

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”  
Instituto de Artes  
Programa de Pós Graduação em Música

*A prática coral juvenil transitando em  
ambientes formais e não formais:  
Perspectivas aplicadas à Educação Musical*

**Aluno:**

Irândi Fernando Daroz

**Orientadora:**

Profa. Dra. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada

**Área da concentração:**

Musicologia / Etnomusicologia / Educação Musical

**Linha de pesquisa:**

Música, Epistemologia e Cultura

São Paulo, Abril de 2014.

## Agradecimentos

---

À Profa. Dra. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada que não deixou de confiar em mim.

À Profa. Dra. Dorotea Kerr e ao Prof. Dr. Fábio Miguel pelos ensinamentos.

Ao maestro Samuel Kerr, pelo reencantamento.

À Profa. Martha Herr, pela grata lembrança de um processo.

Aos regentes Agnes Schmeling, Ana Cecília Santos, Ana Paula Guimarães, Cristiane Ferronato, Daniel Reginato, Gisele Cruz, Hirlândia Milon Neves, Jorge Miguel Cisneros, José Luiz Fernandez, Leandro Dantas, Lucy Maurício Schimiti, Pablo Lanzoni, Patrícia Costa, Priscilla Battini Prueter, Regina Damiani, pela parceria na composição deste estudo.

Aos participantes dos corais visitados pela paciência e disponibilidade:

**“Coral da Academia Libre Cantare”** (Itabirito/MG): Arthur Carlos, Beatriz Malta, Bernardo Gurgel, Cláudia Pedrosa, Daniel Assis, Daniel Nascimento, Débora Carolina, Eduardo Souza, Filipe Silva, Flávio Bastos, Joana Toledo, João Fernandes, Julia Mariana, Miriã Isabela, Paulo Guilherme, Tainara Pimenta, Tamiris Bonfioli, Tayane Maria, Thaís de Fátima.

**“Coral Juvenil da Casa da Música de Diadema”** (Diadema/SP): Amanda Arruda, Ana Paula Guimarães (Regente), Andreza Gama, Antônio Junior, Asafe Soares, Bárbara Estevanin, Bianca Paschoal, Brayan Oliveira, Bruna Paschoal, Carlos Nascimento, Daniel Gonzaga, Darty Lacerda, Érick Dias, Erika Cristine, Flávia Alessandra, Franciely Massariol, Gabriela Souza, Guilherme Bispo, Jeferson Oliveira, Júlia Luiza, Lucas Alves, Lucas Lessa, Luciana Andrade, Maurício Gonçalves, Nicole Nascimento, Osiris Rietman, Otávio Naves, Paulo Gonçalves, Paulo Pires, Sara Antolini, Thamires Oliveira, Vinícius Norberto, Vitória Góes.

**“Coral da Escola de Música do Auditório do Ibirapuera”** (São Paulo/SP): Ana Paula Bevilacqua, Ana Paula Vieira Ferrini, Beatriz Margarida, Bruna Maurilio dos Santos, Bruna Nicole O. Salomão, Camila Martinez, Cleiciane Souza, Damares Souza, Everton Dantas Felipe Lima, Felipe Telles, Flávia da Silva Conceição, Guilherme Coelho, Karina Pereira do Carmo, Karol Aline Bida Leandro, Laila Pereira, Marcela Martinez (técnica vocal), Michele Cristina de Magalhães, Monica Sampaio, Patrícia Camacho (expressão corporal), Paula Cristina, Rafael Malateaux, Raquel Santos Bernardes, Rodrigo Silva, Suzana Soares, Thais Ferreira V. da Silva, Vinicius Matheus Correia da Silva, Wilson Barbosa, Wilson Lopes.

**“Coral da Fundação NOKIA de Ensino”** (Manaus/AM): Ahmed da Silva Assi (pianista), Hirlândia Milon Neves (regente) e participantes (não informado)

**“Coral das Meninas Cantoras de Nova Petrópolis”** (Nova Petrópolis/RS): Agnes Schmeling (técnica vocal); Alexandre Fritzen da Rocha (banda), Andréia Zilles Weber, Anna Petry Morselli, Bianca Nienow, Camila Mayara Noer, Caroline Pintos da Silva, Cristiane Ferronato (regente), Cristine Seefeld, Débora Elení Voltz, Emilie Ritter Wissmann, Fabiane Lais Raimann, Fernanda Seefeld, Gabriela Dilkin Tomazi, Hannah Artemis Neumann Wolmeister, Isabele Jung Scariot, Jéssica Luana Zang, Joceline Taís Seefeld, Júlia Bohn, Leandro Josué Kiekow (banda), Letícia de Freitas, Lilian Birk Knorst, Luana Taís Pellenz, Luísa Schünke Mondini, Lydia Lawrenz, Marcelo Ricardo Bueno (banda), Maura Helena Braun Dalla Zen, Milena Lange, Milena Sofia dos Santos, Morgana Neumann, Natiéle Vitória Rauch, Poliana Moreira da Silva, Taciana Franck Ullmann, Taís Cristiane Bastian, Taís da Silva Teixeira.

**“Coral do Instituto Federal de educação, Ciência e Tecnologia de Cuiabá”** (Cuiabá/MT): Alan de Souza Vieira, Aline dos Santos Tanaka, Brenda de Azevedo Santana, Camila Helena de Oliveira Silva, Dandara Andersen de Oliveira, Danilo Gonçalves de Campos, Dayanne Letícia Canavarros da Cruz, Edgar Lucas Souza, Ely Cleverson Siqueira Lira, Emannuella Batista de Castro, Gabriel Rodrigues de Moura, Guilherme Ubirajara Canavarros da Cruz, Helton Matos Fernandes, Julia Melo de Carvalho, Julia Muxfeldt André, Letícia Rossi Duarte, Lorena Peron, Maryna Romani Alvarenga, Mateus Hemerson da Silva Matos, Matheus Moraes Oliveira, Matheus Felipe Arruda Silveira Natália Lopes Rodrigues dos Santos, Renata Cáceres de Souza, Robson Emanuel Pinheiro Leão, Rodrigo Carvalho Elizeu, Rodrigo Paulino da Cruz, Thayna Cristina Do Espirito Santo, Ully Adnny Campos Rodrigues, Vítor Ribeiro Martini, Willian Jorge Couto Alves

**“Coral Juvenil da Casa de Cultura da UEL”** (Londrina/PR): Adriely Mary David do Carmo, Amanda de Fátima Canedo da Silva, Ana Carolina Bordinassi, Andressa Cristina Stéfano, Cibele D’Angelo, Clara Striquer Lima, Daniel Lima Soto, Darla Tozatti, Débora de Souza Carvalho, Edno Garcia Junior, Flavia Regina Michels Luppi, Flávia Strinquer Lima, Heloisa Bezerra Trida, Heloisa Cristina Oliveira, Igor Mateus Gomes dos Santos, Isaac Pires Gonçalves, Isabella Cristina Teixeira, João Marcos Brandet, Kharina Teixeira, Lara Menck Toginho, Larissa Floripes de Souza Meretica, Laura Tavares Castilho, Letícia Ohana da Silva, Letícia Renata Pianoreski, Lucas Ramazotti, Lucas Schimith, Lucas Vinícius Cardoso

Cordeiro, Lucy Maurício Schimiti (regente), Luís Fernando Tibúrcio Gomes, Luiza Teodoro Leite, Maitê Motta, Maria Carolina Pauli, Maria Emanuela Monarim Ramos, Mariana Antunes Amaral, Mariana Sanches Sella, Mariany Figueiredo de Souza, Mateus Ferreira da Silva, Matheus Ribeiro dos Santos, Mauro Lopes da Silva Júnior, Natalia Caroline Teixeira Rocha, Nycolas Reis, Otávio de Roma Barreto, Paula Mancebo Fernandes, Rebeca Menck Toginho, Renan Encarnação Vicente, René Menck Toginho, Tháís Giovana Ramos Mendes, Thiago Leme Marconato, Thiago Ribeiro Barcelos, Vitória Liberatti Marchesini, Vivian Bette Motta.

***“Coral do Ensino Médio da Escola Waldorf Aitiara”*** (Botucatu/SP): Anaíde Thomassian, Beatriz Medina Pôrto, Clara dos Santos Bastos Rocha, Clarice Palace Martins, Gabriel Vieira Ferreira, Gabriela Cristina de Santi Sodré, Geovany Mendes de Oliveira, Giovana Diez, Isabela Cristina Rocha Stamponi, Jorge Miguel Cisneros (regente), Juliana Akemi Hiruma Lima, Karime Bicudo Volante, Laila Irene Feste Blaich, Laís Renóffio de Rosa Santos, Laura Fleury de Oliveira Gentil Croce, Laura Teresa Von Schnitzler Cabrera, Lucas Moreira Gomes, Luciana Maíra Erismann Canepa, Luciana Starzynski de Sousa, Marcos Paulo Moraes Lima, Maria Luiza Schorn, Maria Olivia Buzato de Carvalho, Maria Reisewitz, Noemi Moira Jakob, Pedro Henrique Lucas dos Santos, Sarah Paola Leite de Andrade, Tamara Sandberg (assistente), Tobias Nahuel Carvalho Cisneros, Túlio Butignoli Segala, Valentina Balsalobre Athias, Vinícius Vigliuzzi Peghinelli, Vitória Zardo Martins.

***“Coral da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (Grupo Timbra)”*** (Curitiba/PR): Alexandre Felipe Martim, André A. D. Carvalho, Brenno Candido de Lima, Bruna Krause da Silva, Bruna Prochmann Riekens, Bruna Riekens Prochmann, Cindy Carvalho Feijó, Daniel de Castro, Edmar A. L. Junior, Elisama Cristine Virginio, Elisama Cristine Viriginio, Evelin Ribeiro de Souza Balbo, Gabriel Bin, Gregory Henrique Guimarães, Gustavo Batista Machado, Jade Farah Gih, Jean Alisson da Silva, Jesyca Fernanda Perin Soares, Juliana Alves Starosta, Juliana da Costa Silveira, Juliana O. Araki, Juliano Trevisan, Luanna Abreu Soares, Luisa Teles Wagner, Maria Augusta Alves Sousa, Maria da Graça Melo, Maria Joana do Nascimento, Mauro Dias Junior, Ozires de Mello, Paulo Renan Priolo da Silva, Piatan Sfair Palar, Priscila Defune Gonçalves de Oliveira, Priscilla Battini Prueter (regente), Raquel Purin de Sousa, Renan Marcelo dos Santos, Renato Sbardeloto Felix dos Santos, Scheila Ramos da Silva Amorim, Tainá Siqueira Thies, Waline Piper.

**“Coral Juvenil da ONG Instituto Baccarelli”** (São Paulo/SP): Gisele Cruz (regente) e participantes (não informado)

**“Coral Juvenil São Vicente a cappella”** (Rio de Janeiro/RJ): Amanda Appel, Ana Clara Pellegrino, Anna Clara Coelho, Antonio Autuori, Antonio Teicher, Artur Malecha Teixeira, Bárbara Campos, Beatriz Macedo, Bernardo Arruda Lamarca, Danilo de Souza Frederico (técnica vocal), Dora M. Morelenbaum, Felipe Lins, Felipe Nobre Bianchi, Felipe Rezende de Almeida, Gabriel Farah, Giovanna Bilotta Campos, Giulio Forgiarini, Isabel Corção, João Barcellos Costa, João Paulo Gonçalves, Katarina Mattos Assef, Lara Coutinho, Letícia Leão, Letícia Peçanha Castro, Maiara Lima da Silvia, Nina Calvente, Olívia Barcellos R. P. Costa, Paloma Leon, Paula Rosa, Patrícia Costa (Regente), Sofia Castro Schwandt, Tomáz Andrade, Valentina Prestes Fittipaldi, Victor Ferrari, Victoria Vayda Aragão, William John Hester.

**“Coral Juvenil UNICANTO” da UNIMED** (Bauru/SP): Amanda Barreto, Amanda Severino, Ana Laura, Andresa Cardoso, Antônio de Jesus, Bruno Missias, Danilo Andrade (pianista), Danilo Aguiar, Débora Moraes Lopes, Douglas Vilela Farias, Fabiane Alves, Gabriela Shaultz, Geisla Pinheiro, Guilherme Santos, Isabela Cristinelli, Isabela de Lima, Isabela Neto, Jéssica Rayanne, Júnior, Karina Barreto, Laryssa de Paula, Letícia Bessa, Letícia Severino, Letícia YuriLuiz Augusto, Luiz Augusto, Luiz Henrique, Marcus Vinícius, Mariana Boico, Mayara de Melo Castro, Miliane M. Murarotto, Natan Frezatto, Raphaela de Lima, Rebeca Machado, Regina Damiani (regente), Rodrigo, Sara de Lucas Flores, Stéfanie Silva, Tamires Pedro Martins, Washington Pereira.

**“Coral infanto-juvenil do município de Goianinha (Corangelis)”**, (Goianinha/RN): Alane Carla, Alane Vicente, Alene Grasielle, Bruno Nascimento, Camila Mascena, Cláudio da Costa, Dayana Freitas, Diego Siqueira, Geysse Soares, Gleidson Moreira, Heryka Kathyanny, Ingrid Araújo, Jakson Sandro, Janaína Silva, Jaqueline Barbosa, José Maria dos Santos, Julian Carlos, Laís Pitanga, Larissa Ribeiro, Liliane Santana, Marcelo Bezerra, Maria Aparecida, Maria Alene Vicente, Mariana Ribeiro, Mirela Fernanda, Monique Nayara, Ocilene Marques, Priscila de Moura, Redja Lima, Rodrigo Feliciano, Rosângela Pontes, Rose Rios, Rosiane Figueiredo, Tais Nissi, Valdenize Nascimento.

**“Coro Juvenil do ‘Projeto Prelúdio’ do Instituto de Tecnologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul”** (Porto Alegre/RS): Adriano da Silva dos Reis, Alice Gross Reinehr, Amanda de Oliveira Hoffmann, Amanda Gabriela Rosa da Silva, Ana Paula Pedroso Junges,

Ângelo Gomes, Ben-Hur Hammes Ferreira Daniel Baptista Gonçalves, Fernanda Gorski da Rocha, Filipe Gomes dos Santos, Hildor Faber Junior, João Paulo de Boer Fraga, Laion Soares da Rosa, Laura Canani da Rosa, Luíza de Paula Alves, Mariana Ramos Fauth, Mateus Zelmanowicz, Melissa Lemos de Mattos, Nicolás Kneip Araújo, Pablo Alberto Lanzoni (regente), Petra Conte Schertel, Stefania Johson Colombo, Thais Lima Pereira, Vitor Chagas, Sandoval, Vitória Termann de Santana, Yuri Bandeira.

Aos alunos do Curso de Educação Musical da Universidade Sagrado Coração Andrea Thieme Senaha, Ariane Francielle Vieira Cherobino, Helder Augusto Gomes, Henrique Oliveira Cirino, Isis Samira Casavechia Lopes da Silva, Tiago Lopes Barreta pela dedicação junto ao “Projeto Fazendo Arte”

Aos alunos participantes do “Projeto Fazendo Arte” e aos diretores das escolas pela empreitada: Aelesab. Programa de integração e assistência à criança e adolescente, Casa da Criança “Madre Maria Teodora Voiron”, Centro socioeducativo Irmã Adelaide Centro Sócioeducativo “Octávio Rasi”, EE “Stella Machado”, EMEF Nacilda de Campos, Legião Mirim de Bauru, EMEF “Cônego Aníbal Difrancia”, Projeto Caná, EMEF “Santa Maria”, Centro “Santo Antônio”

Às minhas amigas (assistentes) Danielle Fernandes da Silva e Flávia Hiroki, pela terapia e ajuda nas análises estatísticas, transcrições e traduções.

Ao Claudemir Zucareli, pela permanência.

Aos meus familiares que entenderam minhas ausências e meu processo.

À minha mãezinha Anna Lourdes Suman Daroz (*in memoriam*).

*“viver é morrer e rejuvenescer incessantemente”*  
(MORIN, 1990:92)

## SUMÁRIO

<b>Resumo</b> .....	i
<b>Abstract</b> .....	ii
<b>Lista de gráficos e figuras</b> .....	iii
<b>Introdução</b> .....	01
<b>Capítulo 1 - <i>Culturas juvenis</i>: apropriações, transgressões e intersecções musicais</b>	
1.1 Apropriações.....	15
1.2 Transgressões.....	20
1.3 Intersecções musicais.....	27
1.3.1 Enquete: “O que ouvem os jovens”.....	39
<b>Capítulo 2 – <i>Elementos de estética, lazer e fruição musical</i></b> .....	46
<b>Capítulo 3 - <i>Estudos de casos</i>: descrição de campo e análise de dados</b>	
<b>3.1 Campo</b>	
3.1.1 “ <i>Coral da Academia Libre Cantare</i> ” (Itabirito - MG).....	66
3.1.2 “ <i>Coral Juvenil da Casa da Música de Diadema</i> ” (Diadema-SP).....	67
3.1.3 “ <i>Coral da Escola de Música do Auditório do Ibirapuera</i> ” (São Paulo-SP).....	68
3.1.4 “ <i>Coral da Fundação NOKIA de Ensino</i> ” (Manaus-AM).....	69
3.1.5 “ <i>Coral das Meninas Cantoras de Nova Petrópolis</i> ” (Nova Petrópolis-RS).....	71
3.1.6 “ <i>Coral do Instituto Federal de educação, Ciência e Tecnologia de Cuiabá</i> ” (Cuiabá-MT).....	74
3.1.7 “ <i>Coral Juvenil da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina</i> ” (Londrina-PR).....	71
3.1.8 “ <i>Coral do Ensino Médio da Escola Waldorf Aitiara</i> ” (Botucatu-SP).....	75
3.1.9 “ <i>Coral da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (Grupo Timbra)</i> ” (Curitiba-PR).....	77
3.1.10 “ <i>Coral Juvenil da ONG Instituto Baccarelli</i> ” (São Paulo-SP).....	78
3.1.11 “ <i>Coral Juvenil São Vicente a cappella</i> ” (Rio de Janeiro-RJ).....	79
3.1.12 “ <i>Coral jovem UNICANTO da UNIMED Federação Regional Centro-Oeste Paulista</i> ” (Bauru-SP).....	81
3.1.13 “ <i>Coral infanto-juvenil do município de Goianinha (Corangelis)</i> ” (Goianinha – RN).....	82
3.1.14 “ <i>Coro Juvenil do ‘Projeto Prelúdio’ do Instituto de Tecnologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul</i> ” (Porto Alegre-RS).....	83

<b>3.2</b>	<b>Análise de dados</b>	
3.2.1	A importância do canto coral para o público juvenil.....	85
3.2.2	Estratégias de divulgação.....	90
3.2.3	Dificuldades encontradas.....	93
3.2.4	A prática coral na escola.....	94
3.2.5	Elementos de fruição musical.....	98
3.2.6	Considerações técnicas	
a)	Gesto.....	103
b)	Classificação vocal.....	106
c)	Técnica vocal.....	110
d)	Dinâmica de ensaio.....	112
e)	Repertório.....	116
3.3.	Projeto “Fazendo Arte” .....	125
<b>Capítulo 4</b>	<b>– A prática do canto coral na escola: em busca do som envolvente .....</b>	<b>131</b>
<b>Considerações Finais</b>	<b>.....</b>	<b>171</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>.....</b>	<b>177</b>

## RESUMO

Das práticas artísticas coletivas, a música ocupa um papel de destaque, pois ela está presente entre os jovens em termos autobiográficos constituindo-se um poderoso instrumento de comunicação.

Este estudo parte da necessidade de entender as culturas juvenis e seus modos de representação, principalmente no que se refere à escuta musical, de modo que esta preocupação possa indicar formas mais atrativas da prática do canto coral com jovens.

Destacamos a importância desta prática como possibilidade de resgatar valores humanos quanto à sensibilidade, subjetividade e afetividade em contraposição aos problemas enfrentados atualmente pela sociedade quanto à alienação promovida pela mídia e pela indústria cultural, que muitas vezes ressaltam o que é superficial e passageiro em detrimento de relações mais profundas e permanentes da música como lazer ativo, capaz de promover experiências estéticas importantes, desencadear processos criativos e estimular aspectos de fruição. Para tanto nos reportamos à “Sociosofia” do cotidiano, desvelada nas teorias de José Machado Pais, Michel Maffesoli, Giles Deleuze, Félix Guattari e Mihaly Csikszentmihalyi.

Destacamos ainda a prática coral juvenil como instrumento eficaz e acessível à Educação Musical na perspectiva de entender como dar-se-ia a inserção desta atividade em ambiente escolar. Consideramos a importância de centralizar o processo de aprendizagem no conhecimento musical do aluno/cantor para que sejam delineadas estratégias de intervenção que possam expandir essas referências por um processo de resignificação da memória musical, promovendo diálogo entre as culturas popular e erudita. Nesta perspectiva foi imprescindível caracterizar o trabalho do regente coral transitando em ambientes formais (na escola), não formais ou informais (fora da escola) para identificar particularidades e condutas profissionais ajustadas à realidade brasileira, destacando que, na maior parte das vezes, o canto coral é a única possibilidade de acesso à alfabetização musical.

**Palavras-chave:** Educação musical; regência coral; canto coral; coral juvenil; fruição musical.

## ABSTRACT

Among the collective artistic practices, music plays an important role because it is present among youth in autobiographical terms constituting a powerful communication tool.

This study stems from the need to understand youth cultures and their modes of representation, especially in regard to music listening, so this concern may indicate more attractive forms of the choral singing practice with young people.

We stress the importance of this activity as a mean to retrieve human values in what regards the sensibility, subjectivity and affectivity in contrast to the current problems faced by society such as the alienation promoted by media and the cultural industry, which often emphasize what is superficial and the fleeting rather than the deeper and permanent relations of music as a active leisure able to promote relevant ethic-aesthetic experiences, start creative processes and stimulating aspects of fruition. Therefore, we refer to the everyday "Sociosophy" unveiled in the theories of José Machado Pais, Michel Maffesoli, Giles Deleuze, Félix Guattari e Mihaly Csikszentmihalyi.

We also highlight the youth choir practice as an effective and accessible tool to music education from the perspective of understanding how to include this activity in the school environment. We consider the importance of centralizing the learning process in the student/singer's musical knowledge in order to outline strategies for intervention that can expand these references by a process of re-signification of the musical memory, promoting a dialogue between the scholarly and popular cultures. In this perspective it was essential to characterize the work of the choir conductor both in formal settings (in school), non-formal or informal (outside of school) to identify characteristics and professional behaviors adjusted to the Brazilian reality, noting that, in most cases, the choir is the only possible access to music literacy.

**Key-words:** Music education; choir conducting; choir; youth choir; musical fruition (flow)

## Lista de gráficos, tabelas e figuras

Gráfico 1 – Gêneros musicais mais ouvidos pela juventude (Enquete: “ <i>O que ouvem os jovens?</i> ”).....	42
Tabela 1 - Gêneros musicais mais ouvidos por região (Enquete: “ <i>O que ouvem os jovens?</i> ”).....	42
Gráfico 2 – Distribuição dos gêneros musicais por sexo (Enquete: “ <i>O que ouvem os jovens?</i> ”).....	44
Gráfico 3 – Relação entre a escolha de gêneros e estilos musical e etnia (Enquete: “ <i>O que ouvem os jovens?</i> ”).....	46
Gráfico 4 – Relação entre a escolha de gêneros e estilos musical e religião (Enquete: “ <i>O que ouvem os jovens?</i> ”).....	47
Figura 1 – “ <i>Coral da Academia Libre Cantare</i> ” (Itabirito - MG).....	68
Figura 2 – “ <i>Coral Juvenil da Casa da Música de Diadema</i> ” (Diadema-SP).....	70
Figura 3 – “ <i>Coral da Escola de Música do Auditório do Ibirapuera</i> ” (São Paulo-SP).....	71
Figura 4 – “ <i>Coral da Fundação NOKIA de Ensino</i> ” (Manaus-AM).....	72
Figura 5 – “ <i>Coral das Meninas Cantoras de Nova Petrópolis</i> ” (Nova Petrópolis-RS).....	74
Figura 6 – “ <i>Coral do Instituto Federal de educação, Ciência e Tecnologia de Cuiabá</i> ” (Cuiabá-MT).....	76
Figura 7 – “ <i>Coral Juvenil da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina</i> ” (Londrina-PR).....	77
Figura 8 – “ <i>Coral do Ensino Médio da Escola Waldorf Aitiara</i> ” (Botucatu-SP).....	78
Figura 9 – “ <i>Coral da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (Grupo Timbra)</i> ” (Curitiba-PR).....	80
Figura 10 – “ <i>Coral Juvenil da ONG Instituto Baccarelli</i> ” (São Paulo-SP).....	81
Figura 11 – “ <i>Coral Juvenil São Vicente a cappella</i> ” (Rio de Janeiro-RJ).....	82
Figura 12 – “ <i>Coral jovem UNICANTO da UNIMED Federação Regional Centro-Oeste Paulista</i> ” (Bauru/SP).....	84
Figura 13 – “ <i>Coral infanto-juvenil do município de Goianinha (Corangelis)</i> ” (Goianinha – RN).....	85
Figura 14 – “ <i>Coro Juvenil do ‘Projeto Prelúdio’ do Instituto de Tecnologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul</i> ” (Porto Alegre-RS).....	86

**“Canções e Momentos”**  
(Milton Nascimento/ Fernando Brant)

*Há canções e há momentos  
Eu não sei como explicar  
Em que a voz é um instrumento  
Que eu não posso controlar  
Ela vai ao infinito  
Ela amarra todos nós  
E é um só sentimento  
Na platéia e na voz*

*Há canções e há momentos  
Em que a voz vem da raiz  
Eu não sei se quando triste  
Ou se quando sou feliz  
Eu só sei que há momentos  
Que se casa com canção  
De fazer tal casamento  
Vive a minha profissão*

## INTRODUÇÃO

*“A música é a grande sacada da humanidade!”*  
(um jovem na multidão...)

“Iniciei mil vezes o diálogo”.

No ato de dizer, diz-se apenas uma pequena fração do que se pensa, pois o dizer se manifesta e se apoia em inúmeras coisas que silenciam. A linguagem existe graças à possibilidade da reticência e do subentendido (aquilo não se entende bem). “O deficientemente entendido é o que se torna necessário entender”. (PAIS, 2003:94)

Há muitas maneiras de contextualizar os fatos e de modelar as leituras de mundo, pois a percepção é dinâmica e capaz de articular realidades múltiplas. A construção do coletivo se dá em parceria, na aproximação de pensamentos que identificam uma época premente em significados e na parecença de condutas que regem o desvelar do cotidiano. Assim:

*Não é possível, nem necessário, que o mesmo homem conheça por experiência todas as verdades de que fala. Basta que tenha, algumas vezes e bem longamente, aprendido a deixar-se ensinar por outra cultura, pois, doravante, possui um novo órgão de conhecimento, voltou a se apoderar da região selvagem de si mesmo, que não é investida por sua própria cultura e por onde se comunica com as outras.* (MERLEAU-PONTY *apud* MAGNANI, 2009:134).

Diante disso, qualquer método é movediço, quando se reporta ao futuro, assim, longe da precisão da prescrição, optamos neste estudo em levantar algumas possibilidades que pudessem servir de perspectivas à prática do canto coral nas escolas e, supostamente, ao trabalho do regente coral, que serão expostas oportunamente no decorrer deste estudo. Para tanto, contamos com participação de muitos sujeitos para encadear este diálogo que, por protagonizar um interlocutor - o pesquisador, que se dispõe, ao mesmo tempo, delimitado e irreproduzível. Kellner (2001:40) observa que os mapeamentos de cada teoria propiciam alguma nova compreensão, mas em geral são limitados de algum modo.

Na transferência de dados para o papel ocorreram, necessariamente, descodificações e rupturas de linguagem, próprias da interpretação, pela impossibilidade de sintetizar a amplitude do conhecimento e por lidar com verdades provisórias. No entanto, pelo intercâmbio de experiências ocorrido por ocasião da pesquisa de campo, entendemos o sentido proeminente desta pesquisa e seu efeito ressonante em nosso trabalho profissional.

Como regente coral desde 1990, tenho atuado junto a corais amadores<sup>1</sup>, em ambientes diversos - formais, não-formais ou informais<sup>2</sup>, portanto, deparo-me constantemente com questões relativas a essa realidade, apoiado no compromisso de que o coral é, na maior parte das vezes, a única chance de acesso à prática musical de seus integrantes.

Como docente do Curso de Educação Musical da Universidade Sagrado Coração (Bauru-SP), desde 1998, observo que essa responsabilidade aumenta com o compromisso de estimular a formação de novos profissionais, vislumbrando a possibilidade de um trabalho continuado que atenda também a uma necessidade da própria escola e do sistema educacional brasileiro. Neste sentido, a busca em “proceder de forma acertada”, tem acompanhado minha prática pedagógica na procura de possibilidades que possam amparar os discentes na utilização de recursos metodológicos para o trabalho de canto coral.

Não resta dúvida da importância do tema aqui tratado, pois o mesmo não foi suficientemente abordado na área de pedagogia musical e toda contribuição neste sentido é bem vinda, no entanto, muitas vezes nos vimos inseguros, como se defendêssemos nossa própria percepção das coisas, como “quem olha para o próprio umbigo”. Ainda assim, me proponho com esta contribuição parcial esmiuçar questões da prática coral na atualidade testemunhando aspectos da história do coral no Brasil.

Quando iniciei esta pesquisa, em 2010, já tinha uma razoável experiência docente. Via de regra, vivemos a contemporaneidade e há uma distância enorme do conceito instituído “do que deveria ser” e “o que é”, de fato, instituinte, o que cria um contraponto entre os conteúdos vistos na Universidade e aqueles aplicados na comunidade, de modo que se torna imprescindível ao professor trabalhar de forma consonante a partir da realidade cultural do aluno. A partir desse pressuposto, considero que comecei minha pesquisa muito antes, na disciplina de Repertório Coral Infanto-Juvenil, quando solicitei aos meus alunos que enviassem um arquivo das músicas que eles ouviam habitualmente, foi aí me vi dinossauro pela primeira vez, pois achava “o máximo” poder transitar no ambiente da música erudita; no

---

<sup>1</sup> Entendemos como “coral amador”, aquelas propostas musicais que utilizam da manifestação vocal como potência estética expressiva, realizada em contextos culturais diversificados, de forma alternativa, onde os participantes realizam estudo musical informal e voluntário. Desse modo, o conceito de “coral amador” se contrapõe ao conceito de “coral profissional”.

<sup>2</sup> Gohn (2006:28) demarca diferenças entre estes conceitos. Observa que a educação formal é aquela desenvolvida nas escolas, com conteúdos previamente demarcados; a informal como aquela que os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização - na família, bairro, clube, amigos etc., carregada de valores e culturas próprias, de pertencimento e sentimentos herdados: e a educação não-formal é aquela que se aprende “no mundo da vida”, via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivos cotidianas. No entanto, a autora indica que o termo não-formal também é comumente utilizado por alguns investigadores como sinônimo de informal. Para efeito deste estudo consideraremos esta última hipótese tratando dos conceitos: formal e não-formal, com significado de “dentro” e “fora” da escola, respectivamente.

entanto, aquela discordância também identificava certo desconhecimento de ambos e o desvelar de uma imensa gama de possibilidades quanto ao usufruto do repertório, definindo assim o início de um percurso.

Depois disso, me aproximei do trabalho profissional do maestro Samuel Kerr, por ocasião do Mestrado, e então descobri um tipo de condução prática do canto coral que diferia substancialmente de tudo aquilo que eu havia aprendido na graduação, visto que o estudo que propomos agora é extensão daquele, que passou a servir de referência num contínuo processo de reencantamento.

Sem delongas, dei início a este trabalho identificando aspectos de escuta musical me perguntando: O que os jovens ouvem? Como ouvem? Quando ouvem? de modo a conhecê-los para melhor trabalhar com eles na atividade coral. Reconhecemos aí nossa problemática.

O foco do meu trabalho está na importância da prática coral na escola, especificamente no Ensino Médio, delimitação justificada pela proximidade com o público de alunos com o qual trabalho atualmente, de modo a entender como se dá a transposição Universidade-Escola. É de nosso conhecimento que a legislação vigente não prevê aulas específicas de Educação Musical para este público em ambiente escolar, caberia então à própria escola adotar este recurso, pela importância do que será exposto.

A sociedade está em constante mudança. A juventude talvez seja um termômetro a respeito deste fenômeno, pois está em evidência em todos os âmbitos de discussão, a exemplo do concurso “Prêmio Jovens Inspiradores”<sup>3</sup> promovido pela revista VEJA 2012; da Campanha da Fraternidade 2013: “Fraternidade e Juventude”, promovida pela CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil)<sup>4</sup>; da Jornada Mundial da Juventude Rio 2013 (Congresso de Jovens *Shalom*)<sup>5</sup> e do “Manifesto à diversão” (Fanta 2013) divulgado na mídia pela Coca-Cola do Brasil<sup>6</sup>, entre tantos outros. Parece que a sociedade, na atualidade, se reporta aos jovens referencialmente, embora o “conflito de gerações”; é evidente uma suposta apropriação dos conteúdos próprios das culturas juvenis pelos adultos, aspecto que será tratado posteriormente.

O regente coral trabalha na construção do coletivo, mediante o trabalho colaborativo junto aos seus cantores. No âmbito de suas competências, são concomitantes os processos humanos e culturais, de agremiação, convivência, sensibilização e fruição artística, e os

---

<sup>3</sup> Disponível em <<http://veja.abril.com.br/tema/premio-jovens-inspiradores?gclid=CJzW27ea-7YCFQTd4AodbmIAMA>> Acesso em Mai.2013

<sup>4</sup> Disponível em <<http://www.cnbb.org.br/site/campanhas/fraternidade>> Acesso em Mai.2013

<sup>5</sup> Disponível em <<http://www.rio2013.com/pt/noticias/detalhes/482/inscricoes-abertas-para-o-congresso-de-jovens-shalom>> Acesso em Mai.2013

<sup>6</sup> Disponível em <<http://www.cocacolabrazil.com.br/imprensa/release/fanta-lanca-manifesto-a-diversao-nestas-ferias/>> Acesso em: Mai.2013

processos de alfabetização musical, do desvelar da voz, da decifração dos códigos inerentes a esta prática e na divulgação de repertório.

Consideramos inicialmente que a aquisição de conhecimento musical desperta a curiosidade intelectual, estimula o senso crítico e desperta possibilidades inatas do sujeito em dialogar com o ambiente em que vive, mantendo, ao mesmo tempo, índices de autonomia e responsabilidade. O canto ocupa um grande espaço na expressão cultural de um povo, ativando processos afetivos e de memória musical; é notória sua importância antropológica e etnomusicológica, constituindo-se “a primeira vivência do fazer musical; difundido nas mais diferentes etnias e culturas, é aprendido e transmitido oralmente e toma proporções do inconsciente”, observam Behlau & Rehder (1997:30).

Dessa maneira, a prática coletiva do canto coral pode contribuir efetivamente para a educação musical dos jovens, ampliando as possibilidades de descoberta, criatividade, realização pessoal, auto-expressão e comunicação. Pela importância que ocupa na cena cotidiana, amplamente difundida em ambientes não formais, discutimos sua presença na escola, amparados pela legislação vigente<sup>7</sup>.

Observamos inicialmente um grande interesse dos jovens pelo canto, muitas vezes veiculado pela mídia, na imagem protagonizada pelos artistas, estabelecida uma correspondência direta com o sucesso, a fama e o dinheiro - uma espécie de acesso ilusório democratizado. As séries musicais norte-americanas *Glee*<sup>8</sup> (Fox) e *High School Musical* (Disney Channel) podem ter, aparentemente, contribuído para a divulgação da atividade coral, estratégia transplantada pela Rede Globo, em 2011, na realização do concurso de corais da TV Xuxa<sup>9</sup>. Também podemos considerar que a “febre dos musicais” no formato *Broadway*, no Brasil, estimulou nos jovens um interesse súbito e preferencial pelo *belting*<sup>10</sup>, em contraposição à tradicional técnica *belcantista*, imprimindo novas possibilidades expressivas à produção vocal.

---

<sup>7</sup> A Lei complementar N.º. 11.769/2008, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) No. 9.394/1996, introduziu a Educação Musical no currículo da Educação básica (Educação Infantil e Ensino Fundamental)

<sup>8</sup> A série norte-americana *Glee* é uma comédia musical que fala a respeito de um grupo de jovens ambiciosos e talentosos que fogem de uma dura realidade do ensino médio através de um grupo musical onde eles encontram força, aceitação e por fim, suas vozes. A trama centra-se no *Clube Glee*, o coral da escola, chamado de "*New Directions*" que compete nos circuitos de *show choirs*, enquanto os seus membros lidam com situações de relacionamento e questões sociais. Disponível em <<http://www.canalfox.com.br/br/series/glee/>> Acesso em Mai.2013.

<sup>10</sup> O *belting* pode ser definido como uma produção vocal com *pitch* agudo, ressonância metálica, alta projeção, energia e com predomínio de registro de peito. A técnica do *belting* propõem uma nova abordagem em relação à tradicional escola italiana belcantista. Disponível em: <<http://www.sbfa.org.br/portal/anais2009/resumos/R1547-1.pdf>> Acesso em Mar.2014.

Ao nos remetermos ao canto coral, propusemo-nos a discutir aspectos desta prática dirigindo o olhar à formação de corais juvenis em ambiente escolar, pois a voz, enquanto instrumento de expressão do nosso corpo, aproxima o emocional do cognitivo. Assim, o canto coletivo, construído a partir da emoção uníssona das capacidades, sensível, intuitiva e analítica, pode ser eficaz e ressonante no processo de ensino-aprendizagem, abrindo novos canais de percepção e assimilação de conteúdos transversais por sua inerente característica interdisciplinar, e também por ser modelado nas relações interpessoais de motivação e convívio social, com respeito à diversidade cultural, à inclusão social e à cidadania, contribuindo efetivamente no resgate do sujeito como um todo, considerados os aspectos de humanização, a partir de uma visão holística do mundo.

Como preocupações centrais do educador musical estão: os procedimentos adotados, os conteúdos a serem desenvolvidos e os recursos disponíveis. Entendemos que a Educação Musical dispõe de um conjunto de materiais significativos, mas acreditamos que a prática do canto coral adquire um significado importante ao ser inserida na escola por três fatores:

- a) Por se tratar de uma prática coletiva e inclusiva, contribui para que o sujeito seja capaz de exprimir sua leitura de mundo nas dimensões estética, humana e social fortalecendo aspectos próprios de formação da personalidade, identidade e autoestima.
- b) Por reunir elementos da sintaxe musical e do discurso sonoro, ativa os sistemas de memória (percepção), ordenação espacial e sequencial, estimula a acuidade auditiva, desenvolve a imaginação, a criação e a improvisação pelo estímulo do regente.
- c) Por requerer recursos humanos e materiais acessíveis em grande parte já disponíveis em ambiente escolar, constituindo uma prática acessível e imediata.

Ainda é importante observar que qualquer proposta de estudo de canto coral no Brasil deve se remeter a uma contínua reflexão acerca da formação de corais amadores. Por almejar este propósito, tal prática deve passar por uma série de modificações, tornando-a acessível e de alcance popular, numa perspectiva interdisciplinar e multicultural. Para tanto, recorreremos às teorias de José Machado Pais, Michel Maffesoli, Giles Deleuze, Félix Guattari e Mihaly Csikszentmihalyi, que nos revelam a importância da experiência estética, do processo criativo, do lazer e da fruição pela discussão da dissociação corpo-mente. Para esses autores, a inteligência está no corpo, nas percepções, nos sentimentos e, também na mente, dessa forma opõem-se ao pensamento racional e dão maior atenção à sensibilidade fazendo valer nossas argumentações. As discussões deste assunto na atualidade são articuladas principalmente pela

Sociologia do Cotidiano e Filosofia. Neste sentido, Maffesoli (1998:176) propõe uma fusão destas duas áreas do conhecimento, qual denominou “Sociosofia”.

Nossa pesquisa foi dividida em três etapas fundamentais. Primeiramente, nos detivemos em entender o universo das culturas juvenis, a partir do confronto direto da literatura com o público que pretendemos inferir, em seguida nos propusemos a verificar se o contato com a prática coral poderia modificar os processos de recepção e fruição musical constituindo-se um instrumento eficaz para a Educação Musical e finalmente passamos a delinear possibilidades de inserção desta prática em ambientes formais de aprendizagem.

Assim, iniciamos esta pesquisa com a seguinte problemática: é possível observar em ambientes não formais ou informais a ocorrência de grupos corais juvenis e nos indagamos como esta prática poderia comparecer efetivamente em ambiente escolar como instrumento importante para a Educação Musical.

Richardson (2008:16) indica que os objetivos de um trabalho científico devem resolver problemas específicos, gerar teorias e/ou reavaliar teorias existentes. A partir deste pressuposto, apresentamos em seguida nossos objetivos.

#### **a) Gerais**

- Avaliar a prática de canto coral realizada na microescala dos ambientes não-formais a fim de detectar possibilidades metodológicas de inseri-la na escola, como instrumento importante para a Educação Musical.

#### **b) Específicos**

- Reconhecer aspectos das culturas juvenis na eleição de comportamentos que possam guiar condutas relativas à atuação do regente coral.
- Refletir a respeito do tipo de formação necessária ao aluno de Licenciatura em Educação Musical para que possa cumprir o papel de regente coral na escola;

Para tanto fizemos uso dos recursos metodológico de observação participante e dos estudos de casos em uma abordagem qualitativa embora, em determinados momentos, tivéssemos recorrido também aos números, a fim de gerar dados estatísticos<sup>11</sup>, seguindo a tendência atual de muitos pesquisadores, de adotar métodos mistos, como informa Yin (2010:87). Segundo Carneiro (2006:24) a pesquisa qualitativa, diferentemente das abordagens estritamente quantitativas, exige uma presença mais vigilante e atenta do pesquisador, que faz

---

<sup>11</sup> A triagem dos dados deu-se pela utilização dos testes disponíveis no programa estatístico *SigmaStat* discriminados nos gráficos no decorrer do trabalho.

uso da intuição e da percepção como atitudes primordiais de investigação, embora uma seja inerente à outra. Pais (2001:145) explica a importância da aplicação deste método em dar atenção ao fluxo da ação social nos respectivos contextos, evidenciando estruturas de significado subjetivo que regem as maneiras de ser, de pensar e de agir dos indivíduos. Bogdan e Biklen (*apud* LÜDKE 1986:13) ressaltam a importância da interpretação como mediadora da experiência humana, acentuando ao mesmo tempo um caráter autônomo e coletivo, pois os significados são construídos de forma interativa. Neste sentido entendemos a importância de um domínio técnico que possa nortear a conduta do pesquisador em relação ao sujeito pesquisado. Os autores ainda indicam cinco características básicas para a pesquisa qualitativa, adequadas à proposta desta pesquisa:

- 1) Contato direto e prolongado do pesquisador com o ambiente e a situação que está sendo investigada, via de regra através do trabalho intensivo de campo, a fim de detectar particularidades;
- 2) Coleta de dados mediante entrevista e depoimentos pessoais, descrição de situações e acontecimentos;
- 3) Importância do processo;
- 4) Foco na diversidade de elementos presentes no relato dos participantes;
- 5) Análise indutiva, da micro para a macro escala (sem a definição prévia de hipóteses).

De modo que, neste último quesito, as hipóteses foram construídas a partir dos questionamentos, interrogações, dúvidas e incertezas clarificadas durante a pesquisa de campo, na composição teórica e na manipulação de dados e expressas no estudo do cotidiano.

Comenta Pais:

*A lógica da descoberta que caracteriza a sociologia do cotidiano afasta-se da lógica do “preestabelecido”, que condena os percursos de pesquisa a uma viagem programada, guiada pela demonstração rígida de hipóteses de partida, a uma domesticação de itinerários que facultam ao pesquisador a possibilidade de apenas ver o que os seus quadros teóricos permitem ver. (PAIS, 2001:17 – grifo do autor)*

Pela observação participante nos tornamos membro do fato observado e essa experiência proporcionou algumas oportunidades importantes para a coleta de dados, também recorremos a documentos, registros de arquivos, partituras e entrevistas. Para Thiollent (1986:21) a observação participante permite um novo olhar que reconhece, na incerteza, na

ambiguidade e na relatividade, as possibilidades de criar ou revalidar teorias e gerar conhecimento, além de responder com maior eficiência aos problemas de um determinado contexto, em particular, na forma de “diretrizes de ação transformadora”. Notadamente, nossa participação permitiu, no contato direto com as realidades observadas, interpretar os diversos contextos de maneira diferenciada, evidenciando leituras particularizadas pelo exercício da imersão, modificando os referenciais e os modos de sentir. Estas experiências foram importantes na composição dos relatórios de campo (“diários de bordo”) entre a descrição objetiva do fato observado e os indicadores subjetivos do fazer musical na acepção própria do termo, “um olhar de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002:18), capaz de captar no todo certas sutilezas e distinções. Chizzotti (2000, p.102) observa que estes registros de dados organizados de maneira crítica permitem analisar as experiências ou avaliá-las analiticamente tendo por objetivo a tomada de decisões.

Por sua vez, os estudos de casos nos mostraram caminhos para a investigação empírica retratando diversas realidades em ação, estabelecido um contato *in loco* com outras visões de mundo, criando possibilidades de lidar com descobertas inesperadas e reorientando nosso estudo à luz de tais descobrimentos, conforme apontado por Thiollent (1986:21); de modo que a percepção dos “detalhes” que surgiram destes processos descritivos e interpretativos auxiliaram na decifração do real. Yin (2010:22-6) observa que, em geral, os estudos de casos são o método preferido quando as questões “como” ou “por que” são propostas de modo a elucidar um fenômeno contemporâneo pela possibilidade de detectar características holísticas e significativas dos eventos da vida real. Nesta perspectiva, a razão cede espaço a questões intimamente relacionadas com os achados empíricos. Yin (2010:36) observa que “os fatos científicos são raramente baseados em experimentos únicos; geralmente estão fundamentados em um conjunto múltiplo que replica os mesmos fenômenos sob condições diferentes”.

A partir dos parâmetros descritos acima, determinaram-se os seguintes procedimentos para a pesquisa de campo:

### **Etapa 1:**

- Realização da enquete intitulada: “*O que os jovens ouvem?*”, que pretendeu identificar traços da recepção musical na abordagem de 280 (duzentos e oitenta) sujeitos de 13 a 19 anos<sup>12</sup> que não tinham contato com a prática de canto coral. Esses jovens foram abordados no momento da escuta musical, quando faziam amplo uso de celulares,

---

<sup>12</sup> Quanto ao limite de idade, de 13 a 19 anos, consideramos o calendário escolar do Ensino Médio acrescido de um limite de defasagem de dois anos. Assim consideramos uma amplitude que vai da 8º. ano (antiga 7ª.série) do Ensino Fundamental ao 2º.ano do Ensino Superior.

*laptops, iPhones, iPods*, aparelhos de mp3, mp4, etc. Os dados foram coletados evidenciando-se critérios quanto à eleição de repertório musical, discriminadas as características de escolha (título, autor, assunto), categoria (tipo, modalidade, gênero ou estilo), particularidades da obra musical (aspectos técnicos: melodia, harmonia, ritmo, arranjo) entre outros aspectos mais subjetivos relacionados à preferência musical, de modo a reconhecer e categorizar estas escolhas. A coleta de amostras deu-se nas cidades de: Manaus-AM, Natal-RN, Goianinha-RN, São Paulo-SP, Bauru-SP\*, Botucatu-SP\*<sup>13</sup>, Diadema-SP, Rio de Janeiro-RJ, Itabirito-MG, Cuiabá-MT, Curitiba-PR, Londrina-PR, Porto Alegre-RS e Nova Petrópolis-RS, que são as mesmas cidades dos corais juvenis pesquisados.

Para a realização desta enquete, propusemo-nos a recolher amostras em ambientes diversificados, buscar variantes quanto à etnia (branco, pardo, negro, amarelo e indígena), manter certo equilíbrio em relação ao gênero (masculino e feminino) e restringir a participação ao limite de idade determinado (13-19 anos). Os primeiros dias de campo foram de angústia, indecisão e incerteza, na preocupação de gerenciar uma “imagem pessoal” que fosse adequada ao perfil dos jovens que pretendíamos entrevistar ou, ainda, algum tipo de disponibilidade física ou empatia, como requisito necessário ao aval das informações. Aos poucos as relações se tornaram amigáveis e envolventes e entrevistar os jovens tornou-se uma atividade obstinada de interposição: o regente, entre a audição e o fone de ouvido, curioso pelos aspectos de recepção musical. A partir deste momento entendemos que os jovens falam com eloquência daqueles temas que caracterizam seus cotidianos, principalmente quando destacados num grupo ou tribo nos quais se identificam. Não nos coube julgar se essas narrativas foram reais ou fantasiosas – “ilusões biográficas” (PAIS, 2003:95), no entanto, podemos considerar que, embora alguns aspectos idiomáticos sejam comuns à juventude, muito há de diferenciação.

Fizemos a escolha de utilizar a *Wikipédia e a Desciclopedia*<sup>14</sup>, pelo acesso à reunião de dados relacionados aos termos próprios das “culturas juvenis” e pela natureza coletiva dos

---

<sup>13</sup> \*A coleta de amostras realizada nas cidades de Bauru-SP e Botucatu-SP para realização da enquete contou com a ajuda dos alunos das Disciplinas de Expressão Vocal e Canto Coral e Regência do Curso de Licenciatura em Educação Musical da Universidade Sagrado Coração (Bauru/SP).

<sup>14</sup> *Wikipédia*. Trata-se de uma enciclopédia *on line* de conteúdo livre escrita com a colaboração dos leitores. A versão em língua portuguesa (2001) foi disponibilizada a partir da tradução dos conteúdos já disponíveis na versão original, em inglês, e desde então tem sido alimentada com a produção de novos verbetes (Disponível em <<http://www.wikipedia.org>> Acesso em Abr. 2013). Já a *Desciclopedia* é uma espécie de paródia da *Wikipédia* onde são apresentados muitos conteúdos próprios da cultura juvenil, de maneira “satírica, desinformativa e grotesca” de tratar os mesmos conteúdos. O site é utilizado propositadamente como canal aberto e livre de preconceitos, conforme informado (Disponível em <<http://desciclopedia.org/wiki>> Acesso em Abr. 2013).

sites, o que caracteriza uma espécie de tribalismo, no entanto, convém informar que os conceitos utilizados referenciam o pensamento dos autores prioritariamente pelo uso da bibliografia. Também foram utilizados os *sites*:

<[www.last.fm](http://www.last.fm)>, <<http://www.mtv.tv>>, <[www.vagalume.com.br](http://www.vagalume.com.br)> e <[www.lettras.mus.br](http://www.lettras.mus.br)> como acesso ao repertório ouvido pelos jovens desta enquête, analisado quanto à estrutura musical e às letras, a fim de detectar recorrências temáticas em ambos os casos.

## Etapa 2:

- Observação direta e participante da atuação de 6 (seis) alunos graduandos do curso de Licenciatura em Educação Musical da Universidade Sagrado Coração (USC) (Bauru/SP), monitores bolsistas do Projeto “Fazendo Arte: Piano e Voz” (PRONAC 095329) no exercício da regência coral por um período de dois anos. O trabalho se concretizou efetivamente na mescla de corais infantis, infanto-juvenis e juvenis. Embora os trabalhos realizados em ambiente escolar tenham sido considerados como um todo, dirigimos nosso olhar prioritariamente ao grupo juvenil formado na E.E. “Stella Machado”. Torna-se necessário observar que os alunos foram inseridos no Projeto manifestado desejo o particular de trabalhar com a regência coral.
- Realização de entrevista estruturada (ANEXOS: III/3 - Modelo C, p.186) - com questões pré-definidas, aplicada aos 6 (seis) monitores regentes, utilizando-se o recurso de transcrição direta de dados. A entrevista foi realizada via e-mail e as perguntas versaram acerca do trabalho técnico desenvolvido nos grupos, aspectos de fruição musical e a evidência da importância da prática coral como instrumento de musicalização, em termos de acessibilidade, recursos humanos e materiais, acrescida de reflexão a respeito de formação universitária.
- Aplicação de questionário do tipo recordatório<sup>15</sup> (ANEXOS: III/2 - Modelo B, p.185), adaptado aos propósitos desta pesquisa, aos integrantes dos corais do Projeto “Fazendo Arte: Piano e Voz”<sup>16</sup>, dentro do limite de idade estabelecido (13-19 anos),

<sup>15</sup> O questionário recordatório, também chamado de inquérito alimentar é muito utilizado na área das Ciências Biológicas (principalmente: Biologia, Nutrição, Educação Física) para medir a frequência de ingestão dos alimentos utilizando a técnica da *anamnese* (memória, recordação, lembrança).

<sup>16</sup> O “Projeto Fazendo Arte: Piano e Voz” da Universidade Sagrado Coração, Bauru/SP, patrocinado pelo Programa Nacional de Apoio à Cultura (Plano Nacional de Cultura - PRONAC 095329), visou a atividade musical (piano, musicalização e canto-coral) em ambiente escolar no período de dois anos (2011- 2012) propiciando como prática social inclusiva e cultural para 320 crianças e jovens (8 a 18 anos). O núcleo de canto coral contou com a participação de alunos do Curso de Licenciatura em Educação Musical da USC e atendeu cerca de 240 alunos, distribuídos em 6 (seis) grupos corais.

no intuito de medir a eficácia da atividade coral, estabelecendo-se referenciais que pudessem descrever trajetórias e, supostamente, reconhecer mudanças na orientação da escuta musical, estabelecendo índices qualitativos. Para tanto, é necessário observar que a aplicação deste questionário deu-se no final dos trabalhos. Os entrevistados têm contato com a atividade coral em fase preliminar.

