de aprendizado dos cantos. Para Bakhtin (1992), (...) nossa fala, isto é, nossos enunciados (...) estão repletos de palavras dos outros” (p. 314). Bakhtin (1992) afirma ainda que “o enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. (p. 316).

Nos dois versos cantados dessa cantiga que trago aqui, aparece uma crítica social às relações de trabalho entre patrão e empregado. Santos também observou conteúdos críticos nos cantos de trabalho do Recôncavo Baiano. Para ela, as músicas

dimensionam a consciência do trabalhador sobre o seu papel de sujeito histórico, porque enquanto “versa, brinca e vadia” expõe claramente o entendimento acerca do contexto que o circunda. As canções amenizam a dureza do trabalho, mas acima de tudo são um desafio: é quando suas vozes se utilizam de melodias para questionar a situação a qual são submetidos, para exigir a execução de seus direitos e para de alguma forma transgredirem a ordem. (SANTOS, 2006, p. 8)

Nos versos a seguir, narra-se a pesada carga horária a que está submetido o trabalhador (o pobre do operário tem três horas de alegria, quando almoça e quando janta e quando recebe seu dia). Figuras metafóricas também estão presentes na linguagem dos versos dos cantos de trabalho, neste caso usando a figura da formiga para identificar o trabalhador e seu pedido por bebida ao patrão.

Chora viola

▶ <https://goo.gl/cBvcAG> (versão digital)

▶ Faixa 8 do CD em anexo (versão impressa)

chora viola diga olêê
chora viola diga ôiáíá
chora viola ó galo canta e a miúda
chora viola a meia noite assoluçava
chora viola

*quem não pode com a formiga (chora viola)
não assanha o formigão (chora viola)
e quem não pode dá o vinho (chora viola)
num bota fumo no salão (chora viola)*

*chora viola diga ôlêlê
chora viola
diga ôiáíá
chora viola o galo canta e a miúda
chora viola
meia noite a soluçava
chora viola*

*o pobe do operário (chora viola)
tem três hora da alegria (chora viola)
quando almoça e quando janta (chora viola)
e quando arrecebe o seu dia (chora viola)*

*chora viola diga ôlêlê
chora viola diga ôiáíá
chora viola
o galo canta e a miúda
chora viola
meia noite assoluçava
chora viola*

Essa cantiga faz menção ao vinho. Como me contou dona Rosália era comum o patrão oferecer vinho ou cachaça para os trabalhadores.

RS: era todo mundo se animava ... bebendo vinho bebendo ... cachaça bebendo tudo ... quem vin/ o patrão ... levava dois saco de pão um bucado de bananola e a gente passava noite até o dia trabaiaando achava era bom ((risos)) pra gente era um divirtimento né. Por isso que eu digo hoje as coisa/a é boa é um oto tempo era muito mais milhó do que é agora ... agora tá tudo fraquim o povo num si/interessa mais cantá não (Rosália dos Santos, 2016)

Se o patrão não cumpria o seu papel, os trabalhadores reivindicavam a bebida pelo próprio canto. Esse é outro verso cantado por dona Rosália em que se pede a bebida:

*meu patrão eu quero beber
na vida eu tenho um prazer*

se eu não beber vou embora

Ao descrever todo o processo de trabalho desde o plantio, a colheita, a destalação e o preparo do fumo, dona Rosália narra a forte presença dos cantos, como se não pudessem se separar canto e trabalho. Desde criança dona Rosália acompanhava a família na lida com o fumo, conta que era um trabalho pesado, principalmente o plantio e colheita. Para “animar”, como ela mesma diz, cantavam. Cantar e trabalhar estão em íntima relação, como uma forma de “animar”, aliviando, amenizando a dureza do trabalho.

Sufrimento e prazer coexistem nas narrativas trazidas por dona Rosália:

RS: não ... num é ... não é sofrido n/ mai sofrido na roça de que no salão p/ que no salão é a gente sentadim puxando aquele talim abrindo a foinha butano ... não não pesa não ... cansa o corpo assim porque a pessoa passa um ... o dia todinho ou a noite assentada né ... isso daqui chega dói mas a gente já é acostumado né nem liga ... é doendo e a gente trabaiaando né ((risos)) é bom demais né

* * *

A experiência que vivi em Arapiraca foi um acontecimento, um tombamento que me fez mudar de lugar em relação a voz. Para muito além da patologia, da técnica, a voz está vinculada à vida, ao trabalho, à enunciação de uma pessoa, à enunciação de um coletivo. Distante mais de 2000 quilômetros de São Paulo, cidade onde vivo atualmente, o contato com os cantos e com as narrativas que encontrei em Arapiraca me levaram justamente de volta à Osvaldo Cruz, cidade onde nasci, e a descoberta de que esse modo de cantar também existia lá, quando minha mãe era criança. Ela me conta, durante um encontro que tivemos para bordar os mapas dos meus deslocamentos para esta tese, que quando morava na zona rural de Osvaldo Cruz, a própria família e outras pessoas que moravam próximas se juntavam para cantar em várias situações. Uma delas, que me chama a atenção, era para fazer chover em períodos de seca, momento em que a plantação corria o risco de se perder.

Os deslocamentos no tempo e no espaço para viver esses novos sentidos me inspiram a seguir em busca de outros lugares para a voz onde se possa ter uma voz-experiência.

- como usamos mais a voz do outro?
- como sabemos no proprio corpo a voz do outro?
- quais são as nuances no meu corpo ao usar o outro?
- voz - escuta é encontro. é afet. Aug do outro faz minha membrana tímica vibrar, faz mover o meu corpo.

escutar o outro é renunciar
à telepatia. É renunciar ao "eu
sei o que você está pensando, eu
vou colocar palavras na sua boca."
Escutar o outro é renunciar à privacidade
de poder, seja ela a do professor. (3)

Ateli: lugar de fazer fios da vida

- deixar fluir
- sonhar
- criar brechas nos limites / nas bordas
- ter seu próprio nome
- bordar sua própria expressão
- e criar outros sons, outras vozes.

ARTE

NARRATIVA

palavras poéticas

corpo

- limites
- extra limites
- borda
- dobrada

quando vai para a palavra própria
toda rememora as potências.

A água como uma entidade:
 in pedra longe de casa, longe
 de todos pontos de partida. A
 água como respiração: nada a
 diz no inferno. A água como a
 força da apatia, da tein-
 ra, da vergonha. A própria
 água como o regresso a um
 novo lugar onde nunca
 está umos antes. pag. 125

entender-se, fazer
matéria e, depois,
se for o caso, dar
na lei

Sólido = o lugar público ^{voz} toda parte ^{meia} ^{contorno} ^{ou}
 sólido (Ateliê de voz em ^{contorno} ^{porisso} ^{com} ^{para}
 lugares da ciência pré-estabelecidos, ^{para}
 a voz (técnicas vocais, medicina, fonocardiologia,
 linguística) ^{SAÚDE} ^{PRÉ}
 Começo a desmontar o lugar da voz ^{plô}
 com a ^{prática} ^{como} ^{seis}

Como a criança se desenvolve?
 PRA, DE VOZ EXPERIÊNCIA como:
 técnica e, em identificação, a em tempo
 aprendidos; que tem o número de sintomas
 técnicas para o problema social/diagnóstico
 CRIAR esse ESPAÇO de CRIANÇA DE SI
 PRÓPRIO (nomear a si próprio, nomear a
 voz própria, experiência com a voz), de percepção
 da própria voz

3 Ateliê de voz

3.1 Espaço-tempo para experiência

Esse espaço é um espaço que traz muitas ideias, sensações, o espaço da criatividade. (Andreia dos Santos, sobre o Ateliê de Voz)

Permeado por minhas caminhadas em busca de diferentes vozes, do canto coral aos cantos de trabalho, do erudito ao popular, da patologização à compreensão dos sentidos produzidos por ela; em diferentes lugares na cidade e no campo, fui construindo um mapa de experiências, mapas de percursos com voz que resultou em um projeto chamado Ateliê de Voz. Neste ateliê sigo experimentando e tomando contato com outras vozes que vão ressignificando constantemente o que concebo, o que vivo e como atuo profissionalmente com a minha voz e com a voz do outro.

O fato de ter vivido essas experiências que narrei como acontecimentos, ou seja, como experiências de tombamento, como atravessamentos, fez com que eu passasse por vários processos de ressignificação, fazendo-me rever preconceitos (principalmente com a visão patologizante da Fonoaudiologia) e lançando-me em movimento de busca para um olhar mais integrador para o fenômeno da voz, onde não necessariamente tivesse que escolher a orientação de apenas uma área do conhecimento para com ela atuar, nem tivesse que ficar atada aos formatos estáveis e configurados desses campos.

Como dizem Contreras e Pérez de Lara sobre o movimento de pensamento que nos provoca a experiência como acontecimento,

pensamos porque algo nos acontece; pensamos como produto das coisas que nos passam, a partir do que vivemos, como consequência do mundo que nos rodeia, que experimentamos como próprio, afetado pelo que nos acontece. É a experiência que nos imprime a necessidade de repensar, de nos voltar sobre as ideias que tínhamos das coisas, porque justamente o que nos mostra a experiência é a insuficiência, ou a insatisfação de nosso anterior pensar; necessitamos voltar a pensar porque já não nos vale o anterior em vista do que vivemos, ou do que vemos que acontece, do que nos acontece. Justamente, o que faz com que a experiência assim seja, é isto: que temos que voltar a pensar. (CONTRERAS e PÉREZ de LARA, 2010, p. 21)

Provocada a pensar a partir das minhas experiências e da minha experiência com a narrativa de minhas histórias nas diferentes áreas da voz, busquei a construção de um modo diferente de atuar profissionalmente com a voz. Atravessada pelas experiências, narradas nas últimas páginas, os movimentos de aproximação e de distanciamento com as áreas consagradas de pesquisa com a voz como a Fonoaudiologia, a Técnica Vocal, a Linguística, além do contato com a Cultura Popular, parecem se amalgamar quando me encontro com a Arte e Educação, a área do conhecimento que provoca a existência de espaços de criação.

Ao me aproximar das Artes, comecei a ter contato com os ateliês. Fui me deparando com esse lugar em que as pessoas se encontravam para trabalhar, criar coisas com diferentes técnicas, materiais e suportes e onde podiam testar, manipular, desenhar, dar formas, enfim, onde podiam inventar coisas. Começo a vislumbrar uma forma de integrar os saberes das áreas da voz a esses espaços de criação, numa tentativa de dar movimento à complexidade do fenômeno da voz humana, sem a visão segmentadora própria de cada área, mas sim com as invenções possibilitadas pela Arte e Educação.

Na confluência dos encontros, um convite da Angela Castelo Branco, do Giuliano Tierno e da Letícia Liesenfeld para oferecer a disciplina de voz do curso de Pós-graduação A Arte de Contar Histórias, que acontece n'A Casa Tombada: lugar de arte, cultura e educação, coloca-me diante de um desafio, o de materializar o Ateliê de Voz, assim mesmo nomeado por eles, uma aula-ateliê. O meu desafio era oferecer à voz, tanto à minha quanto à do outro com quem me encontraria para a aula-ateliê, um possível lugar de abertura para experiências, um lugar possível para a criação com a voz.

Num primeiro momento, portanto, o Ateliê de Voz foi oferecido para os alunos do curso de pós-graduação; porém, passei também a oferecer como oficinas e cursos livres³¹, para qualquer pessoa interessada em viver um processo de pesquisa da própria voz, num espaço da invenção e da experiência. Não é preciso

³¹ A oficina é um encontro de um único dia, com carga horária de 6 horas. O curso, com 20 horas de duração, tem sua carga horária distribuída em 7 encontros semanais.

“ter conhecimento” sobre a voz, nem saber cantar, nem saber contar histórias, nem recitar poesia. Todos podem estar juntos diante da aventura que o encontro provocará.

Miquelina, que participou de três Ateliês de Voz (uma disciplina do curso de Pós-graduação A Arte de Contar Histórias, uma oficina e o curso livre) traz à tona em sua fala a heterogeneidade das pessoas que participam do ateliê porque isso chama a sua atenção:

Nossa, gente de várias origens, então aquela heterogeneidade, foi muito legal as expectativas das pessoas e foi tão bacana que a gente fez também, ficou tão de braço dado, né. Eu também vi isso agora no ateliê, gente de origens diferentes e mesmo as cantoras eram de estilos diferentes, de pesquisas diferentes, a nossa amiga advogada, a Marina. Ah, eu amei demais a experiência dela.

Trago o que a Miquelina narra (e também outras pessoas) sobre o trabalho porque penso que uma tese sobre o Ateliê de voz sem a presença da voz das pessoas que me ajudaram a pensar e participaram dos encontros não teria sentido. Por isso, junto dos autores de diferentes áreas do conhecimento que me ajudam a nomear a construção deste trabalho, trago também as narrativas que emergiram das pessoas depois de participarem de alguma atividade do Ateliê de Voz. As narrativas chegaram até mim por diferentes meios: mensagem privada em redes sociais, conversas casuais e, em alguns casos, a partir de um pedido mais formal em conversas previamente combinadas e gravadas.

Ao me deparar com essas narrativas me surpreendo com a mobilização que um trabalho de voz causa nas pessoas. Esses depoimentos fazem emergir algumas pistas sobre o sentido de um trabalho com voz. A voz é a pessoa. Inventar a voz é inventar a pessoa. O que se dispõe e se expõe com voz, se dispõe e se expõe por inteiro, se desnuda diante de si e do outro. É experiência de choque. Certamente, o que viveram (e o que eu vivi) não foi puramente técnico no sentido de movimentar e buscar um modelo vocal, mas muito mais de reposicionamento diante da vida, de possibilidade de se enunciar com voz própria, viver uma experiência.

Diante da expectativa inicial dos participantes do Ateliê de Voz de que

estariam em mais uma oficina de voz (em que se faria um trabalho técnico, com exercícios, com métodos já conhecidos), há uma resignificação do trabalho vocal, um outro caminho possível a ser seguido pela narrativa, pela apropriação da voz, pela possibilidade de viver experiências com a voz, não como um modelo a ser seguido, não como uma pré-determinação, não como algo formalizado e vindo de fora.

Luciene, que estava presente na oficina que ofereci para o Coral Boca Santa, me escreveu o seguinte trecho logo após nosso encontro:

Eu esperava um pouco mais do mesmo... exercícios pra voz, dicas de cuidados e afinação, mas foi muito mais! Trabalho de corpo, voz e alma.