### **Etapa 3:**

- (Estudos de casos) Observação direta e participante<sup>17</sup> de 14 (quatorze) grupos corais juvenis já existentes, em ambientes formais e não-formais, mapeados nas cinco regiões brasileiras (Norte, Nordeste, Sudeste, Centro-Oeste e Sul) e selecionados pela natureza do trabalho que realizam no meio musical e pela representatividade de seus regentes, que têm por denominador comum a propriedade e o esmero em captar a atenção desses jovens na produção musical, demonstrando competência, mérito e renome nesta área.

Desse modo, cada grupo coral juvenil selecionado não foi considerado meramente um “objeto de estudo”, pela investigação exaustiva de suas características intrínsecas, mas como amostragem de trabalho com vertentes distintas identificando relações culturais locais, significados e públicos diferenciados. Tampouco a abordagem deu-se de forma invasiva, mas pela relação amistosa de um “bate-papo”, intenção primeira em criar uma cumplicidade maior intensificada pelo canto.

Seguem abaixo relacionados os grupos visitados:

1. **“Coral da Academia Libre Cantare”** (Itabirito - MG).  
Regente: Leandro Dantas;
2. **“Coral Juvenil da Casa da Música de Diadema”** (Diadema-SP).  
Regente: Ana Paula Guimarães;
3. **“Coral da Escola de Música do Auditório do Ibirapuera”** (São Paulo-SP).  
Regente: Daniel Reginato;
4. **“Coral da Fundação NOKIA de Ensino”** (Manaus-AM).  
Regente: Hirlândia Milon Neves & Ahmed da Silva Assi (pianista);
5. **“Coral das Meninas Cantoras de Nova Petrópolis”** (Nova Petrópolis-RS).  
Regente: Cristiane Ferronato & Agnes Schmeling (Técnica vocal);

---

<sup>17</sup> Nossa participação nesta etapa deu-se de forma diversificada em cada caso: aplicação de exercícios em técnica vocal, ensaios de naipes, pianista acompanhador, arranjo e regência.

6. **“Coral do Instituto Federal de educação, Ciência e Tecnologia de Cuiabá”** (Cuiabá-MT). Regente: Ana Cecília Santos;
7. **“Coral Juvenil da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina”** (Londrina-PR). Regente: Lucy Maurício Schimiti;
8. **“Coral do Ensino Médio da Escola Waldorf Aitiara”** (Botucatu-SP).  
Regente: Jorge Miguel Cisneros;
9. **“Coral da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (Grupo Timbra)”** (Curitiba-PR). Regente: Priscilla Baltini Prueter;
10. **“Coral Juvenil da ONG Instituto Baccarelli”** (São Paulo-SP).  
Regente: Gisele Cruz;
11. **“Coral Juvenil São Vicente a cappella”** (Rio de Janeiro-RJ).  
Regente: Patrícia Costa;
12. **“Coral jovem UNICANTO da UNIMED Federação Regional Centro-Oeste Paulista”** (Bauru-SP). Regente: Regina Damiani;
13. **“Coral infanto-juvenil do município de Goianinha (Corangelis)”** (Goianinha – RN). Regente: José Luiz Fernandez;
14. **“Coro Juvenil do ‘Projeto Prelúdio’ do Instituto de Tecnologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul”** (Porto Alegre-RS). Regente: Pablo Alberto Lanzoni & Agnes Schmeling (Técnica vocal).

- Realização de entrevista semi-estruturada (ANEXOS: III/4 - Modelo D, p.188) - com questões abertas, passíveis da intervenção do pesquisador, aplicadas *in loco* aos 14 (quatorze) regentes profissionais dos grupos selecionados. Para tanto, foram utilizados os recursos de gravação direta em áudio (mp3) e transcrição de dados. As entrevistas transcritas foram submetidas à análise posterior dos regentes. As perguntas versaram a respeito o trabalho técnico desenvolvido nos grupos<sup>18</sup>, aspectos de fruição musical e a evidência da importância da prática coral como um instrumento eficaz de musicalização em termos de acessibilidade, recursos humanos e materiais. Tais entrevistas, por sua natureza “informal”, abriram possibilidades de partilha de informações e relato de experiências comuns de ambas as partes, portanto, foram duplamente proveitosas o que demonstra nosso interesse em desvelar uma práxis compartilhada em saberes musicais. Assim, tomamos a perspectiva das histórias da

---

<sup>18</sup> O trabalho técnico realizado pelos regentes corais foram abordados mediante a eleição de 5 (cinco) parâmetros da regência coral eleitos para análise: gesto, classificação vocal, técnica vocal, dinâmica de ensaio, repertório (arranjo e programa). Esta problemática já foi discutida por ocasião de nossa dissertação de mestrado (DAROZ, 2003), cujos resultados foram submetidos a novas variantes.

vida musical dos regentes participantes desta pesquisa e suas experiências profissionais como instrumento de análise.

As entrevistas dos regentes profissionais, os “informantes-chave” (YIN, 2010:133) foram fundamentais para o sucesso dos estudos de casos proporcionando ao pesquisador *insights* importantes pelos assuntos tratados e por indicarem acesso a fontes corroborantes às evidências: “artefatos físicos” (Idem:140). Neste aspecto, tivemos acesso a partituras, CDs e DVDs, programas de concerto e outros materiais impressos dos grupos pesquisados, bem como materiais pessoais: artigos, textos, dissertações, etc., de modo a fornecer uma perspectiva mais ampla, muito além do que poderia ser observado no tempo limitado de uma visita de campo.

- Aplicação de questionário do tipo recordatório<sup>19</sup> (*Anamnese* musical) (ANEXOS: III/5 - Modelo E, p.189) *in loco*, adaptado aos propósitos desta pesquisa, aos integrantes dos corais juvenis selecionados, dentro do limite de idade estabelecido (13-19 anos), no intuito de identificar mudanças decorrentes da participação coral estabelecendo referenciais que pudessem descrever trajetórias de memória musical e supostamente reconhecer mudanças na orientação da escuta, estabelecendo índices qualitativos de uma experiência coral em fase avançada.

Foram realizadas uma série de filmagens contendo depoimentos dos coralistas a respeito da importância da atividade coral em suas vidas. A partir desses materiais, pretende-se elaborar um vídeo ilustrativo dos corais visitados como material complementar à pesquisa.

## **Adendo**

Enquete: “*O professor inesquecível*” (ANEXOS: III/6 - Modelo F, p.193)

Especialmente para tratar das questões de fruição musical, utilizando o recurso do *facebook*, pretendemos resgatar na memória escolar de 100 (cem) entrevistados a figura do “professor inesquecível” de modo a estabelecer um contraponto com o regente coral.

O levantamento bibliográfico permeou todas as etapas da pesquisa, acrescido da análise sistemática a respeito do material recolhido. Torna-se necessário ainda observar o cumprimento dos trâmites necessários à pesquisa. Todos os regentes dos corais juvenis foram contatados antecipadamente e a visita formalizada mediante expedição de “Carta de interesse

---

<sup>19</sup> O questionário recordatório, também chamado de inquérito alimentar é muito utilizado na área das Ciências Biológicas (principalmente: Biologia, Nutrição, Educação Física) para medir a frequência de ingestão dos alimentos utilizando a técnica da *anamnese* (memória, recordação, lembrança).

em estágio de observação” (ANEXOS: III/8 - Modelo H, p.196) e “Carta de apresentação do aluno” emitida pelo Programa de Pós-Graduação em Música da “Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. O projeto de pesquisa foi analisado e aprovado sob CAAE (Certificado de Apresentação para Apreciação Ética) sob nº. 09748312.8.0000.5398, junto à Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP)<sup>20</sup>. Todos participantes desta pesquisa declararam estar cientes dos procedimentos metodológicos desta pesquisa, mediante assinatura do “Termo de consentimento livre e esclarecido” (ANEXOS: III/7 - Modelo G, 194).

Posto isto, o Capítulo 1 resgata aspectos da literatura existente a respeito das “culturas juvenis”, no âmbito do reconhecimento de determinadas temáticas. Neste âmbito, fez-se imprescindível uma pesquisa a partir dos estudos da adolescência e da juventude na atualidade, nas dimensões individual e social dos jovens (Apropriações); em seguida, enumeramos aspectos do universo idiomático próprio dos agrupamentos juvenis (Transgressões) e ressaltamos possibilidades de relacionar a música ao cotidiano dos jovens, identificando aspectos da recepção musical (Intersecções).

O Capítulo 2 dá ênfase ao pensamento dos atores supracitados destacando primeiramente a importância da arte para o ser humano, do lazer ativo que se contrapondo à ociosidade, viabiliza a experiência sensível pela aquisição de um conhecimento autêntico que tem como reflexo a própria constituição do sujeito, nos traços de personalidade, realização pessoal e inserção social, situando a importância da prática musical do canto coral no âmbito do coletivo no limiar do ético e do estético.

O Capítulo 3 se atém ao relato do trabalho de campo realizado de modo a apresentar os 14 (quatorze) grupos corais juvenis brasileiros escolhidos para a pesquisa e discutir aspectos do impacto da prática do canto coral nas comunidades entrevistadas bem como averiguar estratégias e delinear percursos a partir da experiência dos regentes profissionais à frente dos grupos e análise da experiência adquirida no Projeto “Fazendo Arte” (PRONAC 095329), da Universidade Sagrado Coração.

O capítulo 4 situa perspectivas da prática coral em ambiente escolar, particularmente no Ensino Médio, enfocando questões da educação, interdisciplinaridade e transversalidade na contemporaneidade.

---

<sup>20</sup> [www.saude.gov.br/plataformabrasil](http://www.saude.gov.br/plataformabrasil)

## Capítulo 1

### Culturas juvenis: apropriações, transgressões e intersecções musicais.

#### 1.1 Apropriações

*“escrever sobre a vida cotidiana só pode resultar numa  
mostragem-mosaico cuja forma expositiva metacomunica  
com a complexidade do que se pretende representar”*  
(PAIS, 2001:11)

Falar sobre as culturas juvenis, de antemão, torna-se um desafio, pela defasagem inerente ao desenvolvimento dos grupos sociais em constante processo de mutação. Talvez o mérito deste estudo esteja em abarcar questões pontuais a respeito deste assunto, que passarão necessariamente por um processo contínuo de reorganização.

As culturas juvenis se manifestam de forma acelerada em relação aos padrões de conduta, participação e gosto estético, descrevendo situações provisórias no âmbito de um contexto social tecnológico e globalizado que, quase sempre, ilumina aquilo que é superficial e passageiro. Nesta via de mão dupla, a discussão de temas como o aprofundamento das relações humanas e da experiência sensível são oportunos.

Dilatada na audição dos jovens, a música ocupa um lugar especial no século XXI, de modo que projetou seu *status quo* em relação às demais manifestações artísticas, estabelecida uma relação de permanência. Podemos dizer que toda atitude de escolha em Arte exige uma espécie de consentimento; o sujeito chama para si uma série de “objetos” que o acompanharão por toda vida e projeta-se no mundo descrevendo um trajeto autêntico, matizado por uma relação de coexistência junto a outros sujeitos; neste processo muito há de incompreendido e desterritorializado. As questões relativas à fruição como forma de conhecimento real de mundo são instigantes e pouco conhecidas; esse é um assunto que pretendemos articular no decorrer deste trabalho. Assim tudo aquilo que, de forma particular ou coletiva, nos causa arrebatamento: a paixão, os sons, os perfumes, as roupas, os *piercings*, as tatuagens... se torna símbolo de nossas histórias de vida. Em relação à música esses aspectos são ainda mais pujantes, pois, de fato, as escolhas musicais dos jovens compõem uma poderosa trilha sonora de suas vidas (SIMON FRITH *apud* HARGREAVES, 2005:4), de modo a expressar variações recorrentes de tensão e contentamento e assim expandir-se variavelmente em termos autobiográficos.

A revisão destes conteúdos apresentados ao regente coral, por sua vez, incita possibilidades de rearticular ideias, estimular vivências, rever trajetórias, documentar e enumerar situações e provocar questionamentos.

A música expressa um estado interior que irrompe o limite próprio da fala e a dificuldade de manifestar sentimentos íntimos criando possibilidades de expressão e abrindo expectativas de realização pessoal; vista desta maneira, auxilia o sujeito a definir os contornos próprios de seu entendimento de mundo. Nas letras das canções o jovem se reconhece, manifestando-se melodicamente em termos de subjetividade e por meio do efeito dinâmogênico do ritmo - expresso em variações pulsantes, catárticas, hipnóticas e ritualísticas (ANDRADE, 1977:16), aspectos que harmonizam novos horizontes sociais.

Maffesoli (2010:133) formula o conceito de neotribalismo para designar relações grupais instituídas que ganharam projeção na atualidade, referindo-se principalmente à fluidez das sociabilidades juvenis, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão; resgatando o conceito de tribo<sup>21</sup>. Uma tribo se constitui por similaridade, no reconhecimento de características comuns entre seus membros. Ainda que a música, por tais fatores, ocupe um lugar de destaque, devemos inserir nesta dinâmica um terceiro elemento: a imagem, de modo que os três pareçam caminhar em simultâneo para configurar uma espécie de “programa”<sup>22</sup> (áudio-visual). Essas articulações tribais permitem observar, a partir da escuta musical, aspectos internos das culturas juvenis que contracenam no cotidiano.

Para prosseguir, torna-se necessário introduzir dois conceitos: adolescência e juventude.

A Organização Mundial de Saúde (OMS) define que o período denominado adolescência abrange indivíduos de 10 a 19 anos, divididos em duas fases distintas: a pré-adolescência (10-14) e a adolescência (15-19) propriamente dita; já a denominação juventude indica o processo social de preparação para a vida adulta nos planos profissional e familiar, que se estende dos 15 aos 24 anos.

O termo adolescência deriva do latim, com duplo sentido – *ad + olescer = apto a crescer & adolescere = adoecer* – e é utilizada para situar “um período evolutivo do indivíduo aonde acontecem transformações biopsicossociais, determinando um momento de “passagem

---

<sup>21</sup> O termo *tribo* se remete etimologicamente a *tribé* (grego) significando *atrído*, isto é, demonstrando a resistência de corpos que se confrontam. Tal designação atribuída às sociabilidades juvenis indica vivências consideradas “desestruturadas”, contestáveis e subversivas. Maffesoli (*apud* PAIS & BLASS, 2004:12)

<sup>22</sup> Música programática é aquela que se presta a um estilo narrativo ou descritivo. A expressão foi criada por Liszt (1811-1886), que definiu programa como um “prefácio apostado a uma obra instrumental para dirigir a atenção [do ouvinte] para a idéia poética do todo, no entanto, Sadie (1994:636) observa que, historicamente, o termo parece remeter-se de longa data à idéia de que a música instrumental esteve na maior parte do tempo vinculada a uma imagem sugerida pelo texto; já na música vocal, a imagem do texto é recorrente.

do conhecido mundo da infância ao tão desejado e temido mundo adulto” (OUTEIRAL, 2003:4, 102). Já o termo juventude, derivado do latim *juventus* = novo, recente, jovem.

Vamos propor, em comum acordo com Pais (2003:42) e para efeito deste estudo, que a juventude seja olhada em torno de dois aspectos, enquanto unidade e diversidade.

Num primeiro momento, situamos a adolescência como uma fase unitária da vida durante a qual ocorre o desenvolvimento biológico – transformações físicas e psico-sociais, por decorrência de um processo natural e comum a todos os jovens. Quanto às transformações físicas típicas desta fase, Oliveira (1996:12-19) enumera as seguintes transformações físicas típicas do adolescente: desenvolvimento dos caracteres sexuais primários e secundários, a modificação da composição corpórea, as alterações metabólicas e as acelerações do crescimento estatural desordenado, bem como mudanças endocrinológicas. Neste último aspecto, as alterações hormonais, masculina (testosterona) e feminina (progesterona), incidirão na definição da capacidade reprodutiva. Em relação à voz, ocorrerão alterações anatômicas na laringe caracterizando um período denominado na literatura de “mudança de voz”, para ambos os sexos; no entanto, essas mudanças estão mais nitidamente presentes no sexo masculino, entre 13 e 18 anos (MICHELSON *apud* OLIVEIRA, 1996:23). Neste processo, as pregas vocais se tornarão mais longas e espessas e, por conseqüência, a voz resultará mais grave, em uma oitava, para os meninos, e uma terça maior, para as meninas. Tais mudanças vocais imprimem fragilidade e instabilidade às vozes juvenis. Quanto às transformações psico-sociais, a adolescência se constitui numa série de mudanças comportamentais caracterizadas pelas seguintes manifestações de conduta<sup>23</sup>: busca de si mesmo e da identidade/personalidade; tendência grupal; necessidade de intelectualizar-se e fantasiar; crises religiosas (que oscilam do ateísmo mais absoluto ao misticismo mais fervoroso); deslocalização temporal (dualidade infância x vida adulta); evolução sexual manifesta (do auto-erotismo à sexualidade adulta); atitude social reivindicatória (anti-social); contradições sucessivas em todas as manifestações da conduta (volubilidade e instabilidade emocional e crise de identidade); separação progressiva dos pais; constantes flutuações do humor e do estado de ânimo (KNOBEL, 1992:29).

Num segundo momento, situamos a juventude como *diversidade*, indicando os diferentes atributos sociais que distinguem os jovens uns dos outros, ou seja, enquanto categoria social que requer um espaço próprio, do ponto de vista social, cultural, econômico e

---

<sup>23</sup> Outeiral (1993 & 2003), para caracterizar as manifestações de conduta peculiares à adolescência utiliza a terminologia “síndrome *borderline*” (limite normal/anormal) enquanto Knobel (1992) se refere à “síndrome normal da adolescência”.

político distanciando-se do rótulo de comportamento desviante dos padrões éticos e sociais vigentes. Comenta Pais:

*Resulta cada vez mais difícil a definição de uma idade a partir da qual um jovem se reconhece como adulto. (...) A juventude aparece cada vez menos associada a uma categoria de idade, e cada vez mais a um conjunto diversificado de modos de vida. (PAIS, 2003:378)*

O autor destaca concomitantemente um fenômeno ocorrente nos dias de hoje, o qual denominou *juvenização*, para situar a capacidade própria dos jovens em influenciar os adultos, aspecto que antagoniza o *mote* “socialização da juventude”, qual atribui ao jovem um papel passivo de assimilação de normas e valores. Outeiral (2003:107), por outro ângulo, antevê a problemática de que a adolescência tende a alongar-se cada vez mais, ocorrendo o que denominou de fenômeno da *adulescência* (o “ideal de ser adolescente para sempre”). Bourdieu (1983:112 - grifo do autor), a partir de um olhar sociológico, observa que a juventude é apenas uma palavra - “somos sempre o jovem e o velho de alguém”, detectando que as divisões entre as idades são arbitrárias e socialmente manipuladas, assim corrobora o pensamento dos demais, ao situar o jovem enquanto unidade e diversidade, como grupo constituído de características comuns, reiterando as diferenças existentes entre as juventudes, a partir da formulação de seu conceito de *habitus* - “um sistema de modificações adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita, gerador de estratégias que podem ser objetivamente afins aos interesses e objetivos de seus autores sem terem sido expressamente concebidas para este fim” (Idem:94). Em resumo, não há apenas *uma* juventude e *uma* cultura juvenil, mas várias, que diferem segundo condições sociais e históricas específicas (CATANI & GILIOLI, 2008:11)

Ainda que os fatores de homogeneidade e diferenciação sejam mantidos, evidenciando a coexistência de contextos tradicionais e alternativos, numa dialética de linearidade e singularidade, é fato que a cultura juvenil ganhou *status* na atualidade, pressuposto que talvez justifique, por exemplo, o fluxo intenso de adultos nas academias em busca de boa forma física, aparência, disposição, agilidade e jovialidade, e, não menos evidente, um consumo musical característico. Assim, os adultos exibem atributos simbólicos próprios da juventude à medida que os comportamentos outrora tidos como “desviantes” passam a ser referenciados e incorporados: modos de vestir, de falar, de consumir, etc., dissolvendo fronteiras existentes entre as idades. Pais argumenta “os jovens são o que são, mas também são (sem que o sejam) o que deles se pensa, os mitos que sobre eles se criam. Esses mitos não refletem a realidade, embora a ajudem a criá-la” (PAIS & BLASS, 2004:77).

A visão homogênea, tradicional e linear - representada por certos setores sociais como a família, a igreja e a escola, cede espaço à visão heterogênea, alternativa e singular – representada pelas comunidades juvenis, de modo que, nesta última instância, as formas de socialização respondem diretamente aos desejos individuais de crença particular (busca da religiosidade), pois a igreja se multiplica em sincretismos desenraizados e discordantes (aspecto relatado por COSTA<sup>24</sup>); busca de interação, pois a vida familiar está restrita ao subterfúgio do quarto (revistas, *fanzines*, *posters*, roupas, som, instrumentos musicais, computador, *internet*, etc.) e busca de conhecimento de mundo, pois discurso da escola não dialoga com o cotidiano do jovem. Esses aspectos influenciam significativamente as culturas juvenis. Segue o comentário de Pais:

*Em ambos os sentidos (o macrossocial e o microssociológico), a cultura pode ser entendida como um conjunto de significados compartilhados, um conjunto de sinais específicos que simbolizam a pertença a um determinado grupo, uma linguagem com seus específicos usos, particulares rituais e eventos, através dos quais a vida adquire um sentido. Esses “significados compartilhados” fazem parte de um conhecimento comum, ordinário, cotidiano (PAIS, 2003:70).*

Dito de outra forma, os ambientes formais de socialização perderam o seu poder de influência em favor dos ambientes não formais, gerando formas alternativas de socialização juvenil; o mesmo tempo ocorreu alargamento das possibilidades de lazer e consumo, evidenciadas pelo fenômeno da globalização e da cultura de massa. Neste âmbito a mídia e a tecnologia têm papel relevante em termos de acesso, portabilidade e viabilidade. Souza (2008:8) nos fala da necessidade de compreender as condições de produção de sentidos que as novas tecnologias promovem nas experiências pedagógico-musicais.

Todas essas oportunidades deixam os jovens conscientes de que podem construir sua identidade, bem como modificá-la, no entanto, isto os coloca à mercê de uma individualidade frágil desatenta em relação ao contexto em que vivem. Esse acesso permissivo da virtualidade alienante se opõe ao pertencimento, de forma que a identidade está cada vez mais vinculada à produção de uma imagem pessoal que advém de uma cultura de consumo da qual a indústria cultural é mediadora, erradicando o sujeito autônomo e auto-constituído, aspecto comentado por Kellner (2001:297). Essas condições colocadas ao jovem transformam significativamente os modos de ser e estar no mundo. Catani & Gilioli (2008:90) apontam para os problemas

---

<sup>24</sup> Costa (In: PAIS & BLASS, 2004:46) em sua pesquisa etnográfica detectou que a maioria dos *skinheads* entrevistados consideram a religião doutrinária, alienante e exploratória. Neste caso o fato de pertencer a uma igreja implica em abandonar os ideais do grupo (deixar de pertencer à tribo), de usar roupas e cabelos diferenciados, adereços e abdicar do gosto de ouvir as bandas preferidas (o caso da banda *underground* “Os Carecas de Cristo”)

atuais em relação do consumo de drogas e a liberação extrema da sexualidade como uma suposta conseqüência dessas mudanças sociais.

Ainda que, a identidade “se concretize” no *ciberespaço*, numa euforia intensa e descontínua, constituindo uma nova modalidade de escapismo e fuga, as relações humanas devem ser desveladas em termos de profundidade. Por outro lado, consciente desse processo de desintegração do ser humano, Maffesoli (2010) indica nos jovens uma espécie de tribalismo, como reação aos sistemas de manipulação cultural, demonstrando novas maneiras de transgredir.

## 1.2 Transgressões

*Pensar Viver é transgredir...*  
(muita inquietação por baixo das águas do cotidiano)  
(Lya Luft)

A transgressão em relação ao instituído é a constatação da diversidade cultural. O ato de transgredir, no sentido de um processo de transformação pode ser também ser considerado apenas como algo perturbador. Vieira (2008:131) observa que a transgressão permite ao sujeito “experenciar” uma racionalidade diferente, de forma consciente e enriquecedora, porque esta atitude é ensaiada comparativamente com a ordem da socialização primária.

No hábito de estar com os amigos é que são construídas as identidades grupais, assim, expressões como “matar o tempo” ou “não fazer nada” representam uma das principais atividades no cotidiano das culturas juvenis. Essas práticas de sociabilidade são instituídas na coesão simbólica de uma série de elementos estabelecendo um compromisso de participação e manutenção do ideário do próprio grupo. Assim, Pais (2003:114) comenta que as imagens que os grupos de jovens formam de si mesmos e dos outros parecem orientar as relações de igualdade e diferença que se estabelecem entre eles no ambiente urbano, detectando uma espécie de tribalismo. As tribos urbanas<sup>25</sup> assim organizadas surgem como proteção das identidades individuais compartilhando afinidades, desejos e interesses, expressos categoricamente em formas distintas de negociação e pertencimento social. Maffesoli comenta que:

---

<sup>25</sup> O termo “tribo urbana”, difundido pela mídia parece ser utilizado preferencialmente aos termos “ganguê” e “gueto”, que possuem um sentido pejorativo, embora as atitudes como roubo, violência, drogas, etc. possam estar presentes em todos os casos (MARTINS, 2004:13).

*A busca ostensiva pela sensação de pertencimento, pela auto-afirmação da subjetividade e pelo afeto comunitário assinala a tribalização das sociedades contemporâneas. Em consequência da exacerbação do individualismo e da massificação no mundo contemporâneo ocorreu o desenvolvimento de microgrupos, que abriram espaço para comportamentos fortemente expressivos e auto-afirmativos. (MAFFESOLI apud PAIS, 2004:104)*

As tribos urbanas possuem estilos de vida bastante heterogêneos e se encontram em ação constante, muitas vezes transgredindo normas institucionalizadas. O espaço da rua (juntamente com o da escola) normalmente é tido como o lugar de convívio por excelência e também de disputa de território estabelecendo uma afronta marginal em relação ao espaço público. (CARNEIRO, 2006:106)

Considerando que o espaço urbano para a juventude é um lugar transgressivo por excelência, há uma clara tendência de que as manifestações das culturas juvenis tendem a proliferar e se complexificar de modo a configurar um novo panorama cultural. O contato com outros jovens amplia a rede de relações sociais, permite novas formas de viver o tempo livre e aumenta a possibilidade de apropriação de alguns espaços do bairro e da cidade.

Uma das manifestações mais conhecidas de transgressão no espaço urbano são o grafite e a pichação onde os jovens fazem novos usos do espaço público das cidades mediante inscrições em muros, casas, prédios e outros locais possíveis. A diferença fundamental entre grafiteiros e pichadores é que os primeiros fazem, em geral, desenhos e pinturas murais mais sofisticadas, enquanto os outros preferencialmente marcam seus nomes, apelidos e símbolos em muros, placas e locais quase inacessíveis. No segundo caso, trata-se de demarcações territoriais do espaço público, que muitas vezes não se mostra acolhedor aos jovens. A classificação generalizada entre os dois seguimentos associada normalmente à delinquência, pode ser considerada um modo característico de apropriação artística e das formas de lazer.

As expressões coloquiais “zoar” e “causar”, bem comuns entre os jovens, exprimem formas interativas baseadas na jocosidade e na ludicidade, destacando de um lado um caráter de competição e de outro um caráter performático.

Embora o conceito de tribos urbanas permita reconhecer aspectos da diversidade cultural do cotidiano dos jovens, pouco informa a respeito da poética de mundo enunciada por eles. Pais (2003:159) nesta prerrogativa destaca que no domínio do lazer é que as culturas juvenis adquirem maior visibilidade, ressaltando neste âmbito a importância da música.

O tempo livre, manifestado no domínio do lazer, pode ser expresso em atividades de permanência com os amigos e de escuta musical. Essas atividades coletivas de afirmação

social e convivência são valorizadas sobremaneira pelos jovens, porque reconhecem aí o desfrutar de certa autonomia, em contraste com outros domínios da família, igreja e escola.

Em termos quantitativos, é possível observar, de acordo com esta pesquisa, que os jovens mantêm elevados índices de permanência de escuta musical. O celular prevalece em 92% em relação aos demais recursos: *laptop*, *iPhone*, *iPod*, *iPad*, mp3, mp4, etc, por reunir de forma condensada os dispositivos necessários para que o jovem possa relacionar-se com a música.

Notadamente, para viabilizar essa audição concentrada, é criada uma parafernália de tipos e modelos de produtos, artefatos e acessórios de reprodução sonora, a exemplo dos fones de ouvido e dos *headphones*, com *design* sofisticado, ajuste ergonômico e amplas capacidades acústicas. Em termos qualitativos, torna-se necessário observar como se dá o consumo do tempo destinado ao lazer, na perspectiva apontada por Dumazedier (1976; 1979), qual traz benefícios em termos de conhecimento e transformação da realidade, opondo-se à ociosidade; outro aspecto de fundamental importância é a discussão da experiência estética que o jovem mantém com o seu aparelho celular e a dimensão humana da música, no sentido próprio do termo, temas que serão desenvolvidos ao longo deste trabalho.

Certamente a mídia exerce influência sobre as culturas juvenis a ponto de se constituir um instrumento de manipulação. No entanto, ao projetar-se em termos de individualidade e auto-expressão, os jovens têm driblado essa fala conceitual e chamando para si aquilo que os diferenciam do senso comum. No entanto, embora o fenômeno da globalização, o uso que os jovens fazem dessas escolhas também dependem dos contextos sociais em que estão inseridos e da forma como se dão os processos de assimilação e resistência às modas ditadas pela indústria cultural. Assim, os jovens não podem ser vistos dentro de um padrão de homogeneização, pois, simultaneamente, participam da cultura de consumo, à medida que aperfeiçoam suas escolhas. Neste sentido, Featherstone (*apud* PAIS & BLASS, 2004:119) se refere aos dois fenômenos remetendo-nos às expressões *efeito estético* (engajamento) e *distanciamento estetizante* (contraposição).

Podemos observar ainda que a própria natureza ativa dos agrupamentos tribais permite o rompimento das fronteiras da uniformidade, de modo que os jovens, ao se apossarem dos produtos ditados pela moda, produzindo seus próprios significados e resistências, acabam transformando-os de modo a inspirar a mídia a produzir formas diferentes de transformação cultural e social, num processo mútuo de codificação e descodificação - experiência e aspiração. (KELLNER, 2001:20)

O propósito das narrativas de imagem e som veiculadas pela televisão e outros dispositivos da indústria cultural fornecem os símbolos e os recursos que ajudam a constituir

um modelo ideológico de comportamento para a maioria dos indivíduos em termos de acreditar, desejar, pensar, sentir. Esse fenômeno está ligado diretamente às relações estabelecidas pela moda que, na contemporaneidade, é um componente importante da identidade dos jovens ajudando a determinar de que modo cada pessoa é percebida e aceita. Quanto ao consumo dos produtos da moda, antes de ser uma tendência à “unissexualização da aparência” física, dos modos de usar o corpo e o do vestuário (MAFFESOLI, 1987:116), pode ser entendido com uma espécie de apelo ao pertencimento, de modo que os jovens sejam reconhecidos como membros de um grupo ou tribo. Para o autor a aparência estética é “vetor de agregação” – “um meio de experimentar, de sentir em comum e um meio de reconhecer-se” (Idem:134). Do mesmo modo, a música que é consumida pelos jovens transita entre aquilo que é divulgado e o que é verdadeiramente reconhecido como símbolo identitário. Kellner (2001:337) comenta que os astros do *rock* influenciaram nas mudanças de cortes de cabelo, nos modos de vestir e se comportar, ao mesmo tempo em que suas atitudes, às vezes rebeldes, serviam de sanção para a revolta social inspirando movimentos subsequentes.

Muito comum entre os jovens, estimulados pelos fatores de moda e consumo, é o uso de tatuagens e *piercings*. Trata-se de um conjunto de práticas ornamentais do corpo que suscitam algum tipo de transgressão e uma espécie de pânico moral entre os pais; ao mesmo tempo, são tidos como objeto de *design* estético, despertando o interesse do mercado profissional. Exibidos como artefatos de juvenização, como reapropriação de formas tribais primitivas e ancestrais, o uso de tatuagens e *piercings* está vinculado normalmente à música, à moda e ao esporte, trata-se de:

*Uma forma moderna, permanente e relativamente democratizada de body art, assumindo o corpo como potencial obra de arte itinerante, cuja “natureza” reivindicam (as tribos) como “cultura”. Na sua materialidade carnal, o corpo é apropriado como matéria-prima a ser esteticamente investida e produzida, como superfície a ser pintada, perfurada e criativamente ornamentada e nesse movimento de vai-e-vem característico das agulhas que penetram o corpo, a arte encarna-se e a carne estetiza-se. (FERREIRA, 2004:76).*

Entendemos que, por meio dessas mutações, os indivíduos podem produzir suas próprias identidades, resistindo aos códigos dominantes e criando sua própria moda ou usando os estilos dominantes à sua maneira. Featherstone (1995:121) atenta à necessidade de considerar a simbolização e o uso de bens materiais como “comunicadores”, não apenas como “utilidades” para enfatizar que “o mundo das mercadorias e seus princípios de estruturação são centrais para a compreensão da sociedade contemporânea”, ou seja, que a informação está contida no processo

formativo e que “vivemos uma permanente reinvenção de nós mesmos”. Neste sentido é que parafraseamos a máxima de Lya Luft: *Viver é transgredir*.<sup>26</sup>

Catani & Gilioli (2008:27) nos falam que o surgimento desses novos padrões de comportamento mais autônomo em relação às instituições tradicionais ressalta que há uma ampla cultura juvenil e não mais uma subcultura restrita a jovens socialmente marginalizados.

O computador e a internet passaram a ser, de forma generalizada, ferramentas imprescindíveis ao homem contemporâneo em termos de produção (*softwares*) lazer/entretenimento (jogos, música, filmes, etc.) e relacionamento (*chats, messenger, orkut, facebook, twitter*, etc.). Neste último quesito, as chamadas “redes sociais” atualmente têm ocupado papel predominante na vida das pessoas, principalmente em relação ao jovem; por mais espantosas que sejam mutações de identidade que a virtualidade permite realizar em termos de sexo, raça, classe, profissão, etc., ocorre uma defasagem muito grande entre dois espaços distintos, o interno – das fantasias e dos sonhos e o externo – da realidade, do conhecimento de mundo, do compartilhamento, das emoções, da interação, do convívio, do confronto, ambos flutuando entre a idealização do ser e o Ser.

No limiar desses diagnósticos de transtorno, Kellner (2001:335) observa que estas práticas também podem funcionar como terapia, pois na dificuldade do exercício social presencial, o computador passa a simular descargas afetivas. Neste sentido, podemos interpretar que a *internet* possa permitir ao jovem um exercício de transgressão por excelência, pois aparentemente já não é mais possível encontrar limites instituídos.

O problema das drogas, e de seus mecanismos de difusão entre os jovens, passou a ser mundialmente preocupante. As drogas, bem como a música - guardadas as devidas proporções, figuram entre as possibilidades de escapismo e fuga, são “paraísos artificiais”<sup>27</sup>, alteram as percepções de mundo multiplicando experiências sinestésicas na busca de uma realidade aparente e na descoberta de um mundo imaginário que pode sobrepor-se ao mundo real.

Atualmente, dentro da perspectiva de multiculturalismo<sup>28</sup>, assuntos tais como a opressão e o preconceito, relativos à desigualdade social, passaram a ser evidenciados, ressaltando a diversidade cultural e aspectos da alteridade.

---

<sup>26</sup> LUFT, Lia. *Pensar é transgredir*. Disponível em <http://pensador.uol.com.br/frase/MjgzMzA0/>> Acesso: Abr.2013.

<sup>27</sup> “*Paraísos artificiais*”. Filme de Marcos Prado (Brasil, 2012) cuja trama se passa num enorme festival de arte e cultura alternativa, pano de fundo de experiências sensoriais intensas envolvendo juventude, drogas e música eletrônica. Disponível em: <<http://www.paraisosartificiaisofilme.com.br/sinopse.shtml>> Acesso: Mar. 2013.

<sup>28</sup> Por *multiculturalismo* entendemos a transformação da cultura de um grupo pela assimilação e permuta de elementos culturais externos.

A discussão de temas como classe, etnia, feminismo, sexualidade e nacionalidade deram abertura à explicação de fenômenos antes ignorados ou subestimados.

O termo “*bullying*” passou a ser amplamente utilizado para flagrar atitudes de estranhamento, principalmente em ambiente escolar, no desejo deliberado de maltratar outrem (GOMES, 2010:1). A alteridade passou ser muito discutida na atualidade para evidenciar a problemática do individualismo. Como seres gregários, necessitamos do exercício pleno do viver coletivo e em comunidade e, supostamente, devemos criar formas de aproximação com o diferente. Pais & Blass (2004:9) ressaltam que não se trata propriamente do “outro”, mas, sobretudo, do modo como o “outro” é olhado, percebido, categorizado, construído, estigmatizado. Na modernidade, a identidade torna-se mais móvel, múltipla, pessoal, reflexiva e sujeita a mudanças e inovações. Apesar disso, aparece sempre relacionada com o outro. Essa relação de solidariedade nutre a dinâmica social permitindo uma série de experiências que são a própria constituição do sujeito.

A sexualidade se converteu em uma necessidade pessoal que não deve ser necessariamente dirigida e institucionalizada dentro da família. A socialização dos adolescentes neste novo modelo cultural permite um maior grau de liberdade sexual em comparação às gerações precedentes. Como observa Castells (1996:19): “Pelo fato de a família e a sexualidade serem determinantes fundamentais dos sistemas de personalidades, o questionamento das estruturas familiares conhecidas e a difusão da sexualidade aberta ocasionam a possibilidade de novos tipos de personalidade que somente agora começamos a perceber. O autor observa que a expressão aberta da sexualidade e sua, ainda débil, porém crescente, aceitação pela sociedade tem permitido a expressão da homossexualidade, promovida pelo movimento *gay* e lésbicas, que se têm convertido em agentes importantes da mudança cultural.

Outerlial (2003:120) também nos remete particularmente ao âmbito dos relacionamentos afetivos e destaca que, na atualidade, os encontros são marcados pelo exercício do descartável e do consumo compulsivo, aspectos que acabaram por permear as relações “humanas”, expressos em termos de banalização da sexualidade, a nova erótica do “ficar”. Define o termo como “a impressão de um enamoramento com prazo curto de validade”, destacando a autonomia de um desejo que está pronto e oferecido antes mesmo de ser desejado.

As saídas aos finais de semana marcam uma ruptura no cotidiano dos jovens. As festas (“baladas”) são possibilidades reais do exercício social entre iguais. Nestes encontros temos a coincidência das falas cotidianas (gírias) e de todos os demais fatores que envolvem os contextos sociais e culturais juvenis, principalmente a música.

Pais (2003:140) comenta que os jovens compartilham com as gerações mais velhas uma série de valores e parecem rejeitar outros. É comum encontrar na literatura o termo “conflito de gerações”, justamente porque a construção das identidades juvenis, de certa forma, está condicionada aos valores da família, tradicionalmente instituídos. Assim as transgressões são evidenciadas por uma série de regras punitivas constantemente evidenciadas e renegociadas, que poderão incidir em problemas de ordem diversa, dos quais a superproteção dos pais e conseqüente dependência dos filhos parece ser o mais discutido na atualidade. Sobre a eminência de avanço e retrocesso, comenta Pais:

*O grau de consonância ou dissonância cognitiva que um jovem experimenta em relação a um dado contexto de normas ou valores depende, por um lado, da intensidade de harmonia existente entre essas normas ou valores e as práticas quotidianas delas decorrentes e, por outro lado, da importância que essas normas ou valores têm para um jovem, em termos de um dado sentido de vida. (PAIS, 2003:236)*

Da mesma forma, as culturas escolares resultam de um complexo processo de contestação e negociação, de resistência e acomodação. O autor (Ibidem: 256) ainda ressalta que embora a escola seja constituída socialmente enquanto forma de conhecimento também se traduz enquanto desconhecimento, com isso, ela se coloca de maneira a desconsiderar experiência de mundo dos próprios indivíduos. Também é possível observar na atualidade o problema do analfabetismo funcional<sup>29</sup> que tem sido, de certo modo, reforçado pela tecnologia em prol de um suposto “letramento digital” e a conseqüente afirmação de um indivíduo com dificuldade em estabelecer relação com o mundo circundante. O vestibular incentiva uma padronização intelectual, pela qual o jovem é dirigido ao mercado profissional em busca de um “diploma”, muitas vezes seguindo os critérios determinados pela estrutura familiar - em termos de retorno financeiro, ou se mantém na completa indecisão do rumo a seguir. Neste sentido, Pais (2003:320-1) observa certas “estratégias de reconversão” que estão dando lugar à revivescência das carreiras artísticas, entendidas como a “verdadeira vocação”. Contudo, a escola parece ser a principal instituição que promove a transição para a condição adulta nas sociedades modernas, superando a própria família. Catani & Gilioli (2008:55) destacam a idéia de que a escola deveria se tornar um espaço capaz de abrigar os diferentes estilos, culturas e sentimentos juvenis em seu cotidiano como experiências legítimas e

---

<sup>29</sup>Analfabetismo funcional - *Déficit* na capacidade de um indivíduo em ler, escrever, interpretar e realizar operações matemáticas.

importantes para a sociedade, pois educar é dar acesso a oportunidades de trabalho e a bens culturais.

O trabalho, por sua vez, está associado a valores relacionados ao consumo e à semi-independência financeira (CARDOSO & SAMPAIO, 1995:48-9), e dão o aval necessário para o exercício da liberdade.

No campo da religião os resultados desta pesquisa apontam para um número considerável de ateus, cristãos não praticantes e agnósticos<sup>30</sup>. No entanto, em meio aos mais radicais, os jovens buscam uma religiosidade alternativa qual possam se identificar, de modo a combinar elementos de diferentes espiritualidades realizando uma síntese “pessoal e intransferível” (NOVAES, 2004:326).

## 1.2 Intersecções

*“é o processo social que compõe a partitura, é preciso seguir seu compasso”* (MAFFESOLI, 2005:16)

O *rock'n roll* estimulou os jovens, a partir da década de 1950, a definir novos modos de expressão quanto à escuta musical, às formas de pensar, agir e vestir. Impulsionados pela indústria televisiva em ascensão, os ídolos do *pop*, a exemplo de *Elvis Presley*, *Beatles* e *Rolling Stones*, foram instituídos, veiculados e consumidos em todo o mundo. Do mesmo modo, no final da década de 1960, o movimento *hippie* propôs um novo estilo de vida baseado em ideais de “amor e paz”<sup>31</sup>, como reação aos valores tradicionais, adotando um modo de vida comunitário e em comunhão com a natureza, assimilando aspectos de meditação e misticismo de religiões alternativas reagindo ao império do consumismo. A tríade “*sex, drugs e rock and roll*”, expressou o culto do livre prazer (físico, sexual ou intelectual), o uso de drogas alucinógenas e a preferência pelo *rock*, como gênero musical representativo da juventude. Nos modos de vestir adotavam um visual psicodélico, no uso de roupas velhas e

---

<sup>30</sup> *Ateu* (Ateísmo) – Todo aquele que nega a existência de um ser supremo, onipotente (que pode tudo), onisciente (que sabe tudo) e onipresente (que está ao mesmo tempo em todos os lugares). O ateísmo difere do agnosticismo. *Agnóstico* (Agnosticismo) – Todo aquele que não acredita na existência de Deus, porém não nega essa possibilidade de sua existência. Disponível em <<http://www.significados.com.br>> Acesso: Mar.2013.

<sup>31</sup> “*Peace and Love*”, uma das frases idiomáticas do movimento *hippie*, precedeu a expressão “*Ban the Bomb*”, a qual criticava o uso de armas nucleares, como negação ao nacionalismo e à Guerra do Vietnã (1955-1975). Disponível em: <<http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Hippie>> Acesso: Abr.2013.

naturalmente rasgadas e com cores fortes (de inspiração indiana), cabelos longos e pés descalços.

À imagem da rebeldia, o lendário Festival *Woodstock Music & Art Fair*, realizado de 15 a 17 de agosto de 1969, foi um marco do movimento *hippie* que inspirou a eclosão simultânea de vários movimentos juvenis em todo o mundo, modelados a partir dos mesmos princípios e assumindo características próprias. Os valores atemporais do *rock* cultura *hippie* transmutados nas reinvenções identitárias das culturas juvenis parecem formular uma espécie de ética alternativa que é rapidamente apropriada e disseminada pela indústria cultural na atualidade (CARDOSO & SAMPAIO, 1995:20).

Pais (2003:126) aponta a música como um *signo juvenil geracional*, pois a mesma prevalece como afirmação da identidade individual, mas observa que ela pode ser ao mesmo tempo um *signo de diferenciação grupal*, pois os gostos musicais são acompanhados por atitudes específicas que reforçam as características de determinados grupos ou tribos urbanas: linguagem, vestuário, adereços, aparência física, cortes de cabelo, maquiagem, formas de interação, etc.

Atualmente o público juvenil é atraído por uma miscelânea de gêneros e estilos musicais como forma de expressão individual, exercício de subjetividade e pretexto de convívio, dessa forma, as tribos urbanas estão vinculadas obrigatoriamente aos movimentos culturais musicais. Ao contrário dos *hippies* da década de 1960, que buscavam subterfúgio em ambientes bucólicos para se eximirem dos atritos urbanos, os *punks*, *skinheads*, *heavies*, *rappers* e *funks*, tidos como agrupamentos *underground*, enfrentam o ambiente urbano como sistema de sobrevivência, questionando a realidade no âmbito das *culturas de invasão e evasão* na terminologia de Henry Giroux (*apud* PAIS & BLASS, 2004:15), ao abordar temas como: opressão, racismo, sofrimento, angústia e dominação.

Utilizaremos como definições de gênero e estilo musical a proposta de Sterne<sup>32</sup>: *gênero* é a forma na qual as combinações de estilos musicais, temas, sons e instrumentação são categorizadas e subcategorizadas (*subgêneros*) para torná-las identificáveis às audiências e *estilo* a uma característica artística pessoal feita pelos músicos, arranjadores e condutores, identificando maneirismos ou traços de personalidade artística. Por sua vez, a cultura musical diz respeito a um sistema maior de relações identificando manifestações representativas de um grupo, povo ou nação.

---

<sup>32</sup> STERNE, Tom. *Definições de gênero e estilo musical*. Tradução de Luis Batista. Disponível em [http://www.ehow.com.br/diferencas-entre-genero-estilo-mundo-musical-info\\_3314/](http://www.ehow.com.br/diferencas-entre-genero-estilo-mundo-musical-info_3314/)>Acesso: Abr.2013.

A simultaneidade dessas tendências culturais que envolvem gêneros e estilos musicais diversificados está presente no cotidiano da juventude. Categorizamos a seguir as principais tribos urbanas da atualidade modeladas nestes aspectos:

### **Rock**<sup>33</sup>

...uma expressão simbólica de *agregação* (PAIS, 2006:30).

Pais (Idem:148) comenta que a relação entre produções culturais e diferentes grupos geracionais tem fronteiras difíceis de precisar, uma vez que símbolos de um grupo podem passar a ser apropriados por outro, destacando que na música, há vários exemplos disso relativos a estilos musicais, cujos ídolos, práticas e apreciadores "envelhecem", mas continuam atraindo os mais jovens.

O *rock* é um bom exemplo disso, pois ainda desponta como o gênero musical representativo da cultura juvenil, segundo os resultados obtidos nesta pesquisa, assumindo certa atemporalidade, de modo que as bandas do *mainstream* permanecem na escuta do público juvenil, haja visto, por exemplo, a solicitação pública quanto à participação da banda *Metallica*<sup>34</sup> no *Rock in Rio 2103*.

Pais (2003:127) comenta que o *rock* leva o ouvinte ao “esquecimento momentâneo das normas e obrigações mais constrangedoras, gerando um espaço de ambivalência onde se joga certo tipo de ascendência sobre a realidade e onde se vive a simbologia de um ritual que, de certa forma, corresponde ao apaziguamento ou à evasão do cotidiano”. Notadamente, o *rock* não se define por uma estrutura definida, abrindo espaço à improvisação e à reorganização constante do discurso rítmico, numa espécie de “desincorporação anárquica que estimula o imaginário do jovem”, nas palavras do autor. O *rock* também possui características ritualísticas e tribais e propaga ideologias assegurando a coesão simbólica de seus participantes.

Ainda hoje existem estudos sobre a juventude atentos à proliferação das *bandas de garagem* (“*boy bands*”) por influência do *rock*, voltados à execução de repertório consagrado (*cover*) ou à composição de um repertório próprio. Hargreaves (2005:1) vislumbra nestes agrupamentos um instrumento importante de intervenção para o educador musical, pois estas práticas estimulam ao participante uma atividade autodirigida de compor, tocar e cantar. Jean Monot (*apud* PAIS & BLASS, 2004:24) em seus estudos etnográficos comenta que as bandas

<sup>33</sup> Variações: *alternative rock*, *garage rock*, *glamour rock* (*glam*), *grunge*, *hard rock*, *indie*, *lo-fi*, *pop rock*, *progressive rock*, *rockabilly*, *surf rock*, *neo-psicodelia*, entre outros.

<sup>34</sup> Disponível em <<http://vejario.abril.com.br/especial/programacao-rock-in-rio-2013-706106.shtml>> Acesso: Abr.2013.

juvenis, inspiradas em ícones musicais do passado, passam a projetar na atualidade identidades que resgatam fenômenos de compensação ou resistência, daí o seu valor enquanto prática musical imbuída de crítica social. A linguagem obscena, muitas vezes recorrentes nas letras das músicas, é utilizada para expressar resistência jogando ironicamente e metaforicamente com os temas cotidianos. As bandas procuram estabelecer diferenças entre si em busca de originalidade quanto ao tratamento da voz e às *performances* corporais; os ensaios são restritos e reservados à prática e experimentação musical e à criação de identidades coletivas e tribais, nestes termos demarcam territórios de modo provisório e diverso.

As bandas de *rock* utilizam como estrutura básica os seguintes instrumentos: bateria, guitarra elétrica, contrabaixo elétrico e vocal amplificado e tem como componentes principais: a música em conjunto (estrutura harmônica, ênfase rítmica, solo instrumental), a letra (mensagem cultural ou política) e o artista (estilo vocal e *performance* artística).

Quanto aos modos de vestir, podem variar enormemente.

### ***Punk***<sup>35</sup>

A cultura *punk* surgiu na Inglaterra no final da década de 1970 reunindo adolescentes suburbanos praticantes do *skate* e do *surf* e teve sua representação no *hardcore* americano.

A subcultura gótica (*dark*), difundida no Brasil a partir de 1980, diz respeito diretamente aos gêneros musicais pós-*punk*, *gothic rock* (*darkwave*) e *ethereal wave* e abrange um estilo de vida diretamente ligado à estética visual: maquiagem carregada, penteados alternativos (cabelos desfiados, desarrumados e despenteados, tipo “moicano”) e roupas pretas (normalmente pretas com arrebites metálicos em forma de espeto), predominantemente. A música se volta para temas que enfatizam a decadência, a descrença absoluta (nihilismo), o prazer individual e imediato (hedonismo) e o lado sombrio e misterioso da vida: a morte, o cemitério. Os góticos causam a impressão de pessoas anormais com costumes sinistros, a crenças e práticas ligadas ao sobrenatural, buscam certa bagagem filosófica e literária (Idade Média), de modo a constituir as tribos mais cultas de todo o universo *underground* (CARNEIRO, 2006:122).

À medida que o *hardcore* foi se aproximando do *pop-rock*, a estética e a música foram mudando, o que acabou por gerar a subcultura *Emo* dos anos 2000.

---

<sup>35</sup> Variantes: *crust punk*, *emocore*, *grindcore*, *hardcore*, *metalcore*, *punk rock*, entre outros.

### ***Skinhead***

A cultura *skinhead* surgiu na Inglaterra no final da década de 1960, originalmente baseado em questões políticas, raciais (xenofobia, nazismo e fascismo) e sexuais (homofobia).

Na música prevalece o gênero *punk*, que evoluiu para outra variante, o *Oi*.

Nas maneiras de vestir, o visual costuma ser um apelo à virilidade: uso de botas, suspensórios, ternos, jaquetas, camisa, *jeans* e cabelos raspados).

### ***Heavy metal***<sup>36</sup>

A cultura *heavy metal* surgiu na Inglaterra e nos Estados Unidos no final da década de 1960 como um subgênero do *hard rock*.

A típica formação da banda inclui um baterista, um baixista, um guitarrista base, um guitarrista solo e um cantor (que pode ou não também tocar algum dos instrumentos, normalmente a guitarra) e sintetizadores. A guitarra elétrica rouba a cena pelo uso da amplificação e dos pedais de distorção na execução de solos em forma de *cadenza* onde os *performers* demonstram virtuosismo. As linhas de baixo partem da manutenção de um pedal e variam enormemente em termos de complexidade. A bateria requer uma resistência excepcional do executante em termos de destreza, coordenação e velocidade.

Muitos músicos de *heavy metal*, quando se apresentam ao vivo praticam o chamado *headbanging*, que consiste em balançar a cabeça de acordo com o ritmo da música aliado a um impulso característico do braço.

Nas maneiras de vestir, os cabelos longos (muitas vezes tingidos) se juntam a roupas espalhafatosas, *jeans* e calças de couro apertadas, maquiagem exagerada e acessórios como tiaras e jóias; também estão bem presentes as tatuagens e os *piercings*.