Andreia, aluna do primeiro Ateliê de Voz que conduzi como disciplina do curso de pós-graduação A Arte de contar de Histórias, ao narrar os acontecimentos durante o processo, me chama a atenção para o quanto foi marcante para ela ter vivido o trabalho com a voz e o quanto para ela foi uma experiência:

É levar todo mundo pra essa, para essa experiência, uma experiência... acho que não esqueço jamais... não esqueço mais ... ouço mais a minha voz né ... uso mais o meu agudo

Assim proponho o espaço-salão-ateliê para a voz-experiência, sem a certeza de que as pessoas viverão uma experiência, pois da experiência do outro não tenho o que dizer. Digo da minha experiência com esse trabalho e trago as narrativas que escutei para dizer junto.

3.2 O salão: espaço-tempo para a voz-experiência

O salão, como aquele em que dona Francisca, dona Rosália, dona Maria, Isabel e tantas outras mulheres destalavam o fumo e ao mesmo tempo podiam cantar, podiam falar de suas vidas, se constitui como uma metáfora para o Ateliê de Voz. Nas palavras de dona Francisca, o salão é o “lugar da doidice, onde todo mundo podia cantar”, palavras com as quais dialogo e acrescento: é lugar de cantar, falar, contar histórias, recitar, ler, etc, com a voz que se tem, com a voz que se quer. Dona Francisca me inspira, com essa descrição do salão de destalar fumo,

a também nomear o ateliê de voz assim, como “lugar da doidice”, ou seja, um lugar em que a padronização da voz não é o objetivo, muito menos selecionar pela qualidade de sua voz quem nele pode estar. No salão, e também no Ateliê de Voz, até mesmo quem não tem voz pode estar.

Quero com isso dizer que ao nomear assim o salão onde se destalava o fumo e ao mesmo tempo se cantava, dona Francisca me presenteia com essa imagem que hoje uso para convidar as pessoas a estarem juntas, num espaço em que se propõe a abertura para o desejo de dizer, de cantar, de expor a voz sem a necessidade de julgamentos. Onde todos têm o direito de contar a sua história com a voz. Também como no salão, no Ateliê de voz, nos sentamos em círculo para o trabalho. Assim como no salão em que as mulheres podiam falar de suas vidas pelos versos cantados, falar de sua realidade de sofrimento ou do que estavam vivendo, no Ateliê de Voz constituímos esse espaço para a escuta, para falar de si e compartilhar a presença num espaço que é público, que é coletivo. É onde se canta para não dormir, é onde se está em estado de presença.

Para se estar com “o que foi tecido junto”, como diria Morin (2001, p. 38), foi preciso um movimento de desterritorialização e o encontro com o chão do salão, com o espaço do ateliê, com o caldo da arte, para poder enxergar e escutar a voz de um modo mais “complexo”, com elementos inseparáveis que constituem o “todo”. Diria Irwin (2008, p. 91) que é um espaço miscigenado ou hifenizado: fonoaudiologia-linguística-técnica vocal-cultura popular-arte e educação. “Trata-se de viver nas fronteiras, nos espaços entre” (IRWIN, 2008, p. 93). Para a autora, “mestiçagem é um ato de interdisciplinaridade. Ele hifeniza, cria pontes, barras, e outras formas de terceira idade que oferecem espaço para exploração, tradução e compreensão de maneiras mais profundas e enfatizadas de construção de significado.” (IRWIN, 2008, p. 91).

Ao nomear esse trabalho como um ateliê, o que se constitui é um outro território para a voz (estando eu também desterritorializada) como um lugar de criação, de invenção, espaço do fazer artístico, *da livre pesquisa sobre a vida*. Ateliê “é o espaço da efervescência criativa, o espaço do simbólico e da exploração dos

elementos da matéria e das coisas, da cozinha poética.” (MAZZAMATI, 2017, p. 22).

A arte é o caldo que junta todas essas coisas que tinham se cristalizado, tinham se endurecido, tinham secado, cada uma no seu lugar, a Fonoaudiologia como Fonoaudiologia, a Linguística como Linguística, a Técnica Vocal como Técnica Vocal. As Artes se constituem como o meio, como caminho, como o caldo, que revitaliza tudo isso e cria uma possibilidade de enunciação, de ressignificação.

Ateliê é lugar onde eu posso me enunciar com voz polifônica, onde posso dizer “o que foi tecido junto”, de vários lugares à partir da arte, como elementos inseparáveis que constituem o todo: a partir da Fonoaudiologia, da Linguística, da Técnica Vocal, da Cultura Popular (e outras áreas mais que surgirem), com essa voz misturada.

Como no salão, é lugar de encontro, é lugar público, onde se pode ter voz para enunciar a sua própria verdade. Poder falar de si, poder narrar-se como quem (re) inventa sua história e (re)posiciona sua voz no mundo, em relação consigo próprio e com os outros. Esse lugar de criação é o lugar da enunciação da experiência. É também espaço de acolhimento, onde a pessoa pode se sentir à vontade. É convite a estar presente e escapar dos condicionamentos, das pressas, das palavras gastas. É lugar em que se pode mostrar fragilidades e potências. Lugar de estar inteira, sem a exigência de ter que estar com a voz bonita, a voz brilhante, a voz limpa, a voz forte... poder estar junto com a voz que se tem. Até sem voz se pode estar.

O espaço do Ateliê de Voz é de resistência. De resistência aos “nãos” que escutamos para nossa voz. Os diferentes tipos de voz são acolhidos e escutados. Lugar em que o cuidado está presente: o lugar também é de cuidar, cuidar uma da outra. Em sua maioria, os grupos formados nos Ateliês de Voz são de mulheres. Mulheres que, no encontro, passam a se cuidar, dão força uma à outra. Constroem lugares outros. Com suas próprias vozes. Uma rede de cuidar... um lugar de escutar o que a outra tem a dizer... se abre um espaço, um vão... um espaço no corpo, um espaço para a escuta... física e simbólica.

Outra característica do Ateliê de voz é ser espaço em aberto, porque se

constitui no trânsito das pessoas que se encontram, vai se configurando a partir das falas, tanto a minha quanto das pessoas que estão presentes. Cada encontro é de um jeito diferente, porque depende da voz dos presentes, depende das relações que se estabelecem.

E assim, o rizoma vai se fazendo, se desenhando, com relações inesperadas e descentralizadas, onde tanto eu como arte-educadora, quanto as pessoas que estão participando do Ateliê de Voz, podem criar modos de ter voz no encontro com o outro. No Ateliê de Voz, lugar de reconhecer, inventar e encontrar a voz, se abre a possibilidade de uma voz-experiência. Voz-experiência como condição para uma voz-própria. Voz-experiência como possibilidade de se expor e sofrer, tombar, se apaixonar com ela. Voz-própria como a tomada de consciência à respeito de sua voz, como soa, como se move, como se oferece ao outro.

Ateliê de voz: onde se pode afirmar mais as potências da voz, com a possibilidade de criar a voz própria e se inventar a partir dela, de resistir à excessiva especialização e ao apagamento da voz da pessoa que enuncia, resistir à opressão, fugir das padronizações mercadológicas. Esse lugar de encontro para a criação, de invenção, de uso de técnicas (ou de subversão de técnicas), materiais e suportes pode ser um ateliê. Ateliê de voz é um lugar de experiência e o lugar de experiência é o lugar da voz própria.

Narro, a seguir, quais foram os caminhos percorridos durante os Ateliês de Voz e que me levaram à proposição dos termos voz-experiência e voz-própria.

3.3 Modos de se habitar, modos de habitar o corpo

No Ateliê de Voz, o convite é para que possamos nos olhar como corpo, como voz, como pessoas diante da possibilidade de ter uma experiência. Ainda que sobre a experiência alheia eu nada tenha a dizer, uma vez que a experiência é individual, e nem possa garantir que todas as pessoas que já participaram tenham tido uma experiência, a proposta é a de que nos entreguemos à possibilidade de ter uma experiência com a voz, com a própria voz e com a voz do outro.

Num gesto de ruptura com a falta de tempo onde é impossível se ter uma

experiência, o Ateliê de Voz é um convite para uma pausa, uma parada no tempo apressado, uma interrupção, uma possibilidade de

pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2014, p. 25)

É um convite à experiência, a habitar o próprio corpo, ser atravessado pela experiência de estar junto e de se perceber a partir da voz. Momento de fazer perguntas e de prestar atenção:

Como está seu corpo agora?

Como você acha que a voz é produzida?

Qual o caminho até chegar ao corpo do outro?

Quando ela fica presa, em que parte do corpo isso acontece?

Onde começa a voz?

Onde nasce a palavra?

Diante de perguntas que provocam a estar num outro espaço-tempo onde é permitido e desejável prestar atenção e observar a si próprio, a escuta também vai se constituindo como abertura de espaço no corpo e como modo de receber o outro também como um corpo, também como voz. No ateliê, lugar de investigação, de pesquisa, de experimentação da própria voz, a escuta faz mover em direção ao outro, faz perceber em si coisas que também são possíveis de perceber no outro.

Escutar, narrar, respirar, se movimentar, cantar, falar, se expor, se perceber corpo: são todos apelos para que cada um possa se habitar e assim possa fazer a sua investigação da própria voz, possibilitando viver sua voz como experiência. Para isso, buscamos ampliar os espaços, ocupar os espaços, deixar de escapar de nós mesmos. Uma vez atento a si próprio, abre-se a possibilidade de ver e escutar ao outro. O ateliê de voz acontece no coletivo e se propõe a uma voz-experiência

e a uma voz-própria em relação, voz que se faz presença junto de outras vozes, voz que encosta no outro.

Adentremos um pouco mais esse “salão” para escutar o que cada um tem a dizer e narrar sobre as relações que se dão nesse espaço. Para tanto, apresento alguns momentos que proponho às pessoas presentes, espaços-tempo para a pesquisa de si, para investigar os modos de se habitar à partir da escuta, das narrativas, da percepção de si em relação ao espaço físico, da respiração, dos gestos vocais, da exposição da voz, da escuta da voz gravada e dos sentidos atribuídos a ela.

3.3.1 Espaço-tempo para a escuta

No ateliê, a escuta é essencial, é fundamental para que a voz-experiência possa emergir. Nesse contexto, a escuta é abertura de espaço, é movimento que se põe entre as pessoas. Escuta como convite para receber no próprio corpo a voz do outro. Mas é também uma escuta de si próprio, tanto de sua própria sonoridade vocal, quanto de seu estado, de seu corpo, sua mente, num gesto de esvaziamento e ocupação do próprio corpo. Essa ideia de escuta como movimento e também de conexão com o que seria interno e o que seria externo à pessoa aparece nos escritos de Jean-luc Nancy, como podemos ver a seguir:

Estar à escuta é estar ao mesmo tempo fora e dentro, é estar aberto de fora e de dentro, de um ao outro, portanto, e de um no outro. A escuta formaria assim a singularidade sensível que portaria, no modo mais ostensivo, a condição sensível ou sensitiva (aisthética) como tal: a partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio. ‘Aqui o tempo faz-se espaço’ (...). (NANCY, 2014, p. 30)

A voz que chega aos ouvidos de quem a escuta é energia acústica, é onda sonora que faz a membrana timpânica se movimentar. A voz afeta o corpo alheio, é fenômeno físico, fisiológico, mecânico, neurológico. É afeto.

Pergunto a mim mesma e pergunto aos que ali estão: como chega a minha voz na sua membrana timpânica? Que voz eu ofereço ao encontro com o corpo do outro? Ao me fazer essas perguntas, vislumbro fenômenos intimamente conectados: a voz está em relação com a escuta e a escuta em relação com a voz.

A voz e a escuta como corpo, anatomia e fisiologia, é ao mesmo tempo voz que afeta e escuta que acolhe. Voz-escuta é ato de encontro. Voz que chega no outro corpo e o afeta fisicamente. Voz como desejo de encostar no outro (Angela Castelo Branco). Não há como escapar à voz. “Aquele que ouve é completamente exposto a eventos sonoros, provindos do exterior, que ele não controla.” (CAVARERO, 2011, p. 55). Mesmo quando uma pessoa tem perda auditiva, a voz do outro, como energia acústica, chega em seu corpo e encosta nele, faz encontro com a pele.

A escuta é encontro com a voz do outro, com a presença do outro em meu próprio corpo. Portanto, não há sentido para a voz se não há quem a escute. Ela se ancora no encontro com o corpo de quem a escuta. A voz do outro encontra meu corpo e me faz mover, move membrana timpânica, move ossículos, move células ciliadas e junto move sentidos. Escuta-corpo como uma dança. Fisiologia-poesia.

O que se propõe com esses questionamentos e com essas imagens a respeito da voz e da escuta é provocar uma escuta que aceita a voz do outro como ela vem, sem julgamentos; escutar sem ter que responder, sem ter que dar uma opinião, “escutar (...) como se fosse pela primeira vez, porque, a cada uma, algo da ordem do inédito atravessa a percepção e muda a pronúncia” (SKLIAR, 2014, p. 24). Atenção às sensações que aquela voz que escuto causa em mim, perceber-se ouvindo o outro, perceber como fica o corpo. Essa é a proposta para esse momento, deixar-se atravessar pela voz do outro, deixar-se afetar, deixar ser ocupado pelas ondas sonoras que o outro corpo produziu.

Diante dos fatos físicos, fisiológicos, anatômicos, mas também afetivos, relacionais e poéticos, pergunto mais uma vez:

Você é capaz de escutar a voz do outro?

Quais os efeitos da voz do outro em você?

Como fica o corpo que escuta?

Como sua voz chega no corpo do outro?

De que modo você imagina sua voz chegando ao ouvido do outro?

Como você oferece sua voz ao outro?

Na relação voz-escuta, escutar a voz do outro é abrir espaço no corpo para a chegada do outro em mim e também uma abertura para aquilo que ainda não sei, aquilo que ainda não compreendo, “o que não consigo antecipar, para um sentido que não está todo posto e todo feito” (DUNKER, 2017). Escuta de corpos, uma vez que não é possível separar nem a voz, nem a escuta do todo que é o corpo. Corpo-orelha, corpo-pregas vocais, corpo-diafragma, corpo-pensamento, corpo-linguagem. Baitello ajuda a pensar a presença como corpo e como acontecem os processos de escuta ou *ausculta* (termo por ele empregado):

Corpos mostram-se, apresentam-se, de maneira complexa, múltipla e, além disso, frequentemente enigmática (cada corpo traz em si segredos que despertam a atração de outros corpos). Por meio de seus enigmas é que capturam a atenção de outros corpos. Corpos não emitem sinais unidirecionais, mas geram atmosferas saturadas de possibilidades de sinais que se transmutam em vínculos e elos quando auscultados por outros corpos. Os corpos são exímios geradores de vínculos quando auscultam e deixam-se auscultar por outros, porque só eles preenchem os espaços de falta de outros corpos. (BAITELLO, 2008, p. 101)

A voz assim experimentada é uma voz-encontro, voz-afeto. Encontro de corpos.

A escuta se materializa pelo convite que faço para que as pessoas narrem suas experiências com a voz, o que lhes vier à memória naquele instante em que faço essa pergunta, como um direito de contar a própria história. Durante a escuta, peço que prestem atenção em como chega em seu corpo a voz do outro.

Começo com minha narrativa (tal como foi narrada nos capítulos 1 e 2) e me exponho, compartilhando com as pessoas presentes tanto os momentos em que me senti potente com minha voz quanto os momentos de silenciamento, mostrando sim as minhas potências, mas também as minhas fragilidades. Ao me expor dessa maneira, me permito não estar no lugar da professora, da fonoaudióloga, de quem deve ter o conhecimento sobre a voz do outro, de quem teria respostas prontas, de quem deveria orientar sobre a melhor voz, sobre a voz certa e a voz errada, de quem deveria julgar para avaliar e diagnosticar. A mim também falta. Proponho uma relação mais horizontal, menos hierárquica, onde o saber sobre a voz não está

centralizado em mim, mas sim construído no coletivo, no que cada um tem a dizer sobre a própria voz e sobre a voz do outro. Esse saber vai se nomeando durante todo o processo, a partir das narrativas de cada pessoa presente.

Se nos abrimos para a escuta de todos, não necessariamente eu, no papel de educadora, preciso dizer o que vai acontecer no encontro, nem ter o controle do que vai ser dito. Dou-me a chance de ficar em silêncio para poder escutar o que os outros têm a dizer, retiro de mim toda ilusão de que tenho a obrigação de deter conhecimento sobre a voz do outro, que tenho algo a dizer e a modificar, que devo diagnosticar e analisar.

Ao narrar minha história, ofereço e convido a todos para escutar a quem queira contar sua própria história, aceitando a voz como ela quiser vir, sem julgamentos, mas sim, observando o que narra e como aquela voz lhe chega ao corpo. Nesse momento as pessoas começam um caminho de conexão com o que é próprio, é momento de poder falar de si, de narrar sua história. É também momento de se conectar com a história do outro e muitas vezes se reconhecer nela. Cria-se um ambiente de cuidado, de acolhimento e de confiança.

3.3.2 Espaço-tempo para narrar

*o sentido de uma vida não se
descobre e depois se narra, mas
se constrói na própria narração
(Diana Klinger)*

O espaço de escuta está em aberto para que cada um dos presentes possa narrar a sua própria história com a voz, como um direito de contar, de lembrar, de reconstruir “como uma história que merece ser recordada como algo extraordinário, como uma cadeia de acontecimentos em que podemos iniciar algo novo.” (BÁRCENA, 2014, p. 65-66). Ao mesmo tempo que cada um fala de sua história com a voz, muitas descobertas vão acontecendo. Descobrimos coisas a nosso respeito que não sabíamos ou não lembrávamos ao escutarmos as histórias dos outros.

Baitello nos ensina que o ouvir “permite gerar imagens, nossas próprias

imagens, e essas são imagens geradas por nexos, sentidos e não são imagens oferecidas prontas de maneira a cercear a capacidade imaginativa” (BAITELLO, 1997, p. 27). Por isso, quando escuto a história do outro, crio imagens e as reconheço como fazendo ou não parte da minha própria história. Com as imagens, posso também criar outras histórias ou nomear de outra maneira as próprias experiências. Como descreve Bárcena “as coisas que nos acontecem, podemos recordá-las reimaginando-as, contando-as e voltando a contá-las como um conto, a vida tem como fonte de si mesma o desejo.” (BÁRCENA, 2014, p. 65-66).

O psicanalista Christian Dunker também nos ajuda a pensar a escuta como lugar de emergência da fala do outro

escutar o outro é renunciar à telepatia. É renunciar ao ‘eu sei o que você está pensando, eu vou colocar palavras na sua boca’. Também é renunciar à atitude de ‘tudo bem, então se você sabe, você fica com todo o saber e eu me recolho na minha caverna’. Escutar o outro é renunciar à posição de poder, seja ela a de professor, a do médico, do entendido, do filósofo e deixar que a linguagem, deixar que a experiência, esteja em primeiro lugar. (DUNKER, 2017)

Ao abrir a escuta dessa maneira, damos espaço para o desconhecido, para o que não sabemos antes da pessoa enunciar; para a escuta que não precisa julgar ou ter respostas prontas, mas sim disponível para o novo, para o que se oferece no encontro com a voz do outro. O que parece acontecer nesse momento é um fluxo de histórias, momento em que as pessoas relatam que nunca tinham experimentado contar suas histórias dessa maneira ou mesmo que nunca tinham verbalizado o que acabaram de narrar.

Ao observar esse acontecimento, vejo se criar um ambiente de confiança constituído no encontro, na possibilidade de exposição das potências e fragilidades. As pessoas ficam desinibidas, se sentem à vontade para compartilhar de suas histórias, uma vez que as histórias são muito parecidas. Muitas se surpreendem com as semelhanças nas lembranças narradas. É como se não estivessem mais sozinhas com seus temores, com suas angústias, com seus silenciamentos, com suas potências. É sensação de passar a fazer parte de um grupo. É lugar de encontros,

identificações, compartilhamentos de histórias, é a construção de uma “memória coletiva de [uma] sociedade” (BOSI, 1994, p. 55).

Miquelina nomeia esse espaço-tempo como uma egrégora³², trazendo uma imagem do coletivo e como esse encontro traz a sensação de confiança:

a proposta do Ateliê, que também é uma das coisas mais bacanas para mim, foi naquela egrégora que a gente fez que acredito, não vai ser só aquele vai ser dos próximos também, é uma coisa da proposta da condução que faz a gente ficar à vontade.

A roda de narrativas dentro do Ateliê de Voz se configura como uma possibilidade de viver a experiência de narrar e narrar a experiência, de se enunciar, de contar sua história, de dizer a partir de “fragmentos de uma autobiografia como acesso ao lugar de emanção da voz.” (KLINGER, 2006, p. 59). Ao tomar contato com as narrativas, vão se criando espaços de escuta, se abre um caminho sensível de confiança e entrega a essa experiência de muito afeto e cuidado. Minha hipótese é a de que a escuta abre esses caminhos de confiança. Espaço para escutar, ser escutado e de poder se nomear publicamente. É voz própria que emerge na relação com o outro que escuta e que também pode se enunciar, voz que não está sozinha, não está num espaço privado, mas sim num espaço que é público.

Espero com esse primeiro momento do Ateliê de voz que se abra um espaço para que cada um possa contar sua história, mas mais do que isso, que possa ser ouvido. Numa dupla função, aquele que conta se sente acolhido, e aquele que escuta está ali de corpo presente, convocado a acolher o que quer que seja dito. Convoco a cada um a sentir no próprio corpo a presença da voz do outro e a perceber como a voz do outro também pode ser a sua própria voz. A história do outro é também a minha história. Muitas semelhanças. Há algo em comum.

³² Egrégora provém do grego egrégoroi e designa a força gerada pelo somatório de energias físicas, emocionais e mentais de duas ou mais pessoas, quando se reúnem com qualquer finalidade.

3.3.2.1 A escrita da narrativa: fragmentos, restos, escutas... narrativas sobre histórias com a voz

*Talvez criar não seja nada mais
do que lembrar-se profundamente
(Rainer Maria Rilke)*

Justamente por ter iniciado esse trabalho dentro de um curso de contação de histórias e também ter aprendido com a minha orientadora Luiza Christov a importância de começar qualquer trabalho com a escuta da voz das pessoas, comecei a incluir no início de cada Ateliê um primeiro momento para as pessoas narrarem as suas próprias experiências com a voz. Ao abrir para os outros, abri também para mim mesma essa possibilidade de narrar a minha história. À medida que fui me narrando, fui descobrindo coisas a meu respeito que antes não sabia, mas descobri ainda mais sobre mim ao escutar as narrativas das outras pessoas. Comecei a perceber o quanto aquelas narrativas sobre a história de voz dos presentes em cada encontro do Ateliê de Voz eram parecidas com as minhas. Em grupo, fomos descobrindo nossas semelhanças nas histórias com a voz, as fragilidades e as potências.

Ter uma história para contar sobre sua própria voz parece colocar a pessoa em contato com ela mesma e se sensibilizar para esse direito de lembrar e de inventar um lugar para si.

Diante de tamanha densidade do que comecei a escutar, passei a tomar notas de fragmentos das narrativas: fragmentos de confissões, revelações, reclamações, desabafos, entre outras formas de expressão de histórias vividas. Nem tudo que ouvi pude transformar em escrita devido à impossibilidade de transcrever o que foi dito em tempo real, portanto, trago para esse registro alguns trechos que me chamaram mais a atenção. Nesses fragmentos reproduzidos abaixo, estão escritos de mais de 150 narrativas, selecionados a partir das minhas notas dos Ateliês de Voz que conduzi durante o período de um ano e dez meses, de abril de 2016 a fevereiro de 2018³³.

³³ Desde o dia 16 de abril de 2016 realizei 16 Ateliês de Voz: 6 como disciplina do curso A Arte de Contar Histórias, para contadores de história em processo de formação. Outros espaços foram se abrindo e comecei a oferecer o Ateliê de Voz no formato de oficina para pessoas que tivessem

Fragmentos:

Minha voz nasceu. Eu tenho que cantar. Preciso me expressar pela voz para dar aula. Tenho pouca intimidade com minha voz. Eu não poderia a minha voz. Eu não me ari. Fui expulsa do coral, fui chorando pra casa. Não bloqueei meu canto e eu sinto de cantar. A voz é sempre um susto. Eu não consigo identificar minha voz. Sou voz de tagarecer rachada. Nunca tive problema pra falar em público. Acho que não sei cantar, não sei manter o canto direito, acho estranho. Sempre é me dá dificuldade. Não sei de onde vem, mas tenho dificuldade, vergonha de cantar. Minha voz tem força. Eu rabi pra contar histórias. Não me julgo por não saber cantar, eu canto em qualquer lugar, não tenho medo de criticas nem medo do ridículo. Minha mãe cantava o dia todo e meu pai contava histórias. Cantar é muito afeto. Gosto de cantar espontaneamente, na família, não gosto. É bom cantar. Quem canta seus males espanta. Na escola eu não cantava porque achava que escola é lugar de trabalhar. Hoje em dia eu canto no trabalho. Vamos cantar porque a voz encorpa! Não gosto de falar, sempre fui muito tagarela pra falar. Adoro cantar. Minha

mãe e pai adoravam cantar. Já falavam que não afinado, mas falar é um problema. Gosto de cantar, mas tenho medo do ridículo. A voz é a minha forma mais de trabalhar. Estou preocupada com a alteração na minha voz. Estou julgando da gente na escola. Minha voz vai cair. Tenho pouca expressão vocal. Não gosto de ouvir minha própria voz. Não tem como falar de biografia. Depois de um abuso na família, perdi minha voz e não quis mais cantar. As professoras com a minha voz me faziam chorar. Eu não sabia falar. Não estou em paz com a minha voz. A minha mãe cantava muito, se distraía cantando. Não consigo fazer a voz que eu tinha antes. Estou no caminho inverso. Eu não conto mais de histórias, mas agora eu quero ouvir e é um tempo que eu paro pra ouvir a minha própria voz. Eu cantava para meus filhos e agora canto para meus netos. Eu falo pra dentro, parece que tem um muro na minha boca. Eu quero cantar para o meu filho. Voz é memória. Algumas vozes não pensam sentimentalmente; vozes que arrastam:

Figura 12a Notas dos fragmentos de narrativas escutadas durante os Ateliês de Voz.

interesse em saber mais sobre sua voz, independente da atuação profissional. Foram 2 oficinas livres e 1 curso n'A Casa Tombada em São Paulo; 2 oficinas no Espacio de la Voz, em Montevideo, Uruguai; 1 na Casa Centenária, numa escola democrática de Florianópolis; 1 na Casa da Esquina em Limeira; 1 dentro da Semana de Prevenção de Acidentes no Trabalho no Senac da Penha em São Paulo, 1 para os cantores do coral Boca Santa da Unesp de Marília e 1 na Casa das Rosas em São Paulo.

voz é memória, sentimento, relação das pessoas. larguei a facilidade por causa das aulas de voz. Meu pai era cantor, ficou triste e parou de cantar. Minha mãe cantava o tempo todo, era uma figura lúdica. Desabei que a voz podia sair como canto e cantar foi como alargar alguns nós. Sempre tagarellei com a menor preocupação. Quando adulta comeci a ouvir a voz, parei a não gostar mais da minha voz. Veio o pré-julgamento e comeci a me cantar. Não me reconheço no gravador. Odiava a minha voz. O diretor do SBT dizia que voz grave é arte e voz aguda não é arte. Gosto da minha voz, mas queria que ela fosse mais rouca. Quando eu precisei apresentar trabalhos, comeci a gaguejar, comecei a falhar a voz, comeci a ficar nervosa com isso. Tenho voz nasal e não gosto. Não canto porque quando eu era adolescente minha família dizia que eu cantava mal. Quando eu tenho que falar mais, sinto dor. Não reconheço a própria voz, a minha voz. Vai cantar do mesmo jeito, afinada ao não. A voz falou pra eu falar mais baixo. Eu tenho problema de peso. Acho que o gesto grande ajuda na voz. Gosto de cantar. Gosto do universo da voz; sempre gostei de falar em público. Tive

uma experiência aterradoramente com a voz, um processo doloroso tu que fazes rido, minha voz quebra no agudo. Minha experiência de voz não é boa. A professora do coral me deixava no canto. Eu fiquei no canto. Eu me cansa de ficar no canto pra ouvir. Sai da aula de canto. Eu tenho um sonho de ser cantora. "Aí gente, tô me rendendo". Eu ficava na frente da cantando pra que alguém me ouvisse. Não gosto da minha própria voz, acho minha voz infantilizada. Minha mãe falava com as plantas. Tenho medo de ficar muda. Por canto sou desafiada. Exatamente que sou desafiada e nunca mais cantei. Há muito ordi-cao. Corruco com as plantinhas. Quando eu era criança não falava, eu tinha a voz pra dentro. Eu tinha voz de meninca. Se falava quando estava com meus avós. Eu ficava no canto quando fazia aula coletivamente. Nunca gostei da minha voz. Voto me polioando o tempo inteiro. Acho que tenho a voz muito forte. Foi pudendo a voz quando era professora. Fiz alongos nas pernas vocais. Daí pra frente tive muita consciência na voz, não queria mais falar. Uso microfone na sala de aula. Tenho um timbre alto e isso me incomoda muito. Incomoda! Uso muito. Al canna.