### ***Hip hop & Rap***

A cultura *hip hop* surgiu na década de 1970, inventada por jovens das comunidades negras nas periferias das grandes metrópoles dos Estados Unidos, a partir da influência

---

<sup>36</sup> Variantes: *alternative metal, atmospheric metal, black metal, dark metal, death metal, doom metal, folk metal, glam metal, grindcore, grunge, metalcore, fusion, gothic metal, industrial metal, love metal, melodic metal, metal extremo, metalcore, nu metal, power metal, progressive metal, rap metal, sludge metal, speed metal, symphonic metal, thrash metal, trash metal, visual kei, white metal*, entre outros.

jamaicana. A cultura *hip hop* está fundamentada em quatro pilares: o *rap*, o *DJ (disc jockey)*<sup>37</sup> o *break(dance)*<sup>38</sup> e o *graffite*<sup>39</sup>.

O gênero *rap (rhythm and poetry)* é um discurso rítmico com rimas e poesias, a partir do *reggae*. Pode ser executado por um cantor solista – o *rapper*, em estilo *a capella*, bem como com um som musical de fundo – o *beatbox*<sup>40</sup>, também é comum o uso do *sampler*<sup>41</sup>, que imprime ao *rap* certo virtuosismo tecnológico. Kellner (2001:231) comenta que o *rapper* muitas vezes ocupa um lugar semelhante ao ministro da igreja: traz uma mensagem para seu público, que é transmitida de modo bem característico e, às vezes, tem um coral de fundo.

Os *rappers* procuram afastar-se da formatação mercadológica imposta pela indústria cultural visando preservar a “pureza” de suas reivindicações político-sociais, suas letras descrevem a realidade social das grandes cidades, principalmente o cotidiano das periferias. Enquanto alguns grupos exaltam abertamente o crime, o roubo, o tráfico, as drogas, o confronto com a polícia e a morte glorificando a vida marginal, outros criticam essas tendências e defendem a independência, a educação, a autonomia, a unidade e a busca de soluções políticas genuínas para os problemas de exclusão, discriminação, delinquência, homofobia e prostituição. (KELLNER, 2001:250). O termo “ganguê” muitas vezes pode ser utilizado metaforicamente como referência a grupos de *rap*, em como “*bad*” passa a significar “*legal*”, como uma inversão das conotações pejorativas costumeiras. (KELLNER, 2001:245)

Nas maneiras de vestir, o visual costuma ser despojado: agasalhos e calças grandes e largas, lenços, bonés ou boinas na cabeça, correntes grossas no pescoço e no braço, brincos nas orelhas. Esse modo de vestir recebe a denominação de estilo “*B-boy*” que se traduz em

---

<sup>37</sup> **DJ (Disc Jockey)** Profissional que tem como propósito trabalhar com estruturas harmônicas re-inventadas, que advém da sobreposição de materiais *pop music* e ruídos eletrônicos e recursos como o *scratching* (movimentação rápida da agulha sobre o disco) e *punch-phrasing* (mudança hábil de um prato para o outro) (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/DJ>).

<sup>38</sup> **Break** (Abrev. *breakdance*) é considerado um tipo de dança de grande impacto visual e estético, com movimentos “robotizados”, mundialmente conhecida. Foi difundida na mídia por Michael Jackson. Surgiu nos Estados Unidos, na década de 1960. Está associada atualmente à cultura *hip hop* com a denominação de *street dance*, para indicar certo aperfeiçoamento acrobático. (KELLNER, 2001:251)

<sup>39</sup> **Graffite** é uma forma de expressão plástica apresentada por traços livres e efeitos visuais, caracterizados pela diversidade de tonalidades de cores utilizadas. Pode cobrir muros, paredes, roupas ou telas, tratando principalmente de temas sociais. O *graffite* teve sua função primeira como demarcação de território das gangues juvenis. (CARNEIRO, 2006:118)

<sup>40</sup> **Beatbox** (caixa de batida/ritmo). Refere-se à percussão vocal. Consiste na arte em reproduzir sons de bateria com a voz, boca e cavidade nasal amplificados ao microfone (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Beatbox>>)

<sup>41</sup> **Sampler** (seqüenciadores). Trata-se de um *software* ou um *hardware* feito para armazenar amostras de áudio (WAV, MP3 etc.) ou analógica (LP, fita magnética), que são digitalizados, com a finalidade de reprocessar melodias, padrões rítmicos ou efeitos sonoros especiais em gêneros musicais, a exemplo da *dance music* e do *hip hop*. Sobre uma base musical eletrônica seqüenciada (*samples*) pelo DJ, o *rap* narra suas crônicas de crítica social. (LINDOLFO FILHO, 2004:128)

adoração ao uso exclusivo de marcas esportivas famosas como Adidas, Nike, Fila, entre outras, dentro dos padrões ditados pelo consumo. Os confrontos musicais entre *rappers* ou *hip-hopers* são denominadas *boxers*.

### **Funk**

O *funk* é um gênero musical que se originou na segunda metade da década de 1960 quando músicos afro-americanos misturando o *soul*, o *jazz* e *R&B* (*Rhythm and Blues*), criaram uma nova forma de música dançante, com ênfase no *groove* rítmico forte de baixo elétrico e bateria de fundo.

O *funk* americano aparentemente não tem nenhuma semelhança com o *funk* carioca oriundo das favelas do Rio de Janeiro, que adquiriu estilo próprio, ganhou força nos anos 2000 e tem ampliado seu “ibope” atualmente em todo o país. Além das variantes enquanto instrumento de contestação à cultura dominante, é possível observar neste último a veiculação predominante de certos aspectos de carnalidade: fama, dinheiro e sexo. Nesta variante temática, as músicas são acompanhadas por letras de conteúdos sensuais, de “baixo nível”, apelativos e de desqualificação da figura da mulher na cena urbana, acompanhadas por danças coreografadas por vezes vulgares, de conteúdos próprios da cultura dionisíaca. (CARNEIRO, 2006:121).

Os termos “baile *funk*”, “pancadão *funkiano*” e “eletro *funk*” são utilizados como referência às festas onde este gênero musical é veiculado. Em meio aos estilos já divulgados pela mídia, surge atualmente uma nova vertente do *funk* carioca, o *funk melody*, que se caracteriza por contornos melódicos mais definidos e letras que tratam de temas românticos.

No *funk* é característica a atuação do MC (*Master of Ceremonies*), tido como “a consciência”, “o cérebro”, aquele que improvisa os seus cantos ao estilo do *rap*.

### **Cosplay**

A cultura *cosplay* (Abrev. *costume play* / *costume* = roupa / traje / fantasia + *play* = atuar) surgiu nos Estados Unidos na década de 1970. Trata-se de uma atividade lúdica praticada principalmente por jovens que se fantasiam de personagens inspirados em filmes, *animes* e *mangás*<sup>42</sup>, como forma de *hobby* ou passatempo. Assim, transmutados nas

---

<sup>42</sup> *Animes* são filmes animados provindos do Japão, dentro de gêneros diversificados como a ficção, aventura, infantil, romance e terror (*tokusatus* - filmes de efeitos especiais cujos protagonistas – *goku*, são monstros e/ou super-heróis); já o termo *mangás*, diz respeito às mesmas animações vertidas em quadrinhos. As personagens podem variar enormemente em termos de estilo, destacando-se por seus olhos grandes e definidos, redondos ou rasgados, coloridos e cheios de brilho. No meio televisivo brasileiro, estes filmes animados tiveram grande repercussão na década de 1980 e 1990, a exemplo de *Heidi*, *Digimon*, *Pokémon*, *Speed Racer*, *Dragon Ball* e *Os Cavaleiros do Zodíaco*)

personagens, confundem-se com elas, passam a gostar das mesmas coisas e agir do mesmo modo.

O fenômeno chegou ao Japão na década de 1980 e no Brasil na década de 1990, tornando-se uma prática expressiva e de repercussão mundial entre os jovens, influenciando os setores da moda, do *design* e da indústria cinematográfica. Com o crescente sucesso da cultura *cosplay*, surgiu uma comunidade mundial de fãs que são conhecidos como *otakus*. Os *cosplayers* ou *otakus* se reúnem em grandes aglomerações ocupando praças públicas para exibir suas fantasias em forma de diversão e convívio social ou em forma de competição e concurso (*animekês*).

Nunes (2012:81) comenta que a música tem participação decisiva nos concursos e *games*; entre os gêneros musicais divulgados estão o *rock* e a música *pop* japonesa/coreana, expressas nos gêneros *J pop*, *K pop* ou *enka*<sup>43</sup>. Essas *anime songs* são divulgadas em festivais de *Karaokê* pelo uso do *Vocaloid*<sup>44</sup>.

Nas maneiras de vestir, o visual costuma ser diversificado e reportar-se às narrativas dos *animes* e *mangás* divulgados pela mídia, normalmente como reminiscência dos temas da infância; além das fantasias, costumam usar acessórios, *bottons*, mochilas e camisetas.

### ***Gospel***

O *gospel* se remete à música evangélica, embora o estilo sirva de inspiração à outras religiões. Trata-se de um gênero musical composto e produzido para expressar a crença cristã, individual ou comunitária. Inspirada nos velhos estilos da música negra evangélica norte-americana, principalmente o *Negro Spiritual*, *R&B (Rhythm and Blues)* e o *Soul* – que, por sua vez, influenciaram também o *Jazz* e o *Blues*, visto que vários elementos estilísticos de todos estes gêneros musicais podem ser ainda reconhecidos na execução do *gospel*, embora caminhe para um formato particular. O gênero conquistou o mercado internacional, a exemplo de sua reprodução massiva no contexto brasileiro atual, conquistando espaço na mídia (rádio e televisão).

Quanto aos modos de vestir, podem variar enormemente.

---

<sup>43</sup> ***Enka***. Gênero musical em forma de balada, em tom choroso nas partes vocais. Foi o primeiro estilo a unir a tradição das melodias japonesas com outras harmonias: *rockabilly*, *bluegrass*, sonoridades havaianas e latinas. (BRAGA *apud* NUNES, 2012:90)

<sup>44</sup> ***Vocaloid***. Trata-se de um *software* desenvolvido com a função inicial de servir como *backvocal*, é utilizado pelas comunidades *Cosplay*, dessa forma os vídeos das *performances* podem ser gravados e disponibilizados na *Internet*. (Disponível em: < <http://www.vocaloidbrasil.com> > Acesso: Abr.2013)

### **Country music & Música Sertaneja**

A *country music* é um gênero musical originalmente difundido no sul dos Estados Unidos (*Nashville*), que mistura estilos populares e folclóricos (*folk music*). O termo *country* começou a ser utilizado amplamente na década de 1970, como representante da cultura dos homens do campo e associado a roupas e instrumentos musicais rústicos (banjo, bandolim, rabeca, violão, *washboard*, etc.).

No Brasil, dentro dos mesmos propósitos, o gênero *country* adquiriu uma linguagem particular; por sua vez, a música sertaneja tradicional - que remonta à música “caipira” ou “sertaneja de raiz”, tem em sua formação básica dois violeiros, que tocam e cantam intuitivamente em forma de dueto vocal (com timbres nasalizados e em terças paralelas) e um sanfoneiro. Assim configurados, executam as “modas de viola”, canções que enfatizam temas da vida cotidiana do homem do campo.

Na transição do meio rural para o urbano, a música sertaneja vem gradativamente sofrendo alterações rítmicas, melódicas e harmônicas de modo a assimilar elementos da música popular. A adição de novos instrumentos musicais, a partir da década de 1980, consolidou dois novos estilos: o “sertanejo romântico” e, atualmente, o “sertanejo universitário”, ambos com influência do *country* norte-americano e dos meios eletrônicos, embora recebam também a influência de estilos nacionais como o “arrocha”, axé, pagode, *funk* carioca (*funknejo*), entre outros, compondo um gênero misto.

A cultura sertaneja desperta a atenção do público jovem que se aglomera volumosamente em torno das festas de rodeio e feiras agropecuárias. Esse interesse recente vem mobilizando o surgimento contínuo de uma nova geração de cantores jovens, que têm a televisão e a indústria cultural como seus principais aliados.

Nos modos de vestir, a estética *cowboy / cowgirl* evidencia chapéus, botas, cintos afivelados, lenços, camisas xadrez, *jeans* colado ao corpo, etc.

### **Samba & Pagode**

O samba é um gênero musical derivado de um tipo de dança, de raízes africanas, surgido no Brasil, é considerado uma das principais manifestações culturais populares brasileiras. Apesar de existir em várias partes do país o samba como gênero musical é entendido como uma expressão musical urbana do Rio de Janeiro.

O samba tem ritmo basicamente binário e andamento variado e é tocado por instrumentos de corda (cavaquinho e violão) e percussão (pandeiro, surdo e tamborim). Passou por formatos diferentes ao longo do tempo, entre os quais: samba de breque, sambacação, samba-enredo, samba de partido-alto, samba-puladinho, samba sincopado, samba de

gafieira, samba de rancho, sambalanço, samba de roda, assimilando gêneros mais eletrônicos, *samba-rock*, o *samba-reggae* e *samba-rap*, até chegar ao pagode<sup>45</sup>, em meados de 1980.

Com características do choro e um andamento de fácil execução para os dançarinos, o pagode é basicamente dividido em duas tendências, o pagode de raiz e o pagode romântico, que se popularizou pela indústria fonográfica a partir da década de 1990. O pagode é um gênero musical que se mantém principalmente entre os jovens negros.

Quanto aos modos de vestir, podem variar enormemente.

### ***Techno music & e-music***<sup>46</sup>

*Techno music* ou, simplesmente, *techno* é um termo utilizado para definir um gênero musical eletrônico dançante (no vulgo, conhecido como “*putz, putz*”, pela característica marcada do ritmo) que surgiu em meados de 1980 nos Estados Unidos, sob influências alemãs, e ganhou projeção mundial na atualidade como “música eletrônica” (*e-music*) associado principalmente às *raves*<sup>47</sup>. As culturas *clubber*<sup>48</sup> e *cyber*<sup>49</sup> ajudaram a elevar a música eletrônica aos padrões de gosto recentes dos jovens na cultura noturna das grandes cidades. A divulgação deste gênero musical está à cargo do DJ, que manipula uma série de materiais, principalmente o *sampler*, para compor suas mixagens. Esse estilo é amplamente utilizado nos álbuns dos cantores da música *pop* da atualidade e também como *revival* de canções antigas, muitas vezes, atingindo maior repercussão; neste âmbito é que o DJ ganha destaque e reconhecimento.

### ***Pop & dance music***

A cultura *pop* norte-americana (*dance*) tem uma legião de adeptos em todo o mundo, a ponto de influenciar gêneros musicais locais, a exemplo do que acontece atualmente na cultura musical japonesa.

Michael Jackson e Madonna são tidos como os grandes astros multimídia da música *pop*, a exemplo de muitos artistas que foram divulgados especialmente por meio dos video-

---

<sup>45</sup> **Pagode** era o nome dado às festas dos negros que aconteciam nas senzalas que acabou se tornando sinônimo de qualquer festa regada à alegria, bebida e cantoria. O termo pagode passou a ser utilizado muitas vezes como sinônimo de samba.

<sup>46</sup> Variantes: *house, trance, trip-hop, jungle, drum and bass, hardstyle, etc.*

<sup>47</sup> **Raves parties.** São festas públicas ao ar-livre que acontecem lugares distantes dos centros urbanos ou galpões reunindo grande quantidade de público aficionado à música eletrônica.

<sup>48</sup> **Clubber.** Termo atribuído às pessoas que frequentavam as danceterias, que foram comuns nos anos 90.

<sup>49</sup> **Cyberculture.** Termo atribuído a uma cultura emergente que advém do uso dos computadores, que modificaram substancialmente as formas de escuta e recepção musical.

clipes da MTV (*Music Television*), canal televisivo que surgiu em 1980, e pela popularização do CD e da *Internet*, na década de 1990. Comenta o autor:

*Quase todas as adolescentes tinham condições financeiras de se parecer com Madonna e de reproduzir seu comportamento e seu jeito de ser. Madonna deu às adolescentes a possibilidade de produzir uma identidade própria, a de afirmar a sua própria moda e de rejeitar os códigos da moda convencional (...) seu modo de brincar com os códigos sexuais revela que a sexualidade é um construto, fabricado em parte pelas imagens e pelos códigos da cultura popular, e não por um fenômeno “natural”. Também revela que ela é um campo lúdico, de autocriação e auto-expressão, desejo e prazer. (KELNER, 2001: 346)*

Kelner (2001) nos coloca a par de um novo modo de ser e estar no mundo, evidenciando padrões de moda, consumo e sexualidade que foram assimilados na construção da identidade do público jovem no mundo contemporâneo, de modo a enfatizar como esses padrões ainda são reelaborados por uma infinidade de artistas, destacando a rapidez com que a indústria cultural age na re-apropriação destes modismos. Os mega shows da indústria da música *pop* têm reunido milhares de jovens, a exemplo do *Rock in Rio* (Brasil, Portugal e Espanha), em sua quinta edição no Rio de Janeiro (2013).

A música *pop* se caracteriza por dispor de estruturas composicionais relativamente simples, fazendo amplo uso do refrão; e, por ser de curta duração (aprox. cinco minutos)<sup>50</sup>, utiliza basicamente a seguinte formação instrumental: voz amplificada, guitarra elétrica e baixo elétrico, bateria, teclados, violão acústico, teclados, sintetizadores e *samplers*. O *site* indica que a música *pop* descreve um gênero distinto, próximo a uma versão “mais leve” do *rock*, contrapondo-se ao *rock* genuíno, “mais pesado”.

Quanto aos modos de vestir, podem variar enormemente na dependência das maneiras simbólica de expressão do artista.

### **Games**

Trata-se de um gênero musical que vem conquistando a atenção dos jovens e, conseqüentemente, a investida da indústria cultural, na produção de uma série de produtos para *videogames*. A música é um dos componentes mais importantes dos *games*, capaz de

---

<sup>50</sup> *O pop e suas influências culturais*. Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/ensino-medio/pop-suas-influencias-culturais-681674.shtml>> Acesso: Abr.2013.

“desencadear emoções, gerar sentimentos de nostalgia e melhorar a jogabilidade” de acordo com o *site Base Geek*<sup>51</sup>, que destaca elementos da cultura *Nerd*.

Neste *site* encontramos, de forma alegórica, a melhor definição do que seria a “experiência virtual”: “A trilha sonora deste jogo está presente mesmo quando não pode ser ouvida. A música, que toca durante as batalhas épicas com o Colossi<sup>52</sup>, se torna mais poderosa pela experiência virtual de silêncio que os jogadores enfrentam durante a viagem através da paisagem estéril. Depois de visualmente e auditivamente isolados, a aparência de cada gigante é ainda mais épica como as ondas da orquestra. E, no entanto, de alguma forma, estamos mais sós do que nunca. Temos que respeitar e muito ao compositor Koh Othani”. Lembramos do comentário de Kellner (2001:377): em seu mundo pós-moderno, os indivíduos abandonam o “deserto do real” pelo êxtase da *hiper-realidade*.

Acompanhando uma tendência jovem do consumo de *videogames*, muitos compositores, principalmente japoneses, têm investido na produção de trilhas sonoras para estes jogos, ganhando notoriedade e passam a figurar no repertório de grandes orquestras, entre eles: Hajime Hirasawa, Yasunori Mitsuda, Yuzo Koshiro, Nobuo Uematsu e Koh Othani.

Essas trilhas sonoras são gravadas em estúdio, mediante a utilização de instrumentos tradicionais, ou compostas no computador. Abre-se nova perspectiva, que aumenta nossa curiosidade em relação ao ensino e aprendizado musical na atualidade, pois é possível encontrar uma série de *softwares* e programas de criação e editoração musical disponíveis para o computador, que ressaltam novas possibilidades do fazer musical. O *Guitar Hero*<sup>53</sup> é um exemplo dessa modalidade de jogo. Para Herschmann (2011: 110) o crescimento do consumo de *games*, especialmente o dos *videogames* musicais vem desempenhando um papel pedagógico, incentivando muitos jovens a se interessarem pela prática dos instrumentos musicais.

---

<sup>51</sup> SOARES, Alan. As 15 melhores músicas de games de todos os tempos. In: *Base geek: games, cinema e cultura nerd em geral* (2012) Disponível em <<http://www.basegeek.com.br/4320/games/as-15-melhores-musicas-de-games-de-todos-os-tempos/>> Acesso:Abr.2013

<sup>52</sup> Referência ao game “*Shadows of Colossus*” é um jogo de ação-aventura desenvolvido e publicado pela *Sony Computer Entertainment* (SCEI) para o console de videogame do *PlayStation 2*, que têm como tema principal a música “*The opened way (Battle of the Colossus)*” do compositor japonês Koh Othani.

<sup>53</sup> *Guitar Hero* é um jogo eletrônico musical desenvolvido pela *Harmonix Music Systems* e publicado pela *RedOctane* para o console de videogame *Playstation 2*.

#### 1.4 Enquete: “O que ouvem os jovens?”- Apresentação e análise dos resultados.

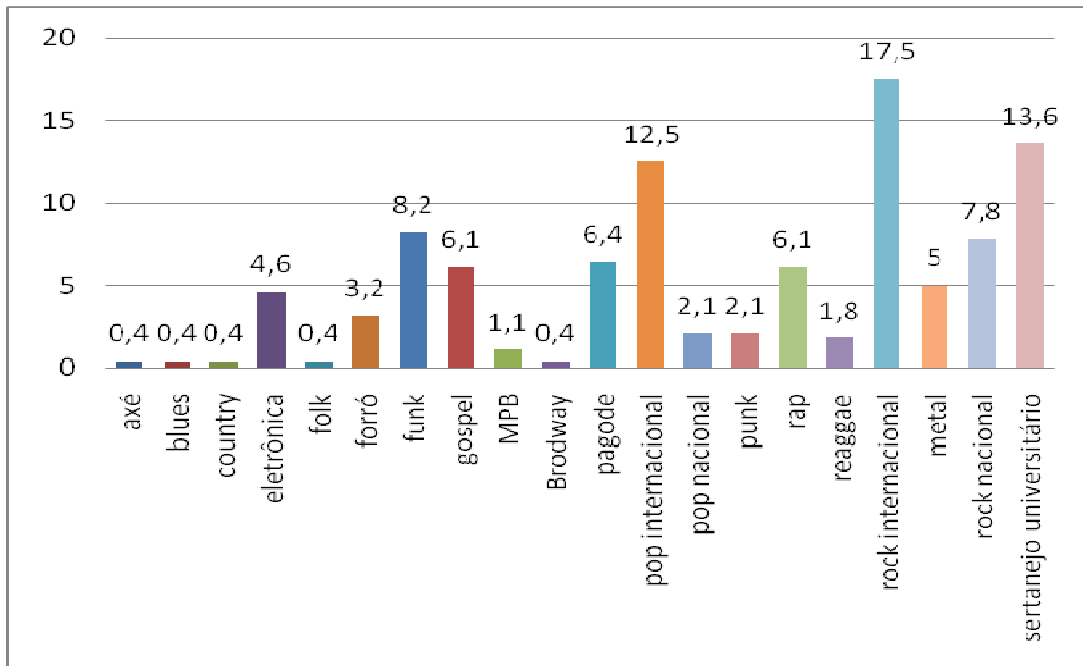
Como recurso metodológico desta pesquisa, realizamos uma enquete com indivíduos na faixa etária de 13 a 19 anos, de ambos os sexos, que faziam uso do celular e do fone de ouvido no momento da nossa abordagem, com o objetivo de detectar aspectos de apropriação estética e características de escolha musical: categoria (autor, título e assunto) e particularidades da obra musical (gênero e estilo), de modo a situar os grupos juvenis (tribos) na cena urbana, conforme descrito detalhadamente na Introdução deste estudo. Resta enfatizar que esses indivíduos nunca tiveram contato com a prática coral. O resultado dessa enquete servirá para se estabelecer um parâmetro comparativo com os praticantes de canto coral.

Pudemos observar que os jovens procuram e selecionar músicas que possam evidenciar aspectos de sua individualidade, subjetividade e afetividade, aspecto que pode justificar a diversidade de músicas indicadas e a pouca reincidência de títulos e intérpretes, em torno de 4,5% (ANEXOS III/1 - Modelo A, p.184)<sup>54</sup>, demonstrando que, embora ocorra a influência da mídia e da indústria cultural, a juventude procura descrever um percurso próprio quanto às suas escolhas, no trânsito daquilo que é “divulgado” e “verdadeiramente reconhecido”, conforme apontado por Kellner (2009:25).

Entre os gêneros mais ouvidos pudemos observar um interesse maior da juventude pelo *rock* internacional (17,5%) – escolha que demonstra a atemporalidade deste gênero musical. O “sertanejo universitário” (13,6%) segue no *ranking* dos gêneros mais ouvidos, junto ao *pop* internacional (12,5%), *funk* carioca (8,2%), *rock* nacional (7,8%), pagode (6,4%), *rap/gospel* (6,1%), *heavy metal* (5%), música eletrônica (4,6%). Entre os gêneros menos ouvidos estão o forró, *pop* nacional, *punk*, *reggae* e MPB; os demais resultados tiveram pouca expressividade (Gráfico 1).

---

<sup>54</sup> Gêneros, artistas e músicas reincidentes: Sertanejo [Jorge e Mateus: “*Duas metades*” (3) e “*Flor*” (2); Luan Santana: “*Te vivo*” (2); Munhoz e Mariano: “*Camaro amarelo*” (2); Paula Fernandes: “*Navegar em mim*” (2), *Funk* (MC Guime: “*Plaquê de 100*” (2) ; MC Nando: “*Amor de chocolate*” (2), *Rock* nacional [Charlie Brown Jr: “*Céu azul*” – 2; Los Hermanos: “*Sentimental*” (2), *Rock* internacional: Guns’ N Roses: “*Paradise city*” (2); Nirvana: “*Smells like teen spirit*” (2); *Eletrônica*: Psy: “*Gangnam style*” (2) e Pagode: Turma do pagode: “*Lancinho*” (2)] (Anexos: IV/1, p.197)



**Gráfico 1:** Gêneros musicais mais ouvidos pela juventude (Enquete: “O que ouvem os jovens?”)

Dentro desta mesma abordagem, tratamos dos gêneros mais ouvidos pela juventude em diferentes regiões do país, observando que a cultura local pode influenciar nestas escolhas, principalmente no caso de cidades localizadas no interior dos Estados, a exemplo do forró em Goianinha – RN (Nordeste) e da música sertaneja em Botucatu – SP (Sudeste).

Região	Cidade	Qt	Gêneros de preferência regional
Norte	Manaus (AM)	18	Pop Intern. (9)
Nordeste	Natal (RN)	16	Pop Intern., Forró / Gospel (3), Sertanejo (2)
	Goianinha (RN)	11	Forró (5), Rock Intern. / Gospel (2)
Sudeste	São Paulo (SP)	26	Pop (7), Rock Intern. (5), Gospel / Funk / Sertanejo, Pagode, Rap (3)
	Bauru (SP)	35	Rock Intern. (10), Pop, Rap / Eletrôn. (4), Rock Nac. (3)
	Botucatu (SP)	44	Sertanejo (15), Funk (9), Pop Intern. (5)
	Diadema (SP)	12	Pagode / Rock Intern. (3), Eletrôn. (2)
	Rio de Janeiro (RJ)	13	Rock Intern. (5), Rap / Sertanejo, Pop Intern. (2)
	Itabirito (MG)	17	Sertanejo (4), Funk (5), Pagode (3)
Centro-Oeste	Cuiabá (MT)	17	Heavy / Sertanejo (3), Pagode, Rock Nac. (2)
Sul	Curitiba (PR)	15	Heavy (5), Rock Intern. (3), Rock Nac. (2)
	Londrina (PR)	14	Rock Nac. (4) / Sertanejo, Rock Intern. (3)
	Porto Alegre (RS)	22	Rock Intern. (8), Rock Nac. / Rap (4), Punk / Heavy (2)
	Nova Petrópolis (RS)	20	Sertanejo (5), Rock Intern. / Funk (4), Gospel (3)

**Tabela 1:** Gêneros musicais mais ouvidos por região (Enquete: “O que ouvem os jovens?”) (ANEXOS: IV/1, p.197)

Os jovens, quando questionados sobre os motivos da escolha musical, indicaram como fatores predominantes: o significado do texto (35,7%), o ritmo (27,1%) e a melodia (8,8%), demonstrando ampla identificação em relação às letras das canções, ao mesmo tempo, se referindo com entusiasmo à “batida”, “levada”, “groove”<sup>55</sup> ou “energia” da música.

Na maioria dos casos apresentaram desvinculação em relação ao título da canção, ao compositor ou intérprete (5,6%), tornando-se necessário recorrer ao celular – a mídia mais utilizada (92%), para identificá-los. Contador (2004:160), resgatando o conceito “música-móvel” (“*musique d’ameublement*”) de Eric Satie, observa que a música na contemporaneidade acabou assumindo caráter ambiente, de “fundo sonoro permanente”, situando um ouvinte passivo e alheio aos quesitos autorais da música.

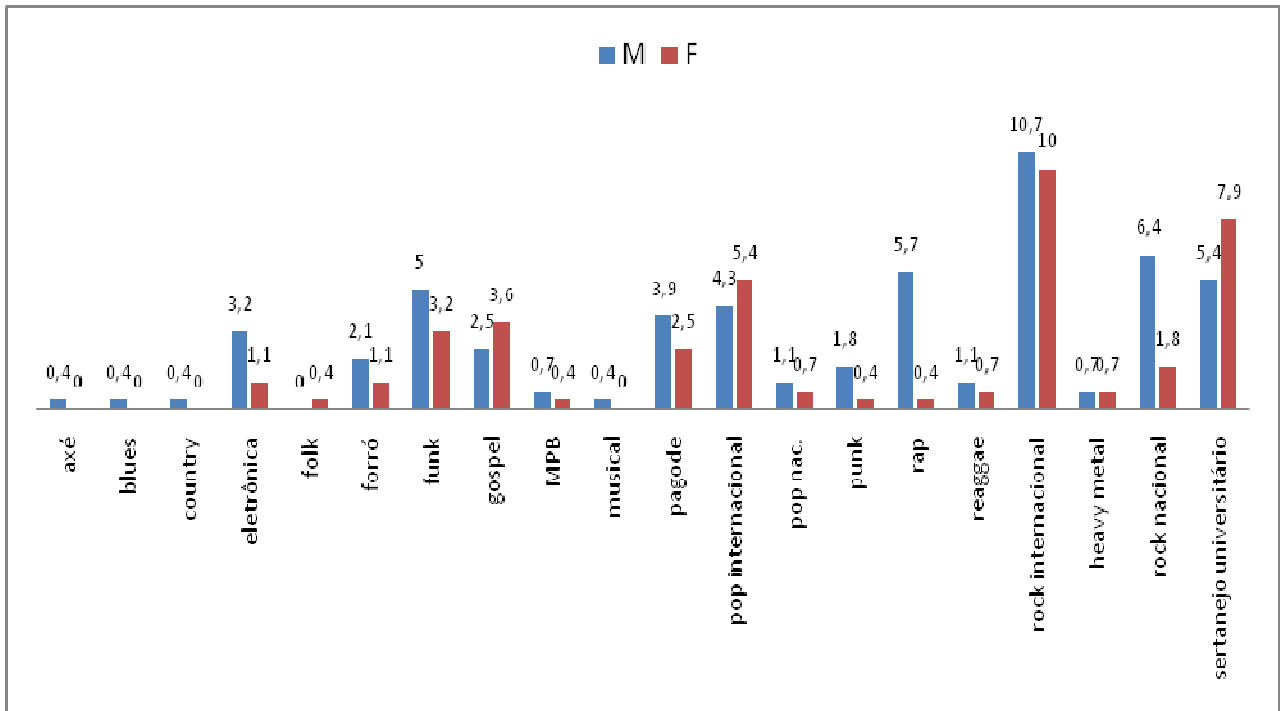
Paralelamente a esses dados ocorreram menções complementares, definindo caráter subjetivo ou afetivo, tais como: “mudança de estado de espírito”, “lembrança”, “sensação prazerosa”, “identificação”, “reflexão” e “crítica social” – nesta ordem.

Ainda que os indivíduos tenham sido direcionados quanto à escolha dos parâmetros musicais (texto, ritmo, melodia e harmonia), pois a abordagem causou certo constrangimento e indecisão, é possível notar que a audição musical se dá na simultaneidade desses fatores, indicando descomprometimento.

Dos 280 indivíduos abordados, 168 (60%) correspondem ao sexo masculino e 112 (40%) ao sexo feminino. Quando à relação dos sexos com a preferência musical, notadamente, há diferença de escolha quanto ao gênero musical para homens e mulheres. Enquanto as mulheres têm leve preferência pela música sertaneja (“sertanejo universitário”), os homens aproximam-se do *rap*, do *rock* nacional (talvez pelo interesse dos jovens pela formação de “bandas de garagem”) e da música eletrônica (novas possibilidades do fazer musical aliadas à tecnologia). O *rock* e *pop* internacional, o *funk* carioca e o pagode, bem como os demais gêneros e estilos, aparecem percentualmente equilibrados na audição dos jovens em ambos os sexos. No entanto, o teste estatístico utilizado acusou que não há diferença significativa entre a escolha de gêneros e estilos musicais em relação aos gêneros masculino e feminino (Gráfico 2).

---

<sup>55</sup> **Groove.** A palavra *groove* provém da expressão “*In the groove*” (“encaixado no momento certo”), com sentido de tocar na propulsão rítmica. O termo é utilizado amplamente de modo a demonstrar a interação dos músicos de uma banda. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Groove>> Acesso: Abr.2013.

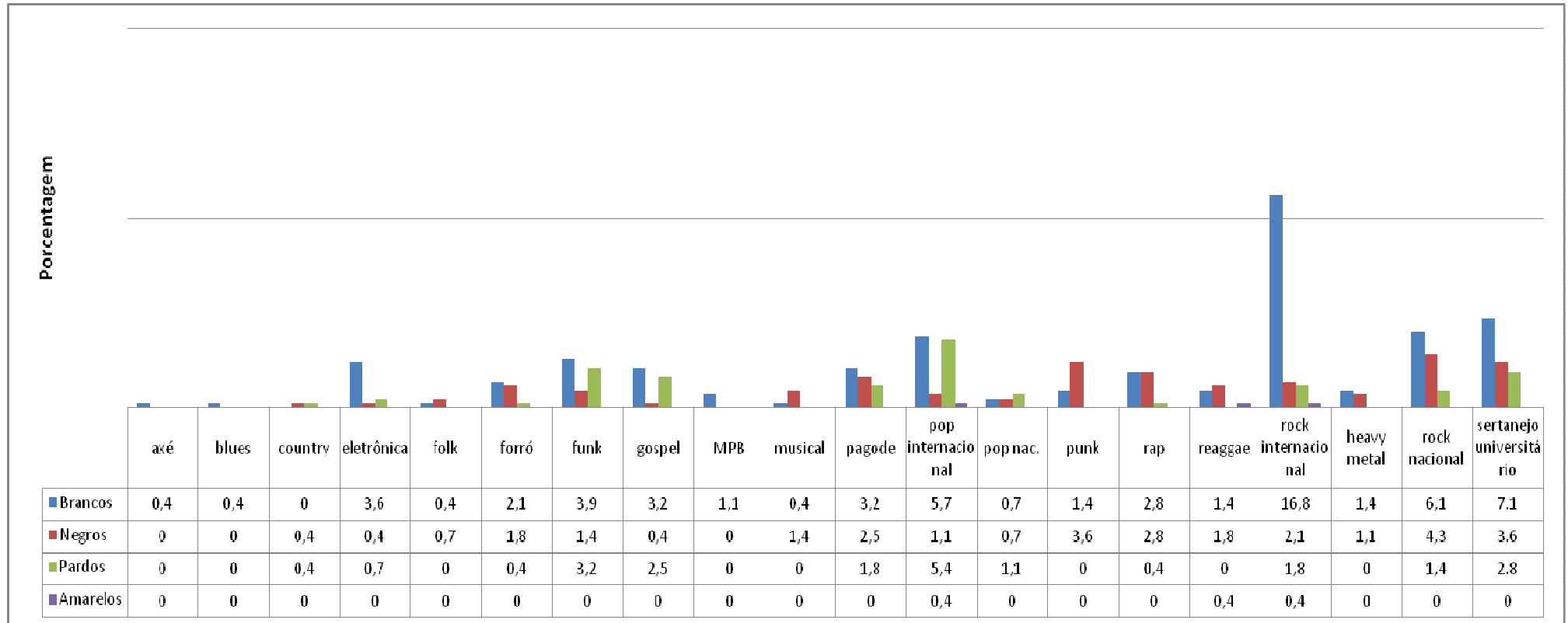


**Gráfico 2:** Distribuição dos gêneros musicais por gênero (Enquete: “O que ouvem os jovens?”)  
Programa *SigmaStat* / “Teste t de Student”

Conforme os objetivos traçados inicialmente, os indivíduos que participaram desta pesquisa cursam prioritariamente o ensino médio (170 indivíduos, predominantemente o 1º. Ano – 35%), no entanto, para corrigir certa defasagem de idade em relação ao período escolar, estendemos os extremos em dois anos, de modo a englobar o 8º. e 9º. anos do Ensino Fundamental (72 indivíduos) e 1º. e 2º. anos do Ensino Superior (38 indivíduos), mantendo a faixa etária entre 13 e 19 anos. Analisamos se a defasagem escolar teria uma suposta relação quanto à preferência por determinados gêneros e estilos musicais, os resultados pareceram não diferir.

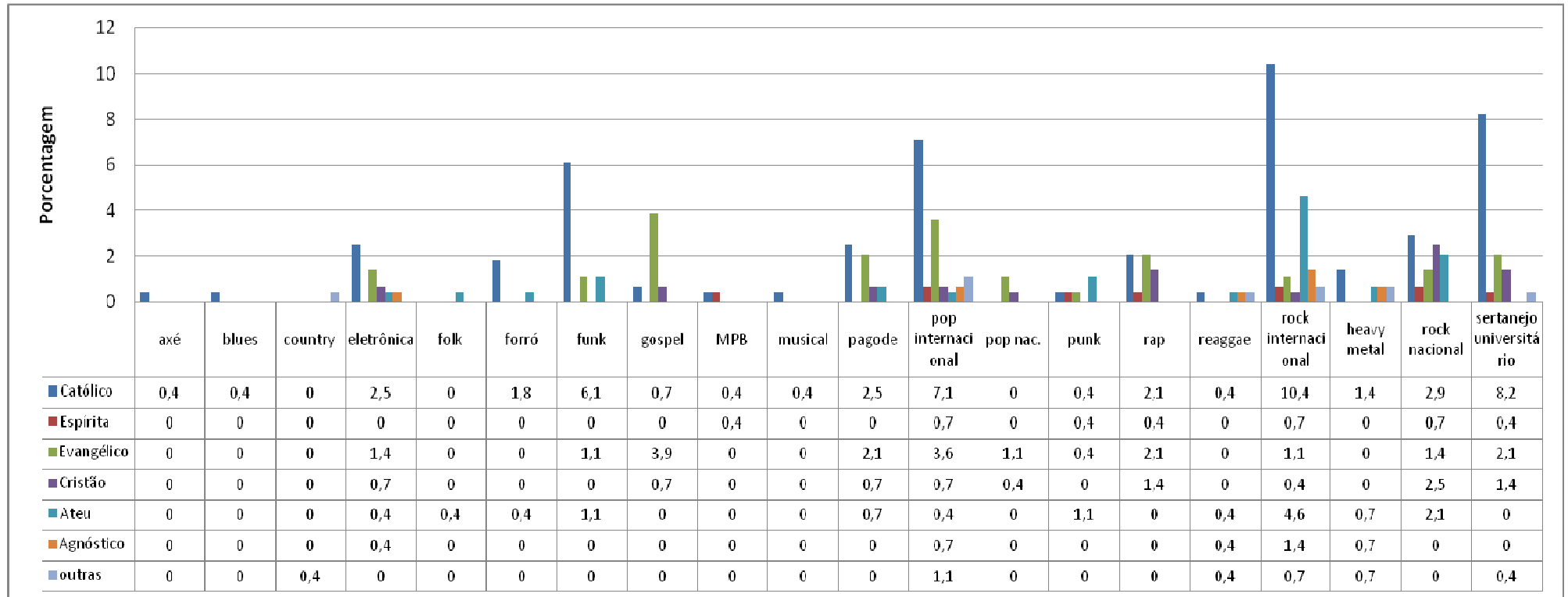
Quanto à etnia, participaram desta pesquisa brancos (61%), pardos (23%), negros (15%) e amarelos (1%). Estabelecemos uma correspondência entre a etnia e os gêneros e estilos musicais e obtivemos os seguintes resultados, a partir do teste estatístico aplicado: os brancos preferem o *rock* internacional, o sertanejo universitário, o *pop* internacional e o funk; negros preferem o *rock* nacional, o sertanejo universitário e o *punk* e o *rap*; pardos preferem *pop* internacional, o *funk*, o sertanejo universitário e o *gospel*; os amarelos preferem: o *rock* internacional, o *pop* internacional e o *reggae*, embora esta última amostragem seja muito pequena. Ainda que os resultados demonstrem características predominantes de escolha de gêneros musicais de modo geral, atualmente o “sertanejo universitário”, o *funk* e o *pagode* parecem estar a contento entre brancos, pardos e negros, despontando no senso comum (Gráfico 3).

Quanto à religião, participaram desta pesquisa católicos (48,2%), evangélicos (21%), espíritas (3,5%) e outras religiões (2,8%). Somam-se a esses índices, os ateus (12,2%), cristãos não praticantes (8,5%) e agnósticos (3,5%). A partir do teste estatístico aplicado podemos observar que há diferença entre as diversas religiões e os gêneros e estilos musicais sendo que os grupos dos evangélicos e o católicos são os que apresentam as diferenças mais significativas; no primeiro grupo: o *rock* internacional, o sertanejo universitário, o *pop* internacional e o *funk* e foram os mais escolhidos, já no segundo grupo, o *gospel* foi o gênero mais escolhido, junto ao *pop* internacional, o sertanejo universitário e o *rap*. Entre os demais grupos não houve diferença significativa. Quando analisada a distribuição dos gêneros musicais entre as religiões é possível observar prontamente que o *rock* internacional, o *pop* internacional e o sertanejo universitário são os gêneros mais distribuídos, aparecendo em todos os grupos religiosos. Resta ainda estabelecer correspondência entre os grupos de ateus, cristãos não praticantes e agnósticos, nestes grupos observamos a preferência pelo *rock* internacional e *rock* nacional por sua natureza característica de transgressão (Gráfico 4).



**Gráfico 3:** Relação entre a escolha de gêneros e estilos musical e etnia (Enquete: “O que ouvem os jovens?”)

Programa *SigmaStat*; teste: *Kruskal-Wallis* para medidas repetidas; teste de *Tukey* para comparação de médias;



**Gráfico 4:** Relação entre a escolha de gêneros e estilos musical e religião (Enquete: “O que ouvem os jovens?”)

Programa: *SigmaStat*; teste: *Friedman* para medidas repetidas

## Capítulo 2

### ELEMENTOS DE ESTÉTICA, LAZER E FRUIÇÃO MUSICAL

*“pensar uma flor é vê-la e cheirá-la  
e comer um fruto é saber-lhe o sentido”*  
(FERNANDO PESSOA)

Cassirer (1972:222) nos coloca a arte como reflexo do contexto social - um emblema da verdade moral e da ética universal, e a beleza como parte essencial da experiência humana. O artista, por sua vez, é tanto quanto perturbador que construtivo, à medida que é capaz de transcender seu “modelo” e intensificar a realidade das coisas causando no receptor uma espécie de arrebatamento.

Jung (2011:82) explica esse fenômeno de arrebatamento por meio da teoria dos arquétipos. Explica o autor que o momento em que aparece o arquétipo<sup>56</sup> é sempre caracterizado por uma intensidade emocional peculiar, “é como se fossem tocadas em nós, cordas que nunca ressoaram ou como se forças poderosas fossem desencadeadas de cuja existência nem desconfiávamos”, uma espécie de “liberação toda especial, como se estivéssemos sendo carregados, ou nos sintamos agarrados por uma força superior”. Conclui que “em tais momentos, não somos mais indivíduos, mas uma espécie, pois a voz de toda a humanidade ressoa em nós”.

*Quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram a humanidade de salvar-se de todos os perigos e também sobreviver à mais longa noite. (JUNG, 2011:83)*

Jung dá importância fundamental ao processo criativo, pois por meio deste o artista pode ativar estruturas do inconsciente coletivo reconectando-as na linguagem do presente pela concretização da obra; segundo o autor, isso daria certo privilégio ao artista pela possibilidade de “encontrar o acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado”. Jung delega ao artista a potência de encontrar na Arte imagens primordiais (arquétipos) capazes de compensar de modo efetivo uma espécie

---

<sup>56</sup> **Arquétipos** – São “imagens primordiais” liberadas sempre que a imaginação criativa for livremente expressa (JUNG, 2011:80)

de carência do espírito de uma época, assim a Arte passaria a “representar um processo de autorregulação espiritual na vida das épocas e das nações” (Idem:83).

Observamos que as referências acima apontam para uma possível apropriação e usufruto da arte em termos de coletividade. Poderíamos nos perguntar, no entanto, se o processo criativo do artista expresso na elaboração final da obra de arte poderia influenciar o receptor, o caso do intérprete em música, a ponto de estabelecer as mesmas conexões com o inconsciente. Neste sentido, Cassirer (1972:232) comenta que a Arte não pode ser expressiva sem ser formativa, pois, no processo de recriação, o intérprete não trabalha somente no limiar da expressão, mas também na representação da realidade de maneiras diferentes. Resgatando a definição da *catarse* aristotélica, o autor observa que: “Depois de havermos penetrado a perspectiva da Arte, somos obrigados a olhar para o mundo com olhos de artista; parece como se nunca tivéssemos visto o mundo a esta luz peculiar”, assim ao intérprete caberia estabelecer um sentido novo, simbólico, profundo, dinâmico e essencial que ocorreu com a mudança da percepção, em termos de revelação e permanência, como resultado de um movimento de vibração uníssona do ser submetido à experiência estética via subjetividade<sup>57</sup>.

Para Guatari (2012:19), a subjetividade é “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial*, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva”. O autor ressalta que cada indivíduo ou grupo social possui seu próprio sistema-modelo de subjetividade.

Bakhtin (*apud* Guatari, 2012:25) descreve uma transferência de subjetividade que se opera entre o artista, o intérprete e o público por um processo de reapropriação. Para ele, o receptor (“consumidor”) se torna, de algum modo, co-criador contribuindo

---

<sup>57</sup> É importante esclarecer ao leitor nosso entendimento sobre os conceitos de:

*Subjetividade* – Subjetividade é o que se passa no íntimo do indivíduo. É como ele vê, sente, pensa a respeito sobre algo e que não segue um padrão, pois sofre influências da cultura, educação, religião e experiências adquiridas. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/subjetividade/>>

*Sensibilidade* – Faculdade que tem o artista de ser especialmente sensível aos elementos que, transmitidos à sua obra, são capazes de despertar emoções. (FERREIRA, 1986:1570)

*Afetividade* – Em psicologia, o termo afetividade é utilizado para designar a suscetibilidade que o ser humano experimenta perante determinadas alterações que acontecem no mundo exterior ou em si próprio. Tem por constituinte fundamental um processo cambiante no âmbito das vivências do sujeito, em sua qualidade de experiências agradáveis ou desagradáveis. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/afestona%C3%A7%C3%A3o/>>

*Emoção* – Trata-se de uma experiência subjetiva, associada ao temperamento, personalidade e motivação. A palavra deriva do latim *emovere*, onde o *e* significa “fora” e *movere* significa “movimento” = mover para fora.

Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Emo%C3%A7%C3%A3o>>

para a resingularização da subjetividade e recristalização primordial de um novo “edifício existencial”.

Guatari (2012:32) ainda detecta na Arte traços de democracia pela finalidade única das atividades humanas se reportarem à subjetividade como fator de enriquecimento contínuo das relações estabelecidas com o mundo e pelo compartilhamento da memória.

Quanto à memória, não importa para o autor se o passado (antigo presente) não se manifeste objetivamente, mas se torne ressonante no presente como reminiscência daquilo que foi vivido ou imaginado. Assim, o processo criativo do artista recolhe os traços do passado e remodela o presente. Deste modo, pode-se chamar de “síntese ativa da memória” o princípio da representação sob este duplo aspecto: reprodução do passado (antigo presente) e a reflexão do presente (real), terminologia empregada por Deleuze. Para esse autor, a “síntese ativa da memória” funda-se na “síntese passiva do hábito”, ou seja, no hábito de recordar está a preservação e a ativação da memória no presente. Nos fala o autor: “o passado (antigo presente) é a síntese do tempo inteiro, do qual o presente e o futuro são apenas dimensões” (DELEUZE, 2006:127) demonstrando que memória (curta e longa) é latente, mas passa por um processo natural de ressignificação, ou seja, a ativação dos aspectos da memória coletiva está vinculada às lembranças que não são forçosamente conscientes, pois incidem em profundidade nas maneiras de ser e de pensar não prescindidas por um ato racional para sua elaboração.

Nos fala o autor:

*As duas memórias (curta e longa) não se distinguem como dois modos temporais de apreensão da mesma coisa; não é a mesma coisa, não é a mesma recordação, não é também a mesma ideia que elas apreendem. Esplendor de uma ideia curta: escreve-se com a memória curta, logo, com ideias curtas, mesmo que se leia e releia com a longa memória dos longos conceitos. A memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso. A memória longa decalca e traduz, mas o que ela traduz continua a agir nela à distância, a contratempo, “intempestivamente”, não instantaneamente. (DELEUZE & GUATTARI 1995a:26)*

Na terminologia de Deleuze & GUATTARI (Idem:33) o rizoma ressalta um princípio de coextensão, demonstrando uma ligação intrínseca entre as coisas dentro de um pensamento em rede (sistema). Ao se referirem à memória como “síntese do tempo inteiro”, admitem os autores que o passado, o presente e o futuro aparecem articulados numa relação intercambiável. Transpondo para a questão musical, observamos que a

memória expressa, em termos de repertório, possibilidades de revisitação, reconstituição e releitura. A revivescência desses materiais e sua ressonante manifestação enquanto entidades sonoras é testemunho do “espíritual na Arte” que se perpetua no reconhecimento do ser verdadeiramente humano.

Csikszentmihalyi (1996) vê na memória possibilidades de ordenação mental fundamentais ao processo criativo:

*Al revisar las condiciones que ayudan a establecer el orden en la mente, miraremos primero el papel sumamente importante de la memoria (...) Todas as formas de flujo mental dependen de la memoria, directa o indirectamente. La historia opina que la manera más antigua de organizar información era recordar los propios antepasados, la línea de descendencia que traspasaba a cada persona su identidad como miembro de una tribu o de una familia. (...) Recordar es agradable porque supone cumplir un objetivo y también trae orden a la conciencia (...) Pero recordar una larga lista de antepasados que nos hace retroceder una docena de generaciones es particularmente agradable porque satisface la necesidad de encontrar nuestro lugar en la corriente de los procesos de la vida. (...) Si retrocedemos en el tiempo hasta los primeros registros de la inteligencia humana, el regalo mental más apreciado era una memoria cultivada. (...). Es una equivocación suponer que la creatividad y a la memorización sean incompatibles. (CSIKSZENTMIHALYI, 1996:184)*

O maestro Samuel Kerr (In: DAROZ, 2003:72), ao discorrer a respeito da memória, nos fala da importância de resgatar o cancionista popular como uma possibilidade de tornar a prática do canto coral mais envolvente. Ao focalizar a “memória musical das comunidades”, o autor destaca, ao mesmo tempo, um valor histórico e um valor humano, efetivando a participação do cantor como viabilizador dessa reconstituição. Desse modo, também fica estabelecida uma identificação com o público que participa, pois os sons carregam consigo uma história coletiva, constatação de que a memória de um povo, de certa maneira, produziu o cotidiano contemporâneo. Na reconstituição desta e fica ressaltada a participação efetiva do compositor, seja ele desconhecido ou cujo trabalho já tem reconhecimento na comunidade, pontuando artisticamente esses momentos musicais. Assim, a recordação de eventos musicais pela ativação da memória, se aloja profundamente em cada sujeito e pode ser reveladora e referencial para as ações, intenções e experiências individuais.

Para Maffesoli (2010:123) a memória é verdadeiramente uma esfera de comunicação, causa e efeito da comunidade. O autor denomina este processo de

"inteligência intuitiva"<sup>58</sup>, um "saber incorporado" que constitui o "corpo social" como ressonância de uma "emoção coletiva" (MAFESSOLI, 2010:98). Segue dizendo que essa dissolução do sujeito individual no gênio coletivo é propriamente o que permite o desabrochar pessoal no âmbito de uma harmonia global, no reconhecimento da situação humana como "matéria de uma obra de arte" (Idem:107) na manifestação de novas maneiras de ser, de pensar, de se comportar no mundo compondo uma realidade complexa e aberta que responda aos anseios próprios do ser humano.

Pensamos especificamente na questão da memória, nos reportando para as questões da virtualidade que instauram padrões e condutas atemporais e imemoriais. Neste sentido, Deleuze (2006:150) nos alerta que a virtualidade<sup>59</sup> é caracteristicamente um objeto *parcial* que não afeta os objetos reais, é algo potencialmente suscetível de se realizar, mas que não se concretiza de fato, se configura como uma espécie de maquiagem do real, deste modo está diametralmente oposta à imaginação e ao processo artístico e criativo. Comenta o autor:

*Mesmo que se oponham em bloco os direitos do imaginário aos fatos da realidade, trata-se ainda de uma "realidade" psíquica, considerada como última ou original; mesmo que se oponha o espírito à matéria, trata-se ainda de um espírito nu, desvelado, assentado sobre sua identidade última, apoiado em suas analogias derivadas; mesmo que se oponha ao inconsciente individual um inconsciente coletivo ou cósmico, este só age por seu poder de inspirar representações a um sujeito solipsista, seja ele o sujeito de uma cultura ou do mundo. (DELEUZE, 2006:155)*

O autor chama atenção para o solipsismo<sup>60</sup> que se constitui um problema emergente no comportamento individual de crianças, jovens e adultos, o que afeta substancialmente o sistema de relações contemporâneo. A exacerbação do "eu", como a única realidade no mundo, demonstra atualmente que o individual prevalece ao coletivo, aspecto que pode justificar a dificuldade do sujeito em participar de práticas grupais de qualquer espécie. Consideramos em nossa interpretação que a virtualidade e o

<sup>58</sup> Maffesoli (1998:135) compreende a intuição como expressão de um conhecimento orgânico que faz despontar *insights*, como lampejos que revelam uma "visão interior" contaminada do senso compreensivo, de nossa relação de implicação orgânica, de enraizamento com o ser das coisas.