Figura 12b Notas dos fragmentos de narrativas escutadas durante os Ateliês de Voz (continuação).

Vontade de ficar sem falar, não
que a minha voz não tenha,
mas eu gosto de usar de a voz.
Eu sou honrado com voz. Canto,
só o da parede. Fiz isso porque
tinha nota que caíria. Tenho as-
ma crônica (ritada) e o pai com-
para os brinquedos e eu gostava
de ouvir e sair andando. A
casa da voz está sendo um res-
gate. Na escola não tem como,
não tem silêncio, em nenhum
momento, é muito barulho.

O canto ainda é um mistério.
Sou uma auto-áltera para a
voz cantada. Se não canta bem,
não canto. Gosto de cantar no
churrasco. Na escola, faço áudio
com as crianças e depois coloco
para elas ouvirem. Nunca
ouviu muito da voz. Não gosto
de ouvir minha voz, mas sempre
ouço. Acho que maltrata a voz,
não ouço. Sou do tipo de fi-
car perto da voz. Sou muito
maqui com a voz, gosto muito
da voz e que me faça e
sedej muito nas pessoas e
a voz. A voz que não faz falta
é a voz de meu pai. Ele morre
e eu não lembro como era. No
momento estou procurando de
silêncio pra fazer matutino e
dar espaço para uma nova voz.
Para a voz sair. Eu não consigo
me ouvir, eu me expresso com
as mãos. A minha voz vem
da minha mão, comunicação,
falante, é assim. Se eu tivesse
me comprometido de falar, não
sei. É uma coisa que falta.

Lembro do ambiente da minha casa,
a minha casa era uma casa
musicada, a voz estava sempre
fazendo graça, cantando piada.
Meu pai, irmãos, avô, sempre
acompanhada de música e
graça. Descobri minha voz quando
descobri os meus filhos. Eu
cantava pra eles. Sou muito
de de não ter vergonha de can-
tar. A voz é marca da relação
na sala de aula. Não consigo
de ensinar com o outro, tem algum-
coisa, como recurso de ensino.
Eu tenho algo nas cordas vocais
e a memória de repetição dos
exercícios de sono é agoniante.
Sou sono. Fui fazer o curso de Fon-
audiologia pra entender como e não
voz. Tenho pensado no poder
de cura da voz, tanto de quem
produz como para quem ouve.
Sou uma relação muito ef-
ficiente com a voz; voz é como iden-
tidade. Silêncio na voz: pausa, fo-
la) excitar: me sinto tocada. Voz
é constituição do ser. Voz é música.
No final de semana, a criança
ouvindo a voz da voz: calma,
há música, hora de cantar, voz
da cozinha, voz do ninho, voz
de mãe cantando, voz das pessoas,
símbolo de afeto. Sou aprendendo
a cantar com a voz e aprender
um instrumento; ainda é sono,
canto. Voz marcante é a voz do
pai de 95 anos. Ele tem nota que
aparece, já se percebe o fato.

Figura 12c Notas dos fragmentos de narrativas escutadas durante os Ateliês de Voz (continuação).

Acadela com a voz do avô e fi-
camos feliz. Quando a gente é
palhaço a gente é a gente mesmo.
Quando a gente é palhaço a gen-
te é mais a gente mesmo. É o
lugar da voz na unidade (a voz
do palhaço), processo de desen-
ta do palhaço. Espaço para ouvir
um mulherer encarcerado/não
nativas das mulheres, das voz
as mulheres, pra ouvir a tradi-
ção institucional, de nós...
espaço muito importante e interes-
sante (para nós). Nunca
tive pensado na história da voz.
Quando era criança não queria
que os adultos falassem quando
eu falava. Sempre fugi da voz,
do som. Deu Paulo para como
um teatro em a mão de voz e
as pessoas não te escutam e
nem do seu roteiro. Tive
que passar por uma longa
adaptação pra recuperar a mi-
nha própria língua. Quando
era a mãe cantando, com voz
estridente, pra trazer a água
pelo rádio. Brigo de rido: pro-
curar professor de canto, pro-
curar professor de voz. O primeiro
dia de aula na faculdade foi de
técnica vocal, estudo de aquece-
r e cantar sozinho. Ah! hoje tanto
me reconectar com esse momen-
to de uma experiência. Tenho
buscado outras experiências pra
ficar confortável com a voz. Quan-
do era pequena uma tia sempre
cantava. As vozes do rádio. Que-
ro encontrar a própria voz e não
a do meu pai. Sempre tive mei-
tas vozes internas falando comi-

go. Um amigo escreveu no meu
caderno de recordação: "como
sua voz é irritante". A voz dói.
A voz impõe toda um respeito.
A voz incomoda um pouco. Que-
ria ser a cantora principal e
consegui ser. Não quero cantar
a voz à toa. Me ajuda que to
um voz. Sei no palco com
14 anos. Me senti livre. Desci
do palco me convidaram a
cantar. O meu pai disse: "você
está proibida de cantar". Estou
procurando um espaço pra res-
pirar e me encontrar. Nunca
gostei da minha própria voz.
A irmã colocou a mão na mi-
nha boca e pediu pra eu pa-
ra de cantar. A partir daí sem-
pre me neguei a cantar. Estou
em busca da minha própria
voz. Ao mesmo tempo que me
passava profissionalmente
passa a procurar a própria
voz. Afetivamente, a relação
com a voz vem da briga, uma.
A municipalidade é diferente do
português. Gosto da fala e da
escuta. Gosto demais desse res-
peito de voz. Cantar é um mate-
rial inabarcável. Queria cantar para
o meu filho e não corrigia.
Ihara. Um tempo tive um ni-
lismo e fiquei doente da voz,
as pessoas não ouviam as falas.
Ponto de contato, ponto de estru-
to com o outro. Quantas vezes
a voz fez o outro. Me colli na
voz mais rouca, uma voz
mais sensual. A voz baixa. A voz, do

Figura 12d Notas dos fragmentos de narrativas escutadas durante os Ateliês de Voz (continuação).

A voz como instrumento de defesa, a voz da razão, queria razão, falar mais alto, tinha que falar e ter razão. A gente aprende a voz segmentada. Pensei um ano em calo na onda vocal que nunca tralei. Enquanto eu estou falando estou me controlando. Já pensei? Pude a minha voz? A voz mudou muito na gravidez e na separação, viri macho. Me irrita muito com vozes, ruidos. A minha amiga tem uma voz mais linda que já ouvi na vida. A voz que emociona, de um jeito inexplicável, não cansa. Não consigo decorar em palavras. A brincadeira que mais gostava em falar. Queria ser presidente. O silêncio é mortal, é esquisito. Brincava de jogar com voz. Inventava música, gostava de decorar as coisas, decantava poemas, fazia transição das letras e música. Quando eu canto o fôlego dura pouco. Nunca mais parei de cantar. Sempre foi uma necessidade, como respirar pra ficar vivo. Autocontrole para ouvir mais e me controlar menos. A minha voz está entregada. Estou tentando não me perder. Não para falar. Aprendi a projetar a voz porque alguém precisava me ouvir. A minha voz está ficando velha, minha voz mudou muito, está mais grossa e perdeu potência. Quero adotar a voz. A palavra voz lembra as duas vogais: uma das na bondadeira, italiana e

está ligada a um momento melódico de uma voz que não precisa ser executada. A outra só quer. O oposto uma da outra. Sempre foi introspectiva, muito tímida. Não lembro de nascer com a voz: eu cantava pra o filho 'O ba da caia puta', a dorso cantar. Lembro do meu pai cantando. Ele chegava chorando e queria dormir. Eu não ouvia a voz do meu pai. Hoje ouço. Não gosto da própria voz. Não gosto do que ouço quando escuto minha voz gravada. Devo sentir isso porque a própria voz incomoda. Na facilidade de não querer falar. Com a voz cantada, não prestei facilidade. Perdi o quanto a caligrafia e falante numa parada de silêncio. Lembro muito julgamentos, tendo que ser perfeito. Preciso respirar, escutar, ouvir me ouvir, ter uma própria voz. O corpo não responde quando voce? é tímida. E como se o meu corpo tivesse falando "você está aí, mas você não quer estar aí." E agora não tenho aderência a voz tão ruim. Tanto melhor quando vivo o que a música está dizendo. Escuto as músicas e começo a gostar da voz. Quando criança eu pegava um pente fingindo ser um microfone e cantava para as plantas. As plantas balançavam e eu achava que as plantas estavam gostando. A voz própria, eu quero! Não pensei numa biografia da voz. Sempre vou lembrar da voz das pessoas, não lembro do resto.

Figura 12e Notas dos fragmentos de narrativas escutadas durante os Ateliês de Voz (continuação).

Quero mostrar uma voz autên-
tica pra cantar pro meu filho
de 2 anos. Filho bagunça, sua iden-
tidade completamente, bagunça
minha identidade vocal. Continuo
sempre perseguindo, ouvindo ativi-
da-
Voz na infância: a mãe era cantora
de rádio, mas deixou porque o in-
mão mais velho disse que isso não
é coisa pra mulher ruim. Foi se pro-
fessora e depois casou, trabalhou, mas
sempre cantou muito, voz muito
forte pra falar, falava claro. Refe-
rência muito forte. A tia cantava
muito forte. E eu faço igual. Eu
acho que vou ter pegando um pou-
co de cada. Eu peguei das mulhe-
res. Acho minha voz está dentro.
Você não sabe o que essa voz vai can-
tar no outro. Está me tornando
cantora, me convencendo a me apre-
sentar como cantora. Sempre es-
cutei que a minha voz era de ta-
quara rachada. A minha voz sem-
pre foi enfatizada como manifestação
de agredir as pessoas. Quando
desei que não precisava agredir
a voz disse de ser tão aguda.
Meu trabalho com amnésia so-
cial e gan voz a quem não
tem voz. Uso a voz pra ajudar
os outros. Cantar é curar. Gor-
to de ser grama, de ser orelha, de
reverter. Cantar é disfarçar, li-
brar, curar. Meu pai sentava a
para. Pinguinho da Lola da Ague-
ta, cantava amor e dança vamos
juntos. La Pulguita Inútil. Cantava
sozinha junto com o toca-disco,
quitarde. Um pai disse que eu
não cantava, mas não gritava, po-
is não deixei de cantar. Não quero ser
cantora, mas quero ser amiga da
voz quando canto. Se eu não posso
cantar é porque estou bloqueando
emocionalmente. Quero mesmo

trair com a minha voz. Pude a
alma da voz. Pude meu próprio eu.
Estudei tanta técnica que fiquei
um robô. Não tenho voz pra me com-
tar, nunca usei minha voz pra
disfutar. Eu sempre tenho uma
consciência para responder a uma
dúvida com alguém. A mãe
cantava enquanto lavava roupa.
Ela era espanhola. Foi ouvir vozes que
nô de ouvir ela falando longe foi
fio mouro, fio touro. Eu fala-
va mais alto ainda, quando
eu dava aula pra crianças. Cada
voz que o gente fala da própria
voz se desdobra. A cada dia um
voz nova. Me desdobra na fala do
outro. Não gosto da minha voz e por-
to muito tempo com voz. Tudo com
som de cantar. Eu sou forte. Eu não
tenho consciência com meu corpo e com
a voz. Sempre gostei de cantar, mas não
pra mim, mas pra outro, ninguém
merece. Sou desafiada. É só não con-
seguir ficar com voz. Tenho uma voz-
toada, não posso calma pra pessoa. O
único lugar que eu consigo cantar é
na igreja. Onde está a minha voz
na história? tinha que ter forma-
ção de voz pra professo. A própria
história foi moldando minha voz.
Essa questão da alma da voz tem
que estar sempre se policiando. Sem-
pre gostei de ouvir histórias de rebre.
Nunca fui exposto a técnica, acho
que é mais aberto pra mim e me envol-
ver. Não tenho uma história
de voz, não tenho memória. Tenho
lógica percepção da voz, tenho mis-
éria de voz. Fiz isso porque não
uma fada. Não tenho mais.
Eu tenho me policiando na sala de aula.

Figura 12f Notas dos fragmentos de narrativas escutadas durante os Ateliês de Voz (continuação).

O que pude constatar é que essas narrativas são confissões entregues a este espaço de compartilhamento, com a possibilidade de reconfigurações da história com a voz, uma vez que no Ateliê de Voz o que se busca é experimentar a voz em diferentes lugares, com diferentes sonoridades, com potência, mas também com suas fragilidades, onde as palavras estão expostas para pessoas muitas vezes desconhecidas. No encontro, tratamos de cuidar dessas palavras entregues, receber no corpo pela escuta e dar espaço para ressignificações.

*dar o que nos vem, o que não é
nosso, o que ainda não nasce nem
morre, dar a voz que já se tinha no
instante que não se sabia (Carlos
Skliar)*

Narrar o sentido da própria voz é dar lugar à própria história e se conectar com o outro. Tornar público o que era privado, se oferecer ao encontro, à relação com o outro. Formas de se habitar e de se relacionar.

Ao ouvir as histórias das pessoas que já participaram do Ateliê de Voz fico imaginando o quanto essas narrativas fazem parte de uma mesma história, do quanto nossas falas, nossas vozes, as experiências, estão no viver coletivo, o quanto somos semelhantes e o quanto somos atravessados pela voz do outro. É voz infinita, não teve começo e nem terá fim, as histórias seguirão se assemelhando, as vozes seguirão.



Figura 13 Notas dos fragmentos de narrativas escutadas durante os Ateliês de Voz em formato de fita de Moebius.

Nos habitamos, nos escutamos, falamos de nós, nos relacionamos e nos contagiamos com as palavras do outro. Em que espaço estamos? Pergunta que apela para mais uma maneira de nos habitar.

3.3.3 Espaço-tempo para o corpo em relação

*olhar como o oposto de escapar-se
(Carlos Skliar)*

3.3.3.1 Relação com o espaço

Depois de escutar as narrativas, poder contar a própria história, perceber os efeitos das outras vozes no próprio corpo, nos ocupamos de nos perceber em relação com o espaço e com os outros corpos, assim como perceber os próprios ajustes corporais.