<sup>59</sup> Devemos observar que Deleuze utiliza o sentido laico do termo virtualidade, como aquilo que está predeterminado e contém todas as condições essenciais à sua realização. (FERREIRA, 1986:1782). O autor se refere ao imaginário, no entanto, suas considerações são bem oportunas para discutir o tema na contemporaneidade, o caso do *ciberespaço*.

<sup>60</sup> Solipsismo - "atitude que consiste em sustentar que o eu individual de que se tem consciência, com as suas modificações subjetivas, é que forma toda a realidade". (LINHARES apud FERREIRA, 1986:1607)

solipsismo são dois temas inter-relacionados, que impedem que aspectos de alteridade e resiliência<sup>61</sup> possam se manifestar efetivamente nas comunidades; o próprio *slogan* da sociedade contemporânea estimula a concepção de um indivíduo tido como único, especial, diferente e, portanto, autossuficiente. Essa problemática incide na dificuldade premente de inserção, conquista e aceitação do social, principalmente por parte da juventude.

Interessantes e oportunos neste contexto são os comentários que Deleuze & Guatarri (1997a:32) fazem quanto ao uso das drogas, prática difundida amplamente entre os jovens na atualidade como forma de compensação das trocas afetivas e estimulação de micro percepções da experiência humana. Para os autores, as associações quanto ao uso das drogas como elixir para solucionar problemas individuais como o prazer, dificuldade de comunicação, solidão, entre outros só faz desvirtuar as verdadeiras causas do problema das drogas: a dissociação do sujeito das relações verdadeiramente humanas.

Deleuze & Guatari (1997a:32) reconhecem na música traços de infância (*devir-criança*) e feminilidade (*devir-mulher*) e também traços instintivos (*devir-animal*), como uma espécie de *ritornelo*<sup>62</sup> como aspectos reconhecidos no *devir* humano; isso justificaria a ampla repercussão e filiação à música que ocorre na atualidade. Guatari (2012:30) comenta que as experiências musicais estão enraizadas na experiência corporal mais profunda, nas palavras, nos movimentos, nos ritmos, nos arrebatamentos, nas moderações, nas tensões e nos relaxamentos, e são próprias de mutações qualitativas no ser humano. Portanto, as formas de corporeidade, gestualidade, dança, rito, coexistem no heterogêneo junto à forma vocal (DELEUZE E GUATARI, 1995b:69).

Deleuze & Guattari (1997a:103) falam do poder desterritorializante da música e da voz (aliás, consideram que a primeira é, por gênese, a desterritorialização da segunda); neste aspecto, destacam que os músicos são possuidores de uma força

---

<sup>61</sup> Alteridade e resiliência são termos utilizados respectivamente na Sociologia e na Psicologia; enquanto o primeiro – Alteridade – expressa a uma relação de interação e dependência estabelecida com o outro (o "eu" em sua forma individual só pode existir no contato com o "outro"), o segundo – Resiliência (do latim *resiliens*) – significa a capacidade de voltar ao seu estado natural, principalmente após alguma situação crítica e fora do comum. Disponível em < <http://www.significados.com.br>>

<sup>62</sup> *Ritornelo* - Algo que torna a vir (*devir*) num constante princípio de retroalimentação, aquilo que é cíclico e está relacionado com o afeto e com o inconsciente, mas passível de se modificar pelo conjunto das relações humanas. O ritornelo tem relação com forças cósmicas, ele é essencialmente musical (a canção folclórica, a canção de natal, a canção cantiga de ninar, a canção para beber, a canção de caça, a canção de trabalho, a canção militar/guerra, etc.), mas pode apresentar também características gestuais, posturais, cromáticas, visuais, etc. (DELEUZE E GUATARI, 1997a:100).

coletiva infinitamente superior, quando comparados aos outros artistas, pelas condições que se estabelecem entre emissor e receptor e vice-versa (especialmente, pela reafirmação). A partir do conceito de desterritorialização, os autores se apropriam da teoria de Antonin Artaud (1896-1948) segundo o qual o verdadeiro aprendizado ocorreria a partir da necessidade do sujeito se destituir de um *organismo*, como uma estrutura composta pela união em partes, em busca de um *corpo sem órgãos* (anorganismo), ou seja, o corpo é vista em sua plenitude em significância e dessubjetivação, não se restringe ao significado das partes. Nesta perspectiva nos falam Deleuze e Guattari:

*Um corpo sem órgãos não é um corpo vazio e desprovido de órgãos, mas um corpo sobre o qual o que serve de órgãos se distribui segundo movimentos de multidões, sob forma de multiplicidades moleculares. (...) O corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização (DELEUZE & GUATTARI, 1995a:43)*

Os autores discorrendo a respeito da relação da voz com os instrumentos musicais desenvolvem a teoria do “Um-Todo” e “Um-Multidão”<sup>63</sup> inspirados no pensamento do compositor francês Claude Debussy (1862-1918): “é preciso que uma multidão seja plenamente individualizada, mas através de individualizações de grupo, que não se reduzem à individualidade dos sujeitos que a compõem” (DEBUSSY *apud* DELEUZE & GUATTARI, 1997a:156) . Assim, o povo deve individualizar-se, não segundo pessoas, mas segundo os afetos que ele experimenta simultaneamente (coletivo) e sucessivamente (processos de ressignificação). (Idem:157)

Zumthor (1997:12) nos explica que a voz constitui no inconsciente humano uma forma arquetípica no âmbito da significância: imagem primordial e criadora que ativa as experiências primeiras quanto aos sentimentos, pensamentos e à memória coletiva. Neste “âmbito da significância”, também transita Barthes (1977:85), que se refere a ele como uma revelação sensual e erótica capaz de desvelar texturas (granulosidades) e sonoridades (“a estereofonia da carne profunda”).

Entendemos que os autores reconhecem nas práticas coletivas musicais, principalmente naquelas que envolvem a voz (o caso do canto coral), potenciais de

---

<sup>63</sup> Enquanto o primeiro (“Um-Todo”) trata da diversidade do Universal, expressa em termos dos afetos, e representa as “Forças da Terra”, o segundo (“Um-Multidão”) trata das relações intragrupo(s) representando as “Forças do Povo” – o “*Dividual*”.

desterritorialização - desencadeados nos modos do sentir e perceber o mundo; potenciais de revisitação arquetípica das formas primeiras da manifestação humana (inconsciente coletivo) - pelo processo de co-criação e ressignificação da memória; potenciais de significância – pelo esmero técnico e interpretativo (som envolvente); e também potenciais de lazer ativo – pelo exercício das subjetividades expressas nas formas lúdicas e instintivas e potenciais de fruição musical – por intensificar em efeito todos os processos anteriores, que serão desenvolvidos a seguir.

Shusterman (1998:46), apoiado nas teorias do pragmatismo do pedagogo norte-americano John Dewey (1859-1952), declara que: “enquanto a arte, como coleção de objetos sagrados, pode ser trancada em museus, segregada do resto da vida, o mesmo não acontece com a experiência estética, cujos efeitos se dirigem a nossas outras ocupações, enriquecendo-as”. O autor vê na experiência estética um prazer corporal, que atinge o sujeito como um todo provocando satisfações sensoriais e emocionais. Na apreciação de uma obra de arte, o receptor reconstrói ativamente o objeto, assim, a experiência estética liga o artista ao público num processo duplo de ação produtiva e recepção ativa, ambas se absorvendo e se reconstruindo compondo traços de “obra aberta”<sup>64</sup>.

A partir deste preâmbulo, Shusterman (Idem:67) nos comunica que a arte popular, aquela que advém da cultura popular e da mídia, poderia servir de base para reintegrar a Arte na práxis da vida, reduzindo a referência opressiva do gosto estético associada a uma elite sociocultural das “artes maiores”.

Discorrendo acerca da efemeridade e da fugacidade desses produtos da indústria cultural, comenta o autor:

*Tal argumento, entretanto, não pode resistir à análise. Primeiro, de um ponto de vista lógico: é simplesmente falso concluir pela irrealidade de algo a partir de sua efemeridade. Esta conclusão arbitrária pode parecer convincente (...) por servir um forte motivo psicológico – nosso profundo desejo de estabilidade, erroneamente interpretado como uma necessidade de absoluta permanência. (...) Um dos traços positivos do prazer estético autêntico é que, ao agradar, também estimula o desejo por ele. Se o prazer estético que você experimenta por um objeto não o deixa desejando mais, ele provavelmente não o agradou em nada. Na verdade, a exigência de uma satisfação durável deve ser questionada. Ela parece muito teológica e espiritual. Em nosso mundo de desejo e mudança contínuos, não existem*

---

<sup>64</sup> Em *Obra Aberta*, o filósofo italiano Umberto Eco (1932-) nos fala das formas indeterminação das poéticas contemporâneas (tanto em literatura, como em artes plásticas e música) quanto à proliferação de obras que convidam o intérprete a participar ativamente na construção final do objeto artístico.

*satisfações permanentes, e o único fim para a transitoriedade do prazer e para o desejo insaciável é a morte* (SHUSTERMAN, 1998:112).

O pensamento de Shusterman a respeito da arte popular como tática para integrar a Arte na vida das pessoas é corroborado por Maffesoli (1998:12) que nos fala da importância de resgatar um saber "dionisíaco"<sup>65</sup> que esteja mais próximo do sujeito, que possa, por empatia, "vibrar com suas emoções, participar de seus afetos, compreender o complexo arabesco dos sentimentos e das interações de que ele está impregnado" (Idem:47). Maffesoli (2010:37) discorrendo a respeito do pensamento científico nos fala da importância de uma "racionalidade aberta" que leve em conta a realidade em toda a sua totalidade e que possa considerar o imaginário, o onírico e o lúdico como aspectos cada vez mais presentes na vida social. Neste sentido se reporta ao (neo)tribalismo, na defesa de sua teoria da "erótica social".

Esse novo paradigma estético, do "vivenciar" ou do "sentir em comum" é lançado pelo autor como uma declaração emergente do coletivo - o "divino social". Com efeito, enquanto o pensamento individual se apoia numa identidade separada e fechada sobre si mesma, o pensamento coletivo só existe na relação com o outro. Rejubila-se o autor:

*A importância de vibrar junto para exprimir ruidosamente o prazer de estar junto, ou para retomar uma expressão ruidosamente frequente dos jovens gerações, para "gozar". Expressão judiciosa no que ressalta o fim da forte identidade individual. Goza-se na efervescência musical, na histeria esportiva, no calor religioso, mas igualmente em uma ocasião caritativa, ou ainda, em determinada explosão política* (MAFFESOLI: 2010:18).

Observamos então que o aspecto "dionisíaco" referido por Shusterman e Maffesoli seria imprescindível para viabilizar o "apolíneo". Segue o autor: "em função de precaução e elucidação, podemos atribuir à metáfora da sensibilidade ou da emoção coletiva uma função de conhecimento, permitindo reestabelecer a presença de uma aura estética e de uma experiência ética, que promoverá o 'reencantamento do mundo'". (MAFFESOLI: 2010:65). Parafraseando Walter Benjamin, o autor prevê um

---

<sup>65</sup> Apolíneo e Dionisíaco - Trata-se de um conceito dialético extraído dos gregos pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) e utilizado em sua obra: "A origem da tragédia proveniente do espírito da música" (1872), no sentido de definir que o mundo e a vida são guiados pela Arte, conjurando no entendimento da realidade enquanto fenômeno estético. O "apolíneo" é a individualização, símbolo de luz, medida e limite; é a arte que procura cobrir o mundo com uma cortina estética, de forma perfeita e bela e o "dionisíaco" é a afirmação triunfal da realidade e suas contingências, é a desintegração do eu, é a ligação do ser humano com a realidade nua e crua.

Disponível em < <http://www.afilosofia.com.br/post/apolineo-e-dionisiaco/392>> Acesso em Fev. de 2014.

intercâmbio entre as culturas popular e erudita, na possibilidade de que a primeira fosse absorvida pela segunda e vice versa ou, ao menos, que esses limites fossem compartilhados de modo que o instituinte e o instituído concebessem respectivamente a sensibilidade e o intelecto como inseparáveis.

Consonante a todas essas falas está o conceito de *aura* de Walter Benjamin. O autor comenta que “no tempo das técnicas de reprodução”, a obra de arte é atingida quanto à sua *aura*. Na atualidade, o consumo em larga escala - típico do padrão de uma cultura de massa, e a multiplicação desenfreada do produto atribuíram à obra de arte um sentido superficial, unidimensional, descartável e substituível. Na mesma medida, a indústria cultural reproduziu um modelo de escuta musical, que permitiu ao som ser reproduzido mercadologicamente e oferecer-se à audição em qualquer circunstância, modificando substancialmente o modo de existir das comunidades humanas, quanto aos modos de sentir e perceber. A forma orgânica da sensibilidade foi banalizada, destituindo o ser humano da função social da Arte em termos de ritual coletivo; nesta perspectiva é que Benjamin refere-se à decadência da *aura* (BENJAMIN, 1969:21-22). Daí sairia todo um conjunto de tratados teóricos em relação à obra de arte, estabelecendo relações entre o consumo e as formas de resistência; no entanto, não é propósito deste trabalho discutir com profundidade esses aspectos. Na fala deste autor, enquanto as massas procuram divertimento, a arte exige recolhimento. Comenta o autor:

*Para traduzir a oposição entre divertimento e recolhimento, poder-se-ia dizer o seguinte: aquele que se recolhe diante de uma obra de arte mergulha nela, penetra nela, como aquele pintor chinês de quem a lenda conta ter-se perdido na paisagem que acabara de pintar: ao contrário, no caso do divertimento é a obra de arte que penetra na massa. (BENJAMIN, 1969:42)*

A juventude normalmente é vítima de uma construção caricatural associada ao ócio, ao lazer e ao consumo (CATANI & GILIOLI, 2008:23).

O termo “fazer nada” se constitui invariavelmente entre os jovens como a melhor forma de lazer. Pais (2003:89) identifica o ócio como “uma das formas mais ritualizadas de afirmação juvenil”, um exercício que não pode ser visto como marginal, pois “converte o cotidiano em permanente surpresa”. Essa aproximação da realidade pela atitude rebelde ou da experiência subjetiva nos modos de experimentar o mundo e interagir com ele de forma descomprometida nem sempre é bem compreendida, então, o jovem é tomado como insolente, atrevido ou subversivo. No entanto, afirma o autor que,

para a sociologia do cotidiano, essa é a forma tipicamente juvenil de apropriação da realidade. (PAIS, 2001:26-27).

Huizinga (1996:34) destaca três funções para o lazer: descanso; divertimento (recreação e entretenimento) e desenvolvimento. Dentro da terminologia adotada, a primeira se refere ao ócio, a segunda, ao lazer passivo e a terceira, finalmente, ao lazer ativo. A prática do canto coral, em nossa análise, contempla as três modalidades; no entanto, nos interessa particularmente dirigir nossa atenção ao terceiro aspecto.

Csikszentmihalyi (1996:170) apropria-se do conceito “efervescência coletiva”, formulado pelo sociólogo francês Émile Durkheim (1858-1917) para expressar esse sentimento de pertença de um sujeito a um grupo, numa existência concreta e verdadeira por meio da Arte. Nessa formulação, o autor resgata a etimologia da palavra religião (do latim = *religare*), formulada no sentido de reconectar o homem ao Cosmos, do mundano ao sagrado, reconhecendo na obra de arte traços de espiritualidade.

Podemos situar a Arte como manifestação do sagrado pelo conceito de hierofania (algo de sagrado que nos é revelado) de Mircea Eliade (1992:13), a partir da aproximação entre religião e Arte proposta por Csikszentmihalyi. O termo cunhado por Eliade se refere a uma consciência fundamentada na existência do sagrado, quando este se manifesta através dos objetos habituais do cosmos como algo completamente oposto do mundo profano. O autor observa que no mundo contemporâneo, em consequência de modificações que ocorrem no comportamento espiritual do homem – pela centralização do “eu”, ocorre o fenômeno de *dessacralização*. No entanto, conclui o autor que o homem conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso, como herdeiro de sua ancestralidade delegada ao inconsciente (Idem:98). A dessacralização da Arte foi um tema tratado amplamente por Walter Benjamin, pelo conceito de *aura*, tratado anteriormente.

Assim, a obra de arte se manifesta numa dimensão espiritual na medida em que, necessitando absolutamente da sensibilidade, não existe apenas na sua materialidade, mas para um conhecimento suprassensível da realidade. O objetivo do artista então é reconduzir o receptor à realidade invisível, espiritual. Para Kandinsky (1996:8 – grifo do autor), a música ao afastar-se da percepção quotidiana, ao *suspendê-la*, é capaz de reproduzir as determinações escondidas do Ser, aproximando-nos assim das coisas mesmas.

Um conceito histórico dilatado de lazer subjaz a própria relação cósmica apontada por Durkheim. Aristóteles (384 - 322 a.C.) concedia à Arte uma importância

valiosa de reparar as deficiências da natureza humana, contribuindo na formação moral e ética do sujeito de maneira inestimável. O filósofo grego introduz a questão do hedonismo e discute os verdadeiros propósitos dos estudos musicais na educação como um todo, de modo que ela parece ser a prática artística mais adequada ao desfrute do tempo livre, pois não se remete somente ao descanso e ao divertimento, mas ao desenvolvimento do conhecimento, reconhecendo fatores de cunho ético (*ethos*) e intelectual. A música, como “disciplina liberal e nobre”, seria capaz de corrigir certas inclinações inadequadas para a vida em sociedade, chamando a atenção para certas qualidades relacionadas à escuta musical. No entanto, não há, segundo Aristóteles, nenhuma discrepância em associar a música ao divertimento, desde que não se perca de vista sua função primeira, ou seja, este constitui-se apenas em um processo e não numa finalidade. Nestes termos, reconhece aspectos de um lazer cognoscível indispensável para a educação do “homem livre”. A música vocal seria relevante ao sistema educativo do povo grego, já a música instrumental estaria associada, neste momento histórico e particularmente, ao desempenho de uma atividade servil; no entanto, Aristóteles reconhece a importância da prática instrumental pela satisfação no aperfeiçoamento da técnica ao tocar. (In:Tomás, 2005:24-27)

Retomando, destacamos que o lazer ativo e a fruição estariam no limiar da experiência sensível, acentuando um sentido antropológico a cabo das relações de co-criação que o compositor (erudito ou popular) estabelece com o intérprete e o público, experiências sonoras que ocorrem no sem tempo (ou no tempo, quando este deixa de ser vivido passivamente) de maneira única e irreproduzível.

Para Csikszentmihalyi (1998), de modo que a experiência ótima na realização musical constitui-se, efetivamente, um processo de fruição. Pela descoberta da criatividade, alterando-se os níveis individuais de participação e rendimento, o sujeito passa a perceber a importância de sua conexão com a multiplicidade de seu entorno e modificar sua relação com a música quando considerada atividade de lazer ativo.

Huizinga (1996:40) vem coroar o pensamento dos autores, resgatando a importância do jogo na cultura popular, pois o mesmo nasce das oportunidades de lazer e é capaz de reintegrar o imaginário à realidade do homem. Para Morin (1990:132), o jogo é um fator de desordem, mas, também, de maleabilidade, prefigurando que nestas práticas existe algo que transcende as necessidades imediatas da vida, conferindo um sentido à ação.

Pela aproximação do sentir e do pensar de forma lúdica, é possível conceber a música como pertencente ao domínio do jogo. É uma atividade que encerra um caráter ritualístico, pois se assenta na aceitação voluntária e na rigorosa aplicação de um sistema de regras convencionais, está delimitada em um estreito limite de tempo e lugar e é passível de repetição consistindo essencialmente em ordem, ritmo e harmonia. Torna-se importante, ainda, destacar a relação da música vocal nos domínios do conteúdo poético ou textual, pelas inflexões próprias do sentido semântico e metafórico da linguagem no inconsciente coletivo (Huizinga, 1996:48). O autor destaca no ato de escutar música, a “fusão entre a percepção do belo e o sentimento do sagrado” (Idem,177) e uma “função ética diferente” (Ibidem, 181).

Kellner (2001:29) nos fala que, atualmente, o lazer e a cultura ocupam cada vez mais o foco da vida cotidiana. O lazer está intimamente ligado ao prazer, por conseguinte, o prazer está condicionado a certos estímulos, indicando formas de comportamento na vida cotidiana (“prazer lascivo”) e experiência sensível (“prazer intelectual”), pela dicotomia nas formas de considerá-lo efêmero ou permanente. Essa discussão está diretamente relacionada ao consumo e à “cultura do descartável” instituída na contemporaneidade, estabelecendo imperiosamente relações superficiais e fugazes na administração do “tempo livre” em detrimento da permanência e profundidade.

Deflagrando uma possível diferenciação entre prazer e fruição, é prudente o comentário de Barthes:

*Terminologicamente nisto ainda vacilo, tropeço, confundo-me. De toda maneira, haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será origem de classificação seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto. (BARTHES, 1977:8)*

Para o autor o sentido da palavra prazer remete a um sentimento de euforia, próprio da cultura e está ligado a uma prática *confortável* – “o prazer é contentamento”; a fruição, por sua vez, remete a um sentimento de perda e desconforto que faz vacilar bases históricas, culturas psicológicas, padrões de gosto, valores e memória – “a fruição é desvanecimento”.

Barthes admite que ocorra uma acomodação nesta ambiguidade, pois, de um lado, o ser humano tem necessidade de um “prazer” geral, que excede qualquer função (social) e qualquer funcionamento (estrutural) e, de outro, tem necessidade de um

“prazer” particular, simples, que é parte do Todo-prazer (BARTHES, 1977:22). Ressalta que “o prazer é dizível e a fruição não o é” (ela é in-divízel ou inter-dita) (Idem:31), também informa que a emoção difere tanto do lazer como da fruição por sua característica de perturbação.

Por mais truncado que pareça ser o assunto nos lançamos a entender como se dá o *devoir* da fruição musical; como se dá a relação compositor-intérprete-público.

Na escola, o aluno, ao decorar um conteúdo para a realização de uma prova teórica, como ocorre em geral, não tem garantias de que aquele conteúdo foi absorvido em termos de conhecimento. A experiência sensível vai além do aspecto técnico; então, se pergunta: qual seria o tipo de relação que o aluno poderia estabelecer com o conteúdo, de modo que o mesmo se tornasse importante como experiência vivida, em termos de conhecimento? Na mesma ordem de pensamento, detectamos pessoas em nossas vidas que contribuíram efetivamente para o nosso crescimento pessoal; é o caso de certos professores que se tornaram inesquecíveis, aos quais atribuímos qualidades excepcionais que são perseguidas e referenciadas. Estas considerações são extensivas ao regente coral, que, em grande parte das vezes, passa a ser alguém marcante na vida do cantor. O que caracteriza a experiência sensível? Que tempo é esse que se fez de modo a permitir níveis de permanência e profundidade na experiência humana?

O canto coral traz grande contribuição neste sentido. A afetividade pode ser um dos parâmetros de análise para que isso ocorra; efetivamente, sabemos que, para os jovens, os conhecimentos estimulados por meio da música permanecem diferentes de outras relações de aprendizagem (que são) propostas na escola.

Csikszentmihalyi (1996:244) aponta que, enquanto o trabalho tem metas, regras e desafios, as atividades de lazer, caracteristicamente, não estão estruturadas e requerem um esforço maior para converter-se em algo que possamos usufruir. O autor elabora sua teoria questionando as situações de ócio ou lazer passivo, ou seja, o tempo livre mal aproveitado, reportando-se aos filósofos gregos, ao afirmar que o lazer ativo nos faz verdadeiramente humanos e que a prática artística (e a atividade política) conduziriam ao desenvolvimento do aprendiz; portanto, por tratar verdadeiramente das relações humanas, também conduziria ao conhecimento. De modo que o termo grego que designa o ócio, informa o autor, deriva de *scholea*, que constitui a raiz da palavra "escola", considerando que o estudo é a melhor forma de utilização do tempo livre, no reconhecimento da importância das experiências subjetivas, intuitivas e empíricas, das quais, na atualidade, a escola se destituiu (Csikszentmihalyi, 1998:29).

Nesta perspectiva, ficam ressaltadas por Csikszentmihalyi as experiências de fluxo (*flow*) da energia física e psíquica nos sistemas de posse e usufruto da experiência sensível: a intensificação dos esforços envolvidos na atividade; os índices de concentração e estímulo relevante “além da normalidade”; a redefinição do conceito de tempo (o “sem tempo”) e menos autoconsciência; a ampliação e equilíbrio do funcionamento pleno do corpo e da mente; o crescimento pessoal, como característicos do processo de fruição (CSIKSZENTMIHALYI *apud* JUSLIN & SLOBODA, 2001:432). Juslin & Sloboda observam, ainda, que o fenômeno da fruição aparece na música associado ao momento da *performance*, pelo empenho e envolvimento no processo criativo de recomposição da obra, que para os músicos são tidos como “os momentos mais gratificantes”. No caso do público, para Csikszentmihalyi, a experiência de escutar música é brevemente mencionada como *fluir* (*well*), informam os autores.

Dentre as diversas possibilidades de estabelecimento das experiências de fruição, destacamos a prática musical coletiva do canto coral como possibilidade de exercício do lazer ativo, contrapondo-se ao ócio e ao lazer passivo. O lazer ativo estaria equiparado às relações que o sujeito estabelece na experimentação e desenvolvimento de suas capacidades sensível e intelectual presentes, a exemplo da poesia, da pintura e da música. Desse modo o lazer e o prazer apresentam-se em mútua correspondência para que o tempo livre seja constituído como uma oportunidade real de fruição. Essa relação é expressa por Csikszentmihalyi como *experiencia óptima* ou *experiencia de flujo*<sup>66</sup> especialmente representativa, principalmente, nas relações coletivas pela formação de uma personalidade complexa e harmônica. Nestes termos, a alteridade é a possibilidade de elevar em qualidade os níveis de fruição (CSIKSZENTMIHALYI, 1996:15). Comenta o autor:

*La imitación nos hace sentir que somos más de lo que somos en realidad a través de la fantasía, la vanidad y el disfraz. Nuestros antepasados bailaron vistiendo las máscaras de sus dioses y experimentaron una sensación de poder al identificarse con las fuerzas que rigen el universo. Al vestir como el ciervo, el danzador indio yaqui siente que forma una unidad con el espíritu del animal que personifica. El cantor que mezcla su voz en la armonía de un coro siente correr escalofríos por su espina dorsal al oír el hermoso sonido*

---

<sup>66</sup> *Experiencia óptima* – una especie de regocijo, un profundo sentimiento de alegría que habíamos deseado durante largo tiempo y que se convierte en un hito en el recuerdo de cómo debería ser la vida. *Experiencia de flujo* - el estado en el cual las personas se hallan tan involucradas en la actividad que nada más parece importante; la experiencia, por sí misma, es tan placentera que las personas la realizarán incluso aunque tenga un gran coste, por el puro motivo de hacerla. (CSIKSZENTMIHALYI, 1996:15-16)

*que ha ayudado a crear. La niña que juega con su muñeca y su hermano que se disfraza de vaquero también expanden los límites de sus experiencias ordinarias, para sentir que, temporalmente, son alguien distinto a ellos mismos y más poderosos (al tiempo que aprenden los roles sexuales de los adultos de su sociedad). (Idem:119)*

Muitas das condutas provocativas da juventude são motivadas pela necessidade de estabelecer experiências coletivas de fluxo. Atenção especial é dada à música, capaz de despertar a atenção do ouvinte. Para os jovens, o som que carregam no celular é caracteristicamente apaziguador; ao mesmo tempo, é capaz de influir significativamente nos estados de ânimo e consciência, consistindo, na maioria das vezes, a única experiência musical. No entanto, devemos atentar para o fato de que a relação de passagem que o jovem mantém com um arquivo musical achatado no formato MP3 não pode ser equiparada ao som que é realizado ao vivo.

Jonathan Sterne (In: SÁ, 2010: 82-83), no artigo intitulado “Mp3 como um artefato cultural”, nos fala que quando o ouvinte se desloca de ambientes ideais de escuta para a audição do Mp3, as diferenças em relação à qualidade de som são cada vez mais difíceis de distinguir. O autor comenta que no nível psicoacústico, assim como no nível industrial, o Mp3 é projetado para a promiscuidade. Observa que, enquanto a virtualidade supõe a separação entre o sujeito e o corpo, as mídias digitais igualmente são tidas como “a mais radical forma de descorporificação mediada já inventada”. Acrescenta que, a partir de seu conhecimento técnico sobre o assunto, o mp3, como qualquer outra tecnologia de contêiner de áudio, distorce ou altera o som enquanto é reproduzido. A tecnologia pode melhorar a qualidade de vida e facilitar a propagação de materiais musicais de alta qualidade digital, mas não pode garantir índices de experiência sensível, tampouco poderá equiparar-se à música prática musical coletiva em termos de entrega e profundidade, dado que nesta dimensão poderíamos de fato desfrutar de seus benefícios. Cassirer (1972:268) comenta que a profundidade na experiência humana depende de sermos capazes de variar os nossos modos de ver e alterar nossas visões da realidade. Podemos observar, a partir de nossa experiência, que a música que um dia escutamos ao vivo e que foi gravada a partir de um recurso tecnológico qualquer, ao ser reproduzida, se expressa em termos de comportamento e experiência vivida que não se restringe aos modos de ouvir, ou seja, existe uma vinculação afetiva, pois a música passa a simbolizar um relato real de sua história de vida, pela emoção. Segue o comentário de Huizinga, que ilustra nosso comentário:

*Para se tornarem esteticamente operantes as artes das Musas ou “musicais” deveriam ser executadas perante um público. A obra de arte desse tipo, mesmo estando já composta ou escrita, só adquire vida própria quando é interpretada, ou seja, quando é objeto de uma representação ou productio no sentido literal do termo, quando é apresentada a um público. As artes “musicais” são fundamentalmente ação e são apreciadas enquanto tais de cada vez que a ação é repetida na interpretação. (HUIZINGA, 1996:185)*

De modo generalizado, o jovem está ilhado num determinado tipo de audição musical (que se resume basicamente ao mp3, por característica de portabilidade e acesso) e submetido a uma referência estética condicionada a um recurso tecnológico. Ouvir música na atualidade tornou-se algo banalizado pelos meios tecnológicos e que não representa de fato o seu potencial pleno e transformador; desse modo, o processo de fruição musical não se concretiza de fato, ficando apenas uma sensação parcial do ouvir, que, por ser a única possibilidade de acesso musical aos jovens, é tida como verdadeira, comprometendo uma habilidade perceptiva vital deteriorada ou com vistas a se perder, a escuta musical.

Schafer (2001:29) afirma que o ouvido está aberto a qualquer tipo de informação sonora, que o sentido da audição não pode ser desligado à vontade e que não existem “pálpebras auditivas”; assim, a escuta musical fica condicionada às sonoridades veiculadas pela mídia. O autor comenta que, além das possibilidades latentes de socialização e popularização, a música também pode se tornar um fator de isolamento.

*As paredes costumam existir para isolar os sons. Hoje as paredes de som existem para isolar. Do mesmo modo, a amplificação intensa da música popular não estimula a sociabilidade tanto quanto expressa o desejo de experimentar a individualização... a solidão... o descompromisso. Para o homem moderno a parede sonora tornou-se um fato tanto quanto a parede no espaço. (SCHAFER, 1991:142)*

Na atualidade, talvez nos concertos de *rock*, realizados ao vivo, seja possível observar na juventude traços ritualísticos do pensar, sentir e escutar, compartilhados coletivamente, de forma uníssona. Podemos observar que o lazer despertou, também, novas formas de agrupamento, conforme exposto no capítulo anterior quando falávamos dos movimentos de agremiação juvenil (*hippies, rockers, punks, funks* e outros), definindo características particulares nas quais a música aparece como o principal

elemento de ligação para o exercício das sociabilidades e para o reconhecimento de um sentimento próprio da tribo, por epifania<sup>67</sup>. Nestes movimentos, os devaneios oníricos e as manifestações lúdicas dialogam com as formas arquetípicas descritas por Jung, o contínuo devir de Deleuze, a significância de Barthes, a fruição de Csikszentmihalyi, entre outras variantes da experiência sensível que a sociologia do cotidiano se propõe a discutir.

Entre “apocalípticos” e “integrados”<sup>68</sup>, salientamos que o problema central de uma civilização do lazer reside na possibilidade de suscitar atitudes ativas, durante a utilização do tempo livre, que possa assegurar a participação do sujeito na vida cultural e social – o tempo de lazer – expresso como tempo de fruição, pelo despertar da sensibilidade e das relações de profundidade com a escuta musical e a prática coletiva do canto coral, torna-se um tempo propício à aprendizagem, à integração e exercício da alteridade e no reconhecimento de sentimentos e valores comuns da espécie. A descoberta dos sistemas de fluxo ou fruição musical talvez possa provocar uma mudança fundamental na própria cultura ao verdadeiro propósito da Arte, de “promover mudanças em nossas condições existenciais” (SCHAFER *apud* FONTEERRADA, 2004b:321).

Reportando-nos à realidade escolar, verificamos um período de crise; no entanto, verificamos, também, vestígios de um tempo preocupado em recuperar aspectos de humanidade. Há uma evidente reivindicação da juventude em prol de uma suposta autonomia, que concerne, antes de tudo, a um novo estilo de lazer e suas implicações em todos os domínios da vida social e pessoal dos jovens, adequado aos processos de fruição, por um modo característico de rearranjar o tempo e o espaço e para melhoria dos referenciais de qualidade de vida. Maffesoli (1998:196) em “*Elogio da razão sensível*” apregoa: “Haveremos de encontrar a ‘fruição pensante’. Essa função cognitiva

---

<sup>67</sup> Maffesoli (2010:284), em “O tempo das tribos”, tece argumentos referentes à relevância dos encontros musicais coletivos, enfatizando que, nessas ocasiões, produz-se uma sintonia por contaminação ou epifania. Epifania (Sig.) = aparição ou manifestação divina; festividade religiosa com que se celebra essa aparição. (FERREIRA 1986:672)

<sup>68</sup> Para Umberto Eco (2001:184), a tecnologia e os meios de comunicação possibilitaram uma democratização de obras, permitindo, a uma considerável parcela da população, um maior acesso ao patrimônio estético da humanidade (sonoro e visual); no entanto, o autor reconhece uma considerável banalização do processo artístico. Eco lança mão da dualidade “Apocalípticos e Integrados”, para explicar o fenômeno: adeptos do culto da tecnologia pura e simples como instrumentos de formação e estetização da vida (os “integrados”), e os adeptos da ideia de que a tecnologia vem destruindo a verdadeira experiência com a arte (os “apocalípticos”).

ligada ao prazer estético é superior à abstração do saber conceitual, que é coisa recente, e cuja modernidade constituiu o fundamento de todo o conhecimento”.

Entendemos que o reconhecimento da função da prática musical nas escolas, como experiência intensamente vivida, presente nas ideias veiculadas neste texto possa elevar os níveis de participação, disciplina e aquisição de conhecimento por meio do exercício da sensibilidade e aprofundamento das relações humanas em busca do desenvolvimento da “verdadeira educação”, agudizando e refinando a sensibilidade.

### Capítulo 3

#### ESTUDOS DE CASOS

##### Descrição de campo e análise de dados

*“... e de repente eu ouvi um som de multidão,  
parecia o de uma torcida,  
e fui olhar pela janela do meu prédio e aí eu vi a Rua das  
Laranjeiras tomada por um mar de “caras-pintadas.  
(...) esses jovens pintados de verde amarelo cantavam,  
dançavam e gritavam palavras de ordem;  
o que me chamou a atenção foi a energia deles,  
a alegria, o tesão, a vontade de estar ali  
num movimento que tirava o Brasil do marasmo.  
Eu fiquei observando toda aquela animação  
e de repente pensei:  
É com essa galera que eu quero trabalhar...  
é essa energia que eu quero transpor para o canto coral”  
(COSTA, ANEXOS: I/12, p.118)*

Quando iniciamos nossa pesquisa, tivemos dificuldade em reunir corais juvenis para a observação empírica, pois nesta modalidade há poucos grupos ativos; a maioria das indicações surgiu por colaboração dos próprios regentes contatados inicialmente – que possuíam prestígio no cenário da música vocal brasileira, que reconheciam formas alternativas de trabalhar a prática do canto coral com os jovens; também foi realizada ampla pesquisa no *youtube* que permitisse realizar uma varredura em todo o Brasil, pelo reconhecimento dos grupos expoentes. Segue a apresentação dos 14 corais juvenis visitados.

### 3.1 Descrição de campo

#### 3.1.1 “Coral da Academia Libre Cantare” (Itabirito/MG)

**Breve currículo do regente:** Leandro Dantas é formado em Educação Musical com ênfase em Canto pela Escola de Música da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Iniciou seus estudos musicais no coral “Canarinhos de Itabirito”; em seguida, ingressou na Fundação de Educação Artística, em Belo Horizonte. Atuou como cantor na “Fundação de Arte Madrigal Renascentista”, também na capital mineira, com a qual viajou para a Europa, sob regência do maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca. Atuou, ainda, no “Coral Lírico de Minas Gerais”, apresentando-se em várias óperas. Foi professor de Artes na rede municipal de ensino de Itabirito.

**Breve histórico do grupo**<sup>69</sup>: Criada em 2001, a *Academia Libre Cantare* é fruto de um esforço coletivo com o objetivo de ampliar as perspectivas culturais do município de Itabirito-MG, sem descuidar do enfoque social, por meio da atuação pela melhoria das condições de vida de seus componentes e familiares. A Academia reúne, atualmente, dois grupos corais: o grupo juvenil, formado por adolescentes e jovens de 13 a 19 anos e o grupo infantil, formado por crianças de 7 e 11 anos. O grupo teve trajetória meteórica. Começou com concertos em Itabirito e cidades próximas, como Ouro Preto, Sete Lagoas e Belo Horizonte; em seguida, recebeu convites para se apresentar em Ipatinga e Mariana. Nos anos seguintes, representou Minas Gerais em encontros de corais em Goiás e Santa Catarina. Cantou por dois anos seguidos no projeto BDMG Cultural, na Praça da Liberdade, e se prepara para viagem ao exterior. Participantes (2012): Arthur Carlos, Beatriz Malta, Bernarndo Gurgel, Cláudia Pedrosa, Daniel Assis, Daniel Nascimento, Débora Carolina, Eduardo Souza, Filipe Silva(\*), Flávio Bastos, Joana Toledo, João Fernandes, Julia Mariana, Miriã Isabela, Paulo Guilherme, Tainara Pimenta, Tamiris Bonfioli, Tayane Maria, Thaís de Fátima.

(\* ) Integrantes entrevistados



Figura 1: “Coral da Academia Libre Cantare” (Itabirito/MG)

<sup>69</sup> Disponível em: <<https://www.ufmg.br/online/arquivos/009597.shtml>> Acesso em Mar. 2014.

### 3.1.2 “Coral Juvenil da Casa da Música de Diadema” (Diadema/SP)

**Breve currículo da regente:** Ana Paula Guimarães iniciou seus estudos de música no Conservatório Musical André da Silva Gomes em São Bernardo do Campo, onde se formou em Órgão e Piano. É Pós-graduada em “Gestão de Pessoas e Projetos Sociais” pela Universidade Federal de Itajubá. Bacharel em Composição e Regência pela Faculdade de Artes Alcântara Machado, estudou com os mestres Abel Rocha, Naomi Munakata, Mariuccia Lourenção, Ricardo Rizek entre outros. Participou de diversos festivais de música pelo Brasil, especializando-se em Música Coral e Prática em Conjunto. Atualmente é Regente dos Corais Popular e Juvenil, professora de linguagem e estruturação musical na Casa da Música de Diadema, regente do “Coral Volkswagen Serviços Financeiros”, desenvolve trabalho artístico com foco na música brasileira.

**Breve histórico do grupo:** Formado por Jovens cantores da cidade de Diadema, o Coral Juvenil da Casa da Música iniciou as suas atividades em 1998. A cada ano o grupo recebe novos cantores que recebem orientação vocal, desenvolvendo a arte de cantar em grupo através de um repertório estilístico, mas que transparece a sua jovialidade, zelando pela qualidade vocal, contemplando a nossa música brasileira e o prazer de se fazer e ouvir boa música. O grupo já cantou em diversos espaços culturais do ABC paulista e participou de Encontros de Corais. Em 2011 e 2012 o grupo foi selecionado para participar do Festival Nacional de Coros Infantis e Jovens onde foram regidos pelos Maestros Henry Leck e Dr. Tim Brimmer da Butler University/Indianápolis, se apresentando no Memorial do América Latina. Atualmente o Coral Juvenil da Casa da Música de Diadema é orientado pela regente Ana Paula Guimarães. Embora o trabalho seja realizado em ambiente formal de música, o grupo está aberto à participação de jovens da comunidade local. Participantes (2012): Amanda Arruda, Ana Paula Guimarães (Regente), Andreza Gama, Antônio Junior, Asafe Soares, Bárbara Estevanin(\*), Bianca Paschoal(\*), Brayan Oliveira, Bruna Paschoal(\*), Carlos Nascimento, Daniel Gonzaga(\*), Darty Lacerda, Érick Dias, Erika Cristine, Flávia Alessandra, Franciely Massariol, Gabriela Souza, Guilherme Bispo (\*), Jeferson Oliveira, Júlia Luiza, Lucas Alves, Lucas Lessa, Luciana Andrade, Maurício Gonçalves(\*), Nicole Nascimento, Osiris Rietman, Otávio Naves(\*), Paulo Gonçalves, Paulo Pires, Sara Antolini, Thamires Oliveira, Vinícius Norberto(\*), Vitória Góes(\*)

(\*) Integrantes entrevistados



Figura 2: “Coral Juvenil da Casa da Música de Diadema” (Diadema/SP)

### 3.1.3 “Coral da Escola de Música do Auditório do Ibirapuera” (São Paulo/SP)

**Breve currículo do regente:** Daniel Reginato é bacharel em Composição Erudita pela ECA-USP e tem atuado na área de regência coral, desde 1997, estudando com Marcos Júlio Sergl (ULM), Eduardo Fernandes (*CoralUSP*), Lincoln Andrade (*Doutor pela Universidade de Kansas – EUA*), Mara Campos e maestros como Aylton Escobar e Juan Tony Gusmán (professor associado pela *Luther College – EUA*). Possui uma intensa produção de arranjos vocais encomendados para musicais (Coral UNIFESP, Madrigal Voz Ativa, Grupo Teatral CIABATTA) e grupos vocais (*Vésper Vocal*, *Canto Ma Non Presto*), além de ter obra vocal editada pela FUNARTE na série CORO JUVENIL, lançada em 2010. Atualmente como regente está à frente do Coro Juvenil da Escola do Auditório e da preparação musical do grupo vocal *Canto Ma Non Presto*. Na área de educação atua como coordenador e educador do “Ateliê de Canto em Grupo” pelo Instituto Eurofarma; também atua como professor de percepção da Escola do Auditório Ibirapuera.

**Breve histórico do grupo:** O grupo é formado por alunos do curso de canto da Escola do Auditório Ibirapuera, que surgiu em 2004, junto à Orquestra Brasileira da Escola do Auditório (OBA), da qual o coral é um dos braços artísticos. Dentro da orquestra realizou repertório com foco na linguagem e sonoridade que caracterizam a música brasileira. Graças à estrutura do Auditório realizou concertos com renomados músicos do cenário musical: Mônica Salmaso, Toninho Ferragutti, Fabiana Cozza, Banda Mantiqueira, Oswaldinho da Cuíca, Quinteto Preto e Branco, Renato Braz, entre outros. O curso de canto com duração de 5 anos, é profissionalizante e oferecido gratuitamente; extensivo a alunos da rede pública de ensino, de qualquer lugar da cidade, propicia o estudo musical de maneira a capacitar aos alunos ao mercado de trabalho. Ao longo de 8 anos de existência, paralelamente ao repertório orquestral, o grupo mantém uma proposta de agenda vocal, pela qual participa de

concertos corais desenvolvendo pesquisa de sonoridade popular aplicada à música *a cappella*; explorando as matrizes de escrita contemporânea para coro e incorporando elementos rítmicos corporais como o *Gumbut* a partir de elementos de música popular brasileira. Equipe técnica: Daniel Reginato (regente), Marcela Martinez (técnica vocal), Patrícia Camacho (expressão corporal). Participantes (2012): Ana Paula Bevilacqua, Ana Paula Vieira Ferrini, Beatriz Margarida, Bruna Maurilio dos Santos(\*), Bruna Nicole O. Salomão, Camila Martinez, Cleiciane Souza, Damares Souza, Everton Dantas(\*), Felipe Lima, Felipe Telles, Flávia da Silva Conceição, Guilherme Coelho, Karina Pereira do Carmo, Karol Aline Bida Leandro, Laila Pereira, Marcela Martinez (técnica vocal), Michele Cristina de Magalhães, Monica Sampaio, Patrícia Camacho (expressão corporal), Paula Cristina, Rafael Malateaux, Raquel Santos Bernardes, Rodrigo Silva, Suzana Soares, Thais Ferreira V. da Silva (\*), Vinicius Matheus Correia da Silva, Wilson Barbosa, Wilson Lopes.

(\*) Integrantes entrevistados



Figura 3: “Coral da Escola de Música do Auditório do Ibirapuera” (São Paulo/SP)

### 3.1.4 “Coral da Fundação Nokia” (Manaus-AM)

**Breve currículo da regente:** Hirlândia Milon Neves é Mestre em Música (Educação Musical) pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como aluna bolsista do PROGRAMA RH-POSGRAD-FAPEAM, sob orientação da Profa. Dra. Lucina Del Bem. Especialista em arte-multimídia e graduação em Educação Artística com Habilitação em Música pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Curso Técnico em Música (Piano, Canto e Regência). Atualmente, é professora de música da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e regente do Coral Juvenil da Fundação NOKIA de Ensino de Manaus – AM. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: Educação Musical, Regência Coral, Canto Coral, Artes Cênicas, Dança e Educação.

Ahmed da Silva Assi (Pianista). Formado em Música com Habilitação em Regência pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

**Breve histórico do grupo:** O Coral da Fundação Nokia de Ensino (FNE) foi oficialmente lançado no dia 27 de agosto de 2010. O projeto nasceu da ideia do presidente da Nokia do Brasil, Sr. Almir Narcizo, aliado ao objetivo da escola em proporcionar aos alunos o pleno exercício da cidadania, integrando o indivíduo à sociedade. Tem como regente Hirlândia Milon e como pianista Ahmed Assi. O Coral é composto por 30 alunos do Ensino Médio Técnico, cuja prática se realiza associada aos exercícios de musicalização necessários ao bom desempenho do educando em conjunto. Desse modo, ajuda na formação de futuras plateias e no desenvolvimento musical de seus participantes. O repertório é composto por músicas eruditas, popular, folclóricas, regionais e internacionais. Por meio da participação nesta atividade, os alunos têm a oportunidade de desenvolver-se artisticamente, aprimorar os princípios de cidadania, a autoestima, a sensibilidade, a disciplina responsável, a solidariedade, o senso crítico e o gosto pelas atividades culturais. A primeira apresentação do Coral FNE aconteceu no primeiro mês de sua formação, contagiando a todos com a sua harmonia. Desde então, tem marcado presença nas atividades socioculturais da escola e prestigiado os visitantes, parceiros e clientes da FNE. Esteve presente no Encontro Nokia de Varejo 2011, em São Paulo, com participação especial do maestro João Carlos Martins e no X Festival Nacional de corais infantis e jovens - *Gran Finale*, realizado no auditório Simon Bolívar do Memorial da América Latina em São Paulo, sob a regência do maestro norte-americano Henry Leck, da Butler University/Indianápolis/EUA. “A oportunidade de ter contato com o universo musical contribui significativamente para o desenvolvimento cultural e cognitivo dos jovens”, diz Ana Rita Arruda, diretora pedagógica da Fundação Nokia de Ensino. Participantes: Não informado.



**Figura 4:** “Coral da Fundação Nokia” (Manaus-AM)

### 3.1.5 “Coral das Meninas Cantoras de Nova Petrópolis” (Nova Petrópolis/RS) - Regente Cristiane Ferronato

**Breve currículo da regente:** Cristiane possui pós-graduação em Capacitação Docente em Música Brasileira pela Universidade Anhembi Morumbi/SP, e graduação em Pedagogia. Formou-se como “Educadora Brincante” pelo Instituto Brincante/SP. A mais de 15 anos participa regularmente de qualificados cursos de regência, dança, percussão e educação musical com profissionais de renome nacional e internacional. Sua prática como regente e cantora foi influenciada e orientada por profissionais como Mara Campos, Ana Yara Campos, Lúcia Passos, Agnes Schmeling, Renato Filippini, Marcos Leite, Patrícia Costa, Edu Fernandes, Mary Goetzy e Pablo Trindade Roballo. Como educadora, busca seguir referências de profissionais como Doug Goodkin, Sofia Lopes Ibor, Lydia Hortélio, Andrea Ostertag, Soili Perkio, Fernando Barba e Ari Colares, entre outros. Integrou o Coro da Universidade de Caxias do Sul e o Coro Cênico Eco dei Monti, durante mais de 10 anos. Entre 1999 e 2011 foi regente do Coro Infanto-Juvenil de Veranópolis, tendo promovido concertos, espetáculos e encontros de coros junto àquele município. Foi co-regente do espetáculo “Villa-Lobos, o Menino Tuhu”, junto ao Projeto de Música La Salle Caxias. Dirigiu, em 2011, o espetáculo “Cantos do Nosso Chão e Outros Cantos” com o Grupo Zingado e o Coro Infanto-Juvenil de Veranópolis. No mesmo ano, junto às Meninas Cantoras de Nova Petrópolis, montou o espetáculo “Entre Elas”, e com este mesmo grupo participou, em 2012, do 6º Encontro Internacional de Coros de Barcelona. Dedicou-se à música e ao movimento na educação como práticas fundamentais na formação do ser humano, dando enfoque especial ao canto (erudito e popular) e à percussão popular. Abordando esses princípios, ministrou oficinas de educação musical em várias cidades do Rio Grande do Sul, sendo atualmente uma das coordenadoras dos Encontros de Educação Musical promovidos pela Universidade de Caxias do Sul. Atualmente é professora do Curso de Licenciatura em Música da Universidade de Caxias do Sul, regente e diretora artística do Coro das Meninas Cantoras de Nova Petrópolis e dos Coros Infanto-Juvenil e Juvenil La Salle Caxias. Também é diretora musical do Grupo Zingado, que pesquisa e pratica cantos, danças e ritmos da cultura brasileira.

**Breve histórico do grupo:** Criado em 1999 pela Fundação Cultural de Nova Petrópolis, o Coro das Meninas Cantoras de Nova Petrópolis busca promover a música vocal entre jovens e o público, aliando sensibilidade estética e conceitual na seleção e execução do seu repertório, não havendo nenhum tipo de teste para que as cantoras ingressem no coro. Também é característica atual no trabalho do grupo desenvolver nuances cênicas que dialogam com as músicas. Não para ilustrar histórias, mas para complementar a atuação das jovens intérpretes instigando seu potencial artístico. Até 2005 esteve sob a regência de Daniel Valadares e participou do projeto Meninas Cantoras no Rio Grande do Sul. No mesmo ano desligou-se desse projeto e o maestro Ricardo Melo assumiu a regência do coro. Ainda no final de 2005 Agnes Schmeling assumiu a regência do coro, e em 2006 concebeu o espetáculo “Um samba diferente que ganhou o mundo”, circulando por diversas cidades e estados brasileiros, assim como na Argentina. De 2006 a 2009 o coro redirecionou seu trabalho e iniciou uma transformação no seu perfil e na *performance* das cantoras/artistas. Em 2010, Cristiane Ferronato assumiu a regência e a direção artística do coro, dando sequência ao êxito conquistado pelo grupo até então. Prova disso foi a aprovação, em 2011, do projeto “O canto das Meninas” junto à Lei de Incentivo à Cultura (LIC) Estadual. O

projeto consistiu, entre outras coisas, na montagem do espetáculo cênico-musical “Entre Elas”, contando com a participação de artistas de diversas áreas e arranjos feitos especialmente para as Meninas Cantoras. O grupo já realizou turnês pelos estados de Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, assim como na Argentina e Uruguai. Recentemente esteve em Barcelona representando o Brasil no 6º Festival Internacional de Coros, promovido pelo COREARTE. Em 2008, com a extinção da Fundação Cultural de Nova Petrópolis, o Coro passou a ser mantido e administrado pela Associação Cultural de Nova Petrópolis. Equipe técnica: Cristiane Ferronato (regência e direção artística), Agnes Schmeling (preparação vocal), Alexandre Fritzen da Rocha (pianista, correpetidor e coordenador da banda), Leandro Josué Kiekow (baterista e percussionista), Ezequiel Duarte (violonista, guitarrista e contrabaixista). Participantes (2012): Agnes Schmeling (técnica vocal); Alexandre Fritzen da Rocha (banda), Andréia Zilles Weber (\*), Anna Petry Morselli, Bianca Nienow, Camila Mayara Noer(\*), Caroline Pintos da Silva, Cristiane Ferronato (regente), Cristine Seefeld, Débora Eleni Voltz, Emilie Ritter Wissmann, Fabiane Lais Raimann, Fernanda Seefeld(\*), Gabriela Dilkin Tomazi, Hannah Artemis Neumann Wolmeister(\*), Isabele Jung Scariot, Jéssica Luana Zang, Joceline Taís Seefeld, Júlia Bohn(\*), Leandro Josué Kiekow (banda), Letícia de Freitas, Lilian Birk Knorst, Luana Taís Pellenz, Luísa Schünke Mondini(\*), Lydia Lawrenz, Marcelo Ricardo Bueno (banda), Maura Helena Braun Dalla Zen, Milena Lange(\*), Milena Sofia dos Santos, Morgana Neumann, Natiéle Vitória Rauch, Poliana Moreira da Silva(\*), Taciana Franck Ullmann, Taís Cristiane Bastian, Taís da Silva Teixeira.

(\*) Integrantes entrevistados



Figura 5: “Coral das Meninas Cantoras de Nova Petrópolis” (Nova Petrópolis/RS)

### 3.1.6 “Coral do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Cuiabá” (Cuiabá-MT).

**Breve currículo da regente:** Ana Cecília Santos é mestre em Estudos da Linguagem. Linha de pesquisa: Educação, estética e amálgamas sonoras (UFMT). Especialização em Didática do Ensino Superior (UNIC). Graduação em Educação Artística – habilitação em Música. Experiência no ensino de Canto Popular individual e coletivo, desde 1998. Ensino em Nível de 3º grau (03 anos), disciplinas: Laboratórios de Música, Harmonia, Canto e Práticas de Ensino e supervisão. Experiência e trabalhos na área de Composição para audiovisual (trilha sonora), música popular e música instrumental contemporânea de concerto. Atualmente é professora de Artes do Instituto Federal de Mato Grosso e regente há 05 anos do Coral (IFMT).

**Breve histórico do grupo:** A história do Coral do Instituto Federal teve início na década de 60, sob a regência da professora Maria de Lourdes. Contudo, várias foram as fases sob a regência de outros maestros, dos quais podemos citar o Maestro Peter Ens, Lydia Ens, Gilberto Mendes, Ângelo dos Santos, Gilberto Nasser, Liza Paro. No ano de 2009, com o ingresso por concurso público da professora Ana Cecília Santos, foi elaborado então, o projeto de atividades de canto coral como requisito a dedicação de trabalhos exclusivos para o IFMT. Tendo o projeto aprovado por colegiado de departamento, iniciou seu trabalho em março de 2009. Atualmente o Coral IFMT, campus Cuiabá, é desenvolvido dentro de duas modalidades: o Coral do Integrado, formado por alunos do ensino médio integrado dos diversos cursos existentes na Instituição; e o Coral dos Bolsistas, formados, 75%, por alunos do Instituto Federal (ensino médio integrado, Proeja e Graduação) e 25% de pessoas da comunidade externa, entre eles recentes ex-alunos ou futuros candidatos à ingresso na instituição. Participantes (2012): Alan de Souza Vieira, Aline dos Santos Tanaka, Brenda de Azevedo Santana(\*), Camila Helena de Oliveira Silva, Dandara Andersen de Oliveira, Danilo Gonçalves de Campos, Dayanne Letícia Canavarros da Cruz, Edgar Lucas Souza(\*), Ely Cleverson Siqueira Lira, Emannuella Batista de Castro, Gabriel Rodrigues de Moura(\*), Guilherme Ubirajara Canavarros da Cruz, Helton Matos Fernandes, Julia Melo de Carvalho, Julia Muxfeldt André, Letícia Rossi Duarte, Lorena Peron, Maryna Romani Alvarenga, Mateus Hemerson da Silva Matos, Matheus Moraes Oliveira, Matheus Felipe Arruda Silveira(\*), Natália Lopes Rodrigues dos Santos, Renata Cáceres de Souza, Robson Emanuel Pinheiro Leão, Rodrigo Carvalho Elizeu, Rodrigo Paulino da Cruz, Thayna Cristina Do Espírito Santo, Ully Adnny Campos Rodrigues, Vitor Ribeiro Martini, Willian Jorge Couto Alves(\*).

(\* ) Integrantes entrevistados



Figura 6: “Coral do IFMT” (Cuiabá-MT).

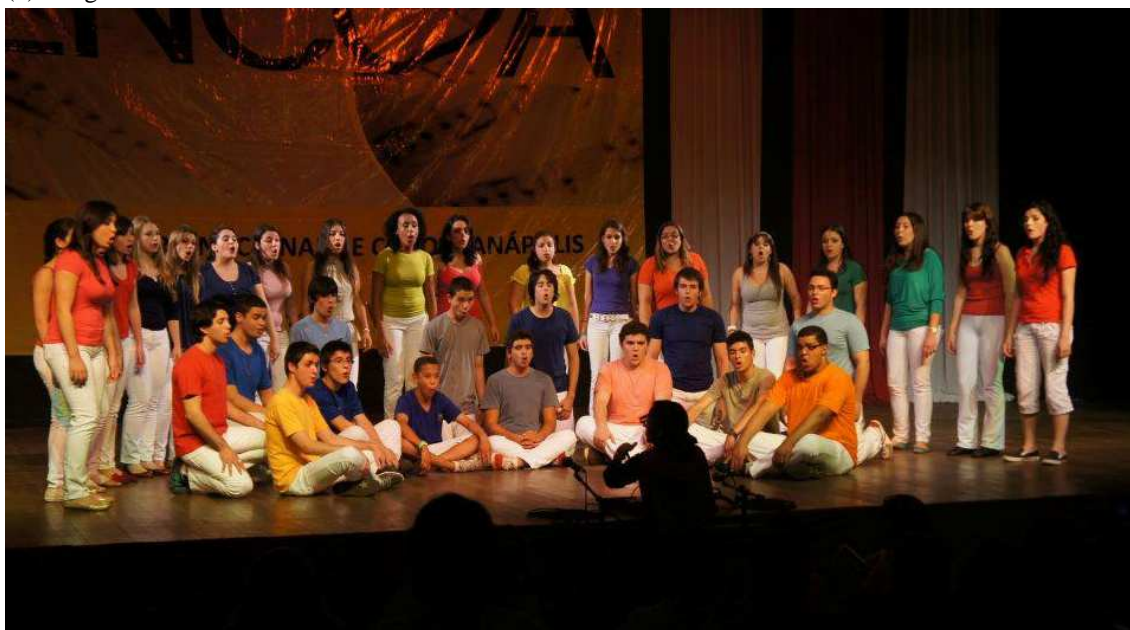
### 3.1.7 “Coral Juvenil da Casa de Cultura da UEL” (Londrina-PR) - Regente: Lucy Maurício Schimiti.

**Breve currículo da regente:** Lucy Maurício Schimiti é Licenciada em Letras Anglo-Portuguesas (UEL) e Bacharel em Música (Faculdade de Música “Mãe de Deus”), é também Mestre pela UNESP, com a dissertação “Caetano Veloso – memória e criação: a produção da intertextualidade”. Tem atuado há mais de vinte anos nas áreas de sua formação, ministrando cursos, palestras, workshops, participando de mesas redondas e de corpo de jurados em diferentes eventos de inúmeros estados brasileiros: Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás, Distrito Federal, Mato Grosso, Rio Grande do Sul, Pará, Maranhão e Tocantins. Participou de cursos e simpósios referentes à área de regência coral nos Estados Unidos, Canadá, Austrália, Suécia, Holanda e de outros no Brasil e, especialmente em Londrina, tem sido atuante como regente e professora nos Festivais de Música da cidade. É assessora artística do Projeto “Educação musical através do canto coral - um canto em cada canto”, desenvolvido desde 2002 em escolas da Rede Municipal de Ensino da cidade de Londrina, sob o patrocínio do PROMIC , que envolve aproximadamente 700 crianças na atividade de canto em grupo. Na Universidade Estadual de Londrina, coordena um Projeto de assessoria para regentes e cantores e é docente dos Cursos de Licenciatura em Música e do Curso de Especialização em Música, além de Regente Titular do Coro Juvenil e do Coro Infantil da Casa de Cultura da UEL.

**Breve histórico do grupo:** É composto por aproximadamente 45 jovens da comunidade acadêmica ou de fora dela, com idade entre 14 e 20 anos. Seu repertório consiste de peças populares e/ou eruditas de variados períodos musicais, com ênfase em peças brasileiras e de outras nacionalidades, desde que apropriadas para vozes juvenis. Já realizou concertos em Brasília, Goiânia, Rio de Janeiro, Montenegro, São Leopoldo e Cuiabá. Realiza também, regularmente, concertos em Londrina e região. Participantes (2012): Adriely Mary David do Carmo, Amanda de Fátima Canedo da Silva, Ana Carolina Bordinassi, Andressa Cristina Stéfano (\*), Cibele D’Angelo, Clara Striquer Lima, Daniel Lima Soto, Darla Tozatti, Débora de Souza Carvalho, Edno Garcia Junior, Flavia Regina Michels Luppi (\*), Flávia Striquer

Lima, Heloisa Bezerra Trida, Heloisa Cristina Oliveira, Igor Mateus Gomes dos Santos, Isaac Pires Gonçalves, Isabella Cristina Teixeira, João Marcos Brandet(\*), Kharina Teixeira, Lara Menck Toginho, Larissa Floripes de Souza Meretica, Laura Tavares Castilho, Letícia Ohana da Silva, Letícia Renata Pianoreski, Lucas Ramazotti, Lucas Schimith, Lucas Vinícius Cardoso Cordeiro, Lucy Maurício Schimiti (regente), Luís Fernando Tibúrcio Gomes, Luiza Teodoro Leite, Maitê Motta, Maria Carolina Pauli, Maria Emanuela Monarim Ramos, Mariana Antunes Amaral, Mariana Sanches Sella, Mariany Figueiredo de Souza, Mateus Ferreira da Silva, Matheus Ribeiro dos Santos, Mauro Lopes da Silva Júnior, Natalia Caroline Teixeira Rocha, Nycolas Reis, Otávio de Roma Barreto, Paula Mancebo Fernandes, Rebeca Menck Toginho, Renan Encarnação Vicente (\*), René Menck Toginho, Tháís Giovana Ramos Mendes, Thiago Leme Marconato, Thiago Ribeiro Barcelos, Vitória Liberatti Marchesini, Vivian Bette Motta.

(\*) Integrantes entrevistados



**Figura 7:** “Coral Juvenil da Casa de Cultura da UEL” (Londrina-PR)

### 3.1.8 “Coral do Ensino Médio da Escola Waldorf Aitiara” (Botucatu-SP) - Regente: Jorge Miguel Cisneros.

**Breve currículo do regente**<sup>70</sup>: Jorge Miguel Cisneros é formado em Música na Unicamp atua como professor, regente, compositor e arranjador. É professor desde 1991 e sua formação *Waldorf* foi realizada na segunda turma do SEPAPA (Seminário para professores atuantes) Foi professor na escola João Guimarães Rosa de Ribeirão Preto onde foi fundador do Ensino Médio. Atualmente é professor na escola Aitiara de Botucatu, regente dos corais, professor de Desenho Geométrico e de Física no Fundamental. É membro do Círculo Musical, do Fórum de Formadores de Pedagogia Waldorf e membro do Conselho de Formação da Federação das Escolas *Waldorf* do Brasil.

<sup>70</sup> Disponível em: <<http://fundamentawaldorf.com.br/index.php/2-uncategorised/10-coordenacao-do-curso>> Acesso em: Mar. 2014.

**Breve histórico do grupo**<sup>71</sup>: A *Escola Waldorf Aitiara* é uma escola localizada na Estância Demétria, primeira fazenda de agricultura biodinâmica do país. Foi fundada em 1984 para atender os filhos dos pioneiros e dos agricultores da Fazenda Demétria e rapidamente atraiu uma numerosa população para o seu entorno dando origem ao Bairro Demétria. Hoje na Escola Aitiara convivem alunos de famílias provenientes do município de Botucatu, de diversas regiões do Brasil e de diversos países do mundo. Reconhecida pela UNESCO como escola associada, a *Aitiara* mantém seu foco de atuação na educação para a paz, e possui hoje cerca de 340 alunos distribuídos entre a Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Médio. O grande diferencial da *Escola Aitiara* é a sua metodologia que ensina o aluno a construir sua aprendizagem. A arte é um elemento que permeia todo o currículo tradicional. As habilidades adquiridas por meio dos trabalhos manuais, pela prática de um instrumento musical ou mediante qualquer outra atividade apropriada facilitarão a aquisição dos conhecimentos exigidos nas matérias intelectuais. Música, danças, teatro, artes plásticas e artes aplicadas, mineralogia, jardinagem, ecologia, são algumas das atividades que enriquecem o ensino na *Escola Aitiara* e contribuem para o pleno desenvolvimento das capacidades de pensar, sentir e querer. Participantes (Coral do Ensino Médio 2012): Anaíde Thomassian, Beatriz Medina Pôrto, Clara dos Santos Bastos Rocha, Clarice Palace Martins, Gabriel Vieira Ferreira, Gabriela Cristina de Santi Sodré, Geovany Mendes de Oliveira, Giovana Diez, Isabela Cristina Rocha Stamponi, Jorge Miguel Cisneros (regente), Juliana Akemi Hiruma Lima, Karime Bicudo Volante, Laila Irene Feste Blaich, Laís Renóbio de Rosa Santos, Laura Fleury de Oliveira Gentil Croce, Laura Teresa Von Schnitzler Cabrera, Lucas Moreira Gomes, Luciana Maíra Erismann Canepa, Luciana Starzynski de Sousa, Marcos Paulo Moraes Lima, Maria Luiza Schorn, Maria Olivia Buzato de Carvalho, Maria Reisewitz, Noemi Moira Jakob, Pedro Henrique Lucas dos Santos, Sarah Paola Leite de Andrade, Tamara Sandberg (assistente), Tobias Nahuel Carvalho Cisneros (\*), Túlio Butignoli Segala, Valentina Balsalobre Athias, Vinícius Vigliuzzi Peghinelli, Vitória Zardo Martins.

(\*) Integrantes entrevistados



**Figura 8:** “Coral do Ensino Médio da Escola Waldorf Aitiara” (Botucatu-SP)

<sup>71</sup> Disponível em: <<http://www.aitiara.org.br/waldorf-escola>> Acesso em: Mar. 2014.

### 3.1.9 “Coral da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (Grupo Timbra)”

(Curitiba-PR) - Regente: Priscilla Battini Prueter

**Breve currículo da regente**<sup>72</sup>: Priscilla Battini Prueter é mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná, especialista em regência coral e licenciada em música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde atualmente cursa bacharelado em canto. É aluna de canto lírico das professoras Luciana Melamed e Emerli Schögl. Também estudou com professores como David Junker, Eduardo Lakschevitz, Mara Campos, Patrícia Costa, Maria Guinand, Mariana Farah, Neyde Thomas, entre outros. Foi professora de treinamento auditivo e prática de música em conjunto dos cursos de graduação da Faculdade de Artes do Paraná. É maestrina efetiva do tradicional Coral da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, onde também atua como coordenadora do Programa de Canto Coral da UTFPR que engloba diversas ações dentro da área de canto coral na cidade de Curitiba e região metropolitana. Tem trabalhado na preparação de obras corais como a “Nona Sinfonia” de Beethoven, “Segunda Sinfonia” de Mahler, “Missa Festiva” de John Leavitt, “Missa Pastoral” do Padre José Maurício Nunes Garcia, “*Magnificat*” de Villa-Lobos, entre outros.

**Breve histórico do grupo**<sup>73</sup>: O Coral da UTFPR foi criado em 1965, pelos professores de música César Leinig e Wilson dos Santos. Desde 2009 é regido pela maestrina Priscilla Prueter. Atualmente, o Coral da UTFPR possui quatro grupos: O Coral dos Alunos retomou suas atividades em abril de 2009 e têm aproximadamente 50 pessoas, entre alunos do Câmpus Curitiba e membros da comunidade externa. O Grupo Madrigal surgiu em outubro de 2010 e canta exclusivamente música erudita. O Grupo é formado por alunos, servidores e pessoas da comunidade externa. Já o Grupo Vocal surgiu em 2007 e é formado por servidores e pessoas da comunidade externa. E o “Grupo Timbra”, criado em junho de 2011 por conta do Concurso de Corais da TV Xuxa, Programa da Rede Globo, no qual ficou em segundo lugar. Participantes (2012): Alexandre Felipe Martim, André A. D. Carvalho, Brenno Candido de Lima, Bruna Krause da Silva, Bruna Prochmann Riekes, Bruna Riekes Prochmann, Cindy Carvalho Feijó, Daniel de Castro, Edmar A. L. Junior (\*), Elisama Cristine Virginio, Elisama Cristine Virginio, Evelin Ribeiro de Souza Balbo, Gabriel Bin, Gregory Henrique Guimarães, Gustavo Batista Machado, Jade Farah Gih, Jean Alisson da Silva (\*), Jesyca Fernanda Perin Soares, Juliana Alves Starosta, Juliana da Costa Silveira, Juliana O. Araki, Juliano Trevisan, Luanna Abreu Soares, Luisa Teles Wagner, Maria Augusta Alves Sousa (\*), Maria da Graça Melo, Maria Joana do Nascimento, Mauro Dias Junior, Ozires de Mello, Paulo Renan Priolo da Silva, Piatan Sfair Palar, Priscila Defune Gonçalves de Oliveira, Priscilla Battini Prueter (regente), Raquel Purin de Sousa, Renan Marcelo dos Santos, Renato Sbardeloto Felix dos Santos, Scheila Ramos da Silva Amorim, Tainá Siqueira Thies, Waline Piper.

(\* ) Integrantes entrevistados

<sup>72</sup> Disponível em: <<http://www.oficinademusica.org.br/professores/priscilla-battini-prueter/86/>> Acesso em: Mar.2014.

<sup>73</sup> Disponível em: <<http://www.utfpr.edu.br/curitiba/estrutura-universitaria/assessorias/ascom/noticias/acervo/coral-da-utfpr-comemora-45-anos-com-apresentacoes-nos-dias-09-e-1/?searchterm=coral>> Acesso em: Mar. 2014.



**Figura 9:** “Coral da Universidade Tecnológica Federal do Paraná” (“Grupo Timbra”) – (Curitiba/PR)

### 3.1.10 “Coral Juvenil da ONG Instituto Baccarelli” (São Paulo-SP) - Regente: Gisele Cruz.

**Breve currículo da regente**<sup>74</sup>: Bacharel em música pela UNESP. Fez especialização em regência coral e pedagogia musical. Participou do IX Curso Internacional de Música e *Danza em la Educación*, em Santander, Espanha. Coordena as atividades vocais do Centro de Música do SESC Vila Mariana e desenvolve sistematicamente, trabalhos de Reciclagem e Formação de Regentes de Corais Infantis e Professores de Música. É maestra dos corais infantis e juvenis do Colégio Dante Alighieri, Coral Infantil da Escola Lourenço Castanho e do coral da Varig. É autora do manual *Canto, Canção, Cantoria – como montar um Coral Infantil*, editado pelo SESC São Paulo em 1997 e reeditado em 2003. Realizou recentemente a regência e gravação do coral infantil para a campanha institucional de 60 anos da Sadia.

**Breve histórico do grupo**<sup>75</sup>: Desde 2012, os alunos do Instituto Baccarelli podem buscar profissionalização em canto, dentro do próprio Instituto. Até então, o Canto Coral era uma ferramenta de formação pessoal e iniciação musical, sendo que a profissionalização se dava nas aulas de instrumento e orquestras. Com a abertura de um grupo de bolsistas, que recebem aulas individuais e auxílio financeiro para estudar canto, os alunos podem escolher livremente o caminho que querem seguir. Se serão músicos profissionais (com o canto ou com um instrumento sinfônico), ou se terão a música apenas como um meio para se desenvolver física, pessoal e socialmente. Atualmente, o Instituto Baccarelli possui 14 grupos de coral, dentre os quais está o Coral Juvenil. Equipe técnica: Adriano Del Mastro Contó (pianista), Gisele Cruz (regente), Jessica Aparecida Viana (técnica vocal). Participantes (2012): Não informado.

<sup>74</sup> Disponível em: <<http://www.cnem.org.br/curriculo.htm>> Acesso em: Mar.2014.

<sup>75</sup> Disponível em: <<http://institutobaccarelli.blogspot.com.br/2013/04/dia-mundial-da-voz-nesse-e-em-todos-os.html>> Acesso em: Mar.2014.

(\*) Integrantes entrevistados



**Figura 10:** *Coral Juvenil da ONG Instituto Baccarelli*” (São Paulo-SP)

### 3.1.11 “Coral juvenil São Vicente a cappella” (Rio de Janeiro-RJ)

**Breve Currículo Regente**<sup>76</sup>: Regente, arranjadora vocal e diretora cênica, licenciada e Mestre em Música pela UNIRIO, Patrícia Costa dedica-se ao canto coral desde 1978, como cantora e desde 1993, como regente. Ex-integrante da Orquestra de Vozes Garganta Profunda (Marcos Leite) e tendo sido aluna de Reynaldo Puebla (SP) trabalha com direção cênica de corais desde 1990. Foi integrante do Coro de Câmara PROARTE, dirigido por Carlos Alberto Figueiredo - com quem se aprimora em Regência Coral. Assumiu em 2012 disciplinas de Regência Coral na Escola de Música da UFRJ. Ministra cursos de extensão universitária do Conservatório Brasileiro de Música (CBM CEU) e é professora convidada do curso de Pós-Graduação em Regência Coral desta mesma instituição, respondendo pelas disciplinas Regência de Coro Infantil e Regência de Coro Juvenil, além de Expressão Cênica de Corais. Foi professora convidada da pós-graduação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Coro Cênico), em 2010. Tem sido constantemente requisitada como palestrante em diversos eventos corais pelo Brasil (Rio, São Paulo, Minas, Rio Grande do Sul, Paraná, Mato Grosso, Paraíba, Bahia, dentre outros), sobretudo na área de coro juvenil e direção cênica para corais. Fez parte da equipe de professores dos Painéis da FECORS de Regência Coral em 2003, 2004, 2010 e 2011, ministrando oficinas sobre Coro Juvenil e Direção Cênica de Corais. Foi também professora do Laboratório Coral de Itajubá nos anos de 2004, 2005, 2007 e 2012, do Laboratório Coral da FECORS na serra gaúcha, em 2011,

<sup>76</sup> Disponível em: < [http://www.fml.com.br/curriculo/professor1.asp?prod\\_id=216&url\\_comp=>](http://www.fml.com.br/curriculo/professor1.asp?prod_id=216&url_comp=>) Acesso em: Mar.2014.

2012 e 2013 e do Festival *Gran Finale* 2013 (SP) como diretora cênica. Dirige os corais juvenis do Colégio São Vicente de Paulo desde 1993 (seu coro juvenil São Vicente a Cappella classificou-se em 1º lugar no Concurso Nacional FUNARTE de Canto Coral de 1998) e também o coro adulto independente Vozes Cariocas.

**Breve histórico do grupo**<sup>77</sup>: O Coral São Vicente *a Cappella* é formado por alunos e ex-alunos do Colégio São Vicente de Paulo, Cosme Velho, além de jovens da comunidade. Tem por objetivo desenvolver repertório sem acompanhamento instrumental, explorando peças de considerável grau de dificuldade e abrangendo períodos diversos. Procura também divulgar o repertório de música brasileira erudita ou popular, desenvolvendo uma linguagem identificada com a faixa etária dos adolescentes. Juntando coralistas dos já existentes corais do Colégio, este grupo foi formado em maio de 1999, estimulado pela possibilidade de participar do II Concurso Nacional FUNARTE de Canto Coral, que aconteceu em outubro do mesmo ano, quando o grupo se classificou em 1º lugar, na Categoria Juvenil. Desde então, o grupo vem se apresentando em diversos estados brasileiros, procurando difundir a atividade coral entre jovens. Os cantores têm entre 12 e 22 anos. Equipe técnica: Patrícia Costa (regente e direção cênica), Danilo de Souza Frederico (técnica vocal). Participantes (2012): Amanda Appel, Ana Clara Pellegrino (\*), Anna Clara Coelho (\*), Antonio Autuori (\*), Antonio Teicher, Artur Malecha Teixeira, Bárbara Campos, Beatriz Macedo, Bernardo Arruda Lamarca, Danilo de Souza Frederico (técnica vocal), Dora M. Morelenbaum, Felipe Lins, Felipe Nobre Bianchi, Felipe Rezende de Almeida, Gabriel Farah, Giovanna Bilotta Campos, Giulio Forgiarini (\*), Isabel Corção, João Barcellos Costa (\*), João Paulo Gonçalves, Katarina Mattos Assef, Lara Coutinho, Letícia Leão, Letícia Peçanha Castro, Maiara Lima da Silvia, Nina Calvente, Olívia Barcellos R. P. Costa (\*), Paloma Leon, Paula Rosa, Patrícia Costa (Regente), Sofia Castro Schwandt, Tomás Andrade, Valentina Prestes Fittipaldi, Victor Ferrari, Victoria Vayda Aragão, William John Hester.

(\* ) Integrantes entrevistados



Figura 11: “Coral juvenil São Vicente a cappella” (Rio de Janeiro-RJ)

<sup>77</sup> Disponível em: <<http://csvp.g12.br/saovicenteacappella/index.php?page=sobre>> Acesso em Mar.2014.

### 3.1.12 “Coral jovem UNICANTO da UNIMED Federação Regional Centro-Oeste Paulista” (Bauru-SP). **Regente:** Regina Damiaty.

**Breve Currículo Regente:** Regina Damiaty iniciou seus estudos de piano aos sete anos de idade. Depois de formada em piano técnico, fez Educação Artística com habilitação em Música na Universidade Sagrado Coração em Bauru, São Paulo. Estudou viola de arco, tocando por nove anos em orquestras da região. O interesse na regência surgiu em 1996, e desde então vem participando de *Workshops*, Congressos e Cursos de extensão universitária na área. Nesse tempo gravou seis trabalhos em estúdio com corais. Atualmente trabalha com seis grupos de corais em cinco estabelecimentos em Bauru/ SP e ministra aulas particulares de piano e canto. Também está escrevendo um livro sobre Coral Infantil.

**Breve histórico do grupo:** O Coral Unicanto surgiu em 1997, a partir do encontro de um projeto elaborado pela maestrina Regina Damiaty, com a disposição do então vice-presidente da Unimed de Bauru, Dr. Osvaldo Rodrigues Azenha Jr. Após um levantamento realizado nos bairros da periferia, foi constatada a carência de atividades culturais na região, e depois de escolhida uma das regiões mais carentes da cidade, a Associação de Moradores foi informada sobre os objetivos do projeto, e a divulgação feita através da E.E.”Carlos Chagas” (Vila São Paulo). Atualmente, este programa cultural e social é reconhecido e valorizado pelos moradores e pais de alunos, que se tornaram os principais colaboradores e incentivadores. Prova disso, é a existência de uma lista de espera por uma vaga no grupo. O principal objetivo do coral é oferecer uma opção de lazer cultural em que as crianças recebam, junto às aulas de música, o suprimento de carências básicas para seu desenvolvimento pessoal: cesta básica de alimentação para a família e atendimento médico gratuito para as crianças, além das lições de cidadania e convivência em grupo. Com um repertório eclético composto por músicas populares, sacras, eruditas, em provérbios, em outras línguas, a capella, folclóricas e hinos, o Coral Unicanto vem conquistando cada vez mais fãs e cativando a plateia durante suas apresentações. Equipe técnica: Regina Damiaty (regente), Danilo Andrade (pianista). **Participantes (2012):** Amanda Barreto, Amanda Severino, Ana Laura, Andresa Cardoso, Antônio de Jesus, Bruno Missias(\*), Danilo Andrade (pianista), Danilo Aguiar, Débora Moraes Lopes, Douglas Vilela Farias(\*), Fabiane Alves, Gabriela Shultz, Geisla Pinheiro, Guilherme Santos, Isabela Cristinelli, Isabela de Lima, Isabela Neto, Jéssica Rayanne, Júnior, Karina Barreto, Laryssa de Paula, Letícia Bessa(\*), Letícia Severino, Letícia YuriLuiz Augusto, Luiz Augusto, Luiz Henrique, Marcus Vinícius(\*), Mariana Boico(\*), Mayara de Melo Castro, Miliane M. Murarotto(\*), Natan Frezatto(\*), Raphaela de Lima, Rebeca Machado, Regina Damiaty (regente), Rodrigo, Sara de Lucas Flores, Stéfanie Silva, Tamires Pedro Martins, Washington Pereira(\*).

(\*) Integrantes entrevistados



**Figura 12:** “Coral jovem UNICANTO da UNIMED Federação Regional Centro-Oeste Paulista” - (Bauru-SP).

### 3.1.13 “Coral infanto-juvenil do município de Goianinha (Corangelis)” (Goianinha – RN)

**Breve Currículo Regente:** (Não informado)

**Breve histórico do grupo:** Diferentemente da maioria dos Corais, formados por estudantes de classe média e/ou de escolas particulares, O “Coral infanto-juvenil do município de Goianinha (Corangelis)”, constitui-se de crianças provenientes de famílias que se encontravam em situação de vulnerabilidade social e retiradas das ruas pelo Programa de Erradicação do Trabalho Infantil, numa parceria entre Governo Federal e Governo Municipal. Desde sua criação, este Coral tem procurado, através da música, devolver a essas crianças a esperança de um futuro melhor, abrindo novos horizontes e resgatando a cidadania, garantindo-lhes educação como base para uma sociedade mais justa e participativa. A dedicação dos aprendizes associada ao esforço dos seus idealizadores vem dando bons resultados. Exemplo disso foram as apresentações no ECONAT ( Encontro de Corais de Natal/RN), nos anos de 2002, 2003, 2004, 2005, 2006 e 2007; participação no Nordeste Cantat Internacional na cidade de Maceió/AL nos anos de 2003, 2005 e 2007, Participação no III Festival Nacional de Coros Infantis (GRAN FINALE )em 2004 na cidade de São Paulo e apresentação no Palácio do Planalto em Brasília/DF, sede do Governo Federal, oportunidade em que cantaram para o Presidente da República, Luís Inácio Lula da Silva em dezembro de 2004. O Corangelis já recebeu convite para participar do Festival de Coros na cidade do Porto em Portugal nos anos de 2006, 2007 e 2008. O seu repertório é constituído de músicas clássicas, folclóricas, sacras e populares. Seu regente é o maestro José Fernandez. Acompanha o coral ao piano o Professor Paulo César. A coordenação é da Profª Ana Maria Barbalho Teixeira. Participantes (2012): Alane Carla, Alane Vicente, Alene Grasielle, Bruno Nascimento, Camila Mascena, Cláudio da Costa, Dayana Freitas (\*), Diego Siqueira, Geysse Soares, Gleidson Moreira (\*), Heryka Kathyanny, Ingrid Araújo, Jakson Sandro, Janaína Silva, Jaqueline Barbosa (\*), José Maria dos Santos (\*), Julian Carlos, Laís Pitanga, Larissa Ribeiro, Liliane Santana, Marcelo Bezerra, Maria Aparecida, Maria Alene Vicente (\*), Mariana Ribeiro, Mirela Fernanda (\*), Monique Nayara (\*), Ocilene Marques (\*), Priscila de

Moura, Redja Lima, Rodrigo Feliciano, Rosângela Pontes, Rose Rios, Rosiane Figueiredo, Tais Nissi, Valdenize Nascimento.

(\*) Integrantes entrevistados



**Figura 13:** “Coral infante-juvenil do município de Goianinha (Corangelis)” (Goianinha – RN)

### 3.1.14 “Coro Juvenil do ‘Projeto Prelúdio’ do Instituto de Tecnologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul” (Porto Alegre-RS). Regente: Pablo Alberto Lanzoni.

**Breve Currículo Regente:** Pablo Alberto Lanzoni: Docente do Instituto Federal do Rio Grande do Sul, câmpus Porto Alegre, atua no Curso Técnico em Instrumento Musical e no Projeto Prelúdio. É mestre em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012). Possui graduação em Música Bacharelado em Regência Coral pela mesma universidade (2008). Atua como regente em diferentes coros e orquestras.

**Breve histórico do grupo:** O “Coro Juvenil do Projeto Prelúdio” iniciou suas atividades em 1987 e desde então é tido como um dos grupos juvenis mais representativos do Rio Grande do Sul. O coro já se fez presente em diversas cidades do Brasil e participou de inúmeros concertos sob direção de Marli Marlene Becker e posteriormente de Agnes Schmeling. Desde 2012, o grupo é dirigido por Pablo Alberto Lanzoni. Equipe técnica: Pablo Alberto Lanzoni (regente), Agnes Schmeling (técnica vocal), Suelena Borges (pianista). Participantes (2012): Adriano da Silva dos Reis, Alice Gross Reinehr (\*), Amanda de Oliveira Hoffmann, Amanda Gabriela Rosa da Silva, Ana Paula Pedroso Junges, Ângelo Gomes, Ben-Hur Hammes Ferreira Daniel Baptista Gonçalves, Fernanda Gorski da Rocha (\*), Filipe Gomes dos Santos, Hildor Faber Junior, João Paulo de Boer Fraga (\*), Laion Soares da Rosa (\*), Laura Canani da Rosa, Luíza de Paula Alves, Mariana Ramos Fauth, Mateus Zelmanowicz (\*), Melissa Lemos de Mattos, Nicolás Kneip Araújo, Pablo Alberto Lanzoni (regente), Petra Conte Schertel, Stefania Johson Colombo, Thais Lima Pereira, Vitor Chagas, Sandoval, Vitória Termann de Santana, Yuri Bandeira.

(\*) Integrantes entrevistados



**Figura 14:** “Coro Juvenil do ‘Projeto Prelúdio’ do Instituto de Tecnologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul” (Porto Alegre/RS)

## **3.2 Análise de dados**

Dando prosseguimento, pretendemos realizar uma análise sobre a prática coral juvenil dos 14 grupos observados, entremeada pelo pensamento do pesquisador.

### **3.2.1 A importância do canto coral para o público juvenil**

A música, na maioria das vezes, faz parte da vida das pessoas, no entanto, muitos acreditam que sua prática exige uma predisposição própria, sensibilidade aguçada ou talento inato e esses fatores acabam destituindo o sujeito das possibilidades de aproximação. A música realmente se efetiva como processo social, porque é capaz de delinear a história do próprio homem, seus sonhos, seus desejos, suas conquistas, seus prazeres, seus temores. Daí sua importância para o desenvolvimento humano. O canto constitui-se a primeira possibilidade do fazer musical, pela própria condição da voz como “instrumento”. Por sua vez, o canto coral se constitui uma prática musical democrática e socializadora, à medida que estimula o exercício de convívio em grupo.

Muitas vezes o estereótipo do coral tradicional associado ao “velho” e “antigo”, seu apelo religioso litúrgico e o sentido pejorativo que se dá ao coral amador, como sinônimo de “desafinação”, são fatores que expressam uma série de equívocos que contribuem para que essa prática não seja atrativa ao público em geral. No entanto, a generalização do coral amador como um amontoado de pessoas que “tentam” cantar nem sempre condiz com a realidade do trabalho realizado por muitos grupos quanto à qualidade técnica e expressiva da manifestação artística.

Ao ser entrevistada, Prueter indicou que qualquer grupo amador que extrapola um sentido mediano de qualidade musical acaba conquistando o público quando se apresenta, pois a mídia, a indústria cultural e a TV só consideram o formato coral que difere do tradicional. Indica que a linguagem do canto coral deveria sofrer uma reestruturação para se tornar atrativa aos jovens e ao público, até mesmo em relação a uma terminologia mais atualizada da prática vocal.

Seguindo a lista de fatores que supostamente possam inibir a participação, enumeramos a falta de entendimento do funcionamento do canto coral e de seus benefícios e também questões relativas ao preconceito. Tal prática, em grande parte das vezes, é considerada supérflua ou “menos importante” e vem acompanhada de um problema cultural que diz respeito, principalmente, à participação masculina. Damiaty, outra regente entre os visitados, comenta que o jovem, como acontece em todos os

rituais de iniciação, deve demonstrar força e poder, assim aqueles que participam dessa atividade, em geral são tidos como “fracos”, pois ocupam um espaço comum às meninas. Comenta a regente:

*Às vezes, por todo um contexto social, se aquele rapaz, que é o mais bonito e o mais rico da escola, tem uma fala do tipo: “quem canta no coral é babaca”, só aí você já perdeu 40% do coral, porque nesta idade a opinião de quem é o “bam-bam-bam” é muito importante. (DAMIATI, ANEXOS: I/12, p.137)*

Esse *booting* cultural que no Brasil estabelece padrões em relação à sexualidade está presente na maior parte das vertentes sociais. Ficam também registrados os comentários dos regentes (Ferronato, Dantas e Fernandez) quanto à participação de bissexuais e homossexuais nos corais, bem como no teatro e *ballet*, como possibilidade de encontro entre iguais, no exercício pleno da sensibilidade. Neste âmbito, o coral adquire também um sentido de “inclusão”, pois os participantes, de modo muito particular, têm o consentimento do grupo de se expressar e agir com naturalidade no convívio social. Notadamente esses grupos socialmente “excluídos” se mostram como os mais disponíveis e interessados pelas atividades artísticas.

Talvez seja a dificuldade de lidar com o coletivo, o grande o impasse do insucesso da prática coral na atualidade, pela própria condição de caracterizar-se um exercício que traz em si certa “anulação” da identidade. Cruz (1997) observa que a sociedade contemporânea trabalha com o “perfil da preferência e da exclusividade”, tornando o sujeito “especial e único”, porém, ilhado nas relações sociais. Para a regente, em reflexo dessa situação, cresce o interesse pelos formatos corais a estilo *Glee* e pelos cursos de teatro musical, a exemplo da *Teen Broadway*<sup>78</sup>, que preparam vozes juvenis para a participação solista na montagem de musicais, estimulando a preferência por aulas individuais de canto em detrimento da participação coletiva.

O canto coral ainda se constitui uma arte invisível para os jovens, pois não é divulgado pela mídia, no entanto, a manifestação vocal se mantém presente nos ídolos que eles apreciam; isso faz com que ocorra um desenvolvimento vocal intuitivo, baseado nos processos de imitação - identificação e espelhamento.

A igreja ainda pode ser considerada a grande instituição difusora do interesse pelo canto entre os jovens. A prática coral aparece desse modo, ajustada às vertentes da

---

<sup>78</sup> Vide: <<http://www.teenbroadway.com.br/>>

música *gospel*, na composição de “bandas” ou “grupos de louvor”, que atendem exclusivamente uma demanda interna de atuação efetiva junto ao culto ou missa semanal, mobilizando ensaios e participações, na maioria das vezes voluntárias. Interessante observar que muitos jovens se tornaram músicos profissionais a partir desta experiência musical não-formal estimulada nestes espaços religiosos.

Os jovens vivem a descoberta cotidiana de um mundo caracterizado por conflitos pessoais, no entanto, na qualidade de seres em desenvolvimento e socialmente participativos, buscam interagir com seus pares. Nesta perspectiva, a participação coral constitui-se um dos caminhos que possibilitam um exercício de entrosamento coletivo, no compartilhamento das emoções que reverberam na formação do caráter, acentuam deveres e responsabilidades sociais e estimulam o respeito mútuo. Desse modo, a prática musical coletiva contribui para a formação da personalidade dos jovens quanto às suas escolhas e decisões, visto que o desenvolvimento vocal é um veículo poderoso de expressão.

A participação coral promove certo distanciamento da alienação, do estresse, da indiferença, do preconceito e de outros problemas que assolam a sociedade contemporânea. Essa vivência musical é amplificada na conduta que o sujeito passa a ter em relação à vida, nos sentidos de valor e autoestima, mudança de comportamento e atitude. Esse exercício presencial integrado é salutar e fundamental, visto que não pode ser praticado individualmente na virtualidade das redes sociais e da *internet*, ou por qualquer outro amparo tecnológico. Segue o comentário de Damiani.

*Hoje, a internet dá uma resposta muito rápida a tudo, no entanto, não consegue resolver as relações interpessoais, exercício que falta ao jovem de hoje em dia, ele tem dificuldade de sair do “eu-meu-sou-quero”. A humanidade não funciona assim, para termos um mundo melhor temos que pensar no outro. (DAMIATI, ANEXOS: I/12, p.131)*

A prática coral se torna um exercício poderoso de disciplina, reorganização do tempo livre, limite, permanência e envolvimento na execução das atividades e outras habilidades que surgem como respostas do desenvolvimento de conteúdos estritamente musicais (andamento, pulso, métrica, afinação, etc.) intermediados pela conduta pessoal (respeito ao outro, tolerância, compartilhamento e inclusão). Portanto, o canto coletivo é organizado pela veiculação de conteúdos da ética e da estética mediado pelo exercício da sensibilidade.

Quanto aos conteúdos éticos, o coral constitui-se uma “micro sociedade sã”, conforme diz Patrícia Costa, outra das regentes entrevistadas (Costa, ANEXOS: I/11, p.119); é resultado de um processo que traz um enorme benefício para a vida do cantor, servindo de referência para outras condutas em outras áreas, em termos de capacitação e organização particular, maneira de ver o mundo, construção de formas e reflexão acerca de questões de generosidade, partilha e liberdade de expressão. O coral como grupo constitui-se numa extensão da própria família, acentuando vínculos de amizade e solidariedade. As próprias famílias dos participantes acabam assumindo funções de organização do trabalho coral, em auxílio ao regente, pois observam de fato o envolvimento dos filhos na atividade. Tornam-se comuns os relatos dos pais em relação à mudança de comportamento dos filhos pela participação coral.

Quanto aos conteúdos estéticos, o canto coral trabalha com elementos culturais, gêneros e estilos musicais diferenciados ressonantes na prática de repertório contribuindo com o desenvolvimento expressivo dos cantores, assim a prática do canto coral não se constitui simplesmente uma atividade de divertimento, mas está amparada por aspectos cognitivos e de fruição musical.

A prática coral não se detém somente à leitura da partitura e ao desenvolvimento técnico e sonoro, mas à possibilidade de fazer música em toda a sua potencialidade; dista da experiência musical cotidiana dos jovens na atualidade por ser realizada “ao vivo”, portanto, não trabalha com a recepção passiva e acrítica dos recursos audiovisuais impostos pela mídia e pela indústria cultural, mas é pungente pelo processo criativo, manifestado nas possibilidades de co-criação / co-autoria do “ser artista”. Somente a experiência da prática vocal continuada pode modificar os parâmetros escuta dos jovens, despertando o senso crítico na eleição de materiais selecionados, sem se esquivar, no entanto, da relação estabelecida com as sonoridades habituais divulgadas nos meios de comunicação. É preciso enfatizar que os jovens transitam em diferentes ambientes, cada qual reivindica um repertório, guardadas as referências de tipo, situação e hábito, visto que as relações musicais são concomitantes e não excludentes. A partir desta prerrogativa podemos dizer que é possível ampliar o universo musical dos jovens, pois os padrões de escolha e gosto estético estão relacionados às oportunidades de acesso.

*Apesar de toda a facilidade que os jovens têm hoje de ouvir música de qualquer gênero e espécie, a atitude é sempre passiva, normalmente eles ouvem sempre as mesmas coisas (...) eles mantêm um conhecimento muito*

*“raso” sobre o assunto. Os jovens em qualquer lugar estão totalmente sujeitos às modas, eles não fazem a menor ideia de que a arte musical é algo extremamente profundo e desenvolvido.*

(CISNEROS, ANEXOS: I/8, p.88)

*Tenho um cantor que é cobrador de ônibus que chegou a mim e agradeceu, disse que nunca pensou que seria capaz de cantar música erudita. (...) O fato é que ocorreu uma mudança de gosto; antes, quando finalizava o ensaio, eles tocavam “Someone Like You” da Adele ao piano, hoje eles tocam “Matona mia cara” do Orlando di Lasso porque entenderam e passaram a gostar desta música (...) isso modificou uma referência auditiva em relação à mídia. (PRUETER, ANEXOS: I/9, p.104)*

A experiência musical da prática do canto coral é capaz de modificar os parâmetros de representatividade do jovem perante um grupo social (“participo de um grupo”, “gosto de cantar”, “não tenho vergonha”) e conduzir o interesse da comunidade no compartilhamento de conquistas e ações, pois a participação nesta atividade se dá por cooperação e sorte de identificação. Fernandez nos informa:

*O fato é que as pessoas que participam do coral se identificam com o trabalho que é realizado e isso tem visibilidade na comunidade. As pessoas passam a entender uma nova maneira de conduzir as suas vidas com ênfase na identidade e na subjetividade. (FERNANDEZ, ANEXOS: I/13, p.145)*

Quanto ao despertar da sensibilidade, o canto coral é uma ferramenta importante para situar o sujeito quanto aos modos de ser e estar num mundo mais sensível e menos fugaz. Podemos observar no âmbito destas informações que os jovens que se permitiram cantar em coral venceram a resistência e o preconceito. Esse “ato de coragem” (LANZONI, Anexo I/14, p.154) vem imbuído de incerteza, timidez, enfrentamento, entrega, descoberta, superação e inte(g)ração.

Cruz comenta que o canto coral precisaria ser transformado num “objeto de desejo”, a exemplo do interesse das pessoas pela atividade física que passou a ser sinônimo de saúde e ganhou *status* de obrigatoriedade na atualidade.

*Por alguma razão os jovens não querem essa exposição perante os seus iguais, quando são convidados a cantar no ambiente da escola se recusam, alegando “mico” perante os colegas. Estranho você participar de uma atividade pela qual não quer ser identificado, não existe um orgulho neste sentido (...). Os jovens acabam sendo muito destrutivos em relação à performance, porque não confiam naquilo que produzem ou então são muito críticos em relação à maneira como estão cantando. (CRUZ, Anexo I/10, p.109)*

O regente ocupa um papel relevante neste “pretexto de conquista” (Ferronato, ANEXOS: I/5, p.61), pois caracteristicamente é um agente transformador do cotidiano dos jovens e da comunidade onde atua. Ele deve saber lidar com questões relacionadas à sensibilidade humana, às trocas afetivas e ao exercício do bem comum, irmanando as diferenças e, ao mesmo tempo, deve demonstrar profissionalismo e competência, indicando novas maneiras de conduzir o trabalho coral, conquistando os jovens para o desafio do fazer musical e viabilizando o acesso aos bens culturais. Nos fala a regente:

*Fico pensando se “eu escolhi” ou “fui escolhida” ser regente coral e fico avaliando de que forma eu estou com as pessoas e como o canto coral pode mediar esse processo. (FERRONATO, ANEXOS: I/5, p.56)*

Reginato comenta que o sucesso do trabalho depende da maneira como o regente estabelece relações com os jovens, tratando-os “de igual para igual”, dispondo de uma linguagem direta e simples e oferecendo propostas instigantes e compatíveis a essa idade, aliadas ao modo de conduzir o grupo. Neste âmbito de discussão, ressalta que a expressão corporal surge como possibilidade de autoconhecimento otimizando os resultados da produção vocal.

### **3.2.2 Estratégias de divulgação**

A divulgação da atividade coral é de fundamental importância para arregimentar novos integrantes; ela, em geral, ocorre no início das atividades anuais, ativando recursos de comunicação local e dispondo de ferramentas de maior amplitude de alcance das informações como *facebook*, *twitter*, *blog*, *site* e *youtube*. Na maior parte dos grupos, a entrada do participante independe de um calendário específico e pode ocorrer a qualquer momento do ano. Quanto aos recursos de comunicação local, diferem consideravelmente dos sistemas tradicionais considerando os locais de trabalho e por iniciativa própria dos regentes, a exemplo do *Corangelis* (Goianinha-RN), cuja divulgação é feita a partir de sistema de som de rua, que anuncia as atividades do grupo e demais eventos culturais da cidade. Outro recurso de divulgação muito utilizado pelos regentes entrevistados foi o envio de cartas encaminhadas às escolas, câmara dos vereadores e prefeituras locais. No entanto, parece que o grande divulgador do canto coral é o próprio participante. Costa (Anexo I/11, p.122) aponta como estratégia ao

início de trabalho a técnica do *teaser*<sup>79</sup> (pequenas chamadas que são complementadas continuamente a título de despertar aos poucos o interesse dos jovens pelo trabalho coral), o uso de filipetas, convites presenciais (divulgação “boca-a-boca”) e a apresentação de grupos corais já organizados como mostra de trabalho.

O termo “teste vocal” tradicionalmente utilizado no meio coral foi substituído, em alguns casos, por nomenclaturas menos excludentes, tais como “entrevista” ou “audição musical”. Nesse momento os candidatos são abordados quanto à realização de exercícios de percepção auditiva - baseados geralmente em sequências melódicas, indagações quanto ao interesse de participação e possibilidades em frequentar assiduamente as atividades programadas.

Em todos os grupos entrevistados não foi verificado nenhum tipo de requisito especial à participação principalmente no que se refere à leitura musical ou experiência coral anterior. Como resultado desta avaliação, em alguns corais, os candidatos foram divididos em dois grupos: iniciante e avançado; muitos dos candidatos também tiveram oportunidade de participar de oficinas vocais, como trabalho dirigido à possibilidade futura de ingressar no grupo avançado. Outros regentes dispõem de algum tipo de assessoria individualizada como suporte às atividades que permite “igualar” o nível dos participantes. Segue o comentário de Fernandez quanto às estratégias de ingresso no “*Corangelis*”:

*Quanto aos interessados nas atividades do coral verifico se eles servem ao grupo e se o grupo serve a eles; faço um relato sobre as atividades (ensaios, estilo de repertório, divisão das vozes, técnica vocal, saúde vocal, etc.) e os deixo assistir aos ensaios. Normalmente a entrada se dá por uma procura particular por aula de canto individual, pois muitos já desenvolvem atividades nesta área (igrejas, bandas de garagem, conjuntos, teatro, etc.), por influência dos pais ou por vontade própria. Então deixo claro que o nosso objetivo é o cantar coletivo, de forma interativa, com respeito mútuo à voz do outro. Dessa forma, aqueles que se enquadram neste perfil, passam a integrar o grupo. (FERNANDEZ, ANEXOS: I/13, p.19)*

No cômputo geral, os testes vocais são seletivos, considerando os objetivos do trabalho, o grau de dificuldade do repertório e a capacidade musical de resposta à participação. Além da importância desses fatores, a afinação, via de regra, é o quesito

---

<sup>79</sup> *teaser* ("aquele que provoca"). Trata-se de uma técnica usada em marketing para chamar a atenção para uma campanha publicitária, aumentando o interesse de um determinado público alvo a respeito de sua mensagem por intermédio do uso de informações enigmáticas no início da campanha. (Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Teaser>>)

que garante o acesso e a permanência do candidato no coral, por predisposição ou aquisição desta competência no decorrer do processo. Para a minoria dos grupos, os testes vocais são realizados somente no intuito de direcionar o participante a um naipe; para este tipo de abordagem os regentes comunicam que a própria referência do grupo é suficiente para que o cantor cresça musicalmente.

Damiati comenta que o coral, com o tempo, passou a ser seletivo e a exigir a entrada de participantes que demonstrassem condições de aprendizado rápido do repertório e que estivessem ajustados ao perfil do grupo. Neste grupo, pela distribuição de benefícios via patrocinador (cesta básica e plano de saúde), são realizadas avaliações semestrais para comprovar o rendimento do participante e sua suposta permanência. Outro fator que pode justificar a saída do cantor diz respeito a condutas internas ou externas que venham a prejudicar a harmonia do grupo e a filosofia do projeto, a exemplo do envolvimento com cigarro, bebida ou entorpecentes. Todos os requisitos à participação são previstos em regimento interno.

Todos os corais, por representarem algum tipo de filiação institucional, possuem um cronograma fixo de atividades, no entanto, têm livre arbítrio na organização de seus próprios eventos, promovendo ações e parcerias, dinamizando recursos e concentrando os esforços do grupo num objetivo comum, com responsabilidade e comprometimento. As apresentações dependem da demanda de convites internos e externos.

Prueter utiliza o recurso das “aparições relâmpago” do coral (*flash mobs*) em pontos estratégicos da cidade de Curitiba, como iniciativa de divulgação e amostragem do trabalho que é realizado na UFTPR, enfatizando a importância do compromisso social do regente e do grupo em colaborar com a cultura local; destaca que é possível ter produtividade alta com qualquer grupo musical, na dependência da iniciativa do regente em criar estratégias para que isso ocorra. Fernandez e Souza organizam festivais internos no intuito de exibir o talento de cada participante. Nestas propostas os grupos apresentam um repertório de estilo livre que, muitas vezes, se revela atraente ao público e acaba indicando perspectivas para o trabalho coral. Essas iniciativas são dinamizadas pelo desafio que constitui o principal fator de estímulo para a participação, comentam os regentes. Costa, do mesmo modo, realiza *shows* temáticos associando a *performance* cênica e musical que envolvem todos os participantes num intenso trabalho de pesquisa. Essas estratégias de possibilitar a demonstração de habilidades do participante parecem contribuir em termos de adesão e comprometimento.

Alguns regentes destacaram a curiosidade e interesse dos jovens pela música vocal, pelo estímulo e veiculação da série *Glee*, que trouxe a referência do estilo de canto coral praticado nas escolas norte-americanas. Essa modalidade *pop* do canto coral foi divulgada no Brasil em 2011/12, por iniciativa da TV Globo e do Programa “TV Xuxa” na elaboração de um concurso de corais. Tais investidas contribuíram para uma suposta visibilidade da atividade, com vistas à modernização de uma prática coral juvenil, possível de ser aplicada à música brasileira. Pruetter nos fala a respeito da participação neste evento do Grupo “Timbra” (UFTPR-Curitiba) que trouxe grande repercussão ao trabalho realizado, aumentando os índices de participação e interesse da mídia e comunidade local.