Perceber a relação do próprio corpo com o espaço é uma maneira de afinar a percepção de si. Mais do que um indivíduo que encerra-se em si mesmo, o corpo aqui é vivido em relação com o espaço e com os outros corpos. Tomar consciência de onde está, como é o espaço, as relações horizontais, verticais e espirais que

se podem estabelecer é uma forma de se localizar e de se posicionar no mundo enquanto corpo, enquanto voz, enquanto pessoa. Bertazzo, no trecho que destaco abaixo, ressalta os efeitos de ter consciência do espaço em que estamos. Para ele,

não existe consciência interna sem uma imediata relação com o espaço externo, sem que você reconheça a sala, o quarto ou o pátio onde se encontra. Serão estas as minhas referências: a profundidade e a altura definindo a vertical, a linha do horizonte atravessando o corpo de lado a lado. Horizontais e verticais do cenário serão o seu mapa, sua cartografia para que os sentidos estabeleçam um campo de percepção. [...] o que está diante de mim? E dos lados? Meus hemisférios expandem-se na mesma medida? Distribuem-se na luta contra o peso de meu corpo? (BERTAZZO, 2014, p. 55)

Sem fazer as separações cartesianas entre corpo e mente, entre corpo e voz, corpo e emoção, proponho um trabalho integrado com a pessoa enquanto corpo, voz, mente, pensamentos, sentimentos, emoções, linguagem, etc, certa de que o trabalho com os gestos corporais são os gestos da voz, os gestos da linguagem, ou seja, os gestos da pessoa de um modo geral. Portanto, o trabalho que imagino no Ateliê de Voz de expansão, abertura de espaços é tanto dos espaços simbólicos, quanto dos aspectos físicos, emocionais e de pensamento, pois percebo, na prática do meu trabalho, que não há separação entre eles. Ter a possibilidade de perceber, por exemplo, o modo como se pisa no chão pode trazer uma consciência que também faz perceber como se ajusta as pregas vocais ou como se ajusta a musculatura dos lábios. É percepção do próprio corpo. É saber sobre o próprio corpo. É enxergar e escutar a si mesmo.

Klauss Vianna propôs um trabalho corporal com o qual me identifico, pois fala justamente sobre processos internos de investigação, sobre a exploração das possibilidades corporais, sem buscar uma forma externa pré-estabelecida. Osorio assim descreve a proposta de Klauss Vianna

é algo que se constrói a partir da percepção interior do corpo e da consciência de sua relação com o outro e com o espaço em torno. Busca-se perceber o sentido do movimento, como sendo a guia para o seu caminho. A forma do movimento, portanto, não é uma forma exterior, pré-definida. Ao contrário, ela surge a partir de um processo

interno de investigação, em que o indivíduo assume a postura de um pesquisador que, apoiado por preceitos técnicos bem definidos, explora as possibilidades do corpo no momento presente, criando assim seus caminhos próprios de movimento. (OSORIO, 2017, p. 4)

O trabalho de parar para observar e olhar a si mesmo traz uma sensibilidade e também uma disponibilidade. É corpo “ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 278, apud BERTAZZO, 2014, p. 75).

3.3.3.2 Corpo anatomia e fisiologia

Ser corpo, ser voz.

Mapear o próprio corpo ou fazer uma cartografia corporal, para nomear a si próprio. É possibilidade em aberto.

Sentir, percutir, perceber e nomear: os ossos, as articulações, os músculos, as texturas da pele, os gestos, a postura.

Qual a sua sensação corporal?

Onde dói?

Onde está tenso?

E passamos a nos perceber tanto sentados quanto em pé. Sentados, buscamos perceber e nomear:

Os ísquios (com a palma das mãos, podemos sentir a estrutura, tamanho e forma, nos movimentamos para frente e para trás. Tudo o que está acima dos ísquios se “empilha”, como um jogo de peças que se encaixam e se sustentam;

Como fica a respiração, como fica a sensação muscular, como fica a boca, a língua, o pescoço.

O apoio dos pés

E em pé:

Como apoio os pés, em qual parte dos pés sinto mais o peso? O peso está

distribuído ou sobrecarrego o dedão, o calcanhar? Movimentamos e abrimos espaço na articulação entre as pernas e os pés.

Os joelhos estão flexíveis ou tensos? Posso movê-los? Movimentamos os joelhos.

Qual o tamanho do quadril? Percutimos o quadril. Movimentamos a articulação coxo-femural, imaginamos que podemos ampliar o espaço entre o quadril e as costelas, crescemos esse espaço. Ficamos maiores do estávamos antes.

Passamos para a percepção dos ossos das costelas pela manipulação e percussão com as mãos, da clavícula, das escápulas, do osso esterno, da coluna, dos braços, das mãos, do pescoço, da cabeça e com isso, vamos ganhando espaços nas articulações.

Trabalhamos com a sensação de abertura do peito e abertura das costelas durante a respiração, ombro para baixo para abrir espaço na região cervical.

Rotação de ombros

Sensação de que o pescoço é comprido na frente e atrás.

Massageamos a laringe de um lado para outro

Massageamos as orelhas, nuca, couro cabeludo, maxilar, articulação temporomandibular, olhos, nariz, testa, lábios.

Fazemos diferentes movimentações com os lábios, com a língua, com o palato mole, com as bochechas, percebendo o tamanho, a posição, os movimentos.

Testamos diferentes posturas e correlacionamos com a postura da língua, do palato, da faringe, das pregas vocais.

Buscando equilíbrio, flexibilidade e conforto, como um corpo que pode dançar. Enquanto nos percebemos, nos pensamos, nos nomeamos e nos cuidamos. Não há separação entre corpo e pensamento. É tudo junto. A entrega à percepção do corpo traz junto o pensamento, traz junto a história, traz junto os efeitos das narrativas recém enunciadas.

Testamos diferentes posturas corporais e observamos em especial quais são

os gestos da língua, do palato mole e das pregas vocais. Como ficam os espaços dentro da boca? Paramos e sustentamos o momento para perceber e nomear. Ficamos o tempo necessário para viver este tempo, sem atropelar a percepção.

Inspirada em práticas do método Bertazzo, da yoga e da própria Fonoaudiologia, esse trabalho corporal que testei durante os encontros dos ateliês, longe de ter por objetivo o desenvolvimento de habilidades corporais, é uma busca por habitar o corpo por meio da percepção dos próprios movimentos, percebendo, por exemplo, os gestos repetidos e que podem causar dor, quais são as posturas que adquirimos e muitas vezes cristalizamos e como essa construção corporal está diretamente relacionada com nossa voz. Assim vamos “entrando” no próprio corpo e aí buscamos permanecer, se percebendo e percebendo os próprios pensamentos, os próprios gestos, as próprias dores, as tensões, as sobrecargas.

O objetivo desse momento do Ateliê de Voz é o de provocar uma percepção do próprio corpo e, mais do que isso, a intimidade, abrindo caminhos para acessar o reconhecimento dos próprios gestos. Reconhecer, nomear ou recriar a imagem do próprio corpo, da própria voz. Se preciso for, “modificar a imagem (...) [que a pessoa] tem de seu corpo e fazer com que adquira uma nova maneira de utilizá-lo.” (BÉZIER, 1992, p. 12)

Como disse anteriormente, não pretendo com essas técnicas desenvolver habilidades, mas sim observar possíveis automatismos e, assim como concebeu Klauss Vianna em sua técnica somática, “escutar o corpo” e envolver “o pensamento do corpo, que é um ‘estar presente’ em suas sensações, enquanto se executa o movimento, sentindo-o e assistindo-o, tornando-se, desta forma, um espectador do próprio corpo.” (MILLER, 2005, p. 24)

3.3.3.3 Corpo que respira

A respiração nos coloca no lugar comum. Para Cavarero,

nada mais do que o ato de respirar tem condições de testemunhar a proximidade dos seres humanos uns aos outros e de confirmar a comunicação deles como uma exposição recíproca que precede qualquer

iniciativa. A proximidade do outro é, no respiro, ‘fissão do sujeito, para além do pulmão, até o núcleo resistente do eu, até o indivisível de seu indivíduo. (CAVARERO, 2004, p. 47)

Neste espaço público, nos levantamentos e respiramos. Prestar atenção na respiração, expandir, abrir mais espaços no corpo. Como fluxo, como movimento, como manutenção da vida e da voz. Percebemos diferentes modos de respirar e como nos sentimos, como sentimos nossos músculos, nossas pregas vocais, sonorizamos com diferentes respirações, percebemos o som. Voltamos a memória e lembramos como respiramos no dia-a-dia, quando corremos, quando estamos tranquilos.

Na busca de que as pessoas possam se perceber respirando, proponho uma experiência de respirar de modos diferentes, buscando reconhecer as sensações corporais associadas a eles. A respiração com contração da musculatura superior, gerando tensão na região da clavícula e da laringe e outra respiração sem essa tensão toda. Ao propor essa comparação, buscamos palavras para descrever as sensações e os sentimentos gerados por essas diferentes respirações.

Nos demoramos na respiração, não como técnica, mas como cuidado, como fluxo, como perceber-se, como experimentar o corpo de modos diferentes, observar os pensamentos enquanto respira diferente, nomear quais são as sensações percebidas.

Pergunto (como quem pergunta a respeito do corpo, da anatomia, da fisiologia, do conhecimento sobre si mesmo):

Como está a sua prega vocal agora?

Você sabe onde ficam as suas pregas vocais?

Nos demoramos o tempo necessário para perceber, cuidamos de não apressar o tempo.

Praticamos a respiração e mais uma vez esclareço que essa prática não tem como objetivo o trabalho técnico ou apoio respiratório, como acontece nos trabalhos de técnica vocal, mas sim como momento de se observar e se perceber respirando, nomear quais são os gestos respiratórios e como a respiração está relacionada com a produção da voz nas pregas vocais e no trato vocal.

3.3.3.4 Corpo: as pregas vocais

*Perceber o mínimo e esquecer o
absoluto
(Carlos Skliar)*

Seguimos na pesquisa de respirar e produzir vozes, até perceber onde ficam as pregas vocais, como vibram, como se dá esse mecanismo da fonação, como o ar pode passar com diferentes velocidades pelas pregas vocais e produzir diferentes sonoridades de acordo com a tensão em que elas estão.

O que escuto das pessoas presentes é que muitos nunca pararam para pensar nisso.

Descrevo, apresento imagens e vídeos da respiração e das pregas vocais. Percebo que há deslumbramento ao tomar contato com o saber sobre o próprio corpo.

As pregas vocais são dois músculos recobertos por membrana, paralelas ao chão. Elas vibram e produzem o som. O que poderia ser uma descrição mecânica da fisiologia, passa a ser vivido poeticamente pelo grupo.

Proponho diferentes modos de vibrar as pregas vocais, experimentando os diferentes registros, produzindo vozes com crepitação, voz modal, falsete; diferentes tensões e escape de ar, descobrindo como produzir uma voz soprosa ou uma voz áspera, por exemplo. Imediatamente as pessoas associam essa voz a alguma pessoa conhecida, se lembram de alguém ou mesmo se identificam com as sonoridades. Divertem-se com a voz que ouviram e que produziram. A voz se transforma em jogo, em brincadeira, em experimento, em investigação do próprio corpo. Nesse jogo, proponho outras tensões nas pregas vocais, na busca de criar e reconhecer como possibilidades para soar.

Questiono porque a voz que cada um tem soa daquela maneira para pensarmos juntos a esse respeito. Seria ela apenas o resultado de uma anatomia, definida ao nascimento? Ou seria aprendida na escuta das vozes que vieram antes de nós, nossas mães, nossos pais, avós, avôs? Seria o resultado de gestos aprendidos? Se foram aprendidos assim, poderiam ter sido aprendidos de outra maneira. Por que

temos a voz que temos? Será que ela soa sempre igual ou depende da situação, ou da pessoa a quem nos dirigimos? Muda quando canto ou quando falo?

3.3.3.5 Corpo: gesto vocal

Além dos ajustes possíveis nas pregas vocais, há outros ajustes no trato vocal que podem modificar a sonoridade ou o timbre da voz. Sigo na proposta de que as pessoas possam experimentar diferentes sonoridades vocais criadas a partir dos gestos dos lábios (arredondamento, estiramento ou labiodentalização, extensão diminuída ou extensão aumentada), da mandíbula (fechada, aberta, protraída, extensão diminuída, extensão aumentada), da ponta da língua (avançada ou recuada), do corpo da língua (avançado, recuado, elevado, abaixado), da faringe (constricção ou expansão), da velofaringe (escape nasal audível, nasal, denasal) e da altura da laringe (elevada ou abaixada). Mais uma vez estamos brincando e nos divertindo, nos reconhecendo e nomeando nossos gestos.

Esses ajustes com os quais proponho a percepção da sonoridade vocal estão baseados em uma avaliação da qualidade vocal com motivação fonética organizada por Camargo e Madureira (2008) – adaptado de Mackenzie-Beck e Laver.

Passamos a experimentar mais detalhadamente os elementos prosódicos que, junto com os ajustes de lábios, língua, mandíbula, faringe, etc - responsáveis pela qualidade vocal da pessoa, constituem o modo de falar ou cantar de cada um. Esses elementos, de acordo com Abercrombie (1976) são sete: volume; tempo; continuidade; ritmo; variação de tessitura; registro; e flutuação tonal³⁴.

Volume: depende da força com que a corrente de ar, vinda dos pulmões, passa pelas pregas vocais, encontrando nelas uma resistência para sua saída, fazendo assim, com que elas vibrem. Portanto, o volume depende do controle, por parte do falante, da pressão com que a corrente respiratória sai dos pulmões e do grau de resistência das pregas vocais à saída do ar;

Tempo: essa característica da dinâmica da voz é entendida como velocidade

³⁴ Abercrombie não considera a duração como fazendo parte do conjunto de características da dinâmica da voz; porém, inclui esse recurso nas demonstrações e experimentações durante o Ateliê de Voz.

de fala. Segundo o autor, é medida pela taxa de sucessão de sílabas;

Continuidade: a localização, a quantidade, assim como a duração de pausas estão intimamente relacionadas com a *continuidade* e variam de falante para falante. Abercrombie (1976) aponta para dois modos de classificar as pausas: (a) como “hesitação” ou (b) como “cessação da fala”. Este último modo teria o propósito fisiológico de “respirar” e, geralmente, não seriam percebidas nem pelo falante nem pelo ouvinte;

Ritmo: decorre de uma recorrência periódica de algum tipo de movimento, produzindo uma expectativa de que haja uma regularidade. Os movimentos envolvidos no ritmo da fala produzem a acentuação silábica. O ritmo da fala é essencialmente um ritmo muscular e os músculos envolvidos são os músculos da respiração;

Variação de tessitura: é uma faixa de tons (frequência) em torno de um ponto central na qual a fala de um indivíduo é produzida. O tom flutua continuamente durante a fala, mas as flutuações tendem a ficar em torno desse ponto central. Os deslocamentos de frequência são específicos, uma vez que funcionam como marcas de fatores de ordem discursiva, tais como uma oração parentética, por exemplo;

Registro: são diferentes qualidades vocais decorrentes de diferenças na ação da fonação; porém, registros são tipos de fonação que variam durante a fala, com o objetivo, por exemplo, de expressar afetividade. E por serem características transitórias, devem ser vistos como características de dinâmica vocal³⁵.