*Depois da nossa participação no Programa da Xuxa eu observei que havia um interesse muito maior do público pelo coral que cantava e dançava que pelo coral que usava “pastinha”. Uma jornalista da Gazeta do Povo de Curitiba, num Caderno chamado “Vida Universitária”, escreveu uma matéria que abordava algo como: “esse é um coral diferente, dele você vai gostar...!” Esse bordão se tornou recorrente e, a partir daí, tivemos muitas oportunidades de convites, participações (...) em todo o Brasil. (PRUETER, ANEXOS: I/9, p.102)*

O coral juvenil, por sua natureza, acaba ocupando um lugar expressivo na cultura local. Ferronato (ANEXOS: I/5, p.58) discorrendo a respeito da importância da atividade coral em Nova Petrópolis-RS, comenta que a comunidade vislumbra a prática coral como um investimento, pois se trata de uma tradição que é cultivada nas próprias famílias. Comenta que a cidade, de 20.000 habitantes, possui 60 corais ativos.

Alguns grupos corais juvenis demonstraram interesse em atuar em programas de cunho social e de cidadania como extensão dos trabalhos desenvolvidos, a exemplo do projeto “Cutucar” promovido pela “Academia *Libre Cantare*” (Itabirito/MG) que trata de uma intervenção junto aos jovens envolvidos com droga.

De um modo geral, o canto coral mobiliza toda a comunidade integrando todos os segmentos sociais promovendo divertimento, desenvolvimento e cultura.

### **3.2.3 Dificuldades encontradas**

As grandes dificuldades enfrentadas pelos corais juvenis, que incidem diretamente no grau de satisfação e motivação do regente e do grupo e, conseqüentemente, na produção artística, por ordem de citação foram: espaço físico

inadequado aos ensaios (principalmente pela incidência de sons e ruídos externos), quantidade insuficiente de vozes masculinas, falta de entendimento por parte das instituições do funcionamento e dinâmica do trabalho coral (apoio e vontade política), rotatividade dos participantes incidindo no reinício contínuo do trabalho, tempo de ensaio reduzido para amadurecimento das propostas musicais, falta de um profissional destinado ao trabalho de técnica vocal, falta de pianista, transporte, verba incompatível em relação aos projetos desenvolvidos, sobrecarga de funções diversas e conflitantes atribuídas ao regente, baixa remuneração, gratuidade na participação.

### **3.2.4 A prática coral na escola**

Na narrativa dos regentes entrevistados só o apoio governamental e o incentivo da educação dirigido ao trabalho musical com as crianças poderia garantir a formação de um público jovem mais receptivo à participação em conjuntos instrumentais e vocais além do consumo musical mais criterioso. Cisneros, à respeito da Escola Waldorf, comenta:

*No primeiro momento da manhã, ao invés de fazer contas, escrever ou aprender as letras, as crianças fazem ritmos corporais, elas cantam melodias e recitam poemas cerca de 30 a 40 minutos e isso faz com que todos, de alguma maneira, como grupo social, se afinem ao passo que individualmente cada um chegue, aos poucos, com sua velocidade, nesse momento proporcionado pela escola; só depois disso é que a professora entra no conteúdo das matérias. (CISNEROS, ANEXOS: I/8, p.91)*

A dificuldade da implantação da lei que trata da obrigatoriedade da prática musical nas escolas ocorre, principalmente, pela evidente falta de profissionais capacitados que concentrem saberes sociais, psicológicos e pedagógicos, além dos musicais. A par desta realidade, foi indicado que os educadores musicais trabalhassem como multiplicadores na capacitação de professores para desempenhar essa função, afim de que, aos poucos, o trabalho fosse difundido nas escolas. Para Schmeling essa possibilidade seria factível se os professores passassem obrigatoriamente pela experiência de cantar em coral ou de fazer aulas de canto regularmente para que pudessem atuar com consciência e responsabilidade. Guimarães já reivindica que os conteúdos musicais sejam resolvidos na escola, pela contratação de um profissional visitante habilitado, salvaguardadas as devidas competências de área.

No consenso geral dos entrevistados, a prática deveria compor um projeto extensivo e complementar às aulas de Arte, oferecido em contra-turno ou em horário estendido, reunindo os alunos interessados de forma optativa e extracurricular. A partir daí, poderia ser iniciado, primeiramente, um trabalho voltado à exploração do universo sonoro do qual decorresse um trabalho efetivo de canto coral.

Notadamente, toda proposta de canto coral passa diretamente ligada à educação, independentemente do ambiente formal da escola, pois a experiência estética contribui para a concretização de um objetivo maior, que é a própria sensibilização do ser humano. O regente, por sua vez, é capaz de influenciar os parâmetros de escuta dos jovens e, conseqüentemente, os critérios de gosto, assim, a escuta seria decifrada em termos de profundidade e permanência pela experiência coral.

Schmeling observa que a oportunidade de entrada de um trabalho de excelência musical nas escolas poderia indicar possibilidades mais atraentes de lidar com os jovens no dia a dia. Na escola é possível observar *rappers* e *beatboxers* gravando suas melodias e tocando seus arranjos, muitas vezes sem conhecimento musical, contando somente com a própria criatividade e os recursos disponibilizados pela tecnologia. Esses materiais podem constituir o ponto de partida para um suposto “refinamento musical”, sem impor referências distantes do cotidiano dos jovens, desmistificando a prática do canto coral. Como afirma Guimarães:

*O regente deve se preocupar prioritariamente em “ensinar música”. Assim, é possível cantar “Rebeldes” e aproveitar esse material musical para dar a ideia de uma frase ou de outro elemento musical que possa estabelecer relações com aquilo que será aprendido enquanto terminologia musical. Essa estratégia pode ser muito interessante para elevar o nível de atenção, assim, ao expandir as possibilidades de uso dos diversos materiais que temos à disposição, chegamos à conclusão que cantar “Rebeldes” não era o problema em si. (GUIMARAES, ANEXOS: I/2, p.22)*

Costa (ANEXOS: I/11, p. 124) indica que a aplicação de uma anamnese para verificar quais são as músicas que os jovens estão ouvindo seria pertinente reportando-se à utilização do repertório divulgado pela mídia como estratégia inicial ao trabalho do regente coral. Comenta que esta estratégia seria um bom chamariz (uma boa “isca”), em comum acordo com Pruetter (ANEXOS: I/9, p.103), para garantir a adesão dos jovens à atividade coral e, a partir daí, o trabalho passaria por um processo de transformação, mediante novas propostas de repertório, em termos de negociação e compartilhamento.

Sugere que o interesse dos jovens pelo gênero “musical” possa indicar uma proposta factível de inte(g)ração do canto coral às demais linguagens artísticas: teatro, dança e artes plásticas (elementos de cenografia e figurino).

Em Cruz e Ferronato observamos ampla utilização de instrumentos musicais; segundo as regentes, esse formato músico-vocal é muito atraente aos jovens, pela possibilidade e execução de estilos musicais mais próximos ao cotidiano e, supostamente, mais atraentes. Do mesmo modo, o coral em ambiente escolar poderia dispor de alunos instrumentistas que, habitualmente, já tomam parte em “bandas de garagens”, “bandas de louvor” e outros conjuntos musicais, onde é comum o uso de instrumentos como o teclado, baixo elétrico, guitarra elétrica, bateria, violão e outros, que poderiam ser adaptados. De modo que as “bandas vocais”, por assim dizer, contariam, além dos instrumentos e com a participação de solistas, de *backing vocal's* desmembrados da formação coral tradicional. No entanto, foi observado que esse novo formato não deveria condicionar o trabalho de um grupo a reproduzir modelos musicais já existentes, pois a prática coral possui suas especificidades. Esse tipo de execução (“cover”) do repertório divulgado pela mídia e adaptado ao canto coral poderia causar no cantor e no público, certa “frustração” ou sensação de “cópia mal feita”, ao distanciar-se dos parâmetros de gravação originais difundidos na mídia; ademais, aí estaria verdadeiramente o seu maior atrativo, a releitura dos materiais musicais disponíveis, como ponto de partida para o processo musical criativo. A prática do canto coral deve mostrar aos poucos um caminho novo abrindo horizontes para outros estilos musicais, ampliando o conhecimento e os parâmetros de gosto. Ferronato a esse respeito comenta:

*Há algum tempo atrás nossa banda tinha um formato muito pasteurizado, pois os arranjos instrumentais começaram a ficar muito parecidos com as gravações originais. Então criamos outras nuances e introduzimos outros instrumentos: escaleta, cajón, tamborim, etc. e assim criamos uma dinâmica instrumental mais variada, que permitisse uma percepção maior da textura musical, suavizando ataques e volumes, de modo a não “brigar com as vozes”, o que imprimiu nova característica ao nosso trabalho definindo novos parâmetros de repertório - a ponto de que já não podemos fazer certas músicas se não tivermos a banda presente. (FERRONATO, ANEXOS: I/5, p.68)*

O uso da percussão corporal também foi indicado por todos os regentes como possibilidade de revigorar a prática coral e estimular a participação dos jovens por dois

motivos importantes: estímulo da vibração sonora que harmoniza a expressão corporal e capacidade de manter níveis de imersão e concentração na atividade musical.

O ambiente escolar é, habitualmente, carente de materiais musicais, assim o canto coral responderia às necessidades imediatas da prática musical. Seria necessário um esclarecimento dirigido aos diretores, coordenadores de área, professores e outras agremiações que relatasse os objetivos da atividade coral para além do “barulho” (Pruetter, Damiani, Neves & Assi), pois a maneira como esses segmentos enxergam o trabalho do coral foi considerado fator de fundamental importância, pois a atividade concorre com a oferta de uma série de outras atividades concomitantes ofertadas pela escola. Neste sentido, Santos comenta que a música ainda sofre o preconceito instituído da fábula “a cigarra e a formiga”, ou seja, que a associação da música com entretenimento prevalece à aprendizagem e ao conhecimento.

O regente tem um compromisso com a democratização do trabalho musical no ambiente escolar. Os cursos de licenciatura, efetivamente, devem amparar os alunos conscientizando-os dos diversos assuntos que envolvem a prática do canto coral: natureza das vozes juvenis, expectativa do trabalho e de seus resultados, compromisso social e pedagógico do profissional habilitado como Educador Musical. Para Neves & Assi, a prática coral, efetivamente, muda o comportamento dos jovens, mobilizando a comunidade estudantil e promovendo a unificação da escola. O pensamento dos entrevistados é compartilhado pelos demais.

*Quando um aluno entra para o coral, sem que me falem, observo que o comportamento dele se modifica: o modo de sentar na cadeira, a capacidade de concentração, a memória, as notas, a atitude com os colegas, etc. Quando isso acontece, eu pergunto a ele: “Fulano, você entrou para o coral?” Ele responde que sim! Então eu digo: “Eu, já sabia...!” (Depoimento de uma professora da Escola Carlos Chagas – Bauru/SP. In: ANEXOS: I/12, p.137)*

#### 4.2.5 Elementos de fruição musical

*Quando estou regendo sinto que a música brota das minhas mãos e que eu posso tocá-la, sinto uma emoção tão grande como se o público não estivesse ali. Cada gesto que faço e eles acompanham, é apaixonante. (...) o aplauso traz a constatação de que a música surtiu um efeito e então todos ficaram satisfeitos. (NEVES & ASSI, ANEXOS: I/4, p.146)*

A fruição está relacionada ao poder que a música exerce sobre o ser humano ou à forma como o ser humano usufrui o poder da música. Nos relatos dos regentes observamos que a fruição musical pode estar ligada ao esmero técnico – o *métier* do artista (*práxis*), à emoção que a música pode transmitir no exercício da sensibilidade e ao sensível - um sistema de relações próprias do ser humano capaz de ativar processos cognitivos (memória). Estabelecida esta relação, situamos na prática do canto coral: o regente, o cantor e o público que, a princípio, constituem partes distintas na trama musical, com funções bem definidas; o regente toca seu instrumento musical (o coral), o cantor canta e é tocado pelas atitudes do regente, o público ouve e compartilha da atitude de ambos. A discussão dos aspectos de emissão e recepção musical é permeada pelas relações do significante, conforme verificado no Capítulo anterior.

O regente manifesta-se pelo domínio de habilidades inerentes à execução musical, que advém de um estudo técnico concentrado e desafiador, considerando a predisposição e o interesse profissional pelo assunto; o cantor deveria entender o funcionamento de seu instrumento vocal (qualidade, afinação, precisão na articulação, dosagem harmônica, forma musical) para que se permita usufruir daquilo que a música propõe e, finalmente, o público, que é atingido pela qualidade de trabalho apresentado e decorrente aceitação. Na opinião de Fernandez (ANEXOS: I/13, p.149), o processo de fruição musical fica mais evidente nas apresentações, pois, na maior parte do tempo, o regente se detém no trabalho mecânico e prático da música, especificado na partitura. No entanto, o regente admite que existam momentos mais “focados” nos ensaios, nos quais é possível chegar a um nível maior de percepção.

A fruição musical pode representar uma conquista de área, de um processo adotado para resolver situações, que desencadeia um resultado musical satisfatório, tanto na perspectiva do regente, quanto do cantor e do público. A fruição musical é viabilizada como técnica, por uma sorte de fatores de inserção da prática coral em cada

contexto, respeitando a natureza de cada grupo e o momento oportuno de realização de cada trabalho. Seguem os comentários de Schimiti, Schmeling e Reginato:

*Sou bastante exigente e obstinada, sempre há algo a ser melhorado e quando sinto algum resultado que vai de encontro àquilo que eu planejei, me sinto realizada. Pode ser que isso ocorra num simples vocalize!* (SCHIMITI. In: ANEXOS: I/7, p.80).

*Acompanho as minhas conquistas e realizações a partir daquilo que eu consigo extrair do cantor.* (SCHMELING. In:ANEXOS: I/15, p.163)

*Noto que, quando nós lemos um arranjo que é bem construído musicalmente, ainda com o nome das notas, sem que haja a preocupação com o texto, eles vibram com a sonoridade da música.* (REGINATO, ANEXOS: I/3, p.40)

A atividade musical ativa processos emotivos inerentes à experiência de vida de cada um e na relação entre iguais, intercambiando aspectos da memória afetiva, pelo compartilhamento de sensações e sentimentos. Desse modo, a fruição musical ocorre por meio de mecanismos e resultados diversificados.

A música traz marcas de determinadas épocas ou acontecimentos da vida pessoal de cada um dos envolvidos na prática. Essa memória afetiva é muito importante para o desenvolvimento do ser humano; a música, por sua vez, é capaz de restituir lembranças e reanimá-las (“*essa música me faz lembrar de...*”, “*essa música me deixa triste*”, “*essa música me deixa contente*”, “*eu cantava essa música no meu coral*”, etc.). Dantas, a respeito de uma experiência de fruição musical, aponta:

*(...) em certo ensaio, estavam todos muito cansados, então apaguei a luz e começamos a cantar, aquilo foi tomando conta das pessoas de um modo tão intenso que quando acendi a luz novamente estavam todos chorando. O texto dizia: “*Meu Deus é uma rocha em tempo de desespero*”, eles haviam entendido a mensagem da música, foi uma experiência divina. Essa foi uma das experiências inesquecíveis que eu tive com o coral que transcendeu o cantar por si só.* (DANTAS. In: ANEXOS: I/1, p.9)

Devemos destacar a importância do texto nesta relação, pois, em grande parte das vezes, o entendimento musical depende das imagens sugeridas pela mensagem poética. Desse modo, a imagética pode ser um dos recursos utilizados pelos regentes para estimular a vivência musical, construir uma imagem sonora e atingir a ideia de interpretação proposta para a obra. Segue o comentário de Damiaty.

*Eu acho que o coral se sente “tocado” porque eu trabalho a música como realidade: eu falo de paixão, eu falo sobre namoro, sobre nossa atitude com o outro, sobre amizade, etc. Sempre procuro utilizar uma linguagem que seja muito próxima a eles, trabalho muito com a imaginação que o texto sugere. Sempre digo que eles devem ser atores, que eles têm que buscar esse sentimento dentro deles. É assim que eu me aproximo, é essa música envolvente que prende a atenção. Digo sempre que o meu termômetro é o meu braço, se eu me arrepiar é porque eles estão transmitindo a mensagem da música. (DAMIATI, ANEXOS: I/12, p.139)*

Entendemos que, na música coral, o texto é imprescindível, no entanto, é necessário observar que nem sempre ele aparece estabelecendo um sentido lógico que remete a um tema, enredo ou estória, muitas vezes o texto aparece como língua inventada, a partir da imaginação do compositor ou poeta. Neste caso a música vocal aproxima-se à música instrumental, de modo que a emoção também pode aparecer sugestionada pelo fraseado, a sonoridade, a harmonia, os efeitos, a rítmica.

A música (a “Arte das Musas”) atinge a todos (regente, cantor, público) de modo ressonante, caracterizando-se como termo de ligação entre os seres humanos, numa vibração uníssona da capacidade sensível e intelectual que dá oportunidade à vivência estética; portanto, a fruição musical tem um sentido coletivo. Pelos relatos dos regentes, é possível observar, em certos momentos, em ensaios e apresentações, um estado de envolvimento e contemplação característico dessa situação.

*O que encanta essa emoção que o som desperta num sentido metafórico, enquanto movimento, e num sentido simbólico, que remete a outros dizeres. Tenho aprendido que essa relação não é algo só intelectual, pois passa também pelo corpo, que contribui muito para estabelecer essa estética musical (REGINATO, ANEXOS: I/3, p.39)*

Esse arrebatamento indica um “lugar comum” na relação dos grupos sociais, detectando aspectos típicos de uma experiência tribal, na linguagem de Michel Maffesoli, proporcionada pela participação coral. A experiência do “som significativo” resultaria num momento de sintonia comum a todos os envolvidos. As pessoas, realmente, se nutrem dessa vivência e passam a compartilhar suas experiências, predispostas a encarar a vida de forma diferente, com mais propriedade, segurança e eloquência. No relato dos regentes entrevistados não há resposta concreta em relação ao que se pode fazer para que isso ocorra; no entanto, eles identificam que há momentos

em que a fruição musical reverbera no regente, no cantor e no público e, por uma sorte de fatores, integra os três segmentos.

Cruz (ANEXOS: I/10, p.115) observa nos trabalhos iniciais com grupos corais amadores que a preocupação do regente está centralizada na resolução de questões estruturais básicas quanto à execução musical. A regente admite que o processo de fruição permeie toda a prática musical em diferentes níveis de realização, extrapolando o limite da reprodução simples e programada; no entanto, observa que o aspecto puramente sentimental difere da fruição musical porque esta última torna-se aguda pela percepção. Via de fato, a emoção ocorre evidentemente; no entanto, a fruição fica no limiar do sensível, indo “além do objeto que se vê”, conforme descrito no Capítulo anterior.

*Os jovens permanecem no coral porque eles procuram essa sensação de conforto que a música traz, quando eles estão cantando eu percebo uma felicidade muito grande; determinadas químicas ocorrerem no corpo deles que mudam o seu estado psicofísico. É a história do velho e bom ditado popular: “quem canta seus males espanta”; aí eles se remetem a um tempo feliz. (COSTA. In:ANEXOS: I/11, p.126)*

*A música entra no cérebro por um caminho específico, assim as pessoas passam a prestar mais atenção no que está sendo dito pelo texto, a exemplo da igreja que utiliza a música como um instrumento de conversão e de elevação espiritual. Às vezes, durante a apresentação, acontece algo mágico que não havia acontecido antes nos ensaios. (PRUETER. In:ANEXOS: I/9, p. 104)*

*O coral ocupa um lugar especial, aquele momento quando estamos juntos é sagrado, único e inexplicável... Eu não sei te dar uma resposta científica para isso; uma resposta sagrada ou uma resposta num nível mais refinado da música... Nós temos um “morador” na sala de ensaio, ao qual chamamos de “Bob”, os cantores ficam atentos à manifestação sonora desta entidade e sabem quando ela acontece verdadeiramente. (DANTAS. In:ANEXOS: I/1, p.9)*

No comportamento dos jovens que participam dos grupos corais foi constatado um deslumbramento por essa atividade como uma experiência prazerosa comprovada de antemão no estímulo, motivação e comparecimento aos ensaios. Costa (ANEXOS: I/11, p.119) comenta que existe um bem estar uníssono pelas mudanças psicofísicas da energia e do prazer que advêm da prática do canto coletivo. Muitos relatos dos regentes

ganham amplitude nos aspectos da fruição, pois desta experiência do “som significativo” resultou uma escolha profissional. Seguem os fragmentos dos depoimentos de Costa, Dantas, Schimiti e Cisneros:

*Eu desci aquela ladeira planando, muito leve e feliz, meu pé não tocava o chão, era uma condição muito diferente (...) Quando me lembro daquele meu primeiro ensaio na Pró-Arte, entendo a razão do trabalho que eu faço hoje, que é na verdade um sentimento impregnado que tenho daquela época: Eu tenho impregnado em mim o bem estar que eu senti no meu primeiro ensaio em coral juvenil. (COSTA. In: ANEXOS: I/11, p.119)*

*Pela falta de tenores decidi cantar no naipe e então, de repente, fiquei muito emocionado, eu tinha esquecido que um dia eu fui cantor de coral e de como aquilo era mágico, foi bom demais estar ali! (...) A prioridade em minha vida é fazer as pessoas cantarem! (DANTAS. In: ANEXOS: I/1, p.4)*

*A experiência de cantar em grupo, de ouvir um acorde, foi algo muito marcante pra mim; a partir daquele momento decidi que era com aquilo que eu queria trabalhar. (SCHIMITI. In: ANEXOS: I/7, p.79)*

*Eu cantei num coral infantil de alto nível com uma regente que tinha uma sensibilidade muito especial (...) Acho que essa vivência foi tão forte que eu decidi que a música era a minha missão. (CISNEROS. In: ANEXOS: I/8, p.92)*

### 3.2.6 Considerações técnicas

#### a) Gesto

*As pessoas querem se reunir para cantar, querem fazer música e sempre há alguém que toca um instrumento que acaba liderando. Eu mesma comecei na música deste jeito, eu tocava piano, um dia o regente faltou então olharam pra mim e disseram: Faz você! (PRUETER. In: ANEXOS: I/9, p.98)*

A regência contribui na composição do som que se quer ouvir. Desse modo, o gesto tradicional, determinado por uma escola, nem sempre é imprescindível, mas é eficiente na maneira de organizar estratégias de como o regente pode intervir; em paralelo, o gesto coloquial imprime aspectos da personalidade do regente e por essa característica extrapola o formato dos diagramas tradicionais de marcação. Na opinião de todos os regentes entrevistados, deve existir equilíbrio entre esses dois tipos de gesto, o primeiro (tradicional) deve ser interiorizado como um gesto padrão que servirá como estrutura de base e o segundo (coloquial) deve expressar a “fantasia sonora” criada pelo regente e se presta especialmente à interpretação. Ambos referenciam a lembrança de tudo aquilo que foi planejado em relação à execução musical durante os ensaios.

O gesto tradicional é imprescindível até o momento que o regente passa a dispor de outras formas de se expressar (COSTA. In: ANEXOS: I/11, p.127). Schimiti (ANEXOS: I/7, p.81), observa que “o resultado sonoro de uma linha melódica está mais compatível ao desenho de um arco que é feito no ar, do que à rigidez de um diagrama”; essa afirmação está apoiada em conceitos expandidos da teoria de Rudolf Laban<sup>80</sup> aplicadas à dança, como a própria regente comunica. Schmeling (ANEXOS: I/15, p.163) comenta que podem ser realizados trabalhos maravilhosos sem se recorrer a uma estrutura de gesto tradicional, a partir do momento em que o líder vai “pintando um quadro” daquilo que ele gostaria que fosse o trabalho, pois o gesto passa mais pela percepção do corpo como um todo, que estritamente pelo contato visual. Para Reginato, a abstração do gesto na relação de ensino e aprendizagem se torna ainda mais importante no desenvolvimento da voz do cantor, em termos de expressividade e qualidade, pois é capaz de instigar certas imagens vocais, de modo a ajustar o instrumento vocal (posição do palato, boca, foco, afinação e condução).

---

<sup>80</sup> **Rudolf Laban** (1879- 1958) Dançarino, coreógrafo, considerado como o maior teórico da dança do século XX e como o "pai da dança-teatro". Dedicou sua vida ao estudo e sistematização linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação (Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf\\_Laban](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Laban)>)

No caso do espetáculo cênico, o gesto se transforma em síntese e é notória a potencialidade que adquire pela possibilidade de compensar a ausência do próprio regente à frente do grupo coral conforme indica Costa (ANEXOS: I/11, p.127). A presença do regente, neste sentido, seria um obstáculo entre a comunicação do grupo e a plateia, e sua ausência indicaria novas maneiras de condução musical que surgiriam a partir do trabalho de consciência corporal dos cantores. Numa perspectiva educativa, Reginato (ANEXOS: I/3, p.39) destaca o trabalho do regente como “ensaiador”, pois para ele a função de qualquer professor é promover a autonomia de seus alunos. Neste âmbito de discussão. Prueter e Damiaty afirmam:

*Minha regência se faz muito clara para o meu grupo porque consigo os resultados que eu proponho quanto à precisão de entradas, cortes e dinâmicas. Eu considero que o gesto não é primordial, acho que a técnica de ensaio é mais importante, meu coral é treinado a responder a determinado gesto, assim ele (o gesto) é totalmente coloquial neste sentido. Muitas vezes eu transfiro a eles a responsabilidade do gesto. (PRUETER, ANEXOS: I/9, p.105)*

*Acredito que para o jovem respeitar o papel do regente frente ao coral, ele tem que se passar por regente, então coloco os cantores para reger, para fazer técnica vocal, para ensaiar os naipes, etc. O grande prazer do cantor de coral é imitar o regente! (DAMIATI, ANEXOS: I/12, p.140)*

Quando o coral deixa de ser iniciante, o gesto tradicional ganha maior relevância no processo comunicativo. No entanto, ele é sempre mutável e está em constante atualização, reorganizando-se a partir do repertório. O grande mérito do gesto tradicional do regente é ser universal e servir efetivamente para os momentos em que se mantém um contato rápido com os músicos, de modo a criar um “ponto de encontro” naquilo que se quer comunicar. Mas, na regência coral, pela própria natureza de lidar com a proximidade regente-cantor, o gesto coloquial se torna necessário à construção do trabalho expressivo e à maneira como se pretende transmitir a música. Para Neves & Assi (ANEXOS: I/4, p.52), o gesto “de base” deve servir de parâmetro para o regente, não deve ser metódico nem rigoroso, mas prioritário naquilo que é construído musicalmente, com plena liberdade de criação. Oportunamente, Fernandez comenta que o gesto é um contrato que se estabelece com o grupo na comunicação daquilo que se pretende musicalmente; então, ele também pode ser um gesto verbal, pois muitas vezes

a explicação daquilo que se pretende é pertinente. Neste sentido Dantas, Guimaraes e Cisneros apontam:

*O coral só consegue realizar alguns sons comigo por causa do meu gestual; se vier outro regente será diferente; ele pode tirar outros sons, até melhores..., porque as possibilidades gestuais são imensas, no entanto, à medida que isso se torna uma alegoria, o gesto universal se faz necessário. (DANTAS. In: ANEXOS: I/1, p.11)*

*Para ensinar música nós temos várias maneiras; algumas, não há como burlar, ou seja, eu preciso de toda a minha formação para oferecer um padrão de conhecimento, porém eu tenho que tratar desses temas a partir da realidade que eu verifico. (GUIMARAES. In: ANEXOS: I/2, p.25)*

*Minha regência é bem prática e intuitiva, eu não me preocupo profundamente com o gesto tradicional, sinto que fui me libertando um pouco deste compromisso acadêmico. O olhar do coral deve ser conquistado porque muitas vezes fazemos um gesto “bonitinho” e o coral não reage àquilo. (CISNEROS. In: ANEXOS I/8, p.93)*

Observe-se, ainda, que existe um conceito ampliado do gesto. O regente é visto como “personalidade” perante o coral, visto que, por questões de simpatia e empatia, o trabalho de um grupo coral pode surtir maior efeito. Comenta Dantas:

*Quando eu estou à frente do coral, minha sensação é que devo protegê-los; depois dos concertos me sinto massacrado, sujo, suado, sugado, esgotado, porque como eu fico de costas para a plateia, acabo absorvendo todas as energias. Naquele momento eu protejo os meus cantores de modo a não deixar que nada de ruim passe em relação ao contato deles com a plateia, nada pode interferir. (DANTAS. In: ANEXOS: I/1, p.8)*

É importante que o regente amplie seu nível de referência, para que seu trabalho não fique estagnado. Neste aspecto, a leitura de materiais teóricos que buscam a excelência do canto coral é imprescindível, como inspiração para realizar novas propostas com o grupo. A célebre frase, muito divulgada no meio coral, de que “não existem corais ruins, mas regentes ruins” foi recordada por Schimiti:

*Se eles ainda não cantam bem, sou eu que ainda não sei como fazê-los cantar bem. Se eles não estão afinando, eu é que tenho que encontrar uma solução para aquele problema de afinação; essa é a minha responsabilidade enquanto regente – propor uma solução para os problemas que vão emergir dos ensaios. (SCHIMITI. In: ANEXOS I/7, p.81)*

## b) Classificação Vocal

As abordagens quanto à classificação vocal modificaram consideravelmente no relato dos regentes entrevistados. Alguns optam pela execução de canções folclóricas conhecidas ou vocalizes simples no intervalo de uma terça ou uma quinta para realizar a classificação vocal dos candidatos a integrarem o grupo coral. Os vocalizes descendentes foram mais utilizados, de modo a facilitar a emissão dos sons agudos e dar leveza à emissão dos sons graves, pois exigem menor tensão quando comparados aos vocalizes ascendentes. A avaliação melódica é feita com maior frequência, salvo análises pontuais de ritmo e harmonia. Na realização dos vocalizes também é verificada a região de *passagio* (“notas de passagem” ou mudança de voz).

No coral juvenil, é muito raro encontrar vozes graves; em geral, são *mezzos* sopranos e barítonos, uma característica das vozes brasileiras, na fala dos regentes. Quanto a definir se uma voz intermediária fica no grave ou no agudo, dependerá da disponibilidade e interesse do cantor para que isso aconteça e isso também dependerá da personalidade do cantor. Via de regra, o candidato a cantor chega ao coral com uma extensão vocal muito limitada, no limiar da voz falada, e é comum observar a “voz soprada”, que mostra características de uma voz frágil e em processo de mudança.

Em relação às meninas, é comum que elas não gostem de cantar como sopranos porque, como ainda não amadureceram os sons agudos consideram que esse tipo de voz soa de forma infantilizada; os meninos que ainda não mudaram de voz permanecem nos naipes de soprano ou contralto. Atenção especial foi dada às vozes masculinas, ressaltando-se a importância do conforto na emissão vocal e a necessidade de deslocamento de naipe. Schimiti e Cruz propuseram uma “costura” entre os naipes de tenor e baixo, dessa forma a voz permanece “em trânsito”, incorporando trechos musicais possíveis de serem realizados. Dantas (ANEXOS: I/1, p.12), na mesma linha de pensamento, propõe que os cantores recém chegados da mudança de voz cantem, primeiramente, no naipe de barítono.

Costa (ANEXOS: I/11, p. 128) apoiada nas teorias de Henry Leck, observa que nenhuma mudança vocal acontece suavemente; então, é preferível que o cantor se mantenha cantando num lugar onde ele se reconheça. Portanto, quando se inicia o processo de mudança de voz, muitas vezes, é aconselhável que o menino permaneça cantando no registro mais agudo (pelo uso do falsete), principalmente aqueles que já

tiveram experiência vocal na infância. Observa, ainda, que há, também, meninos que passam bruscamente para o barítono, mas cuja voz oscila entre o grave e o agudo, entre a voz infantil e a voz adulta.

Neste estudo, os casos de mudança vocal apareceram raramente no perfil do público investigado, no entanto, como se trata de um período de maturação, é pertinente destacar que a voz dos meninos sofrerá ajustes contínuos durante a juventude. Para Cisneros:

*O jovem na adolescência traz escrito na testa “fechado para reforma”. Assim, trabalhar diretamente com a voz, que é tão interna e reveladora, torna-se muito complicado, principalmente para os meninos, que ficam mais expostos com a mudança vocal e são vítimas da ironia e das brincadeiras dos mais velhos. (...) eles têm muita vergonha em “colocar a voz”, porque a voz como expressão da individualidade é algo que está nascendo e resta ainda imatura e indefinida. (CISNEROS, ANEXOS: I/8, p.94)*

Como estratégia no coral juvenil, Prueter (ANEXOS: I/9, p.106) procura situar vozes problemáticas junto às vozes mais leves dos naipes. Outro dado importante revelado pela regente é que, à medida que a voz vai se definindo, é comum que os próprios cantores solicitem a mudança de naipe, ou verbalizem questões relativas ao seu desempenho vocal; então, só devem estagiar no naipe indicado pelo regente, até que fique comprovado seu rendimento ou manifestado o desejo de troca. Essa adequação é um processo que ocorre naturalmente, pois cada naipe tem uma característica muito peculiar, que sinaliza o lugar que o cantor ocupa no coral.

Reginato (ANEXOS: I/3, p.41) reconhece características de densidade e volume nas vozes juvenis; comenta que, principalmente nos cantores cuja condição social é menos privilegiada, a emissão vocal é caracteristicamente definida com ampla recorrência ao registro de peito, atentando-se ao fato de que o cantor desconhece a voz de cabeça e tem muita dificuldade de entender o modo de produzir esses sons. Discorrendo a respeito dos registros vocais, observa a facilidade das meninas em buscar o registro grave, talvez, por uma referência atual da música popular brasileira, ao passo que a voz dos meninos torna-se mais leve. Nessa perspectiva, admite a necessidade comum de subir a tonalidade dos arranjos musicais em meio ou um tom na execução.

Outra questão é o modelo vocal que serve de referência às meninas, no caso do regente masculino. Reginato e Lanzoni entendem que a utilização do falsete é um recurso necessário para situar algumas alturas melódicas, mas admite que há

dificuldades inerentes ao entendimento dessa transposição, pois o processo ocorre por imitação; observam, no entanto, que é necessário complementar o modelo vocal, verbalizando a maneira de produzir o som e, também, indica que algumas vozes eleitas do próprio coral possam auxiliar nessas referências, servindo de modelo aos colegas.

Também é possível que o regente recorra ao modelo de emissão de determinados componentes do grupo, para facilitar o entendimento da produção vocal. No caso da utilização do falsete com os meninos, este pode ser utilizado na voz do tenor, ou como ferramenta para maior esclarecimento do registro “de cabeça”, de modo a trazer maior leveza e homogeneidade à voz.

A avaliação vocal pressupõe observar se a voz do cantor modificou-se depois de um período de tempo, em geral, um ano. Alguns regentes costumam anotar os resultados utilizando fichas individuais, para comparar as mudanças ocorridas neste percurso.

A desafinação é muito comum no âmbito coral e pode limitar a participação do cantor. No entanto, para os regentes entrevistados, na maior parte dos casos a desafinação não constitui um dado suficiente para que se proceda à exclusão do cantor.

Schimiti (ANEXOS: I/7, p.82) comenta que a afinação é referencial; trata-se de uma relação estabelecida a partir de um parâmetro comparativo, assim, ela pode ser corrigida quando o sujeito é inserido no grupo. Para Schmeling (Anexo: I/15, p.164), a percepção pode ser desenvolvida ou “acordada”, admitindo-se que há cantores com graus diferentes de percepção, uns com mais facilidade que outros; ela observa, também, que a auto-estima está diretamente relacionada à questão da afinação. Seguem os comentários de Schmeling, Neves & Assi e Prueter:

*À medida que os jovens vêm cantar num grupo, precisam sentir que estão seguros, que foram bem acolhidos e também que vão compartilhar algo do qual não serão julgados dentro dos conceitos “pior” ou “melhor” em relação ao outro (...) A atividade musical deve primar pela autoestima, é preciso conquistá-los e esclarecer que haverá processo e evolução, não por uma questão de proteção, mas de conscientização que eles têm um instrumento musical interno que poderá ser desenvolvido. (SCHMELING. In: ANEXOS: I/15, p.164)*

*O trabalho do regente é um exercício da paciência. Você dedica todo um tempo a determinada pessoa e ela acaba vencendo as dificuldades (...) tenho muito cuidado com os métodos de como chegar, pois eu não devo criar nenhum tipo de frustração, o que poderá marcá-los por toda a vida. Percebo quais são as causas da desafinação e vou contornando a dificuldade no*

*tratamento do coletivo. Nunca abordo os alunos individualmente causando algum tipo de exposição. Quando noto uma melhora também elogio coletivamente.* (NEVES & ASSI. In: ANEXOS: I/4, p.54)

*Tenho um contralto que quando iniciou no grupo tinha sérios problemas de afinação e hoje é líder de naipe.* (PRUETER. In: ANEXOS: I/9, p.99)

É importante explicar aos jovens que desejam participar de um grupo coral questões inerentes à qualidade e às características vocais, preferencialmente mediante a utilização de exemplos, vídeos, figuras, etc. principalmente aos meninos que podem ser cativados nesta “audição”, pelo entendimento da naturalidade do processo de mudança vocal.

Com frequência, o cantor desafinado é assistido pelo regente de forma diferenciada e auxiliado pelos cantores mais antigos. Ele é observado quanto a seu rendimento no grupo, participa de oficinas destinadas a cantores iniciantes, ou recebe acompanhamento individual. Para que se possa corrigir essa defasagem, no entanto, é preciso que se saiba, como se pode constatar no relato de alguns regentes, que há dois tipos de afinação: flexível e monótona. No primeiro caso, o cantor transita entre os sons; no segundo, a voz falada e a voz cantada são muito próximas, e chegam a se confundir. Este é considerado um caso de desafinação extrema. Segue o comentário de Dantas:

*Tive experiência com um cantor com voz monótona e posso dizer que o trabalho resultou na melhora do desenvolvimento melódico da voz falada; quanto ao canto, não teve interesse em continuar; notei que ele cantava tudo do mesmo jeito. Talvez, haja uma questão relacionada em termos da audição, eu acho.* (DANTAS. In: ANEXOS: I/1, p.12)

Na opinião dos regentes o problema da desafinação é um dado afetivo, que decorre, também, da escuta musical. Cisneros (ANEXOS: I/8, p.87) acredita que a desafinação seja mais difícil de ser corrigida em jovens e adultos, porque eles já passaram por algum tipo de massificação e perderam uma “janela de aprendizado” musical, característica da infância, que poderia corrigir esse problema.

Na audição vocal, também é possível observar-se casos de disfonia, que necessitam de orientação médica: voz muito rouca, nódulo aparente e outras alterações fisiológicas que possam trazer algum tipo de prejuízo ao cantor.

### c) Técnica Vocal

O propósito da técnica vocal é amparar o trabalho de construção sonora do coral, no intuito de buscar uma imagem sonora idealizada pelo regente.

A referência da maior parte dos regentes entrevistados é manutenção de um som claro e natural (“voz branca”), caracteristicamente juvenil, mas que tenha equilíbrio, ressonância, foco e projeção. Para Reginato (ANEXOS: I/3, p.43), o som claro é o “som zero”, aquele capaz de servir de referência para avaliar a afinação. Cruz aponta o perigo de uma técnica vocal que possa destruir a sonoridade das vozes juvenis, transformando-a numa caricatura, o que resulta em prejuízo para o coro.

A aplicação do modelo de voz *belcantista* ao coral juvenil foi questionada pela maior parte dos entrevistados quanto à construção de um som estereotipado, que não condiz com a fragilidade da voz juvenil; apontam, também, para o amplo uso do vibrato em alguns coros, o que dificultaria a afinação coral. No entanto, esse tipo de abordagem foi variável. A busca de um som modelado por uma escola de canto aparece em Dantas, determinando variantes no resultado estético. De acordo com o regente:

*É no trabalho insistente da voz individual que conseguimos um resultado em termos gerais (isso funciona muito bem num coral pequeno); todos têm que ter uma produção vocal equivalente, que resultará no som coral. Eu prezo por buscar uma sonoridade diferente em cada canção que faço; se eles precisarem fazer um punch de ópera, eu consigo. No entanto, eu tenho muita dificuldade de transitar na música popular, por isso podemos dizer que o coral é o retrato do regente, o que incide numa questão de escolha, numa identificação sonora. E escolhi ter esse som, mas isso também pode se modificar com o passar do tempo. (DANTAS, ANEXOS: I/1, p.13)*

O padrão de sonoridade se modifica consideravelmente em relação ao repertório. Costa (ANEXOS: I/11, p. 130) admite a utilização de um som “operístico”, quando se visa um determinado tipo de efeito, condizente com o repertório executado, a exemplo da música *Bohemian Rhapsody* (Queen). A regente é corroborada pelo comentário de Ferronato:

*A voz deve ser como “uma roupa que podemos trocar”, e isso se torna importante no sentido de usar a voz que eu preciso: de cabeça, de peito, nasal, falada, em falsete, etc. Observo, então, que o parâmetro estético é a funcionalidade da voz. O som rasgado da lavadeira também me emociona... (FERRONATO. In: ANEXOS: I/5, p.65)*

A preocupação com a realização de exercícios de aperfeiçoamento vocal esteve presente em todos os entrevistados. Os exercícios ocuparam, em média, 30 minutos do ensaio e, em geral, destinam-se à homogeneidade, ao desenvolvimento da musicalidade, ao foco, desde o trabalho de emissão e articulação, do desenvolvimento da percepção harmoniosa de sutilezas e intensidades.

Para os regentes entrevistados, outro fator comum à voz juvenil na atualidade é o excesso de nasalização do som, tendência que acompanha o padrão da música *pop* norte-americana e que demanda o empenho no trabalho de técnica vocal para descoberta da oralidade.

Schimiti (ANEXOS: I/7, p.82) acentua a importância em iniciar o trabalho de técnica vocal, utilizando-se a voz falada, como ponto de partida para o trabalho da voz cantada. Essa concepção está apoiada nas teorias de Doreen Rao, Jim Bartle e Zimfira Poloz, que entendem que esse recurso possa, também, ser utilizado como possibilidade de corrigir problemas de desafinação.

A técnica vocal promove a busca da excelência vocal, do refinamento, bem como da versatilidade no uso desse instrumento. No entanto, ela pode ser útil, à medida que o regente tem consciência da aplicação de cada exercício como fosse um “remédio”, que, administrado apropriadamente, pode trazer benefícios à sonoridade do grupo, sem prejuízo da saúde vocal do cantor. Para Schmeling:

*A técnica vocal é a “enfermaria” do canto coral, é algo sempre muito difícil de ajustar. Essa sofisticação da voz é um trabalho que demanda tempo, a contento da percepção do cantor e do regente. (SCHMELING. In: ANEXOS: I/15, p.165)*

A concepção sonora do regente, bem como a adoção de um modelo de emissão vocal são parâmetros que servirão para a construção do som coral. O regente é mediador no processo de descoberta da voz do cantor, assim, deve aprimorar-se, pelo estudo do canto ou pela terapia fonoaudiológica, para aprender a lidar conscientemente com a produção vocal do cantor, na determinação daquilo que é efetivamente correto ou incorreto.

Os exercícios aplicados na técnica vocal se tornam mais eficazes quando associados ao estudo de repertório, em termos de ritmo, pulso, afinação (acordes e intervalos), controle de ar, etc., pois, muitas vezes, a técnica vocal poderá ser utilizada durante os ensaios para resolver problemas incidentais.

A experiência corporal é capaz de dar um retorno significativo ao trabalho coral, de modo a estimular a produção do som. O movimento pode proporcionar maior entendimento de um vocalize, de uma melodia, de um ritmo, de uma sonoridade particular. Desse modo, a utilização de movimentos e de outros recursos lúdicos pode sugerir a produção de determinada sonoridade idealizada pelo regente e potencializar a memorização do som, pois o cantor pode criar associações de modo a ativar a lembrança de tudo aquilo que foi desenvolvido nos ensaios. Neste caso, a técnica vocal acaba assumindo também uma função de concentração. Comenta Schmeling:

*Os jovens precisam se envolver corporalmente para que a música ganhe em organicidade, eles precisam vivenciar o que é um salto, um som grande, um som pequeno, um pulso, um andamento, leveza, enfim... tudo isso junto à brincadeira, à dança, à coreografia, etc. para que sintam esse pulsar em conjunto norteador. (SCHMELING, ANEXOS: I/15 p.164)*

Schimiti (ANEXOS: I/7, p. p.83) utiliza como recurso metodológico a utilização de materiais alternativos como faixas elásticas, bolas de borracha, *frisby*, molas coloridas, e também recursos audiovisuais para ilustrar o aprendizado musical por meio do movimento.

#### **d) Dinâmica de Ensaio**

Na dinâmica de ensaio está o segredo do sucesso de um coral, pela escolha das estratégias que servirão para conduzir todo o processo de trabalho. O ensaio deve ser planejado para que o rendimento seja maior, o regente deve ter em vista objetivamente a definição de condutas, estratégias e os resultados esperados; neste aspecto, o domínio dos materiais musicais é imprescindível. Para Lanzoni (ANEXOS: I/14, p. 159), o ensaio deve ser analisado quanto à sua efetividade, a fim de valorizar o tempo reservado pelos cantores e justificar o encontro.

Os regentes entrevistados mostraram dificuldade em compor uma “receita” que demonstrasse uma técnica ideal de ensaio, pois este processo vai se configurando aos poucos, no contato e entendimento do grupo e é passível de mudança. Comenta Prueter:

*É mais confortável não preparar o ensaio porque acreditamos que o fato de lermos a partitura nos exime desse compromisso, daí acabamos não*

*pensando em “como passar a música”. Hoje, eu não penso em ensinar a música para o coral a partir da leitura linear do músico, mas a partir do domínio completo da partitura e das estratégias de “como” e “onde” começar o processo de ensino, às vezes começar pelo fim pode ser mais eficiente do que começar pelo começo, tudo tem que ter um “porque”.* (PRUETER. In: ANEXOS: I/9 p.107)

Todos os regentes entrevistados realizam ensaios coletivos prioritariamente, os ensaios de naipe são realizados pontualmente e reservados a situações específicas. Na dinâmica proposta para os ensaios, os naipes sempre acompanham a voz guia, produzindo exercícios diversificados, envolvendo ritmo, pulso e letra como suporte ao estudo melódico do naipe.

O modo como o cantor é abordado nos ensaios quanto à sua produção e participação também foi variável, de modo que qualquer ajuste, preferencialmente, foi realizado no coletivo. Costa (ANEXOS, I/11, p.130) observa que, nos trabalhos iniciais dos grupos corais, muitas vezes é necessário relevar certos problemas pontuais quanto à participação do cantor, para garantir uma dinâmica de ensaio envolvente e sem muitas interrupções, justificando que o processo educativo é contínuo e se dá por conscientização e acúmulo de conhecimento. No entanto, indica que, nos trabalhos mais avançados, o regente deve estar atento a essas questões e intervir imediatamente na correção dos problemas que possam surgir. Neste sentido, foram indicadas possibilidades de trabalhar com o cantor individualmente visando o aperfeiçoamento necessário; no entanto, pudemos verificar que algumas situações de estresse e exposição, principalmente nos casos de desafinação vocal, foram resolvidas com êxito, pois o problema foi partilhado com o grupo estrategicamente, de maneira a estimular a autoconfiança do cantor, ou seja, quando o regente chama atenção para determinados aspectos particulares da voz do cantor, ele sai da “zona de conforto” e toma ciência da importância de sua participação, aumentando os índices de atenção, dado que essa exposição em determinados casos pode trazer benefícios.

A sugestão de rotação de músicas do repertório surgiu como possibilidade de tornar o ensaio mais atraente. A realização do repertório é, analogicamente, comparada à montagem de um quebra-cabeça, exigindo determinação do regente quanto à ordenação dos eventos colocados em evidência. Para Prueter:

*O que acontece no ensaio é o que acontecerá na apresentação, ela (performance) nunca será igual mas precisa estar muito próxima aos*

*padrões que foram determinados no decorrer do processo. No entanto, cada vez que uma música é refeita, esse planejamento sofrerá alterações, porque o momento é outro e a maturidade musical do regente e do grupo também, e isso exige reorganização dos conteúdos.* (PRUETER. In: ANEXOS: I/9, p.108)

A partir desses preceitos a composição do repertório é feita pelo desmembramento das obras musicais, principalmente, na solução de problemas parciais relativos a determinados trechos mais difíceis de serem executados, pelas características rítmicas, de afinação, sonoridade, texto, etc. Foi observado que, em geral, o regente se detém nesses trechos específicos, até que a obra seja montada integralmente e o repertório como um todo seja realizado numa sequência lógica e adequada, seguindo os critérios definidos para a *performance*. O início do ensaio é sempre reservado às novas leituras e o final às obras já montadas, pela disposição física e capacidade de concentração do grupo. Comenta Ferronato:

*Eu tento fazer com que o ensaio não seja enfadonho, de modo que misturo os recursos que eu tenho (...) Muitas vezes, eu não consigo resolver os problemas num único dia e vou planejando intervenções futuras para que isso ocorra. O ensaio tem que ser, ao mesmo tempo, uma conquista individual e coletiva, sempre cuidando daquelas questões que são mais urgentes (...) Eu sempre preparo o meu ensaio como quem vai para o palco, para apresentar um espetáculo.* (FERRONATO. In: ANEXOS: I/5, p.66)

Os jovens aprendem o repertório de modo acelerado e são muito receptivos às propostas do regente, portanto, o ensaio deve ser dinâmico e lúdico, alternando atividades de concentração e descontração, para controlar o nível de ansiedade característica dos jovens e para garantir índices satisfatórios de participação. O uso da partitura foi verificado somente no contato inicial com a obra; na maior parte dos casos, as músicas são executadas de memória, evidenciando a predisposição à fácil memorização dos conteúdos. Guimarães afirma:

*Faço questão de não impor um padrão de postura (de braço, do olhar...), esse impulso natural do corpo faz com que a música flua (...) Esse é um dado importante em relação ao público jovem. Eu oriento o grupo que cante com determinada abertura de boca ou com determinada intenção de som, eles o farão sempre (...) já o adulto é reticente.* (GUIMARAES. In: ANEXOS: I/2, p.15)

Os ensaios variaram em número e duração, em média de 2 encontros semanais com 2 horas de duração, com ou sem intervalo. Para Fernandes, até mesmo o intervalo deve estar situado estrategicamente, no intuito de garantir a produtividade do ensaio. Poucos grupos (20%) contam com a participação do técnico vocal (36%), pianista (50%) e ensaiadores de naípe, em geral, são cantores eleitos pelo próprio grupo.

Seguindo uma sugestão de estrutura possível, o ensaio se inicia com a realização exercícios, em geral, no formato de jogos teatrais, que possam gerar algum tipo de entrosamento necessário à atividade do ensaio e, também, aumentar o índice de concentração; em seguida, são realizados exercícios de alongamento e relaxamento, para ativar as estruturas do corpo e corrigir vícios posturais. Os estudos mais específicos de técnica vocal dão sequência ao processo, evidenciando aspectos relativos à ressonância, emissão e articulação do som. Finalmente, segue o estudo do repertório e seus possíveis desmembramentos. Essa proposta de aquecimento vocal teve duração variável de 20 a 40 minutos, quando se procedeu à observação desses corais. Não foi observada nenhuma preocupação referente ao desaquecimento vocal<sup>81</sup>.

Dentre as estratégias citadas pelos regentes entrevistados, podemos enumerar: informar questões históricas referentes à obra musical e analisar aspectos de forma musical; trabalhar com a dinâmica, desde o início do ensaio; alterar as posições do coral (sentado e em pé); evitar que um naípe fique sem cantar por muito tempo; realizar exercícios corporais em meio ao trabalho, para distencionar e reenergizar o grupo; misturar os naípes e cantar em quartetos, para promover a independência vocal; programar avaliações coletivas do trabalho; realizar leitura métrica do texto; cantar com o grupo o mínimo possível (no caso do regente); dispor de *Kits* de ensaio individual com mídís instrumentais ou vocais com a linha guia dos naípes.

Todas as atividades do coral estão efetivamente sob responsabilidade do regente, desde a concepção do trabalho, resolução de problemas internos até questões que ultrapassam os objetivos estritamente artísticos e entram no âmbito da produção de concertos e apresentações, administração e divulgação. Dantas observa que o regente deve criar oportunidades para que haja contato dos cantores do coral com outros grupos musicais, de modo a aumentar suas referências e estabelecer critérios para avaliação dos

---

<sup>81</sup> O desaquecimento vocal: bateria de exercícios aplicados no final do ensaio coral a fim de retornar a voz cantada aos ajustes da voz falada; a voz desaquecida é mais grave e menos intensa que a voz aquecida. O conceito contrapõem-se ao aquecimento vocal: bateria de exercícios preparatórios (*Vocalize*), aplicados no início do ensaio coral a fim de oferecer flexibilidade aos músculos responsáveis pela produção da voz cantada com vistas à execução de repertório; a voz aquecida é mais aguda e mais intensa (BEHLAU & REHDER, 1997:37)

resultados. Exercícios de apreciação musical devem ser incorporados à dinâmica de ensaios pela audição de vídeos e gravações já existentes bem como apresentações ao vivo.

*Faço questão de apresentar a eles o que existe de melhor: música vocal, música erudita, música popular, música de ópera, música de concerto, é assim que o gosto vai se refinando. Isso não quer dizer que eles não gostam de funk, mas eles gostam de canto coral também.* (DANTAS. In: ANEXOS, I/1, p.15)

### **e) Repertório**

Fundamentalmente, a escolha de repertório deve ser feita dentro de uma “zona de potencial”, segundo Prueter (Anexos: I/9, p.108). A regente se refere ao termo como uma série de atributos necessários à prática coral, no que tange especificamente à adequação da obra ou arranjo, em termos de desempenho do grupo.

Na escolha de repertório, é importante considerar a quantidade/qualidade das vozes, evitar limites extremos de tessitura (graves ou agudos), dificuldades melódicas, harmônicas e rítmicas, observar a pertinência da letra que, em termos gerais, não deve ser ofensiva e observar o conteúdo musical que será desenvolvido. Desse modo, o programa é composto de obras principais, desafiadoras (de modo a promover crescimento musical dos cantores e do regente), acompanhadas de obras satélites, de relativa facilidade na execução e montagem, ou em certas oportunidades, a execução de uma obra única. A mescla de estilos musicais foi apresentada como estratégia eficaz para atrair a atenção dos cantores.

Os regentes entrevistados foram unânimes em afirmar que o trabalho de canto coral não se presta à reprodução de obras divulgadas pela mídia, mas seu objetivo primeiro, como processo ideológico e artístico, é ampliar o universo musical dos cantores, em termos de acesso e aprofundamento. Cruz ressalta a importância em trabalhar com um repertório que não seja “apelativo”; no entanto, observa, junto à maior parte dos regentes entrevistados, que esse tipo de repertório é muito atraente ao ambiente escolar e que, de certa forma, pode ser utilizado como estratégia no início de trabalho. Desse modo é importante partir de um repertório que seja de conhecimentos dos jovens, que diga respeito ao contexto e ao cotidiano deles e que tenha maior repercussão junto ao público.

O sucesso da escolha de um repertório incorre muitas vezes no conhecimento daquilo que foi divulgado pela mídia. Neste aspecto Prueter (ANEXOS: I/9, p.108), nos fala que “as pessoas realmente não tem nada a dizer a respeito daquilo que não conhecem, pois a falta de acesso limita o gosto e a procura”.

Em termos gerais, não há discriminação quanto ao estilo de repertório, mas a preocupação com a qualidade dos materiais musicais manipulados parece prevalecer no conceito dos jovens. Interessante foi observar, em alguns cantores veteranos do trabalho coral, certas mudanças em relação à audição, pela indiferença em relação às músicas divulgadas pela mídia e uma preocupação maior em conhecer um repertório inédito e mais “ousado” em termos de dificuldade, o que mostra a importância desse trabalho, que permite acesso a repertório amplo e elaborado, ao grupo coral.

*Eles passaram a demonstrar maior interesse pelos ensaios e até mesmo pela música erudita; vejo que eles ficam comparando o nosso trabalho com outros grupos do youtube. Essa mudança ocorreu a partir do momento que eu comecei a trabalhar com um repertório mais sofisticado que exigia maior acuidade auditiva, maior esmero em relação à técnica vocal, frequência para acompanhar o ritmo acelerado da leitura das obras, etc.(...) Esta qualidade de análise, de estabelecer parâmetros técnicos, foi uma conquista que se concretizou no decorrer do processo de trabalho. (PRUETER. In: ANEXOS: I/9, p.99)*

A realização de repertório temático na composição de um programa<sup>82</sup> surge como solução para lidar com a variação de estilos. A escolha de um tema traz um aspecto favorável ao trabalho coral juvenil, pela possibilidade de apresentar músicas desconhecidas, pois o tema permanece universal, aberto e composicional. Qualquer material musical, independentemente de sua procedência, pode ser utilizado, salvaguardando-se as limitações do grupo quanto às dificuldades técnicas propostas. A escolha das músicas e dos arranjos demanda reflexão, análise, decisão e uma explicação muito coerente e sensível das obras musicais selecionadas por parte do regente. Isso implica, obrigatoriamente, na aprovação do grupo, ou seja, os integrantes contribuem efetivamente com o processo, por meio da eleição de elementos que concorrem para composição desta narrativa, o que implica na recuperação de dados históricos, no amplo uso da imaginação e criatividade e, principalmente, nas mudanças do modo de cantar.

---

<sup>82</sup> O termo também pode referir-se a um documento impresso comumente utilizado com intuito de descrever os pormenores de um espetáculo ou apresentação artística. (FERREIRA, 1986:1399). No caso do canto coral o termo é atribuído ao discurso estético que se constrói a partir de um repertório, estabelecidos critérios de articulação e sequência.

*O modo de cantar muitas vezes tem que ser “feio”, contundente e até meio agressivo para dar a intenção desejada a determinadas músicas, mas conseguir ser feio num lugar onde tudo tem que ser bonito é quase um ato de subversão. Deparamos com essas questões culturais muitas vezes e trabalhamos para ampliar horizontes sobre o “ser artista”. (FERRONATO. In: ANEXOS: I/5, p.58)*

O repertório temático pode aproximar culturas e dissolver preconceitos. Neste âmbito, a música atual pode ser utilizada com o objetivo primeiro de ilustrar e contextualizar a proposta, estabelecendo um diálogo entre o “velho” e o “novo”. Muitos dos trabalhos dos grupos observados nesta pesquisa estiveram voltados prioritariamente para a música popular brasileira.

Observamos, na maior parte dos trabalhos, um apelo à linguagem cênica; à medida que os espetáculos são idealizados, tem-se em vista um cenário, um roteiro coreografado, em que elementos de figurino e iluminação também ocupam papel relevante. Observamos, neste formato coral, a presença do diretor cênico em Costa, Ferronato, Prueter e Reginato e nos demais regentes entrevistados, uma tentativa de utilização de técnicas de expressão corporal articulada ao som, de modo a tornar a prática coral juvenil mais atraente e ressaltar a evidência de que o cantor está envolvido num “todo sensorial” cada vez mais explorado. A utilização da cena também pode surgir no decorrer dos ensaios por interferência do regente ou como inspiração coletiva. O texto sempre é referencial, daí surgem as primeiras ideias de movimentação, que, aos poucos, são lapidadas, de modo a constituir a cena. De acordo com Lanzoni e Reginato, respectivamente:

*Com o passar do tempo, no entanto, este tipo de atividade conduziu-nos a um ambiente favorável, levando-nos através da cumplicidade, à melhora de nossa atividade. É o caso da movimentação com os braços que realizamos na “Ciranda” e do exercício de fixar o olhar entre um menino e uma menina em “Onde quer que eu vá”. Exercícios como estes colaboram com a entrega e reafirmam as conexões dentro do grupo. (LANZONI. In: ANEXOS: I/14, p.154)*

*A relação com o corpo é algo que se conquista naturalmente através da experimentação, afinal a plateia está te assistindo e deve haver uma resposta para isso. Atualmente vemos os adolescentes mantendo uma relação corporal passiva condicionada ao uso sedentário e somente aqueles que praticam alguma modalidade de esporte tem o corpo mais desenvolvido. A atividade do coral muda essa condição. (REGINATO. In: ANEXOS: I/3, p.33)*

Há uma preocupação evidente de que o uso da cena não pode prejudicar o resultado sonoro, aspecto comentado por Schimiti e Fernandez.

*Coral é som, assim como teatro é cena. Pode ser que eu deixe de explorar essa questão cênica do coral porque eu não sou especialista na área e também porque estou inteiramente voltada para a questão do som, mas cada vez estou mais convicta de que a experiência corporal dá um retorno significativo ao trabalho coral. (SCHIMITI. In: ANEXOS: I/7, p.82)*

*Trata-se de um coral que utiliza a cena como recurso, sempre feita em conjunto, de modo que não haja prejuízo da qualidade vocal. Esse modo de utilização da cena precisa ser esclarecido, pois prezam tanto pela cena que a voz resulta em “qualquer coisa”. (FERNANDEZ, ANEXOS: I/13, p.146)*

Nesta perspectiva de adequação e pertinência observamos que o regente deve escrever seus próprios arranjos ou realizar adaptações a partir de arranjos já existentes adequados ao perfil do grupo, respeitando estruturas que possam garantir o sucesso perante o grupo e o público. Isso liberta o regente da limitação instituída pelos arranjos já existentes e veiculados de música coral que, em grande parte das vezes, não atendem às necessidades específicas do grupo, pelo simples fato de que o processo de construção previu um formato destinado a um grupo específico. Para Ferronato e Santos:

*Meus arranjos (na verdade quase sempre adaptações) sempre foram feitos de forma muito artesanal e intuitiva, mas isso nunca me intimidou a deixar de criar possibilidades de cantar determinadas músicas que pudessem ser atrativas ao grupo (...) me dei conta que eu poderia deixar a intuição falar, que isso não era uma heresia e que não necessariamente eu deveria certificar-me da formalização desse saber. (FERRONATO. In: ANEXOS: I/5 p.68)*

*Sempre é necessário algum tipo de adaptação! Muito raro utilizar uma partitura na íntegra, por diversos fatores: número insuficiente de integrantes por naipe, extensão de contralto muito grave, tenores muito agudos, sem baixos suficientes, sopranos com divise, etc. Então eu sempre apelo para o meu lado de compositora, além de arranjar, gosto de fazer colagens ou modificar estruturas, mas na maior parte das vezes respeito mais a canção que o arranjo! (SANTOS, ANEXOS: I/6, p.74)*

Em decorrência de vários fatores relativos à muda vocal e à presença dos homens no coral, é comum a configuração de naipes de duas vozes femininas e uma masculina (SSBr) ou três vozes femininas e uma masculina (SSABr), o que requer

cuidados específicos no tratamento das vozes, necessários para acomodar o arranjo à realidade do grupo e não trazer prejuízo à vozes. Damiani (ANEXOS: I/12, p.141) propõe que os contralto cante a linha do tenor muitas vezes estimulando que as meninas imitem a sonoridade característica daquele naipe, comenta que o problema do formato SABr é o desequilíbrio, pois as *mezzos* são divididas entre os napes de soprano e contralto, e o naipe masculino resta em minoria. Entendemos que o procedimento para este último formato está adequado. As vozes masculinas possuem mais volume e são mais sonoras, assim acaba ocorrendo certo equilíbrio entre os napes; no entanto, no que se refere à compensação pela ausência no naipe do tenor, certamente pode ocorrer prejuízo vocal, pois, conforme indicado anteriormente, pela fragilidade das vozes juvenis, é recomendável evitar os limites de tessitura na escolha do repertório. No que tange ao sistema de afinação da obra, um suposto transporte tonal trará prejuízo para o contralto (limite grave) ou para o soprano (limite agudo), devendo ser evitado. Também devemos observar ainda que, no caso de obras originais para coral, ocorreria uma deformação estética quanto à ideia do compositor.

Muitos aspectos concorrem na eleição de um repertório. O sucesso da escolha de uma música depende de vários fatores, pois incide principalmente em valores pessoais. Dentre as citações dos regentes profissionais acerca desse assunto, estão: qualidade e beleza do arranjo; adequação da tessitura vocal do arranjo ao grupo; diálogo democrático da melodia principal entre os napes; linhas melódicas de fácil memorização (pergunta-resposta); mudanças súbitas de andamentos; caráter musical; contrastes de dinâmica; fraseado; resoluções harmônicas rápidas e intuitivas; ritmo contagiante ou hipnótico; timbres diversificados (texturas e cores); acompanhamento instrumental; contextualização (dados históricos e biográficos); identificação com o texto; interpretação; fantasia e imaginação; possibilidades de exploração da voz (cantada e falada); popularidade; brasilidade; participação solista, *swing*; energia; ambientação envolvente; desafio de execução; possibilidades criativas: improviso; originalidade; percussão corporal; *performance* cênica; participação instrumental.

Os regentes foram abordados em relação ao tipo de repertório realizado nos grupos na citação de, no mínimo, três obras que surtiram um efeito desejado, em termos de adequação e resultados e que, ao mesmo tempo fosse do agrado dos grupos. Notadamente o repertório diferiu principalmente no que compete à distribuição dos grupos por região. Neste aspecto podemos observar dados da cultura local entremeados a outros gêneros e estilos musicais. Há sempre uma intenção de mesclar estilos com

características bem diferentes entre si, no intuito de despertar a curiosidade do jovem para a multiculturalidade. Notadamente são mais atrativas aquelas músicas que propõem variações bruscas de ritmo e andamento e outras que remetem ao sentido particularizado do texto, por tratar de temas comuns à juventude como amor, amizade, relacionamento conflitos sociais, escapismo, devaneio, etc. conforme observado no Capítulo 1. No entanto, o repertório se afasta sensivelmente dos produtos divulgados pela mídia e pela indústria cultural, comprovando a prerrogativa de que a prática do canto coral pode ser determinante na eleição musical, pelo acesso ao aprendizado e ao conhecimento musical. Segue o repertório indicado pelos regentes como exemplo de obras que surtiram efeito satisfatório nos grupos corais.

**1. *Coral da Academia Libre Cantare* (Itabirito - MG). Regente: Leandro Dantas.**

Repertório:

- “*Animal Crackers*” - Eric Whitacre
- “*Cântico para Iemanjá*” – Folclore / Arr: Carlos Alberto Pinto Fonseca
- “*Samba de Roda na capoeira*” – Folclore brasileiro / Arr: Elenice Maranesi /
- “*The Seal Lullaby*” - Eric Whitacre

**2. *Coral Juvenil da Casa da Música de Diadema* (Diadema-SP). Regente: Ana Paula Guimarães.**

Repertório:

- “*Ani ma’amin*” – Canção tradicional judaica / Arr: John Leavit
- “*Blue Skies*” – Irving Berlin / Arr: Steve Zegree
- “*Paciência*” – Lenine / Arr: Reinaldo Sanches e Sandra Flores

**3. *Coral da Escola de Música do Auditório do Ibirapuera* (São Paulo-SP). Regente: Daniel Reginato.**

Repertório:

- “*Cálice*” – Chico Buarque & Gilberto Gil / Arr: Ana Yara Campos
- “*Dora*” - Dorival Caymmi / Arr: Branco
- “*Fuga Proverbial*” - Osvaldo Lacerda
- “*Vatapá*” - Dorival Caymmi / Arr: Marcos Leite
- “*Xaxado*” - Luiz Gonzaga / Arr: José Gomes

4. ***Coral da Fundação NOKIA de Ensino*** (Manaus-AM). Regente: Hirlândia Milon Neves.

Repertório:

- ***“ Amazonas moreno ”*** – Celdo Braga & Osmar de Oliveira / Arr: Zacarias Fernandes
- ***“Canta Brasil”*** – Ari Barroso / Arr: Desconhecido
- ***“Na minha terra”***- Cezar Elbert / Vavá Rodrigues / Arr: Cezar Elbert
- ***“Piracema”*** – Aníbal Beça / Arr: Zacarias Fernandes
- ***“Sanctus”*** – Audrey Snyder

5. ***Coral das Meninas Cantoras de Nova Petrópolis*** (Nova Petrópolis-RS). Regente: Cristiane Ferronato / Técnica vocal: Agnes Schmeling.

Repertório:

- ***“A noite do meu bem”*** – Dolores Duran / Arr: Yara Campos
- ***“Divino, maravilhoso”*** – Gilberto Gil & Caetano Veloso / Arr: Yara Campos
- ***“Janis Joplin”*** – Mix / Arr: Cristiane Ferronato
- ***“Material Girl”*** – Peter Brown & Robert Rans / Arr: de Kolacny Brothers / Adap: Cristiane Ferronato
- ***“Tico-tico no fubá”*** – Zequinha de Abreu / Arr: Yara Campos

6. ***Coral do Instituto Federal de educação, Ciência e Tecnologia de Cuiabá*** (Cuiabá-MT). Regente: Ana Cecília Santos.

Repertório:

- ***“Bocaiúva”*** – Ana Cecília/ JC Vences / Arr: Ana Cecília Santos
- ***“Um girassol da cor do seu cabelo”*** – Lô Borges / Ana Cecília Santos
- ***“Voz tambor”*** – Leonardo Cunha & Fernando Brant / Arr: Leonardo Cunha

7. ***Coral Juvenil da Casa de Cultura da UEL*** (Londrina-PR). Regente: Lucy Maurício Schimiti.

Repertório:

- ***“Ciranda”*** - Gabriel Levy / Arr: Ângelo Dias
- ***“Il est belle et bon”*** - Pierre Passereau
- ***“Salseo”*** - Oscar Galian

8. ***Coral Juvenil da Escola Aitiara*** (Botucatu-SP). Regente: Jorge Miguel Cisneros.

Repertório:

- ***“Butterfly”*** – Rajaton / Arr; Jorge Miguel Cisneros
- ***“Che Gusto”*** (Cânone) – Autor desconhecido
- ***“O canto da ema”*** – João do Vale / Arr: Paulo Malaguti
- ***“O mestre gira o globo”*** – Vitor Gabriel & Paulo Leminski

9. ***Coral Juvenil da Universidade Tecnológica Federal do Paraná*** (Curitiba-PR).

Priscilla Baltini Prueter.

Repertório:

- ***“Festival Sanctus”*** (Missa Festiva) - John Leavit
- ***“Sete”*** – Juliana Müller / Arr: Eusébio Kohler
- ***“Sicut Cervus”*** - Palestrina

10. ***Coral Juvenil do Instituto Baccarelli*** (São Paulo-SP). Regente: Gisele Cruz.

Repertório:

- ***“Agnus Dei”*** (Missa Festiva) - John Leavit
- ***“Domingo no Parque”*** – Gilberto Gil / Arr: Cadmo Fausto Cardoso / Adap: Gisele Cruz
- ***“Joyful, joyful”*** (Mudança de Hábito 2) – Mervyan Warren / Arr: Roger Emerson

11. ***Coral Juvenil São Vicente a cappella*** (Rio de Janeiro-RJ). Regente: Patrícia Costa.

Repertório:

- ***“Daemon irrepit callidus”*** – György Orbán
- ***“Bohemian Rhapsody”*** – Freddie Mercury / Arr: Eli de Souza Gonçalves
- ***“Lua, lua, lua, lua”*** – Caetano Veloso / Arr: Marcos Leite

12. ***Coral jovem UNICANTO da UNIMED Federação Regional Centro-Oeste Paulista*** (Bauru-SP). Regente: Regina Damiaty.

Repertório:

- ***“Daemon irrepit callidus”*** – György Orbán
- ***“Festival Sanctus”*** (Missa Festiva) - John Leavit
- ***“Mundo melhor”*** – Pixinguinha & Vinícius de Moares / Arr: Marcos Leite

- *“Não quero dinheiro (Só quero amar)”* – Tim Maira / Arr: Eduardo Feijó
- *“Que maravilha!”* – Jorge Benjor / Arr: Mara Campos

**13. *Corangelis*** (Goianinha – RN). Regente: José Luiz Fernandez.

Repertório:

- *“Atirei o pau no gato”* – Tema popular / Arr: Cadmo Fausto
- *“O Pato”* – João Gilberto / Arr: José Luiz Fernandez
- *“Três Cantos Nativos dos Índios Kraó”* – Motivo indígena / Arr: Marcos Leite

**14. *Coro Juvenil do “Projeto Prelúdio” do Instituto de Tecnologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*** (Porto Alegre-RS). Regente: Pablo Lanzoni / Técnica vocal: Agnes Schmeling.

Repertório:

- *“Aonde que eu vá”* – Paralamas do sucesso / Arr: Patrícia Costa
- *“Hallelujah” (Shrek)* – Leonard Cohen / Arr: Roger Emerson
- *“Yonder come day”* (Cânone) - Georgia Sea Island

Os dados abordados acima serão revisitados no Capítulo 4, no interesse de verificar possibilidades factíveis da inserção da prática do canto coral em ambiente escolar. A seguir trataremos de nossa experiência no Projeto “Fazendo Arte”, na coordenação de 6 monitores regentes, alunos do Curso de Educação Musical da Universidade Sagrado Coração (Bauru/SP), desenvolvido junto às escolas municipais e estaduais.

### **3.3 Projeto Fazendo Arte**

O Projeto “Fazendo Arte: Piano e Voz” (PRONAC 095329) da Universidade Sagrado Coração, Bauru/SP pela prática realizada com jovens e crianças buscou a interação entre a teoria vivenciada no espaço acadêmico e a prática no espaço cotidiano da escola, na testagem metodológica de conteúdos próprios das disciplinas de Regência Coral, Expressão Vocal e Canto Coral e Prática de Repertório de Coral Infantil e Juvenil, lecionadas no Curso de Educação Musical.

Os objetivos do trabalho foram determinados visando: a difusão da cultura artística; o incentivo do gosto pela música coral; a prática social; a formação integral do aluno; o aperfeiçoamento técnico-musical; a consciência da importância da prática coral; a aplicação de materiais musicais diversos dirigidos à composição de programas temáticos; as possibilidades de otimizar resultados musicais; o estímulo à sensibilização musical (cantar, ouvir, memorizar, repetir, comparar, completar, criar, etc.); o despertar das habilidades musicais, apropriação e uso.

A metodologia versou a respeito das possibilidades de realização de repertório; confecção de arranjos; planejamento conjunto das estratégias de intervenção. A avaliação do Projeto foi medida mediante a apresentação dos resultados e a comunicação dos resultados.

O Projeto foi desenvolvido na rede municipal e estadual de ensino e se deu no período de 2 anos, com vistas ao atendimento de 6 unidades escolares municipais e estaduais na cidade de Bauru-SP. O primeiro módulo (2011/1) foi destinado ao planejamento da intervenção e da realização das atividades, pela ação conjunta da coordenação e 6 monitores bolsistas - alunos do Curso de Educação Musical da Universidade Sagrado Coração, Bauru-SP; os demais, subseqüentes, foram destinados à montagem de 3 concertos temáticos.

#### **Período I: 1º. Semestre de 2011**

- Planejamento – Reuniões semanais de discussão didático-pedagógica na eleição dos procedimentos de intervenção, leitura de textos, coleta e análise de materiais musicais.

## NÚCLEO PERMANENTE

<b>Obra:</b>	<b>Compositor / Arranjador:</b>
<b>1. Texto 1: “Como eu cuido da minha voz”</b> .....	BEHLAU & REHDER (1997)
<b>Texto 2: “As regras de ouro da voz de um bom cantor”</b> ...	MACKINNEY (1987)
<b>2. “Faça uma careta”</b> .....	Ana Yara Campos
<b>3. “O cuco, o bem-te-ví &amp; o Pato”</b> .....	Renato Filippini
<b>4. “Do, ré, mi, fa, sol”</b> .....	Autor desconhecido
<b>5. “Chorinho”</b> .....	Maria Meron
<b>6. “Minha canção”</b> .....	Luiz Enriquez & Sérgio Bardotti
<b>7. “O Sabiá”</b> .....	Autor desconhecido
<b>8. “Duba”</b> .....	Jordan Constantin
<b>9. “Do Leme ao Pontal”</b> .....	Tim Maia / Arr. César Franco
<b>10. “Segue o seco”</b> .....	M.Monte, A.Antunes & C. Brown

Os materiais musicais utilizados na composição do “Núcleo Permanente” versaram a respeito da divulgação junto aos alunos dos conteúdos relativos à saúde vocal e fisiologia da voz, dos hábitos e cuidados com a voz (Textos 1 & 2); o desenvolvimento da técnica vocal no início de cada encontro estimulada de forma lúdica e aplicada ao repertório (“Faça uma careta”); a introdução à leitura musical envolvendo os nomes das notas musicais (“Do, ré, mi, fa, sol”, “Chorinho”, “Minha canção”, “O Sabiá”); sobreposição de materiais simples em forma de *ostinato* (“O cuco, o bem-te-ví & o Pato”); estímulo ao desenvolvimento do ouvido harmônico e independência das vozes na proposição de um jogo musical e cênico por meio do cânone (“Duba”) e a introdução de repertório popular e midiático contendo temas cotidianos, que fossem pertinentes ao propósito de aplicação dos conteúdos musicais e discussão dos conteúdos do texto dentro dos propósitos da Educação Musical, com amplo uso da percussão corporal e do acompanhamento instrumental – teclado, violão, sax (“Do Leme ao Pontal”, “Segue o seco”).

O Núcleo Permanente foi desenvolvido durante todo o período de trabalho dos alunos bolsistas nas escolas prevendo a introdução de conteúdos básicos, a rotação de público e o aperfeiçoamento dos materiais e foi muito bem recebido pelos participantes do Projeto pelo interesse manifestado em relação aos conteúdos.

## **Período II: 2º. Semestre de 2011**

- Montagem de repertório temático para a *IV CANTATA DE NATAL DA USC*.

### **PROGRAMA TEMÁTICO 1**

<b>Obra:</b>	<b>Compositor / Arranjador:</b>
1. “ <i>Os sinos de Belém</i> ”.....	Edino Krieger
2. “ <i>A paz venha a vós</i> ” (cânone) .....	Tradicional de Israel
3. “ <i>Da pacem Domine</i> ” (cânone).....	Melchior Franck / Mary Goetze
4. “ <i>Aleluia</i> ” (cânone).....	Mozart
5. “ <i>Natal menino</i> ”.....	Amaury Vieira
6. “ <i>Natal</i> ”.....	Chico Buarque
7. “ <i>O Natal é tempo de amar</i> ”.....	E. Rettino / D. kerner / Hiram R. Jr.
8. “ <i>Natal brasileiro</i> ”.....	Wilma Camargo
9. “ <i>Noite Feliz</i> ” .....	Franz Gruber

O Programa temático 1 foi constituído de músicas natalinas retiradas predominantemente do repertório da música brasileira, priorizando textos em língua portuguesa. Foram escolhidas canções cujas melodias fossem simples e de fácil assimilação, executadas em uníssono, com pequenas aberturas de vozes (“*O Natal é tempo de amar*”) e uso do descante. A utilização do cânone permaneceu como possibilidade de executar um repertório polifônico, no qual cada grupo ficou responsável por uma voz, guiado por seu próprio regente, resultando num procedimento muito favorável, pelo grau de atenção dedicado ao exercício e também pela ludicidade (jogo musical).

A execução do repertório teve a participação dos alunos do Curso de Educação Musical da Universidade Sagrado Coração que executaram todo o acompanhamento instrumental da apresentação: Piano/teclado, sax, flauta doce e transversal, camerata de violões, violoncelo, guitarra, bateria e percussão.

## **Período II: 1º. Semestre de 2012**

- Montagem de repertório temático para o *Concerto “EKOS”*.

### **PROGRAMA TEMÁTICO 2:**

<b>Obra:</b>	<b>Compositor / Arranjador:</b>
1. “ <i>Canto do povo de um lugar</i> ”.....	Caetano Veloso
2. “ <i>Trem de Ferro</i> ”.....	Manuel Bandeira

3. “ <i>Trem das cores</i> ” .....	Caetano Veloso
4. “ <i>Frutos da Terra</i> ” .....	Renato Braz/Arr: Leandro Ferreira da Silva & Ariane Francielle Vieira Cherobino/ IFD
5. “ <i>Ta man</i> ” .....	Canção indígena
6. “ <i>Hino do Esporte Clube Noroeste</i> ” .....	Miguel Ângelo Ruiz
7. “ <i>Certas canções</i> ” .....	Milton Nascimento / Arr. Samuel Kerr
8. “ <i>Há</i> ” .....	Benê Fonteles
9. “ <i>Aquacídeo</i> ” .....	Carlos Bauzys
10. “ <i>Amazônia</i> ” .....	Vavá Rodrigues / Cezar Elbert
11. “ <i>Matança</i> ” .....	Vital Farias
12. “ <i>Sobradinho</i> ” .....	Sá & Guarabira / Arr. Patrícia Costa
13. “ <i>Cantoria dos bichos</i> ” .....	Edino Krieger
14. “ <i>Natureza distraída</i> ” .....	Toquinho/ Alifas Andreato
15. “ <i>Defensores da Natureza</i> ” .....	Aloísio Reis / Biafra / Nilo Plinta

O Programa temático 2 tratou da pesquisa da paisagem sonora da cidade de Bauru e montagem de repertório sobre a Ecologia.

A abertura (“*Canto do povo de um lugar*”) remetia ao lugar, aos elementos do cotidiano, destacando elementos culturais próprios e sonoridades características. A imagem do trem procurou resgatar a importância da cidade no passado neste tipo de transporte por tratar-se do entroncamento das antigas vias férreas: Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, Estrada de Ferro Sorocabana, e Companhia Paulista de Estradas de Ferro que cortavam o estado de São Paulo na intenção de criar uma “rota do café”, ligando os oceanos Atlântico e Pacífico. A canção “*Frutos da terra*” procurou indicar o significado etológico de *Ybáurú*, que na língua tupi significa “cesto de frutas” (o arranjo desta canção foi elaborado em ação conjunta do coordenador e monitores). Historicamente, a região ocupada por Bauru era território disputado entre dois grupos indígenas: os caingangues e os guaranis. Esse fato foi ilustrado pela canção “*Ta man*”. O “*Hino do Esporte Clube Noroeste*” e “*Certas canções*” (“*Certas canções que ouço cabem tão dentro de mim, que perguntar carece, como não fui eu que fiz...*”) resgataram traços da memória musical de Bauru destacando a figura de Miguel Ângelo Ruiz, maestro e compositor representativo de intensa produção artística e musical. “*Há*” mil sons no ar, na composição de uma paisagem sonora (Schafer), caracterizou o trabalho dos alunos em recuperar a etimologia da palavra *Ekos*, do latim = Ecologia. Na segunda parte do concerto foi proposta uma reflexão sobre o tema na atualidade a partir do repertório popular. O rap “*Aquacídeo*” trouxe para o concerto um gênero musical muito

difundido no meio escolar, que tratou numa abordagem crítica a conscientização da importância em preservar a natureza, ressaltando um compromisso pessoal e coletivo. A execução desta música contou com a participação de solistas (*rappers*) dos grupos juvenis participantes.

O resultado do concerto foi extremamente positivo e exigiu da platéia uma participação mais intensa pelo reconhecimento da memória antiga e recente, no resgate de um valor histórico e um valor humano, na recordação de imagens e pelo despertar de uma consciência ecológica, caracterizando o objetivo educativo e aprendido que permeou toda a proposta musical.

A execução do repertório teve novamente a participação dos alunos do Curso de Educação Musical da Universidade Sagrado Coração que executaram todo o acompanhamento instrumental da apresentação.

#### **Período IV: 2º. Semestre de 2012**

- Montagem de repertório para a *V CANTATA DE NATAL DA USC*.

#### **PROGRAMA TEMÁTICO 3:**

<b>Obra:</b>	<b>Compositor / Arranjador:</b>
1. “ <i>O Natal é tempo de amar</i> ”.....	E. Rettino / D. kerner / Hiram R. Jr.
2. “ <i>Natal menino</i> ”.....	Amaury Vieira
3. “ <i>Natal brasileiro</i> ”.....	Wilma Camargo
4. “ <i>Cantata infantil Natal Brasileiro</i> ”.....	Música: Ana Luiza de Geus & Marco Monteiro Gomes / Texto: Ismael Scheffler
- <i>Ciranda de Maria</i>	
- <i>A viagem</i>	
- <i>Seresta do nascimento</i>	
- <i>Forró dos anjos</i>	
- <i>Convite gauchesco</i>	
- <i>Tribos</i>	
- <i>Baião dos sertanejos</i>	
- <i>Natal brasileiro</i>	
5. “ <i>Noite Feliz</i> ”.....	Franz Gruber

O Programa temático 3, inicialmente propunha a reprise do Programa temático 1. No entanto, a possibilidade de trabalhar em ação conjunta com o Curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas da Universidade nos despertou o desejo de realizar uma obra composta para coral e teatro, de modo que fosse narrada a história do Natal. Nestes termos, a “Cantata Natal Brasileiro” trouxe novo colorido à primeira proposta. Em resumo, a obra trata do nascimento de Cristo na hipótese de que o fato tenha acontecido no Brasil (Belém do Pará), a partir daí, toda a história é contada musicalmente recuperando gêneros musicais característicos da manifestação popular e folclórica brasileira: a moda, a chula, o baião, o samba. Os autores também propuseram uma rica ambientação sonora, mediante a produção de um *playback* reportando-se à região norte do Brasil (sons ribeirinhos, sons de pássaros, sons indígenas (chocalhos, flautas de bambu, maracás, etc). A participação da narração de duas crianças solistas foi entremeada pelos materiais musicais acompanhados de dança coreografada e pela representação cênica dos atores.

A partir destas experiências junto aos alunos pudemos aliar os conhecimentos teóricos à experiência prática quanto às questões inerentes ao aperfeiçoamento da prática profissional, de modo que a experiência com o “Projeto Fazendo Artes” contribuiu efetivamente para aproximação de uma realidade mais esclarecedora, desvelando algumas relações impostas pela chegada do regente, as expectativas da formação de um coral - pelas dificuldades encontradas no contato com a administração, professores e funcionários. A atividade foi transformada num laboratório de vivências e descobertas cotidianas, a partir de uma abordagem técnica e metodológica, identificando aspectos de uma atividade coral possível nas escolas, bem sucedida do ponto de vista educativo e artístico que contribui efetivamente na formação de novos profissionais para o mercado de trabalho da Regência Coral e da Educação Musical, conscientizando-os dos diversos assuntos que envolvem a prática do canto coral: compromisso social e pedagógico (onde estou, como mudar essa realidade, para onde seguir) expectativa do trabalho e de seus resultados; manipulação de referenciais teóricos (solução para os problemas que emergiram nos ensaios); natureza das vozes juvenis; características e possibilidades de aplicação do repertório; inspiração para realizar novas propostas.

## Capítulo 4

### A PRÁTICA DO CANTO CORAL JUVENIL NA ESCOLA

#### Em busca do som envolvente

*“vivir significa experimentar a través del hacer, del sentir y del pensar”*

(CSIKSZENTMIHALYI, 1998:17)

*“a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”*

(LARROSA *apud* SANTOS, 2011:22)



(SCHAFER, 1991:84. *“Poema sonoro”*)

Certa vez, o Coral da UNESP- Campus de Bauru participou do “Mapa Cultural Paulista”; isso foi em 2002, após a retomada do “Projeto Coral da UNESP”, mediante a contratação de regentes profissionais para atuar nos *campi* da Universidade. Eu já havia passado por algumas experiências estético-musicais no decorrer de meu percurso como regente, mas aquele momento foi realmente especial, digo isto por relato pessoal e também por testemunho dos cantores; por algum motivo aquela “Invocação em Defesa

da Pátria”<sup>83</sup> ressoou naquele ambiente do Auditório *Simón Bolívar* (Memorial da América Latina-SP) de modo muito particular. Aparentemente aquele texto não era atrativo, por tratar de um momento histórico específico de nosso país, cuja idéia de patriotismo e civismo já não ressoa na juventude da mesma maneira. No entanto, por um trabalho de resignificação do repertório a partir de pesquisa e estudo do texto, acabamos contagiados por aqueles sentimentos. Essa lembrança é saudosamente acordada em nossas memórias. Ainda hoje, passados 12 anos, temos nitidamente a sensação do público atento e absorvido num tempo que se fez “mais presente”. Essa obra nos rendeu o prêmio de melhor interpretação e arrancou da plateia o aplauso mais intenso. Havíamos passado por um período difícil na Universidade, um ano intenso em manifestações, paralisações, mas a greve não foi suficiente para interromper as atividades do grupo, mantendo envolvimento e dedicação dos cantores aos ensaios. Hoje, eu entendo que naquele momento passamos por uma experiência estética, demonstrando um processo típico de fruição musical.

Quando, por ocasião do trabalho de campo que envolveu esta pesquisa, interpelei os regentes profissionais entrevistados sobre seus respectivos processos de fruição musical, bem como os de seus cantores, houve, a princípio, algum constrangimento e desconforto; no entanto, para a maioria, a emoção falou por si, manifestada nas narrativas das experiências sensíveis de cada um. Enfim, eles

---

<sup>83</sup> “*Invocação Em Defesa da Pátria*”

(Canto cívico religioso)

Letra: Manuel Bandeira

Música: Heitor Villa-Lobos

(Coro:) *Oh natureza, do meu Brasil,  
Mãe altiva de uma raça livre  
Tua existência será eterna,  
E teus filhos velam tua grandeza.*

*Oh meu Brasil!  
És a Canaan,  
És um paraíso para o estrangeiro  
amigo.*

*Clarins da aurora,  
Cantai vibrantes,  
A glória do nosso Brasil!*

(Solo:) *Oh divino onipotente,  
Permiti que a nossa terra,  
Viva em paz alegremente  
Preservai-lhe o horror da guerra*

*Zelai pelas campinas,  
Céus e mares do Brasil  
Tão amados de seus filhos.  
Que estes sejam como irmãos  
Sempre unidos, sempre amigos.  
Inspirai-lhes o sagrado,  
Santo amor da liberdade,  
Concedei a esta pátria querida,  
Prosperidade e fartura.*

*Oh divino onipotente,  
Permiti que a nossa terra.  
Viva em paz, alegremente,  
Preservai-lhe o horror da guerra.*

*Clarins da aurora!  
Cantai vibrantes,  
A glória do nosso Brasil!*

(VILLA-LOBOS, Heitor **Canto Orfeônico**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1951. Vol.2, p. 130-132)

reconheciam na atividade do canto coral os mesmos processos de ativação da sensibilidade, os quais eu também identificara. Cada qual falava da profissão de regente reconhecendo, no âmbito da educação musical, a ressonância de sua atuação nas comunidades, principalmente no que se refere aos aspectos da mudança psico-físico-social verificada *in loco*, junto a seus cantores, a partir de um trabalho musical artesanal, intuitivo e idealista, que utiliza a voz como recurso musical capaz de amparar a manifestação de uma conduta ética e estética.

Passei, então, a observar estas questões no comportamento musical dos meus alunos na Universidade Sagrado Coração (Bauru-SP) e, mesmo que este pensamento seja pontuado por muitos questionamentos que ficam “pairando no ar” em busca de respostas que possam traduzir uma possível atividade musical na escola e mantenha índices de envolvimento e satisfação, o que faço apenas é agitar o assunto entre meus colegas e estudantes, para trilhar caminhos e entender um pouco os aspectos do desenvolvimento humano no que tange às relações estabelecidas via aprendizado musical.

A aula que proponho não segue, via de regra, um formato tradicional, pois está apoiada mais naquilo que observo do que contribuo efetivamente, de modo que me pergunto sempre: o que os alunos absorvem dos conteúdos que são propostos? Como eu posso ajudá-los efetivamente? Como posso fazer para que eles expressem seus pensamentos sem que eu seja invasivo? Como proporcionar experiências de fluxo e, fundamentalmente, como mediar um processo de entendimento do “efeito da Música” na vida das pessoas e, a partir daí, detectar estratégias de ação que possam ampará-los e que sejam multiplicadas com seus futuros alunos (os meus, inclusive)? Neste sentido, Murray Schafer (1991:282) em “O rinoceronte na sala de aula” nos traz um alento: “a melhor coisa que qualquer professor pode fazer é colocar na cabeça dos alunos a centelha de um tema que faça crescer, mesmo que esse crescimento tome formas imprevisíveis”, e mais adiante o autor complementa seu pensamento com a máxima de que “o professor precisa trabalhar para a própria extinção” (Idem:286).

Penso que, por mais hedonista que isso possa parecer ao leitor anônimo – dado ao meu conhecimento de causa, que a Arte, especialmente a Música, pode ser a grande resposta para muitos dos problemas que a sociedade enfrenta na atualidade, pelo resgate do potencial humano, via o despertar da sensibilidade. No entanto, esta área está cada vez mais sujeita às intempéries de um modo de vida pré-fabricado que foi instituído,

que limita o estado de consciência quanto aos valores próprios do homem e responsabilidades sociais.

### **1. Aspectos gerais**

Caminhando diretamente à comunicação dos resultados a que este estudo permitiu chegar, depois de contextualizar as culturas juvenis na atualidade; destacar a importância da estética, do lazer e da fruição musical - recorrendo aos interlocutores teóricos; descrever aspectos inerentes à prática da regência coral (mediante a pesquisa de campo e os estudos de casos); propomo-nos agora, buscar uma aproximação dos conteúdos descritos nos capítulos anteriores, com vistas a organizar as hipóteses que surgiram no decorrer deste trabalho e discutir possibilidades de inserção da prática coral em ambiente escolar, especificamente no Ensino Médio. No entanto, observamos que essa proposta pode ser ressonante em termos gerais e servir de parâmetro para atividades de mesma natureza, seja em ambientes formais, não formais ou informais.

Partimos do pressuposto que a prática do canto coral constitui-se uma forma de lazer ativo que contribui efetivamente para desenvolvimento do ser humano, portanto, é indiscutível sua importância, principalmente em ambiente escolar, ao caracterizar-se um instrumento de educação por excelência. A prática do canto coral mediatiza a experiência sensível, a partir da articulação de conhecimentos técnicos musicais e da relação ensino-aprendizagem, assim, pode contribuir para a conscientização de novas atitudes procedimentais extensivas à escola, dado ao seu potencial transversal e interdisciplinar.

Deleuze & Guattari (vide p.52) nos falam do poder da música e da voz.

Se a música é a desterritorialização da voz, podemos entender por silogismo que o coral é a desterritorialização do cantor, por um processo de dessubjetivação, ou seja, o indivíduo na relação intragrupo(s) (“Um-Multidão”) passa a reconstituir elementos próprios do coletivo (“Um-Todo”), como um sistema inter-relacional e de verdade universal (“cósmico”). Podemos observar também que o elemento rizomático, enfatizado no pensamento dos autores, permeia toda a prática coral, à medida que a atividade se constitui um diálogo entremeado entre o passado, presente e futuro. Deleuze (vide p.48) afirma que “o passado é a síntese do tempo inteiro”; neste sentido, entendemos que a prática do canto coral ativa intensivamente os processos de memória das comunidades, manifestados na recontextualização das obras musicais como um “documento vivo”, na reativação pelos processos criativos e na alteração nos modos de

pensar e sentir, daí a sua característica cíclica de revisitação (*ritornelo*) e de eterno *devoir*. Schafer (1991:286) nos diz que “a única maneira pela qual podemos colocar a música do passado dentro de uma atividade é através da criação”. Freud (*apud* MAFFESOLI, 2005:153), por sua vez, nos fala que "existe um caminho de volta que leva da fantasia à realidade: é a arte".

Fritjof Capra (2005:95) discutindo a inserção do sujeito no mundo, nos fala de sistemas complexos pelo fato de estes permanecerem sempre abertos, a fim de se comunicar e interagir com o meio. Para o autor, este processo se dá de modo recorrente, na forma de “múltiplos anéis de realimentação” (*feedback loops*), produzindo um sistema comum de crenças, explicações e valores – um contexto comum de significado e significação, que é continuamente sustentado por novas comunicações. Por meio desse contexto comum, cada indivíduo adquire sua identidade como membro de uma rede, destacando-se que esta mesma gera seu próprio limite externo, que é continuamente conservado e renegociado nos processos de comunicação. Todo sistema artístico, como sistema vivo, também é um sistema aberto, ressalta Vieira (2008: 101).

Assim, observamos que a “emoção coletiva”, da qual falava Maffesoli (p.52), como “manifestação de novas maneiras de ser, de pensar e de se comportar no mundo compõe uma realidade complexa e aberta que responde aos anseios próprios do ser humano”, equipara-se ao pensamento de Capra. As discussões deste assunto na atualidade são articuladas principalmente pelas áreas de sociologia do cotidiano e da filosofia. Maffesoli (1998:176) até propõe que essas áreas sejam fundidas numa única, a qual denominou “Sociosofia”.

A partir do pensamento desses autores vemos desmoronar a teoria cartesiana, apoiada na razão. Na atualidade, o caos é algo essencialmente dinâmico e visto como possibilidade de organização de sistemas hipercomplexos (Guattari, 2012:75). Essa expectativa se contrapõe ao racionalismo e acaba indicando novas ordenações *ad libitum*, à medida que destas surjam respostas efetivas e condizentes às expectativas do sujeito numa relação estabelecida entre iguais pela diversidade. Essas considerações nos fazem compreender que a música, como universo de significância, vai ajustando os seus códigos básicos, intervindo e sofrendo interferência do meio. O universo sonoro, na mesma medida, tem no caos sua maior possibilidade de articulação, desafio colocado tanto ao compositor como ao regente-professor.

O “barulho” aparente que advém das práticas artísticas na escola, especialmente a música, caracterizam essa manifestação do sujeito em termos de entrega e

envolvimento como manifestação do Ser que busca formas próprias de organização por meio da ludicidade. Assim, a aula de música é um meio favorável de organização do conhecimento. Huizinga, ao admitir a hipótese da aproximação entre os domínios da música e do jogo (vide p.57), reconhece, primeiramente, uma união dos processos do pensar e do sentir justificada pela ativação da intuição no processo criativo (*insights*), considerando que razão e sentimento são indissolúveis.

A prática do canto coral aproxima-se à brincadeira ou ao divertimento pelo envolvimento e concentração de energia dos participantes, demarcando limites e estipulando regras que são partilhados e renegociados no coletivo. Nestes termos, o aprofundamento das relações humanas, recuperado para o bem comum, se reporta ao macroscópico. Morin (1990:84) aponta que o sujeito reconhece uma multiplicidade de identidades, uma multiplicidade de personalidades nele próprio. Pelo exposto podemos dizer que a subjetividade e a afetividade, expressas em termos de alteridade, são potencialmente capazes de desterritorializar verdades instituídas. Neste aspecto Capra (2005:43) observa que os sistemas psicossociais, caracteristicamente, podem fornecer ao sujeito possibilidades de aceitação mediante acolhimento, identificação e gratificação. Para Morin (1990:138), “o estado poético (experiência estética) dá-nos o sentimento de superar os nossos próprios limites, de sermos capazes de comungar com o que nos ultrapassa”. Nestes termos reconhecemos no canto coletivo, a composição de um sistema saudável ao exercício social, por compor e ordenar trajetórias de sensibilidade ressonantes no coletivo, assim o esforço anônimo de cada um dos participantes influi decisivamente na composição do sistema social, que é idealizado e estimulado constantemente pela música. Como afirma Schafer (1991:279), a aula de música é sempre uma sociedade em microcosmo; Costa (p.88) utiliza o termo “micro sociedade sã” para se referir à importância da prática social estimulada pelo canto coral, daí sua importância em ambiente escolar.

Guattari (2012:106) comenta que as linguagens artísticas, em particular, em suas modalidades performáticas ou performativas, que é o caso da Música, têm um lugar importante a ocupar, devido à sua contribuição específica, mas, também, como paradigma de referência de novas práticas sociais e analíticas. Para o autor, isso só seria possível pelo incentivo da produção da subjetividade que, na atualidade, referindo-se particularmente aos jovens, está ameaçada de paralisia, na esfera deste pensamento, Duarte (2001), que denomina tal fenômeno de anestesia. Desse modo, o sujeito poderia

“recompor” sua singularidade individual e coletiva a partir de uma relação particular com o cosmos e com a vida. Pois,

*Nas trincheiras da arte se encontram os núcleos de resistência dos mais consequentes ao rolo compressor da subjetividade capitalística, a da unidimensionalidade, do equívoco generalizado, da segregação, da surdez para a verdadeira alteridade. Não se trata de fazer dos artistas os novos heróis da revolução, as novas alavancas da história! A arte aqui não é somente a existência de artistas patenteados, mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias... gostaria apenas de enfatizar que o paradigma estético, o da criação e da composição de perceptos e de afetos mutantes, se tornou o de todas as formas possíveis de libertação, expropriando assim os antigos paradigmas cientificistas aos quais estavam referidos.(GUATTARI, 2012:105).*

Nesta perspectiva de subjetividade e sob a égide de paradigmas ético-pragmáticos, ético-estéticos (Guattari, 2012:76), a prática coletiva do canto coral está situada como um exercício presencial e integrado que não pode ser recriado individualmente, na virtualidade das redes sociais e da *internet*, ou por qualquer aparato tecnológico.

Podemos observar na prática do canto coletivo, quanto aos paradigmas ético-pragmáticos, aspectos de mudança nos princípios de construção da realidade, representatividade social, afirmação e aceite pessoal (“participo de um grupo”, “gosto de cantar”, “não tenho vergonha”, “tenho minhas convicções”), exercício da subjetividade e afetividade, liberdade de expressão, prática da alteridade e resiliência (estar junto, conviver, estabelecer relações de amizade e reciprocidade), partilha de ações e reações, responsabilidade social, autocrítica (dialogar com seu meio).

Quanto aos paradigmas ético-estéticos, podemos observar aspectos de multiculturalismo, interdisciplinaridade, exercício da criatividade, cognição, fruição. A experiência estética é capaz de estimular a técnica, a emoção e a experiência sensível por um processo de fruição no sentido empregado por Csikszentmihalyi (“experiência ótima”), mas também pelo sentido empregado por Barthes. Neste último caso, o desvanecimento caracteriza situações que elevam a percepção do sujeito; pelo encantamento, ele é subtraído do tempo real e elevado à dimensão do sagrado (*hierofania*), conforme exposto por Maffesoli e Eliade (p.58). Devemos observar, a partir do exposto por Barthes, que atingimos o sensível considerando um esmero

técnico, em termos de usufruto e posse, pela manipulação consciente dos materiais musicais compondo uma forma de lazer ativo, em outras palavras, a música é descanso, é divertimento, mas é, principalmente, desenvolvimento.

Participam prioritariamente deste processo o regente, o cantor e o público. Consideramos que, embora Csikszentmihalyi (vide p.60) nos fale da participação do público remetendo-se ao termo *fluição* (*well*), ou seja, segundo esse autor, o público não usufrui do processo criativo, apenas compartilha do mesmo. Acreditamos que o processo de *fruição* também envolve o receptor, pois ele se reconhece humano neste processo por identificação; no entanto, as relações estabelecidas por aprofundamento e permanência só se manifestam nos dois primeiros, mantida sua natureza ativa.

A partir do exposto por Barthes (vide p.52) e também considerando a narrativa averiguada em campo, o regente, pelo domínio profissional de habilidades musicais e o cantor, pelo domínio de seu instrumento vocal (qualidade, afinação, precisão na articulação, dosagem harmônica, forma musical), apresentam, em síntese, processos de *fruição* relacionadas ao domínio de um *saber-fazer* (Morin, 2003). Este conhecimento de causa dos elementos técnicos e de *performance* são necessários ao desempenho da atividade musical – o *métier* – e são incorporados pela orientação do professor, estudo continuado e, também, pela pesquisa de materiais musicais diversos (livros, partituras, metrônomo, diapasão, etc.), aspectos imprescindíveis no processo de descoberta musical.

Ainda nesta classificação proposta por Guatari, observamos num segundo momento um sistema relacional próprio do ser humano, de ativar processos de *fruição*, pela recordação de imagens arquivadas na memória, consciente ou inconscientemente manifestados pela emoção. Neste sentido, nos referimos à música coral associada, obrigatoriamente, ao conteúdo poético e textual que, ao mesmo tempo, nos remete à dualidade *significante-significado*; não obstante, a música instrumental ou sem conteúdo verbal, também pode emocionar pelo fraseado, harmonia, rítmica e outros elementos do discurso musical, mas nos detemos à primeira pela possibilidade de reanimar vivências, pela construção de uma fantasia sonora proposta pela interpretação poética e textual. Neste âmbito, reconhecemos a participação e o público pela aceitação e compartilhamento. Estes aspectos são reconhecidos por um *saber-ser* (Morin, 2003).

Por fim, a *fruição* advém da vibração uníssona das capacidades sensível e intelectual e é capaz de ativar processos cognitivos profundos, abarcando um sentido

coletivo e universal, na busca de um som envolvente e desterritorializado, próprios de um *Saber* (Morin, 2003), reconhecido aí um sentido antropológico.

Assim, a fruição permeia toda a prática musical em diferentes níveis de realização, extrapolando o limite da reprodução simples e programada, respeitando a natureza de cada grupo e o momento oportuno de realização de cada trabalho, seja ele amador ou profissional. Cruz (vide p.114) aponta para esta questão admitindo que, pelo empenho do regente e do grupo na resolução de questões musicais básicas inerentes à participação coral em nível amador, o processo de fruição não se manifesta efetivamente. Ao contrário, entendemos que, pela agudização da percepção do sujeito, mantendo-se traços de escapismo, absorção na atividade, alteração na percepção do tempo, concentração nos estímulos relevantes, prazer e emoção, que o participante amador também frui, ainda que esbarre no domínio técnico das questões vocais e musicais (desafinação); em outras palavras, o apuramento da experiência sensível dependerá do acesso, do entendimento e da entrega em níveis diferentes de apreensão e, talvez, seja maior à medida que o grupo consiga aproximar-se da idéia do compositor como co-criador, à medida que se afasta do entretenimento e se volta para o processo criativo, na concepção do prazer, como entendimento e desenvolvimento. Essas mudanças psicofísicas do cantor, em relação ao prazer, foram apontadas por Costa (vide p.119) como resposta no comportamento dos jovens submetidos à prática coral, pela motivação, participação e assiduidade aos ensaios, ou seja, a fruição se intensifica à medida que o sujeito se afina com o grupo estabelecendo experiências coletivas (presenciais) de fruição musical.

A prática do canto coral como “som que se faz ao vivo”, coletivamente e presencialmente, numa perspectiva de fruição musical, pode responder à Educação Musical indicando também novas formas de difusão cultural, continuamente renovadas e adaptadas às mudanças sociais e aos interesses espontâneos do público. Nestes termos, os participantes, como líderes de opinião, agitam o contexto social de maneira crítica, mediante negociação e concessão. Essas vivências musicais se expandiriam fora da escola a um número crescente de sujeitos de todos os meios sociais pelas complexas funções do lazer ativo. Para Dumazedier, essas ações comunitárias tornam os espectadores, sujeitos ativos no processo, contribuindo, entre outros fatores, para a formação de plateia. Fica caracterizado, assim, que a prática do canto coral juvenil nas escolas pode ser um poderoso agente cultural de mediação na formação do sujeito prevendo, ao mesmo tempo, uma ação escolar e outra, extraescolar. Para o autor:

*O espectador ativo não guarda para si mesmo essas aquisições culturais. Poderá comunicá-las a outras pessoas, vir a exercer o papel informante ou animador de seus amigos, da família, de seus companheiros de trabalho, em seu meio imediato e mediato. Os grupos evoluem através dos líderes de opinião. Os elementos que agem como intermediários fixam o sentido do filme (da obra musical), sendo talvez sua ação mais importante do que a ação direta do filme (da obra musical). Assim, contribuem para mudar as atitudes do público e para preparar um ambiente que poderá agir sobre os próprios criadores (DUMAZEDIER, 1976:262, grifo do autor).*

Esse potencial da prática do canto coral como lazer ativo é capaz de alterar o estilo de vida dos participantes e dos grupos sociais, propor novas formas de organização, interpretação e ajustamento autônomo do cotidiano, modificar substancialmente o contexto social pela expressão de liberdade, atitude e originalidade; com vistas à realização pessoal. Assim, a associação da música com o conhecimento está em via dupla de mobilizar por meio da sensibilidade as capacidades que estão em poder do intelecto.