Flutuação tonal: é a variação contínua da frequência da voz enquanto falamos, fato que define os contornos entonacionais da fala. Por isso, não é uma flutuação aleatória, mas sim, segue padrões melódicos bem definidos, considerados de importância linguística e social.

³⁵ Registro é um termo empregado por diferentes áreas do conhecimento, podendo ser entendido de maneiras variadas.

3.3.4 Espaço-tempo para expor a voz

Não é capaz de experiência quem não se expõe (Larrosa, 2014): com essas palavras, proponho que passemos a observar como lidamos com a situação da exposição pública da própria voz.

Nesse momento, as pessoas podem escolher o que querem mostrar (cantar, contar histórias, declamar, ler, etc). Todas as exposições da voz são registradas em um gravador. Para que cada um possa viver a voz-experiência no lugar de quem se expõe em público, proponho às pessoas que escutam que estejam na posição de quem recebe a novidade de uma voz que nunca mais se fará a mesma, como um presente, um “nascimento”, pois assim é a voz que ali se escancara. Acolhemos os riscos dos possíveis “erros”, da falta de ar, das palavras “engolidas”, da voz que falha, da tremedeira das mãos e dos lábios, da boca seca. Na posição de escutadores, proponho que fiquemos no acolhimento, sem julgar, dando livre movimento à voz que emerge daquele que se expõe, daquele que se enuncia com voz própria. É voz e escuta como possibilidade de encontro.

Temos aqui um espaço aberto para o sujeito da experiência, tal como Larrosa nos apresenta:

um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera. Em contrapartida, o sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido. Seu contrário, o sujeito incapaz de experiência, seria um sujeito firme, forte, impávido, inatingível, erguido, anestesiado, apático, autodeterminado, definido por seu saber, por seu poder e por sua vontade. (LARROSA, 2014, p. 28)

A presença do gravador é um elemento estranho. Não negamos sua existência, convivemos com o fato de que a voz será gravada e depois escutada com a estranheza que lhe é característica. Registrar, fazer durar o que é efêmero.

3.3.5 Espaço-tempo para escutar a voz gravada

Passamos à escuta individual de cada voz ali gravada, para escutar mais uma vez, agora através de um outro meio: o gravador e as caixas amplificadoras. É uma voz deslocada que pode trazer outros sentidos para quem escuta, é uma voz descolada para aquele que emitiu sua voz e agora se escuta em outro tempo.

Algumas pessoas se sentem constrangidas ao escutar a voz gravada, uma vez que não se reconhecem naquela voz. Outras passam a escutar e reconhecer características que não sabiam que tinham. Umas se surpreendem e admiram o que é seu, outras se recusam a acreditar que aquela voz é sua, uma vez que a sonoridade da voz que escutamos quando falamos ou cantamos é diferente da que escutamos no gravador. É processo de conhecer a si próprio e observar-se.

3.3.6 Espaço-tempo para os sentidos da voz

Escutamos e procuramos identificar as características vocais de cada pessoa a partir dos registros gravados. Anotamos e tentamos atribuir sentidos àquelas vozes. Acontece que nem sempre os sentidos atribuídos são os mesmos entre as pessoas que escutam. A linguagem, a voz como linguagem, não é clara, mas sim opaca, e “o sujeito não é uma entidade homogênea, exterior à linguagem, que lhe serviria para ‘traduzir’ em palavras um sentido do qual ele seria a fonte consciente.” (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 63). O que fazemos com a voz, ainda que intencionalmente, não necessariamente chegará na outra pessoa como um espelho. O outro é mistério. Não sabemos e muito menos controlamos o sentido que ele atribuirá ao que enunciamos. Enunciar com a voz é aventura. Nunca sabemos onde e como vai chegar na e para o outro. Assim continuamos nesse jogo de linguagem, de voz como efeito de sentido.

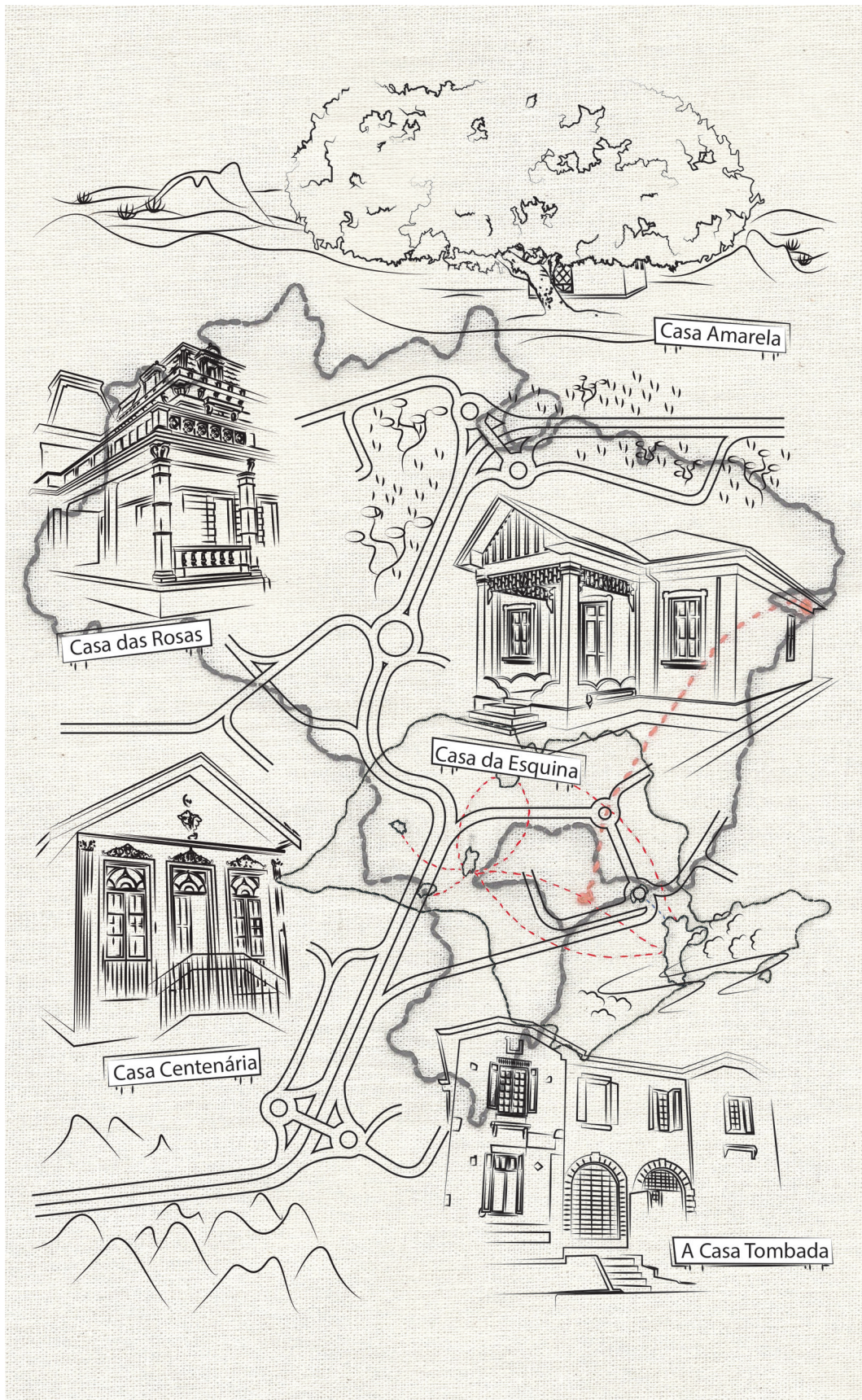
Escutamos com a permeabilidade de quem recebe a voz e deixa a voz do outro fazer parte da própria voz, com a consciência de que “qualquer que seja a espécie de enunciado concreto, ele sempre põe em relação os participantes de uma situação que, por ser comum, os instaura como co-participantes.” (BRAIT, 2003, p. 19). Essa é uma pesquisa dos recursos vocais no canto, na leitura de textos, na fala ou na modalidade da linguagem que quisermos, e atribuímos sentidos ao mosaico de

possibilidades para a voz que já tínhamos, mas não necessariamente percebíamos que tínhamos. Podemos perceber e nomear a voz-experiência e a partir dela o que é ter voz própria, quais são suas características, como soa, como nos sentimos quando enunciamos.

* * *

Num movimento em direção aos caminhos que se abrem pela voz-experiência, finalizamos nosso encontro. O momento não é para avaliações, notas, conclusões, para receber um diploma de formação ou a alta de um tratamento fonoaudiológico, mas sim, de abertura para a criação das próprias cartografias, resistindo aos silenciamentos que nos são impostos e que empobrecem nossa experiência.

A voz própria é invenção, não está pronta: vai mudando conforme nós também vamos mudando; pode ganhar novas sonoridades à medida em que nós nos tornamos mais permeáveis à escuta, no encontro com outras vozes. É voz para narrar experiência, para narrar a si mesmo, é voz para ensaiar o sentido da própria vida.



4 Voz nas casas

Ao escrever este texto, me dei conta de que a maior parte dos Ateliês de Voz aconteceram em casas. Em casas que foram para mim lugares do corpo físico, mas também do corpo do desejo que habita territórios não topológicos, lugares sem dentro nem fora, onde habitam uma infinidade de mundos e narrativas, lugares da experiência. As casas não são consultórios, não são palcos, não são escolas. Nas casas, habitamos e nos protegemos. Habitamos as casas com nossas vozes.

A seguir, faço uma narrativa ensaiada de momentos vividos durante alguns Ateliês de Voz em casas, procurando nomear minhas experiências, o que aprendi nesses encontros com outras vozes e como fui afetada, as marcas que foram feitas em mim, os vestígios deixados, os efeitos, as vozes escutadas (LARROSA, 2014).

4.1 A Casa Tombada

Foi o primeiro Ateliê de Voz que aconteceu como disciplina do curso de pós-graduação A Arte de Contar de Histórias. Foi dia 16 de abril de 2016, num sábado, Dia Mundial da Voz: uma coincidência voltar a dar aulas de voz nesse dia. Era para mim uma novidade, um começo, dar aula de voz para contadores de história. Mas era também a confirmação: o que o contador de história faz é enunciar, assim como faz a cantora, o poeta, a professora e o professor, assim como fazem as pessoas em seu cotidiano.

Buscamos construir juntos e identificar quais são as características vocais presentes nesse modo de enunciar, nessa modalidade de linguagem, a de contar histórias. Pensamos juntos em quem é o contador (e assim pensamos em nós mesmos e nas marcas de estilo individual), no porquê, para quem e onde se conta história e experimentamos a voz a partir desses questionamentos.

O último momento do nosso encontro: expor a voz à escuta do outro. Combinamos que cada um escolheria uma história e traria para contar. A Auritânia e a Andreia escolheram a mesma história: O conto e a verdade. Apesar do texto que serviu de base para elas ser o mesmo, os sentidos que pudemos atribuir ao que cada uma contou foi muito diferente. Na materialização corporal-vocal do texto, emergiram os estilos individuais de cada uma marcados tanto pela escolha (ainda que não intencional) e organização das palavras, assim como pelos recursos da voz.

Transcrevo abaixo como cada uma delas contou sua história e convido à escuta de suas vozes como materialidade de afetos:

Andréia

▶ <https://goo.gl/gsDdMN> (versão digital)

▶ Faixa 9 do CD em anexo (para versão impressa)

Na época em que os animais ainda falavam existia uma cidade com casas somente casas porque naquela época não existia as grandes construções e nem os prédios somente casas Um dia estava passando por lá uma velha mulher e vendo aquele monte de casas né ela tava com fome ela tava com frio cansada e pensou que de repente batendo em algumas das portas ela

conseguiria um pedaço de pão um abrigo e lá foi a velha mulher chegou em frente à porta e toc toc toc ((ruído de porta se abrindo)) por essa frestinha da porta as pessoas de dentro da casa olharam aquela mulher e hum hum hum aquela velha mulher TA fecharam com a porta na casa daquela mulher bem a primeira casa né a gente não desiste na primeira e ela foi até a próxima casa em frente da próxima porta toc toc toc dessa vez nem a frestinha da porta foi da janela mesmo ali puxando só a cortina que as pessoas de dentro da casa olharam a velha mulher e nada ninguém respondeu ninguém falou nada nem um barulhinho sequer e como ela não desiste nunca foi de porta em porta de casa em casa de porta em porta de casa em casa de porta em porta ((fungou)) até que ela cansou já estava cansada ficou mais cansada ainda e vendo uma fonte que estava no centro da praça da cidade ela foi até lá com a voz mansa molhou o rosto bebeu a água ((respirou profundamente)) enquanto ela estava ali descansando passou por ela um jovem rapaz alegre e ele vestia uma capa colorida com todas as cores azul amarelo vermelho preto branco que também é cor e ela ficou observando aquele jovem rapaz passar por ela e chegar até a próxima porta cantarolando lalala lala lala lala toc toc toc e pra surpresa da mulher não é que a porta se abriu gente? Foi um milagre e as pessoas da casa ao fecharem a porta com o jovem rapaz dentro cantavam dançavam riam se alegravam muito ele saiu dessa casa foi até a casa seguinte parou em frente a porta toc toc toc e de novo a porta se abriu e as pessoas dessa casa ao fecharem a porta com o jovem rapaz dentro riam dançavam gargalhavam ah ha haha ((risadas)) e ela ficou intrigada mas como assim né então ela resolveu ir até aquele jovem rapaz e falar com ele e assim que ele saiu da casa Olá meu jovem rapaz quem é você que todos querem receber que todos se alegram que todos cantam que todos dançam e riem muito diga quem é você Eu eu sou o conto todos querem me ouvir todos querem me receber mas e você quem é você que ninguém quer receber diga quem é você Eu eu sou a verdade e ninguém quer me conhecer E então compadecido da verdade o conto então lhe disse Venha entre na minha capa e vamos juntos de casa em casa de porta em porta vamos viajar pelo mundo e assim foram viajaram pelo mundo e viajam até hoje É e aí eu fico pensando acho que é por isso que toda vez que a gente ouve uma história a gente ouve uma verdade porque toda história traz uma verdade não é O que era de papel rasgou-se e o que era de vidro quebrou-se entrou por uma porta saiu pela outra e a próxima colega que quiser que conte outra

Auritânia

- ▶ <https://goo.gl/2vN3Us> (versão digital)
- ▶ Faixa 10 do CD em anexo (versão impressa)

Certa vez numa aldeia apareceu uma velha mulher cansada muito cansada

e ela estava com sede com fome nossa tudo de ruim ela falou eu preciso pedir ajuda gente não é possível e avistou uma casa alguém vai ter que me ajudar e poc poc poc a pessoa abriu olhou assim a velha e fechou a porta na cara dela nossa não sei o que aconteceu mas enfim eu vou tentar outro lugar ai foi em outra casa a pessoa não quis nem saber olhou da janela e falou e fechou a janela não quis saber daquela senhora e assim ela foi tentando de casa em casa e as pessoas sempre batendo a porta na cara dela e ela avistou uma fonte ela falou ai quer saber eu vou descansar um pouquinho ali e foi e sentou e tomou aquela agua e jogou a agua no rosto se refrescou e pensou acho que eu vou dar descansada depois eu continuo procurando uma ajuda nisso ela avistou um rapaz um moço muito bonito com uma capa colorida muito bonita também e ele foi passando e na mesma casa que ela bateu ele resolveu bater também e poc poc poc abriram a porta o jovem entrou e a mulher escutava muita diversão muitas risadas barulhos de felicidade ficou intrigada o jovem saiu daquela casa e entrou em outra naquela mesma casa que a pessoa que só abriu a janela e já foi fechando entrou a velha novamente ouvia risadas gente alegre diversão isso não é possível por que comigo não com ele sim eu vou perguntar vou tirar essa dúvida o jovem foi passando meu rapaz por favor quem é você que entra nas casas e faz todo mundo sorrir se divertir eu eu sou o conto e o jovem perguntou mas e a senhora quem é eu sou a verdade só que não é assim que acontece comigo eu bato nas portas e as pessoas não abrem as portas pra mim eu bato nas portas as pessoas não querem me conhecer e esse jovem compadecido dessa senhora falou vamos comigo na próxima casa venha aqui venha aqui na minha capa e foram os dois numa próxima casa e quando eles saíram de lá eles viajaram o mundo o mundo o mundo o conto e a verdade e é por isso que todas as vezes que vocês ouvem um conto nesse conto vem junto com ele a verdade

Na Casa Tombada aconteceram também outros Ateliês de Voz. Trago mais uma narrativa de um desses encontros.

Foi um Ateliê de Voz com a presença de muitas cantoras. No primeiro encontro, uma das participantes me diz que está no lugar errado e que ela, contadora de histórias, não sabia cantar. Ela não era cantora. É quando então digo que o Ateliê é lugar para todos, para aqueles que se consideram cantores e para aqueles que não se consideram. É lugar para cantar se quiser, contar história se quiser, declamar se quiser, ficar em silêncio também é possível.

O tema do silêncio me pareceu ter causado um certo ar de curiosidade. Não seria o Ateliê um lugar para a voz? Por que eu estaria oferecendo também o espaço para o silêncio?

Me coloco a pensar nas palavras que estão desgastadas de tanto dizer em situações repetidas e o quanto deixamos de habitar essas palavras (CHRISTOV, 2016), o quanto de voz própria deixamos de imprimir quando perdemos o frescor na “obrigação” de ter sempre o que dizer, de ter sempre que ter uma opinião. Larrosa, inspirado no texto *Experiência e Pobreza* de Walter Benjamin (1987), nos alerta sobre o perigo de termos nossa experiência empobrecida ou mesmo perdida no mundo contemporâneo quando nos submetemos a essa lógica de termos sempre que opinar. Para ele

a experiência é cada vez mais rara por excesso de opinião. O sujeito moderno é um sujeito informado que, além disso, opina. É alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação. (...) No entanto, a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça. (LARROSA, 2014, p. 20)

O silêncio (e não o silenciamento) assim pensado como uma forma de escapar do jogo do “ter sempre uma opinião para ser dita” me parece uma possibilidade para a voz-experiência, pois abre uma brecha para a escuta e para a novidade.

A Renata Araújo traz em sua narrativa o que suscitou nela a possibilidade de escutar em silêncio o que as pessoas tinham a dizer durante o *Ateliê de Voz*. Ela escreve: “deixar espaços de silêncio... essa necessidade de ocupação nos distancia dessa escuta. O silêncio parece que nos desnuda mais do que a palavra. Diante desse silêncio constrangedor a gente estranha a gente mesmo. E só aquele que estranha se coloca a investigar, a se aproximar, tentar reconhecer. O estranhamento nos desloca”.

A Renata parece nomear de uma maneira muito precisa os acontecimentos. A escuta nos desloca, causa estranhamento, mas estranhamento que movimenta. Movimenta a cantar, a contar, a recitar, apesar de acharmos que não podemos. Saímos do lugar já conhecido para adentrar o desconhecido das palavras, da voz do outro.

4.2 Casa da Esquina

A história da voz de uma criança que decidiu parar de conversar com adultos aos 9 anos de idade, de uma pessoa que não gosta de sua própria voz, que foi fazer teatro, mas tinha pavor das aulas de voz. A história da voz de uma mulher que lembra da voz de sua avó nos encontros familiares de final de semana, da voz que é aconchego, alimento, cheiro de café coado. A história da voz das mulheres encarceradas, silenciadas pelas grades dos presídios. A história da voz de uma educadora que quer oferecer espaços para a voz de outros educadores.

A Casa da Esquina acolheu essas vozes, essas narrativas logo que começamos nosso encontro num sábado de manhã.

Uma antiga casa abandonada, na cidade de Limeira (interior de São Paulo), foi reformada com ajuda de amigos da Mariana, a produtora e animadora das atividades que acontecem nesta casa. A Casa de Esquina, com suas paredes amarelas, suas portas azuis, chão de madeira, cheiro de casa de vó, tem um quintal grande e muitas árvores: pés de jabuticaba, de jatobá, de mamão, de pitanga e uma grande área de terra, como a casa em que eu morava quando era criança em Osvaldo Cruz. No meu quintal eu podia cantar e dançar. Nas casas em que o Ateliê de Voz tem ocupado, as vozes também cantam e dançam.

4.3 Casa Centenária

É mês de novembro de 2016, venta muito forte e o mar está agitado. No dia em que cheguei a Florianópolis, a cidade foi inundada por uma tempestade que trouxe o mar para mais perto das ruas habitadas por casas e comércios. Trouxe o mar mais perto de mim. Eu estava muito feliz e emocionada com a possibilidade de fazer um Ateliê de Voz numa cidade com mar. Fiquei lembrando do documentário Botão de Pérola do chileno Patricio Guzmán³⁶ e pensando quantas vozes o mar de Florianópolis teria, quantas histórias estariam ali submersas.

Cada casa tem sua forma, seu cheiro, sua localização. A casa de Florianópolis tem mais de cem anos. Ela fica a poucos metros do mar. Da casa eu podia ouvir o som das águas. O pé direito é alto, as vozes ecoam. Na sala onde nos sentamos para escutar e dizer, haviam muitos livros nas estantes, pois agora é uma biblioteca de uma escola democrática. O chão é de madeira e ele range conforme nos deslocamos. Nos sentamos no chão, em cima de almofadas. A janela da sala tem vista para uma árvore muito grande, atrás dela está o mar. Nesse chão, debaixo dessa árvore, brincam as crianças durante os intervalos ou durante as atividades fora da sala de aula. O espaço da escola é muito bem cuidado. Encontro detalhes em cada canto que chego e vejo um pé de morango, azulejos pintados, um caminho de pedras coloridas, desenhos das crianças que ali habitam durante a semana, mosaicos nas paredes. Naquele espaço da escola as professoras circulam diariamente. Talvez o meu olhar seja de estrangeira nessa terra diferente da minha, assim como foi em Arapiraca. Será que elas enxergam como eu? Será que elas escutam como eu? Como será o som desta escola durante a semana quando as aulas estão acontecendo?

Que vozes esse chão já recebeu? Quem pisa nessa terra?

³⁶ O documentário Botão de Pérola (El Botón de Nácar, 2015) apresenta uma narrativa sobre o litoral chileno que esconde o segredo de dois misteriosos botões encontrados no fundo do mar. Com mais de 4 mil Km de costa e o maior arquipélago do mundo, o Chile apresenta uma paisagem sobrenatural, com vulcões, montanhas e glaciares. Nessa paisagem estão as vozes da população indígena da Patagônia, dos primeiros navegadores ingleses que chegaram ao país, e também a voz dos presos políticos do governo de Augusto Pinochet. Neste documentário, premiado com o Urso de Prata de melhor roteiro, o diretor Patricio Guzmán procura encontrar a história chilena que permanece escondida na água. Ele declara acreditar que, além de ter memória, a água também tem voz e “se chegarmos bem perto poderemos ouvir as vozes de cada um dos indígenas e dos desaparecidos”.

É nesse espaço que nos encontramos. E chamo a atenção para que a gente possa reconhecer esse espaço, sentir o cheiro dele, perceber como nossa voz soa nesse ambiente, reconhecer as linhas das paredes, quais são as texturas, as marcas centenárias, a temperatura do chão, os sons que estão convivendo com nossa oficina. Assim vamos nos tornando mais presentes, mais atentas e podemos habitar mais nosso próprio corpo.

Nos reconhecemos nesse lugar que assim nomeei. Cada uma das presentes nomeia ao seu modo, com as palavras que emergem e comparecem.

Me pergunto se as professoras que ali estão escutam o mar como eu escuto ou se a convivência diária com ele já teria dessensibilizado a escuta para sua volumosa e ruidosa presença.

Todas as participantes deste Ateliê são professoras de educação infantil. Em suas narrativas muitas nomeiam a voz como lugar do excesso na sala de aula. Elas me contam que precisam falar e/ou cantar muito e durante todo o tempo com as crianças pequenas e o quanto isso as deixa cansadas. Parece não haver muita chance de fazer pausa, de fazer silêncio com a voz. O espaço-tempo da sala de aula precisa ser preenchido com atividades, com desenhos na parede, com a voz da professora. Mas, ainda sim, a voz pede espaço.

A Marina é professora da escola. A Marina deu voz a sua própria escrita.

▶ <https://goo.gl/KzPXC�> (versão digital)

▶ Faixa 11 do CD em anexo (versão impressa)

*Voz quer espaço
ela ocupa, preenche.
Como colo
acariciada, cuidada, respeitada
voz quer escuta
concha acústica
mesmo que sejam com as mãos
a voz do outro não é a sua
a voz que encontra
que ressoa
a voz que está cansada*

*machucada
voz que vem do chão
voz do grão de areia, que vem
do vento,
a voz é o movimento no silêncio.*

Marina Borges - Florianópolis,
19 de novembro de 2016.

4.4 Casa das Rosas

O apelo para estar na Casa das Rosas com o Ateliê de Voz é o de pesquisar a voz na poesia. Era para mim um imaginário de desafio, outra novidade; porém, Rosa, uma das participantes da oficina, no primeiro dia me diz: somos todos poetas. A fala de Rosa me traz esclarecimento e tranquilidade, porque me faz lembrar que a voz na poesia só poderia ser a voz que cada um quisesse dar a ela.

Somos todos poetas. Gosto de pensar e nomear a materialidade da voz a partir do corpo, da respiração, da vibração das pregas vocais, da escuta como uma dimensão poética. Assim passei a enxergar a voz durante os percursos que fiz. No encontro poético com a voz, imagino o gesto de vibração das pregas vocais como uma dança. Ao receber a energia mecânica das ondas sonoras da voz, a membrana timpânica também desencadeia sua dança, contaminando os ossículos martelo, bigorna e estribo a se movimentar encadeados dentro do líquido do ouvido médio até a janela oval, onde transmitem sua energia e fazem também as células ciliadas iniciarem sua dança. Assim, voz é movimento, escuta é movimento. A dança da voz faz a dança da escuta. Afeto no corpo.

Muitas poesias emergiram nesse encontro. A poesia que Juliana escolheu para se expor à escuta das pessoas que ali estavam reunidas no sótão da Casa das Rosas, numa sexta-feira de carnaval, dia de calor insuportável, foi Apanhador de Desperdícios do Manuel de Barros. Fui tomada de surpresa, como se tivesse ganhado um presente muito especial, ao escutar que essas seriam as palavras pronunciadas por ela, porque elas parecem justamente dizer de uma forma poética a voz que venho buscando encontrar, a voz-experiência que está de “barriga no chão” (voz-corpo) e não à serviço da informação, da norma, da regra. É uma poesia-síntese para o Ateliê de Voz. É também uma poesia que conheci no grupo de estudos Roda Língua com a voz da Luiza Christov, minha orientadora-escutadora.

Ao escutar a Juliana era como se ouvisse a leitura de um pergaminho, como se ela fosse uma porta-voz do próprio Manuel de Barros. A presença da voz diante do grupo que estava à escuta foi marcada, de acordo com minha percepção, por uma leitura de velocidade acelerada, com as curvas de entonação que seguiam um

padrão recorrente, como de quem lê uma carta escrita por alguém, assim Juliana vozeou o poema Apanhador de desperdícios:

▶ <https://goo.gl/agSRCU> (versão digital)

▶ Faixa 12 do CD em anexo (versão impressa)

*Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato
de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.*

Manoel de Barros

5 Expor a Voz

Escrever é cantar.

- ▶ <https://goo.gl/HMSr4Y> (versão digital)
- ▶ Faixa 13 do CD em anexo (versão impressa)

Referências Bibliográficas

ABERCROMBIE, David. *Elements of general phonetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1967.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ALMEIDA, Maria Zélia Galvão de. *Em Arapiraca o trabalho canta*. Disponível em <http://intermeios.fau.usp.br/midia/36410572>. Acesso em: 20 de dez. de 2017.

ASSIS, Yara Santos de Oliveira de. *Canto popular: a criação musical para além dos muros da escola. Dissertação*. (Mestrado em Educação) - Universidade de Brasília, 2009.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BAITELLO JR, Norval. *A cultura do ouvir*. Seminários Especiais de Rádio e Áudio - Arte da Escuta - ECO. 1997.2

BAITELLO JR, Norval. Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos. In: RODRIGUES, David (org.) *Os valores e as atividades corporais*. São Paulo: Summus, 2008. p. 95 - 112.

BAKHTIN, Michail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BÁRCENA, Fernando. *El delirio de las palabras: ensayo para una poética del comienzo*. Barcelona, Herder Editorial, 2004.

BEHLAU, Mara. *O livro do especialista*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

BEHLAU, Mara. *O livro do especialista*. Vol. II. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ed. Brasiliense, 1987.

BERTAZZO, Ivaldo. *Gesto orientado: reeducação do movimento*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

BEZIERS, M.M; PIRET, S. *A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem*. São Paulo: Summus, 1992.

BORGES, Marina. Era preciso ser cega. 27 de dez. 2016. Post do facebook. Disponível em: <<https://goo.gl/x7neH4>>. Acesso em: 27 de dez. 2016.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAIT, Beth. As vozes baktinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. 2ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 11-27.

CAGLIARI, Luis Carlos. Da importância da prosódia na descrição de fatos gramaticais. In: ILARI, R. (org.) *Gramática do Português Falado*. Campinas: Unicamp/São Paulo: Fapesp, Vol.2: Níveis de Linguística, 1993.

CAMARGO, Zuleica A., MADUREIRA, Sandra. Avaliação vocal sob a perspectiva fonética: investigação preliminar. *Revista Distúrbios da Comunicação*. São Paulo, 20 (1): 77-96, abril, 2008.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Ed. UFMG, 2011.

CHRISTOV, Luiza Helena da Silva. *Narrativas de Educadores: mistérios, metáforas e sentidos*. Ed. Porto de Ideias, 2012.

CHRISTOV, Luiza Helena da Silva. *A voz de professores de Artes: encontro entre Universidade e Ensino Fundamental*. Ed. Porto de Ideias, 2016.

CIA CABELO DE MARIA. Cantos de Trabalho. São Paulo: Selo Sesc, 2007. CD.

COELHO, Helena Wohl. *Técnica Vocal para Coros*. São Leopoldo, RS: ed. Sinodal, 1994.

CONTRERAS José, PÉREZ de LARA, Núria. *Investigar la experiencia educativa*. Madrid, Ediciones Morata, 2010.

COSTA, Henrique Olival; ANDRADA E SILVA, Marta. O trabalho fonoaudiológico com a voz cantada. In. *Voz cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo: Ed. Lovise, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Editora 34, 1997.

DEWEY, John. Ter uma experiência. In. *Arte como experiência*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

DUNKER, Christian. *Como aprender a escutar o outro?* Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Zo-jk4kVtE8>>. Acesso em: 8 de mar. de 2018.

FOUCAULT, Michel. A Escrita de si. In. *Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária. 2004.

GELAMO, Renata Pelloso. *Organização prosódica e interpretação de canções: a frase entonacional em quatro diferentes interpretações de Na Batucada da Vida*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006.

GERVASI, Flavia. *Pratiques vocales et expérience esthétique: Des chanteurs paysans de Martano, en Italie du Sud. Cahiers d'ethnomusicologie*. V. 28. 2015, p. 155 – 168.

IKEDA, Alberto. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. In. *Revista estudos avançados* 27(79), 2013. P. 173-190.

IRWIN, Rita. A/r/tografida: uma mestiçagem metonímica. In. *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. Ana Mae Barbosa. Lilian Amaral (organizadoras). São Paulo. Editora Senac São Paulo: Edições SESC. 2008.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa Latino-americana contemporânea*. Tese (doutorado em Letras). UERJ, 2006.

LARROSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. *Educação e Realidade*. 28 (2): 110-115. Jul-dez., 2003.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. *Educação e Realidade*. 29 (1): 27-43. Jan/jun, 2004.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

MACEDO, João Paulo. DIMENSTEIN, Magda. Escrita acadêmica e escrita de si: experienciando desvios. *Revista Mental*. Ano VII. Número 12. Barbacena. Jan – jun, 2009, p. 153-166.

MACHADO, Leila Domingues. O desafio ético da escrita. In. *Psicologia & Sociedade*; 16 (1): 146-150; Número Especial 2004.

MASSCHELEIN, Jan. Educando o olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. In. *Educação e Realidade*, v. 33, n. 1, p. 35-48, jan.-jun., 2008.

MAZZAMATI, Suzanne Goulart Mattos. Rotinas de Invenção: uma experiência em arte na escolar. *Dissertação* (mestrado em Artes). Unesp, 2017.

MESTRE NELSON ROSA E DESTALADEIRAS DE FUMO DE ARAPIRACA. Cantos de trabalho. Coleção Memória Musical. Maceió: s/d. CD. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=8AgHn_Slgso. Acesso em 18 de out. De 2017.

MILLER, Jussara Correa. *A escuta do corpo: abordagem da sistematização da técnica Klauss Vianna*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Unicamp, 2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música*. In. Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 109-139, mai./ago. 2018. Disponível em <www.revistatopoi.org>

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo. Ed. Cortez, Unesco, 2001.

MOTTA, Ana Raquel. Muito além da cigarra e da formiga. In. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 49, n. 3, p. 290 - 296, jul.- set. 2014.

OSORIO, Alexandre Freire da Silva. *Técnicas de abordagem somática como fundamento em processos criativos de espetáculos híbridos de canção popular*. 2017. Arq. PDF. TCCP (Especialização em Canção Popular) - Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://pergamumweb.santamarcelina.edu.br:8080/pergamumweb/vinculos/000069/000069f6.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

SANTOS, Renata Conceição dos. Cantos de trabalho: rupturas e permanências no Recôncavo Sul da Bahia. In. ANAIS do III *Encontro Estadual de História: Poder, Cultura e Diversidade* – ST 11: Poder, Culturas, Conflitos e Violência no campo brasileiro. Disponível em http://www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_III/renata_conceicao.pdf. Acesso em 23 de dez. 2016.

SKLIAR, Carlos. *Desobedecer a linguagem: educar*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo. Edusp, 2015.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. (1987). Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Anexo

Caderno de cantos

Transcrição das letras dos cantos que ouvi em Arapiraca

Cantos de trabalho

1.

▶ <https://goo.gl/CnVXug> (versão digital)

▶ Faixa 14 do CD em anexo (versão impressa)

Refrão

Meu amor tá me chamando (ô siu)
eu não vou lá (ô siu)
Tomara que meu bem chegue (siu siu siu)
Pra saudade se acabar
E tomara que meu bem chegue (siu siu siu)
Pra saudade se acabar

Se eu soubesse que tu vinha (ô siu)
Fazia dia maior (ô siu)
Dava um nó na fita verde (ô siu)
Vendia raio do sol

O craveiro bota cravo (ô siu)
A roseira bota rosa (ô siu)
O jasmim e açucena (siu siu siu)
Botam flores mais cheirosas

Sabonete de cruzado (ô siu)
Que (...) na mala sou eu (ô siu)
Aproveita desgraçada (siu siu siu)
O amor que já foi meu

Manuel meu Manuel (ô siu)
Em nome de nosso senhor (ô siu)
Se Manuel fosse um padre (siu siu siu)
Seria meu confessor

Meu amor não era esse (ô siu)
Se não for esse eu não quero (ô siu)
Meu amor anda de branco (siu siu siu)
Este anda é de amarelo

Meu anel de sete pedra (ô siu)
Que custou mil e quinhentos (ô siu)
Quando eu boto ele no dedo (siu siu siu)
Não me falta casamento

2.

- ▶ <https://goo.gl/SctKtZ> (versão digital)
- ▶ Faixa 2 do CD em anexo (versão impressa)

Meu coqueiro verde
Tomba mas não cai
Meu coqueiro verde
Tomba mas não cai
A moça que se casa oi
não namora mais
Se ela namorar
o coqueiro tomba e cai

Quem me dera saber ler
Para soletrar seu nome
Eu trazia soletrado
No chapéu daquele homem

A saudade me deixou
Na grossura de uma linha
Se não fosse a saudade
Eu não era tão fininha

Passei na tua casa
Sua mãe gritou São Bento
Não sou cobra que te morda
Meu sentido está lá dentro

Meu coração tá fechado
A chave tá na gaveta
Meu coração só se abre
Com nome de quatro letra

Meu amor foi embora
No caminho se acertou
Seu eu soubesse onde era
Mandava plantar fulô

Acudi meu lenço branco
Por cima do forno quente
Só não casarei contigo
Se a morte for de repente

3.

▶ <https://goo.gl/t7NwoP> (versão digital)

▶ Faixa 15 do CD em anexo (versão impressa)³⁷

Refrão

Morena da mata
Seus cabelos cheira
Água de colônia
E flor da laranjeira
Água de colônia
E flor da laranjeira

Menina cabelos preto
Derramado pelas costa
Aquilo que eu te falei
Quero saber da resposta

Meu anel de sete pedra
Sete pedra sete joia
Se você não me quiser
Outro quer e você olha

Os cabelo de meu bem
Da um anel pra meu dedo
Quero casar mas não posso
Namorar eu tenho medo

Maria ô Maria
Com tanta Maria é essa
Eu vou mudar o meu nome
De Maria pra Josefa

Da vaca lá da capina
O capim não nasce mais
As passada que tu desse
Se for por mim não dê mais

³⁷ Confira também gravação realizada pelo Selo Sesc de Alagoas no album Mestre Nelson Rosa e Destaladeiras de Fumo de Arapiraca disponível em https://www.youtube.com/watch?v=8AgHn_Slgso

4.

▶ <https://goo.gl/XGAzhp> (versão digital)

▶ Faixa 16 do CD em anexo (versão impressa)

Ô Maria quando fosse que vinhesse
O que foi que me trouxesse
Foi amar e querer bem
Ô Maria se dinheiro fosse bom
Eu botava ele no bolso
E não dava dele a ninguém

Ô Maria triste vida tem quem ama (Ô Maria)
Fora do seu natural (Ô Maria)
Se um dia passa bem (Ô Maria)
Quatro cinco passa mal

5.

▶ <https://goo.gl/HxSKdp> (versão digital)

▶ Faixa 17 do CD em anexo (versão impressa)

Laça teu boi morena
pra nós vender
Laça teu boi morena
Ee

Se eu soubesse que cantando morena
Meu benzinho aparecia
Eu cantava hoje a noite morena
Amanhã correr do dia

6.

▶ <https://goo.gl/B3uBWE> (versão digital)

▶ Faixa 18 do CD em anexo (versão impressa)

Estava forrando a cama
A cama pro meu amor
Deu um vento na roseira
A cama se encheu de flor
Leva eu saudade
Se me leva eu vou

A saudade é quem me faz
Na grossura de uma linha
Se não fosse a saudade
Eu não era tão fininha

Leva eu saudade
Se me leva eu vou

Estava forrando a cama
A cama pra meu amor
Deu um vento na roseira
A cama se encheu de flor
Leva eu saudade
Se me leva eu vou

7.

- ▶ <https://goo.gl/5RBsxG> (versão digital)
- ▶ Faixa 19 do CD em anexo (versão impressa)

ê, laiê, laiê fazendeiro eu quero beber
asta noite eu sai fora
vi o céu tão estrelado
passei a mão na cabeça morena
tomaram meu namorado chorando

eu deixei de amar rapaz bandoleiro
seu não me casar José
morrerei soltera chorando
se eu não me casar
com amor bandoleiro
se eu não me casar José
morrerei soltera chorando

plantei um pé de cravo
num pires em cima da mesa
e tô amando moreninho José
com toda delicadeza chorando
por deixa de amar rapaz bandoleiro
se eu não me casar José
morrerei solteira chorando

8.

- ▶ <https://goo.gl/xqtxSt> (versão digital)
- ▶ Faixa 8 do CD em anexo (versão impressa)

chora viola diga olêlê
chora viola diga ôiáíá
chora viola
o galo canta e a miúda (chora viola)
a meia noite assoluçava (chora viola)

quem não pode com a formiga (chora viola)
não assanha o formigão (chora viola)
e quem não pode dar o vinho (chora viola)
num bota fumo no salão (chora viola)

o pobre do operário (chora viola)
tem três hora da alegria (chora viola)
quando almoça e quando janta (chora viola)
e quando arrecede o seu dia (chora viola)

9.

- ▶ <https://goo.gl/inQF6S> (versão digital)
- ▶ Faixa 20 do CD em anexo (versão impressa)

eu nasci na flor da tamarina
vou viver na flor do laranjal
eu nasci foi na flor da tamarina
vou vive na flor do laranjal

esta noite a meia noite
vi cantar e vi chorar
era dois amante filme
com pena de se apartar

quem quise pegar amor
bota um laço no baú
qu'inda ontem peguei um
com lacim de fita azul

Renata venha cá
venha mim faze favo
venha recebe
lembrança que seu amo lhe mandou

açucena quando abre
vai abrindo e vai cheirando
bem assim é meu benzinho
quando por mim vai passando

a cantiga que se canta
não se torna a recantar
um amor que se despreza
não se torna a procurar

10.

▶ <https://goo.gl/iyNwTU> (versão digital)

▶ Faixa 21 do CD em anexo (versão impressa)

na vida eu tenho um prazer
se eu não beber vou embora
meu patrão eu quero beber
pois na vida eu tenho um prazer
se eu não beber vou embora

da laranja eu quero um bago
e da maçã um pedacinho (se eu não beber vou embora)
do moreno mais bonito
um abraço e um beijinho (se eu não beber vou embora)

meu patrão eu quero beber
na vida eu tenho um prazer
se eu não beber vou embora
meu patrão eu quero beber
na vida eu tenho um prazer
se eu não beber vou embora

mandei fazer um relógio
da casco do caranguejo (se eu não beber vou embora)
para marcar os minutos
das horas que eu não te vejo (se eu não beber vou embora)

meu patrão eu quero beber
na vida eu tenho um prazer
se eu não beber vou embora
eu patrão eu quero beber
na vida eu tenho um prazer
se eu não beber vou embora

11.

▶ <https://goo.gl/NWt3MJ> (versão digital)

▶ Faixa 22 do CD em anexo (versão impressa)

a chuva choveu
mas não me molho
é chegada a hora
de'u olha pra meu amo
iá iá

a chuva choveu
foi um serenim
e está chegada a hora
deu olha pra meu benzim
iáíá

12.

▶ <https://goo.gl/gXCvGb> (versão digital)

▶ Faixa 4 do CD em anexo (versão impressa)

a cama qu'eu mim deito
é um pedacim de estera
o lençol que eu me cubro
uma foinha de palmera

a luz que me alumeia
é um pedacim de vela
toda vez que eu vô durmi
ascendo e boto na janela