Algumas das diretrizes que foram idealizadas por Rudolf Steiner para a “*Escola Waldorf*” também podem servir de parâmetro para evidenciar a importância da prática do canto coral na escola tradicional, daí o nosso interesse em observar o “Coral do Ensino Médio da Escola Aitiara” (Botucatu-SP). Steiner (2009:10) esclarece primeiramente ao professor (regente) que sua atividade depende decisivamente daquilo que ele forma em si mesmo e de como ele mesmo se “encontra no mundo”, ou seja, que a experiência sensível só pode ser compartilhada com o aluno (cantor) se o professor (regente) sentir em si mesmo a ressonância de querer motivá-lo. Destaca a importância de promover “níveis de encantamento” e de provocar certa “tensão” para que o jovem crie curiosidade em permanecer na atividade e mantenha “a expectativa do próximo encontro”. De forma arquetípica, o autor reconhece que a experiência consciente (“corpo físico”) está diretamente ligada ao mundo espiritual (“corpo etéreo”) assim, todo ensinamento é despertado ao espírito pela corporeidade, ou seja, o aprendizado ocorre à medida que o estado de atividade aparece aumentado pelo exercício de concentração, revisão da memória, ação pura e percepção pura. Steiner atribui ao canto e à euritmia<sup>84</sup> uma ação salutar de “função higiênica” e “terapêutica”.

---

<sup>84</sup> A Euritmia é uma forma de arte criada pelo pedagogo Rudolf Steiner (1861-1925) que não deve ser confundida com uma forma de dança ou ginástica tradicional. Na sua forma artística, é executado por solistas e grupos como parte de teatro, cujo objetivo é tornar visíveis as expressões da fala ou música.

A partir dos relatos dos participantes dos corais visitados pudemos observar tais propriedades ativadas nos jovens pela prática do canto coral, aspecto que não é observado com frequência em relação às disciplinas do currículo escolar. Os jovens apontam a como “uma obrigação a cumprir”, remetendo-se a um “corpo ausente” que não apresenta índices de envolvimento ativo, aspecto ressaltado pelo próprio Steiner (2009) ao afirmar que a escola não reconhece a parte espiritual do ser humano; com efeito, só se tem consciência de que o ser humano tem um corpo físico e isso acaba por refletir um impasse ao mundo artístico e cultural. Afirma o autor:

*Exatamente como um cego anda pelo mundo sem reconhecer os efeitos da luz, assim as pessoas hoje passam cegas pelo mundo cultural por não enxergarem, não terem recebido a possibilidade de compreender as coisas. Isso é uma deficiência anímico-espiritual. E esses são os estragos que surgem na humanidade culta: que as pessoas estejam cegas em relação àquilo que está ao seu redor (STEINER, 2009:107).*

Quanto ao relato dos jovens à respeito da prática de canto coral realizada nos corais visitados, eles reconhecem aí uma função metabólica, de modo que o interesse age na percepção como uma sensação de satisfação estética manifestada das seguintes formas: ansiedade de re-comparecimento àquele ambiente; permanência da música na memória ativa – efeito do dia seguinte; estímulo da fantasia e a imaginação (conscientização de imagens suscetíveis à sua realização); estímulos de excitação e, até mesmo, perturbações no sono (sonho).

Ainda podemos observar que o pensamento de Steiner volta-se para uma educação da juventude na real compreensão do ser humano, como afirmação própria do autor. Neste sentido, Fridenreich (1990) corrobora o pensamento de Steiner (2009) quando nos alerta que o simples intelecto é totalmente insuficiente para tal função, pois não considera as vivências anímicas, ao contrário, confere acomodação e confinamento ao espírito. Observa que “somente uma Educação elevada ao nível da Arte, abrangendo o ser humano em toda a sua totalidade, pode garantir o progresso” (FRIDENREICH, 1990:13).

Para Steiner (2009:127):

*O ser humano não é apenas uma cabeça, e sim um ser humano inteiro; e se ele quer desenvolver com a sua cabeça concepções tais que lhe permitam pensar que o mundo consista meramente de um material assim, isso exigiria que ele fosse constituído de outra maneira em seu físico e em toda a sua vida volitiva e sensória, pois então ele precisaria sentir de outro modo, precisaria ter nas pontas dos dedos algo diferente do que tinha o grego para o qual isso teria sido uma tolice.*

Para Maia (2008:15) “o abismo entre o mundo da escola e o mundo do jovem, mostra a ausência de diálogo provocado pelo desconhecimento mútuo entre os participantes de um mesmo mundo e contexto, cindidos pelo não exercício das alteridades e da comunicação efetiva”. A autora afirma a necessidade de as culturas juvenis serem tratadas como tais, constituindo espaços educativos, tal como a própria escola, acentuando uma diferença importante existente entre o ambiente formal e os grupos juvenis, uma vez que estes seriam portadores por excelência de muitas das respostas para implementação de práticas educativas realmente ajustadas à experiência sensível e vivificante. Comenta que os jovens buscam a escola mais como um espaço de socialização do que de aquisição de conhecimento e não estão abertos a conhecer outros referenciais culturais que não os do grupo (tribo) ou comunidade de pertencimento. (Idem:141).

A partir do comentário da autora e, apesar da veiculação dos produtos da mídia, (pelo aperfeiçoamento tecnológico) - que cria tendências, gosto e consumo de modo generalizado, podemos observar que os jovens possuem, caracteristicamente, critérios de escolha bem definidos quanto à eleição de músicas que expressam seus modos de sentir e pensar, de modo que, apesar de toda a influência massiva da industrial cultural e da mídia e do consequente compartilhamento desses produtos via de regra, extensivo a toda sociedade), restaria como instrumento próprio de transgressão ou contestação a abdicação de um sistema em privilégio de outro (musical) que pudesse veicular de fato suas ideias e pensamentos. A prática de canto coral na escola também poderia auxiliar nesta amplificação do discurso juvenil pela difusão de uma cultura própria (implícitos os aspectos da cultura popular) como se tivesse aprendido a lidar criteriosamente com os elementos da cultura de massa, se conscientizado de sua transformação social simultaneamente individual e coletiva e, fundamentalmente, aprendido a trabalhar com valores, percepções e sensibilidades, no aceite da diferença e diversidade pela aquisição de novos olhares, mais tolerantes e multirreferenciais a respeito da vida e da realidade.

Considerando que a participação coral é estimulada mediante um processo criativo, reconhecemos nesta atividade aspectos de co-autoria, assim os participantes são elevados, de certo modo, à condição de artista. Deleuze & Guattari resgatam a importância do artista, pelo conceito de “artesão” para discutir a importância da arte e sua função vital na sociedade. Para os autores:

*A relação dos artistas com o povo mudou muito: o artista deixou de ser o Um-Só retirado em si mesmo, mas deixou igualmente de dirigir-se ao povo, de invocar o povo como força constituída. Nunca ele teve tanta necessidade de um povo, no entanto ele constata no mais alto grau que falta o povo – o povo é o que mais falta. (DELEUZE & GUATTARI,1997a:193)*

Os autores, ao mesmo tempo que reconhecem um tipo de mobilização popular no artesão, criticam a postura romântica do artista, centralizada na genialidade e, portanto, distante da popularidade e da função social da arte. No entanto, ressaltam uma diferença crucial, pois, enquanto o artesão se prende à estabilidade, na “justaposição de exemplares da figura”, o artista reorganiza o objeto por desequilíbrio, instabilidade, dissimetria imprimindo-lhe novas dimensões, ou seja, o artista se mantém como um ser essencialmente perturbador, conforme visto no capítulo 2. Comentam os autores:

*O artista arrisca uma aventura extrema. Ele ventila os meios, separa-os, harmonizá-los, regularmente suas misturas, passa de um a outro. Ou que ele afronta assim é o caos, as forças do caos, as forças de uma matéria bruta indomada, às quais as Formas devem impor-se para fazer substâncias, os Códigos, para fazer meios. (Idem: 1997a:153)*

Ainda nesta linha de pensamento, Deleuze (2006:118) reconhece os casos de repetição amparada pela imaginação (“repetição imaginária”) em que se institui a diferença, indicando que da repetição é permitido extrair algo novo. Assim, o artesão não está completamente destituído de uma função artística.

*É verdade que a repetição diz respeito também à cabeça, mas precisamente porque ela é seu terror ou seu paradoxo (...) Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística. A diferença é compreendida na repetição (DELEUZE, 2006:41)*

Para Vieira (2008:104 – grifo do autor), existe um impulso extremamente natural e poderoso em todo artista, através do processo criativo (...) eles sofrem de uma forma de *desejo produtivo* (...) é alguém que sobrevive, inclusive, às todas as distorções de educação, seja em casa ou dentro do sistema educacional. Nesta perspectiva, para o autor, o artista se equipara ao cientista e ao filósofo.

No âmbito da música, observamos que o pensamento de Vieira é bem oportuno, pois cada repetição ressalta um aspecto novo antes não observado, de modo que uma obra musical, que é continuamente revisitada, sofre alterações consideráveis nas formas de concepção quanto à interpretação; transportando essa premissa à prática coral vemos que a repetição conduz a um entendimento formal da obra, pelo aperfeiçoamento técnico, ou seja, à medida que os materiais musicais são progressivamente apresentados e justapostos coletivamente, surge uma gama imensa de possibilidades inerentes à execução musical, que são apresentadas ao regente, ao cantor e ao público.

Fridenreich (1990:34) afirma que a música atua especialmente sobre a formação da vontade porque a pessoa sente prazer pela repetição dos conteúdos aprendidos e porque objeto se apresenta sempre renovado. Zampronha (2006)<sup>85</sup> corrobora o pensamento do autor, informando que “o ouvinte é levado a escutar de maneira diferente aquilo que havia escutado antes. Há uma ‘persuasão’ da escuta. Uma persuasão que re-significa e que, justamente porque leva o ouvinte a entender diferentemente o que havia escutado antes, abre as portas da sensibilidade”.

A nosso ver, o canto coral, na justa medida da assimilação de condutas que permeiam esta prática, poderia servir de inspiração para repensar o espaço escolar tornando-se um espaço mais permeável e atrativo. Na contemporaneidade, discussões acerca da aprendizagem e do ensino são comuns em todos os níveis e setores da nossa sociedade. Os conceitos de aprendizagem e ensino podem ser entendidos e explicados por diferentes formas e procuramos contribuir no que tange à experiência estética pela prática do canto coral.

Csikszentmihalyi, ao recuperar o significado da palavra escola (*scholēa*) (vide p.59) reconhece a importância das experiências subjetivas, intuitivas e empíricas. O canto coletivo, como lazer ativo, tem ação transformadora, capaz de mobilizar alternativas e indicar caminhos nos processos de ensino e aprendizagem, pela maneira característica como aborda a didática – ao dispor de técnicas maleáveis necessárias à

---

<sup>85</sup> Disponível em <<http://parlatoriomusical.blogspot.com.br/2009/01/edson-zampronha-sensibile-2006-bom-esta.html>>

condução musical; a metodologia – pela visão macroscópica de enxergar e modificar o sujeito como um todo; a avaliação – por se tratar de um procedimento que é construído em comunhão e partilha; a relação professor-aluno – convívio e partilha mediante exercício da afetividade, aumentando os índices de assiduidade e participação; e também na composição de projetos temáticos integrados - pela possibilidade de trabalhar junto a outras áreas do conhecimento (interdisciplinaridade). Tais fatores reconhecidamente aproximam o ensino tradicional, pautado por verdades instituídas, ao ensino não-formal ou informal, no resgate da capacidade intuitiva e analítica e nas possibilidades de articular razão e sentimento e dar relevo às verdades instituintes.

Assim, os recentes movimentos de maximização das competências profissionais, em termos de desempenho medido, que vemos aflorar no ambiente universitário, se encontrariam aliados, em pé de igualdade, aos valores da criatividade, da ludicidade, da expressividade e do prazer. Ou seja, o sujeito preferencialmente aprende enquanto faz, pelo reconhecimento das possibilidades e manejo das funções remetendo aos valores de autonomia, improvisação, criatividade e expressividade. Os jovens confrontam-se assim, com o desafio de se adaptarem às circunstâncias de vida em termos de mobilidade – o que pressupõe uma capacidade de ajuste e descoberta de percursos originais que nitidamente nos mostra uma defasagem da escola em relação ao modelo social de comunicação que foi introduzido pelos meios audiovisuais e pelas “novas” tecnologias. Essa emergência da sensibilidade justificaria, recordando o pensamento de Michel Maffesoli, o movimento da juventude em transitar entre o repúdio às normatizações sociais predominantes e o refúgio tribal. A música torna-se fundamental neste âmbito, pois, por meio dela, os jovens se reconhecem e se expressam efetivamente; nesta trama das interações juvenis é que a mediação tecnológica revela seu potencial alternativo e, portanto, atrativo. A aprendizagem se faz no encontro com o outro, na relação pergunta e resposta, na construção e desmoronamento e, principalmente, nos sistemas de reencantamento. Para Deleuze (2006:49), “há sempre imagens de morte na aprendizagem, graças à heterogeneidade que ela desenvolve, aos limites do espaço que ela cria (...) a Arte é o destino inconsciente do aprendiz”.

Neste âmbito é que os sistemas de aprendizagem são problematizados. Tampouco, nosso discurso inflamado pretende transformar a prática do canto coral ou, em igual medida, a introdução da disciplina de Educação Musical no currículo escolar, num “bode expiatório”, cuja especulação possa indicar todas as respostas de um processo educativo; empenhamo-nos em ressaltar que a música efetivamente colabora

com a reinvenção do sujeito e do mundo, pela corporificação de um conhecimento que faz emergir as diferenças e a pluralidade dos discursos, aspecto que se faz digno de nota.

Acreditamos que a prática do canto coral tem imenso poder de desterritorialização, pela constituição de um *corpo sem órgãos*, pois o sujeito, imerso na experiência do canto coletivo, encontra um universo de intensidades de relações afetivas onde são atenuadas as diferenças entre iguais em virtude de singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais, mas coletivas. Assim, fica estabelecido um campo de imanência no qual os sujeitos se fundem, a ponto de representar um sistema simbólico de relações, ou seja, uma participação caracteristicamente viabilizada pela intervenção do Outro que, via de fato, é o próprio ser constituinte. Assim podemos falar da intensidade ou desejo que caracteriza a conexão das vozes por conjugação livre e anônima na formação do som coral, mantendo traços de sociabilidade.

Assim a introdução da prática do canto coral em ambiente escolar contribuiria para arejar a grade curricular ou torná-la maleável pela realização de atividades que contém conteúdos transversais que permeiam níveis aprofundados da experiência humana.

O regente coral, por sua vez, cumpre a função primeira de ativar processos que vislumbrem a importância da educação musical nas comunidades onde atua. Schafer (1991:355) destaca a necessidade de “um novo professor” que atue como um “animador musical da comunidade”.

Para adentrar o ambiente escolar, o regente precisa repensar as distinções fundamentais entre o fazer musical instituído (formal) e o fazer musical instituinte (não-formal ou informal), a fim de promover uma prática musical na escola consonante aos desejos da comunidade e que possa, portanto, mobilizar o interesse dos alunos gerando estratégias para o exercício da criatividade, visto que, se tornam necessário ao regente saberes sociais, psicológicos e pedagógicos, além daqueles estritamente musicais.

Neste âmbito, o regente há de considerar, na justa medida, as distinções que advêm da relação professor-aluno, de modo que ele possa mediar o aprendizado musical considerando estratégias de aproximação, com comprometimento e confiança. Pais (2004:29), observa que “na base da criatividade de uma construção musical está um saber-fazer concreto, que é próprio de um *conhecimento de selva*”.

Também apropriamo-nos do pensamento de Kastrup e Santos para estabelecer um paralelo entre professor-aluno e regente-cantor, por identificação:

*O plano de sintonia mestre-aprendiz é um campo de criação, uma zona de vizinhança, um espaço híbrido. O mecanismo não é de identificação, mas de contágio e propagação. Não há transmissão de informação, nem interação professor-aluno (regente-cantor), mas habitação compartilhada de uma zona de neblina, a zona molecular. Neste campo indiscernível, a fronteira entre o professor (regente) e o aprendiz (cantor) se desfaz. O professor (regente) não é o centro do processo ensino-aprendizagem. Situado do ponto de vista da arte, ele faz circular afetos e funciona como um atrator. Além de um emissor de signos, o professor (regente) é um atrator de afetos. (KASTRUP, 2001:25)*

*Professor (regente) é aquele que se prepara trabalhosamente. O professor (regente) prepara todos os detalhes, mas pode prescindir de todos eles. Seu mapa de possibilidades não é um plano “para ser aplicado”. É um plano ou mapa de possibilidades em relação à exploração de algum material. Algumas dessas linhas do seu mapa prévio serão potencializadas e atualizadas no trajeto de ensino. Outras surgirão no trajeto (SANTOS, 2011:8).*

Deste modo, podemos reconhecer o regente coral como um “atrator de afetos” que atua como multiplicador; ele é capaz de dinamizar a realidade escolar em prol de um trabalho centralizado no exercício da sensibilidade por meio da prática musical, e ao mesmo tempo, estimular a formação de um público mais receptivo e criterioso quanto à eleição de experiências sonoras diferenciadas, sugestionando um consumo de produtos musicais pautado pelo discernimento quanto à sua qualidade e critérios de escolha. Por ocasião da enquete “o professor inesquecível”, pudemos observar que a afetividade (88%) e a confiança (96%) foram fatores relevantes no reconhecimento de um processo empático capaz de promover o aprendizado e, conseqüentemente, viabilizar um processo de conhecimento pautado na experiência sensível; os demais resultados mostraram algum tipo de espelhamento em termos profissionais. Esse tipo de recorrência incide no trabalho do regente.

*Diante de toda a vida de sacrifícios, dificuldades e solidão que passei naquele tempo que morei em Bauru, uma coisa me sustentou: foi cantar no coral da UNESP. (...) Participar do coral pra mim era ser olhada, ser reconhecida. Alguém apostou em mim, acreditou que eu tinha “algo a mais” para mostrar. (...) Este tempo no coral mudou a minha vida e, depois de 14 anos, quando eu quero me esconder de novo, me lembro de você! Obrigado por ousar em acreditar na gente! (Depoimento de Camila Caniello, ex-*

integrante do Coral UNESP – Campus de Bauru. Enquete: “Os professores inesquecíveis”)

Para que isso se concretize, a empatia e a capacidade de motivar o grupo e a comunidade são relevantes. A empatia é de capital importância para o regente. Segundo Araújo (2008:96), trata-se de “uma relação de entrelaçamento de afetos na instauração de redes afetivas que incidem em compartilhamentos íntimos mediante relações de trocas e de implicações mútuas”. Numa relação de empatia, o vínculo entre o regente e o cantor se tece de modo a aproximá-los num projeto comum, pois, por identificação, ambas as partes se conjugam para formar o todo. Já pelo estímulo da vontade, o regente pode diferenciar o modo como seu método de ensaio causa maior efeito sobre a formação da imaginação de seus alunos. (FRIDENREICH, 1990:28). O regente, na condição de líder do grupo, é capaz de construir situações de motivação, em que faz uso de suas habilidades quanto à gestão de pessoas, desenvolvendo um ambiente propício para a prática do canto coral, conforme apontado por Amato (2009:95). Essas mudanças permitem verificar o grau de satisfação do regente e do grupo e, conseqüentemente, os resultados favoráveis da produção artística. O índice de satisfação pela atividade também depende da motivação; o elogio constitui um poderoso recurso para aumentar os níveis de rendimento e participação, assim, o reconhecimento e o mérito concedido ao cantor por uma tarefa bem executada, constitui um alento para que o mesmo possa perseverar e seguir em frente. Este exercício da afetividade instaura vínculos mais profundos, acarretando respeito, valor e qualidade de vida, aspectos que impulsionam o processo criativo. Para Vieira (2008:58), o processo criativo visa, entre outras coisas mais específicas, a permanência do vivo.

*A questão real é que a arte é forma de conhecimento e todo conhecimento é função vital, todo conhecimento garante vida e complexidade. Desvalorizar o artístico é matar, em altos níveis de complexidade, nossa Humanidade (...) a Arte é o tipo de conhecimento que explora as possibilidades do real. (Idem:83)*

A gratuidade é outro aspecto a ser ressaltado na atividade coral. A gratuidade justifica uma participação dinamizada pelo interesse particular expresso pelo desenvolvimento vocal, pela prática de repertório e também pelas possibilidades de amostragem do próprio trabalho. A participação coral não faz distinção de experiência prévia, “talento” e experiência de leitura musical, tampouco faz distinção de seus

indivíduos quando a sexo, idade ou etnia assumindo características de inclusão de desenvolvimento pessoal; tampouco, impõe requisito especial à participação, como conhecimento musical ou experiência coral anterior. No entanto, como aponta Lanzoni (vide p.89), o preconceito pode inibir a participação coral. O regente nos coloca a participação coral como um “ato de coragem”, um enfrentamento social e cultural que imbuído de incerteza, timidez, entrega, descoberta, superação e inte(g)ração, conforme visto no capítulo anterior, acompanha o potencial de transgressão característico na juventude.

A prática coral juvenil na escola pode contribuir para o aprendizado de um novo modo de olhar do outro, de reconhecê-lo não pelo estranhamento, mas na emergência da constituição de novas identidades, novas formas do pensamento e da prática social coletiva, como comenta Larrosa & Lara (1998:11):

*(...) trata-se de uma aprendizagem que se faz com todo o corpo: o vestígio de um encontro vital com algo que interrompeu o reconhecimento e provocou um aguçamento da sensibilidade, uma modificação da tonalidade afetiva da experiência, e a vivência fugaz do raro acontecimento do pensamento. Nessa modificação da relação sensível com o que dá que pensar, que é esta a aprendizagem e onde está também a possibilidade de praticar certas formas de contestação e de dissidência, talvez incertas, mas sempre apaixonadas e inconformadas, abertas a essa inquietação passional, mas nunca passiva, que provoca o encontro com esse outro que, ao colocar-nos em perigo, nos leva para além de nós mesmos.*

Hargreaves (2005:4) observa que “a música é essencialmente algo que fazemos com e para as pessoas”, a propósito das mudanças dramáticas na natureza do comportamento dos jovens, quanto à experiência musical associada desenvolvimento tecnológico. O autor destaca três impactos colocados como desafio ao regente coral: a alteração da relação tradicional compositor, intérprete, arranjador e ouvinte, o efeito da democratização da música, dessacralizando os simulacros do erudito x popular; a apropriação e uso da música no cotidiano.

A partir desses parâmetros, modificam-se as relações com a estética e os padrões de comportamento, as visões de mundo e as probabilidades de pertença grupal de modo a preencher lacunas deixadas pela educação formal, a exemplo da cultura *hip hop* e gêneros musicais como o *rap*, *reggae*, *funk*, etc. que seriam incorporados à prática do canto coral em ambiente escolar, destacando a importância em trabalhar a diversidade cultural. Aí estariam expressas situações pedagógico-musicais diferenciadas de modo a

sublinhar uma metodologia característica, indicando uma prática atrativa, espontânea e condizente com as expectativas daquele público.

Neste processo, consideramos de fundamental importância a contribuição de outras áreas do conhecimento, ao estabelecer projetos temáticos e interdisciplinares. No trânsito entre o formal, não-formal e o informal, o institucional e o cotidiano, o escolar e o extra-escolar, observamos um exercício de ruptura em relação aos modelos instaurados e à experiência vivida.

Para Henry Giroux:

*Os jovens confiam, cada vez menos, nos mapas da modernidade para construir e afirmar suas identidades; no lugar disso, se defrontam com a tarefa de encontrar seu caminho através de um panorama cultural descentrado que não permanecerá por mais tempo sob o controle de uma tecnologia da imprensa, estruturas narrativas fechadas ou da certeza de um futuro econômico seguro. (GIROUX, 1996:50)*

O pensamento do autor está apoiado no fato de que a juventude é um segmento social crítico por excelência capaz de desenvolver consciência de liberdade, reconhecer tendências autoritárias e conectar o conhecimento ao poder e à habilidade de tomar atitudes construtivas. Na produção de significados próprios que advêm da análise da realidade e da inserção social, via subjetividade e a produção do prazer está, potencialmente, o movimento das mudanças sociais. Para firmar os propósitos que vislumbram uma tomada de consciência a partir de sua “pedagogia crítica”, Giroux nos remete à cultura popular, considerando que ali, de fato, reside o consentimento de um método educativo, capaz de desconstruir ideologias e ressaltar a organização do discurso juvenil segundo seus próprios significados e experiências.

No início deste estudo eu dizia: “quando solicitei aos meus alunos que me enviassem um arquivo das músicas que eles ouviam, me vi dinossauro pela primeira vez”. Aquele momento marcava o início de um percurso mais atento à realidade dos jovens, de modo que adotei como estratégia “caminhar junto”; neste sentido, talvez o meu aprendizado tenha sido maior. A experiência do mestrado foi outro choque quando me deparei com a ideia de coral popular colocada pelo maestro Samuel Kerr, no sentido de trabalhar com pessoas que, a princípio, talvez não tivessem predisposição para o canto, mas que, supostamente, viam nesta prática a possibilidade do exercício da subjetividade. Estas situações foram fundamentais para que o entendimento da importância da cultura popular, para viabilizar um tipo de condução musical que

puдesse ser mediada pelo regente coral. Durante o percurso ficou claro que a função primeira do regente coral é contribuir com o grupo musicalmente à medida que se faz valer de estratégias com grande poder de convencimento.

A aquisição de conhecimento musical só pode ser medida em termos de oportunidade e acesso. O jovem não discrimina os gêneros e estilos musicais tidos como de uma cultura superior; ele apenas não reconhece essas sonoridades como algo que fale imediatamente do seu cotidiano, de sua vida, seus desejos e atitudes; a partir do momento que ele se depara com a multiculturalidade e observa que as manifestações sonoras apresentam semelhanças àquilo que ele efetivamente reconhece, abre-se um canal de percepção na possibilidade de agregar conhecimento. De fato, devemos observar que o conhecimento se dá por ampliação e não por substituição, pois os juízos de valor e gosto são pessoais, intransferíveis e estão relacionados ao inconsciente e à memória afetiva.

A música desempenha um papel decisivo na vida dos jovens, independentemente das relações de dominância colocadas pela indústria cultural; nosso objetivo é procurar entender como esse repertório é experimentado e utilizado no discurso juvenil. Muitas vezes o jovem é tolerante ao que ouve, pois à medida que a possibilidade de acesso modifica suas maneiras de pensar e sentir, ele se torna mais maleável e então o universo musical se amplia. A mídia e a indústria cultural são, por excelência, manipuladores, agem de forma decisiva para uma série de exclusões e diferenciações entre as múltiplas condições juvenis (CATANI & GILIOLI, 2008:19).

Setton (2011:94), ao discutir questões da virtualidade, nos fala que o usuário das tecnologias tornou-se um receptor passivo. Afirma que prevalece a ilusão pela diminuição das possibilidades de troca de informação, desfavorecendo as oportunidades de inte(g)ração e memória. Conclui a autora que o ciberespaço não privilegia o reflexo e a reflexão. Neste mesmo âmbito de discussão, recordamos o pensamento de Walter Benjamin (vide p.55) e sua preocupação com a dessacralização da obra de arte, nos incitando à proposição de que um desafio imposto ao artista na contemporaneidade é recuperar na Arte elementos de espiritualidade (*aura*). Esse reencantamento do receptor dar-se-ia pela estimulação do processo criativo viabilizado pelas práticas artísticas coletivas.

Atualmente, qualquer indivíduo que disponha de um programa simples de áudio e vídeo, pode realizar suas próprias gravações, escrever suas próprias músicas e arranjos, divulgar seu produto utilizando sites como *youtube* e *myspace*, rentabilizar sua

produção organizando shows *online* em redes sociais e, igualmente, comercializar seu produto. Deste modo observamos uma acentuada diminuição da atenção que é dada ao rádio e à televisão em privilégio de equipamentos projetados para viabilizar acesso e portabilidade. *iPhones*, *iPods*, *iPads* são utilizados para reproduzir arquivos musicais, especialmente o mp3, caracterizando situações de alienação e isolamento por não estimular a experiência sensível do som ao vivo, conforme apontado respectivamente por e Sterne e Cassirer (vide p.61)

Essa alteração nos modos de ouvir traz um desafio ao regente coral, que é sua própria interposição entre a audição do sujeito e o fone de ouvido, curioso pelos aspectos de recepção musical, no reconhecimento de materiais musicais que possam servir de base para a prática de canto coral na escola; uma espécie de anamnese musical realizada frequentemente com o público juvenil poderia sinalizar algum tipo de intervenção atrativa, extensiva à prática do canto coral em ambiente escolar.

Acreditamos que este trabalho possa auxiliar na diminuição dos níveis de embrutecimento das formas sensíveis de manifestação do ser humano ao se relacionar com a vida. O estímulo a encontros musicais presenciais resgata o conceito de *epifania* apregoado por Maffesoli (2010:284) legitimando sentimentos coletivos que surgem por um processo de identificação de traços comuns, que se remetem à própria humanidade, um sistema relacional próprio fundamentado na memória e no conceito de “tribo”.

Como visto no Capítulo 1, os jovens desenvolvem em seu cotidiano estratégias de ajustamento e adaptação social, provocando formas de resistência aos valores tradicionais defendidos pela instituição escolar; ao se organizarem em grupos, os jovens desenvolvem uma espécie de contracultura que, no entanto, encontra-se permeada de elementos ditados pela mídia e pela indústria cultural. Nesse meio encontram seu espaço de atuação, de convivência e de partilha de valores. A música se mantém sempre presente nestes ambientes, acompanhando atividades diversificadas, constituindo-se em uma espécie de “trilha sonora”, conforme apontado por Simon Frith (vide p.15). Não é por acaso que as identidades dos jovens na escola, em grande parte, apareçam associadas à produção musical, na justa medida em que o mundo da Arte é um instrumento transgressivo por natureza. Dispondo da criatividade como expressão, os jovens se colocam em confronto com diferentes realidades, produzindo ações simuladas para a experiência estética.

A música popular contribui no reconhecimento das culturas juvenis, informa-nos sobre novos estilos de vida, ao mesmo tempo serve de “pano de fundo” ao descanso,

divertimento e, muitas vezes, à reclusão (SCHAFER, vide p.62). A juventude vive a descoberta cotidiana de um mundo caracterizado por conflitos pessoais e busca interagir com seus pares. Souza nos fala especificamente da função da música em ambiente escolar, que ultrapassa os limites do lazer e abre canais da percepção para o aprendizado:

*Se antes a música "distráia" os alunos das tarefas escolares, agora parece ter-se transformado no oposto: a disposição e capacidade de concentração são favorecidas com o som que acompanha as tarefas. (No ambiente escolar) a música corresponde à necessidade de relaxamento, autodeterminação, movimento corporal e animação. (SOUZA, 2008, 9-10).*

Os jovens são potencialmente determinados e idealistas e têm expectativas em relação à vida adulta, características que contribuem amplamente para o entendimento de propostas musicais que estabeleçam relações interdisciplinares junto às demais áreas do conhecimento.

Uma audição atenta às músicas divulgadas pela mídia pode tornar o canto coral uma prática mais atrativa e envolvente, principalmente em ambiente escolar, onde transitam gêneros e gostos musicais distintos, não obstante a influência massiva dos produtos culturais. Teixeira (In: SOUZA, 2008:200) comenta que o regente precisa manter um olhar formador, preocupado em compreender e acolher as diferentes experiências musicais de seus cantores, aproveitando seus conteúdos para o trabalho musical e, a partir daí, dilatar essas experiências auditivas apresentando-lhes outros materiais.

Notadamente, há um grande interesse dos jovens pelo canto, protagonizado pelos artistas que fazem sucesso na mídia; também é possível observar esse interesse pela voz cantada em ambientes religiosos. Essas situações são referenciais para o entendimento de uma produção vocal experimental, apoiada naquilo que surge como acesso e possibilidade em termos de prática vocal.

A amplificação dessas duas vertentes na composição de proposta musical que fosse amparada pela utilização de instrumentos diversificados (guitarra elétrica, baixo elétrico, violão elétrico, bateria e outros) - comuns entre os jovens; participações solistas; *backing vocal's* e intervenções corais; poderia constituir uma possibilidade real de trabalhar, a princípio, com as expectativas dos jovens em relação à prática vocal na escola. Essas "bandas vocais" fariam amplo uso do teclado e da percussão corporal

como recursos de base; o teclado pelas possibilidades de sintetização do som, e a percussão corporal por estimular respostas rítmicas, no amplo uso da percepção, produzindo enorme quantidade de efeitos e timbres. Muito comum é encontrar em ambiente escolar os *rappers* e os *beatboxers*, que poderiam somar-se ao conjunto, no reconhecimento de sua efetiva importância neste ambiente, por guiar condutas e articular pensamentos.

A música divulgada pela indústria cultural é massiva e, refere-se, em geral, a um repertório compartilhado. Partindo dessa premissa, entendemos que a primeira possibilidade que temos, de trabalhar com a voz na escola, seria partir do conhecimento musical, que é de domínio coletivo. Assim, o repertório midiático pode servir de “ponto de partida” para propostas musicais decorrentes do processo de sensibilização, constituindo-se num bom chamariz para garantir a adesão dos jovens nos grupos corais.a

No “Projeto Fazendo Arte” tivemos uma experiência interessante neste sentido. Iniciamos o trabalho com uma canção aparentemente simples, o “*Canto do Povo de um lugar*” (Caetano Veloso) e observamos, de início, a dificuldade dos jovens em entoar a melodia. Então perguntamos a eles o que gostavam de cantar e, em seguida, alguém iniciou uma melodia que aos poucos foi absorvida por todos e espantosamente desapareceram os problemas de desafinação vocal. Aquele som era reconhecido no coletivo; a voz indicava de forma potente e intuitiva o entendimento que tinham da tonalidade, registro vocal e do timbre e também o domínio nos modos de reproduzir, por espelhamento, os trejeitos do cantor que eles admiravam. Naquele momento “Amar não é pecado” do cantor sertanejo Luan Santana era a expressão máxima daquilo que eles conheciam com propriedade; em nenhum momento houve necessidade de recorrer à letra ou à partitura impressa, mas à memória recente daquilo que eles ouviam amplificado na televisão, no computador e no celular. Rapidamente solicitei a um dos bolsistas que os acompanhasse ao teclado e, então, fui esboçando gestos ali criados de ocasião, para demonstrar o que queríamos em termos de resposta sonora.

Aquela música falava de um conhecimento de mundo, no compartilhamento daquilo que eles efetivamente sabiam sobre música, que fora assimilado ou aprendido naquele contexto, por influência massiva da mídia, na falta eminente de um profissional apto a estimular experiências sonoras mais profundas. Neste sentido, a prática de canto coral na escola funcionaria como um suposto antídoto contra a homogeneização.

A formação da identidade musical vai se constituindo por muitas escutas e influências, que mudam em determinados aspectos na manutenção de outros, num sistema de negociação contínua entremeado por traços de memória e a subjetividade que irão influenciar substancialmente na definição do gosto pessoal. Neste sentido Bourdieu (1983:127) afirma que:

*Os gostos, entendidos como o conjunto de práticas e de propriedades de uma pessoa ou de um grupo são produto de um encontro (de uma harmonia pré-estabelecida) entre bens e um gosto (quando digo “minha casa é do meu gosto”, estou dizendo que encontrei a casa conveniente para o meu gosto, onde meu gosto se reconhece, se encontra) Entre estes bens, é preciso incluir, com o risco de chocar, todos os objetos de eleição, de afinidade eletiva, como os objetos de simpatia, de amizade ou de amor.*

Assim, o gosto depende de um reconhecimento pessoal, de uma identificação com o objeto, de um descobrimento inusitado de algo que se faz valer ao sujeito. No entanto, no âmbito coletivo, nos detemos a observar certa “afinação dos gostos”, pela formação de *imagens primordiais* (Jung). Com isso, pretendemos ressaltar que a experiência do canto coletivo pode alterar o referencial de gosto estético na justa medida que estimulam no receptor, possibilidades de reconhecimento de aspectos comuns ao ser humano. Nesses termos, a habilidade do regente em viabilizar experiências de fluxo é imprescindível para despertar no cantor o desejo de alterar um padrão de gosto.

Como aponta Schafer (1991:296): “o passado só é iluminado pela luz da atividade presente”. No diálogo entre o “velho” e o “novo”, os jovens podem tomar conhecimento dos aspectos da própria história despertando o imaginário na constituição de outras realidades sonoras possíveis. Já para Contador:

*A História, enquanto encadeamento de acontecimentos com signos representáveis, é dissimulada através do mecanismo de reinvenção das próprias estórias ou acontecimentos. O propósito dessa reinvenção é o de capacitar a representação de um eu dissimulado num ou mais eus imaginários, criando narrativas de vida justificadas pela percepção dos eus “possíveis” (imagináveis). (CONTADOR, 2004:155)*

Esse processo de ressignificação depende da criatividade do regente em articular idéias e apresentá-las aos jovens, e destes, na assimilação, manipulação e releitura dos conteúdos. Froebel (*apud* Hargreaves, 2005:2) relata que “quando somos criativos

damos corpo ao pensamento tornamos visível o invisível sendo que a auto-atividade da mente é a primeira lei da instrução”.

O repertório midiático utilizado no início do trabalho irá se modificando com o passar do tempo, à medida que forem inseridas outras músicas, despertando a curiosidade artística e intelectual. O “conhecimento é irresistível”; à medida que o aluno é apresentado a ele, abre-se, assim, uma “zona potencial” de aprendizado, de modo que os novos “velhos” horizontes musicais possam efetivamente contribuir com a construção de uma identidade musical.

O movimento pode permear toda a prática de canto coral. Para Pais (2003:124-125), o exercício do teatro na estilização de gestos corporais e de tonalidades vocais aparece para os jovens como um lugar de aprendizagem de posturas e de usos mundanos do corpo que expressam conotações e diferenciações sociais. Segue o autor: “ao associar a expressão corporal à recitação de um texto, o teatro parece desempenhar para os jovens uma função formadora, e socializadora, incentivando os mais tímidos ou mais impetuosos a dominar os seus gestos e a sua elocução”. O movimento cênico associado à voz permeia e incita a fruição musical pelo domínio do aparato técnico, pela afetividade e as relações cognitivas do sensível.

Para Deleuze & Guatari (1995b:69) “as formas de corporeidade, gestualidade, dança, rito, coexistem no heterogêneo junto à forma vocal”. Podemos observar na música popular e folclórica que a manifestação vocal aparece efetivamente associada à expressão corporal. Este recurso pode dinamizar a prática do canto coral em ambiente escolar, pois surge como possibilidade de aproximar duas modalidades artísticas evidenciando aspectos de interdisciplinaridade.

A consciência corporal auxilia o jovem na compreensão do seu próprio corpo dando margem à expressividade, instrumentalizando-o aos modos de como se manifestar (presencialmente) em seu contexto social com segurança e convicção, pelo reconhecimento dos limites do seu próprio corpo em relação ao outro. Essa possibilidade de autoconhecimento otimiza os resultados da produção vocal, pois a voz por ser resultante do entrelaçamento de fatores biológicos, psicológicos e sociais, está relacionada à vida emocional. A voz expõe traços da personalidade, expõe um “retrato interno” do indivíduo, fala de suas emoções e, principalmente, de suas fragilidades.

O movimento pode ser utilizado para suggestionar algum tipo de imagem ou efeito sonoro, aspecto evidenciado amplamente pelos regentes profissionais entrevistados, relativo ao “desenho” do som no espaço no atendimento de conteúdos

próprios do texto, pois o repertório vocal é construído a partir de uma referência poética, que, na maioria das vezes, serve de inspiração ao compositor. De modo que, o estado de deleite e encantamento musical precisa ser despertado pelo regente a partir das imagens criadas a partir do próprio conteúdo do texto (STEINER, 2009:83). A propósito de “quando as palavras cantam”, Schafer nos informa que:

*Para pôr música numa palavra, apenas uma coisa é necessária: partir de seu som e significados naturais. Uma palavra deve encher-se de orgulho sensual na canção. Ela não deve ser arrastada desajeitadamente.*  
(SCHAFER 1991:228)

O trabalho interdisciplinar realizado entre música e teatro denominado “coral (coro) cênico” foi idealizado e divulgado pelo maestro Samuel Kerr acompanhando tendências do concretismo no Brasil (Oliveira, 1999:67). O uso deste recurso, observado na maioria dos regentes, especialmente em Costa, desconstrói o estereótipo cultural do canto coral, conforme visto anteriormente. A realização de shows, espetáculos ou apresentações musicais (Costa, Fernandez e Santos), contribuiria para o aumento dos índices de participação, envolvimento e maior compromisso com o grupo desenvolvendo no cantor senso de autonomia (Costa 2009:69), que muitas vezes culmina na extinção do próprio regente.

Na escola, a adoção deste formato seria de especial valia, pelo fato de o canto coral trabalhar na justa medida com os elementos do teatro. Nessa modalidade de canto coletivo é recorrente a utilização de elementos de cenografia, roteiro, figurino e iluminação, adentrando, portanto, o âmbito das Artes Plásticas, da Arquitetura e da Dança. Dessa maneira, no que diz respeito à prática do canto coral na escola seria importante que viesse associada à disciplina de Arte ou à Educação Musical.

A prática de canto coral na escola, supostamente, deveria ser estimulada desde o início do aprendizado – com as crianças; no entanto, no Ensino Médio, os níveis de interação podem ser otimizados pela capacidade dos jovens em articular o pensamento, considerando-se a análise textual e a compreensão de relações estéticas mais profundas, interdisciplinares e historicamente contextualizadas; compondo-se um instrumento de agremiação, potencialmente caracterizado pela participação voluntária em prol da difusão cultural e representação institucional, ao mesmo tempo, que dialoga e se integra à comunidade estimulando a produção cultural.

A primeira questão a ser colocada é que torna-se necessário existir um esclarecimento junto aos diretores, professores e funcionários da importância da inserção dessa prática em ambiente escolar mediante apresentação de projeto, explanação dos benefícios da atividade, das possibilidades de representação interna e externa do grupo constituído, da importância em zelar pelo patrimônio artístico da humanidade e, principalmente, do conteúdo inerente à formação da identidade pessoal.

O estímulo à participação dos professores e funcionários da escola no processo criativo, bem como na organização administrativa do grupo coral, poderia arregimentar esforços para o trabalho coletivo, capaz de atenuar diferenças interferindo até mesmo na organização escolar como um todo. Além disso, tal prática daria suporte aos professores de sala, que ao atuar como auxiliares na aplicação dos conteúdos próprios da disciplina de Educação Musical contribuiriam na própria instrumentalização para a realização de tarefas cotidianas, dando garantias de voz saudável amparada pela técnica vocal e viabilizariam a experiência estética, ressaltando a importância de tratar as questões da subjetividade, sensibilidade e afetividade intercambiadas com os conteúdos específicos de área. No entanto, a prática coral deverá compor um projeto extensivo e complementar, em contra turno ou em horário estendido, e ser realizada de forma optativa e extracurricular.

O regente, além das funções estritamente musicais, acaba assumindo e/ou intervindo como administrador, tesoureiro, técnico vocal, pianista, etc. fatores que, normalmente, acabam comprometendo o resultado artístico. Neste aspecto, funções que exijam habilidades específicas necessitam do amparo de profissionais contratados/contratados fora do ambiente escolar, o que demanda verbas específicas e constitui um problema a ser solucionado em ação conjunta com a direção escolar. A natureza interdisciplinar do trabalho não está relacionada, necessariamente, à exigência de um profissional polivalente, mas surge, exatamente, pelo compartilhamento de ações.

Uma terminologia atualizada, que não fizesse alusão ao canto coral tradicional, conforme observado pelos regentes, talvez servisse de estratégia à participação coral. Parece-nos que o termo “aula de canto” ou “aula de técnica vocal” está mais condizente a uma prática que possa promover a ideia de um desenvolvimento voltado para o indivíduo, pois, atualmente, a imagem do “eu” prevalece em relação ao coletivo, conforme observado por Cruz (vide p.91). Kerr & Breim (1989) propõem o termo “Laboratório coral”; há também menção pelos regentes profissionais entrevistados dos termos “Oficina coral”, “Oficina vocal”, “Oficina de voz” e “Oficina de canto”. A

mídia televisiva tem divulgado esse formato mediante realização de concursos, a exemplo do “*The Voice Brasil*” (TV Globo), “*Ídolos*” (Rede Record), “*Cante se puder*” (SBT), entre outros.

Via de regra, o “artista” atual é um lampejo; poucos resistem aos critérios consensuais do coletivo, submetendo sua “aparição relâmpago” ao gosto fugaz dos sistemas de moda e consumo. Embora a mídia e a indústria cultural façam apologia ao diferente, elas mesmas se descontroem paradoxalmente na eleição do tradicional (“velho”) como sistema de moda, como podemos verificar atualmente em relação à tendência *retro*, como um processo de ressignificação, rearranjo ou *revive*<sup>86</sup>.

A divulgação da atividade coral na escola dependerá das estratégias de conquista planejadas pelo regente mediante aproveitamento dos recursos disponibilizados pela comunidade escolar e também pela utilização de ferramentas como: mala direta (e-mail), *facebook*, *twitter*, *blog*, *site* e *youtube*. A fixação de cartazes e a distribuição e filipetas e convites especiais dirigidos à direção, professores e funcionários também podem auxiliar na divulgação do trabalho. Notadamente, assim que forem iniciadas as atividades, o próprio participante tornar-se-á o principal divulgador da atividade. O regente poderá também visitar as salas de aula, apresentando sua proposta de trabalho. A participação de vozes masculinas dependerá da natureza do trabalho, da divulgação e do esclarecimento da atividade perante a comunidade, de modo a vencer o preconceito usualmente presente a respeito do canto masculino.

O reconhecimento do tipo de trabalho que será proposto, mediante a apresentação pública de um grupo já consagrado e de mesma natureza pode tornar-se um marco referencial para estimular níveis de interesse, curiosidade e investimento.

Quanto à rotatividade de participantes – que remete ao reinício contínuo do trabalho, observamos que o projeto necessitaria ser dimensionado de modo a prever uma condição própria da instituição escolar, de ser um ambiente “de passagem”, bem como o tempo estimado para o ensaio, que está relacionado às particularidades de cada comunidade. O amadurecimento das propostas musicais dependerá destes fatores, exigindo clareza de condutas e planejamento em relação ao tempo de permanência dos cantores no grupo.

---

<sup>86</sup> *Revive* - termo comum utilizado no *design* e na moda com sentido de “voltar à vida”; adquirir vida nova, renascer ou manifestar-se de novo. Dir-se-ia *retro* na moda atual, um termo muitas vezes usado num sentido positivo, referindo-se aos produtos ou atrativos peculiares que não estão mais disponíveis. Disponível em: < <http://umborarrumar.wordpress.com/2011/06/10/retro-doce-retro/> >

A dificuldade em relação ao espaço físico inadequado aos ensaios parece ser a principal prerrogativa para o funcionamento da atividade, considerando-se que, em ambiente escolar, a incidência de sons simultâneos é predominante, pela própria dinâmica das aulas diárias, com agravante muitas vezes dos ruídos internos (Ex: ventiladores) e externos, (Ex: tráfego de veículos). No entanto, a determinação do espaço para os ensaios depende dos dirigentes e também da iniciativa amiúde do regente, de pleitear ambientes cada vez mais convidativos à prática coral. Basicamente, o espaço físico deve ser suficiente para comportar o número de participantes estimado e dispor de mobiliário móvel – preferencialmente, lousa e giz, armário para guarda de materiais, teclado/piano e cadeiras.

A composição de um cronograma fixo, que preveja atividades de ensaios e apresentações (internas e externas) é de fundamental importância para o reconhecimento do grupo perante a comunidade. Normalmente, o grupo tem livre arbítrio na organização de seus próprios eventos. A realização de atividades como: *shows*, espetáculos temáticos, concertos, saraus lítero-musicais, semanas comemorativas referentes às festividades do calendário nacional e regional, campanhas, etc. bem como a participação em festivais, encontros, cursos, turnês e viagens, são exemplos de atividades possíveis à demonstração dos resultados obtidos, especialmente estimulantes à participação coral. O recurso das *flash mobs* (aparições relâmpago) apresentado por Prueter (vide p.92) pode efetivar a representatividade do grupo na comunidade, ressaltado o compromisso do regente em criar estratégias para manter índices satisfatórios de produtividade.

A dificuldade de transporte expressa, muitas vezes, a falta de incentivo dos dirigentes, pois as atividades externas são dimensionadas mediante previsão de lanche e gastos de deslocamento e estadia. Essa limitação muitas vezes pode gerar algum tipo de frustração - pelo impedimento; no entanto, há diversas possibilidades de aquisição de verba, que vão desde a ativação de recursos particulares estendidos à própria escola ou aos participantes, bem como patrocínio público (municipal, estadual, federal).

Observamos agora algumas questões sobre os parâmetros técnicos da regência coral no que tange ao gesto, classificação vocal, técnica vocal, dinâmica de ensaio e repertório:

### a) Gesto

O gesto viabiliza o som que se quer ouvir. Fonterrada (In: CRUZ, 1997:18) reconhece no gesto um poder de transmutação:

*“O gesto é construtor e criador. Sua tarefa é a mesma das mãos do instrumentista: descongela a partitura, traduz sonoridades e revela a música concebida pelo compositor, intermediada pela interpretação do regente”.*

Entendemos que o gesto, admitindo um conceito dilatado do termo, se apresenta personalizado na figura do próprio maestro, de modo que suas atitudes e condutas pessoais serão referenciadas de algum modo pelo grupo. Pelo processo de empatia, a manifestação do regente enquanto “personalidade musical” altera a sonoridade do grupo pelo simples fato de se fazer presente; o gesto irá ainda se manifestar metaforicamente pela ausência do maestro, pela memória de tudo aquilo que foi compartilhado.

Para Kerr & Breim (1989) a função primeira do gesto é “convidar a cantar”.

O gesto pode se manifestar de diversas maneiras. Tradicionalmente, o gesto é regularizador, trata de uma série de convenções quanto à marcação de compasso, definição de entradas e saídas e indicações de dinâmica e interpretação. No entanto, a utilização de um gesto coloquial, que surge no decorrer dos ensaios como um contrato estabelecido entre o regente e o grupo, torna-se oportuna todas as vezes que o primeiro não responder às expectativas do regente quanto aos resultados sonoros esperados, instigando a construção de imagens que reorganizam a partir repertório ou da maneira como se pretende transmitir a música. O gesto coloquial, manifestado pelas características anatômicas do corpo do regente, denuncia pontos de tensão e relaxamento decorrentes das diferentes maneiras de expressar sua sensibilidade; guiado pela intuição e pela imaginação é, caracteristicamente, espontâneo e de simples entendimento e, portanto, suficientemente útil e eficaz. O gesto coloquial é um gesto potencial, capaz de instrumentalizar o próprio grupo a agir por auto-condução. No coral cênico, a abstração do gesto indica o domínio absoluto de maneiras alternativas de condução musical, que surgiriam a partir do trabalho de consciência corporal dos cantores. Neste âmbito, Reginato (vide p.104) ressalta a importância do “regente ensaiador” processo de condução do ensaio, como viabilizador de uma atitude autossuficiente do grupo.

Distante de criar um discurso pretensioso e alegórico em relação ao gesto coloquial, ressaltamos que essa amplificação das possibilidades gestuais só se tornarão

possíveis se o gesto tradicional permanecer enquanto equilíbrio e estrutura, por tratar-se de um padrão comunicativo universal da regência.

### **b) Classificação vocal**

A classificação vocal pretende definir uma situação do cantor no grupo, prevendo que sua voz não sofrerá nenhum tipo de desequilíbrio.

Na escola, talvez, não seja necessário, a princípio, reconhecer a adequação do cantor a um naipe, pois, no início de trabalho, serão realizadas propostas de canto coletivo em uníssono, mantendo-se uma base instrumental de apoio (teclado); quando muito, se fará uma divisão proposta entre homens e mulheres; somente o trabalho continuado poderá exigir do regente a necessidade de classificar as vozes, remetendo-se à estrutura tradicional coral de divisão em 4 naves: sopranos, contraltos, tenores e baixos.

Os regentes entrevistados indicam consensualmente que a classificação vocal seja realizada prevendo-se a divisão em 3 naves: sopranos, *mezzo*-sopranos e barítonos.

Não é aconselhável que o processo de classificação vocal seja caracterizado como um “teste de admissão” ou “seleção de vozes”. Em geral, em ambiente extra-escolar, a classificação vocal é realizada no primeiro dia de ensaio do candidato, pela qual serão verificados vários aspectos relacionados à qualidade de sua voz e o interesse e disponibilidade de participação (extensão, tessitura, emissão, quebras vocais, timbre, perfil, interesse, adequação, etc.) principalmente no que tange à reprodução de um sistema de afinação temperada já constituído. Neste âmbito, a dificuldade de reproduzir um modelo pode culminar na reprova do candidato por apresentar alguma defasagem, de modo que a desafinação vocal é caracteristicamente um grande fator inibidor do interesse pela participação coral. A reprova, que advém de um teste vocal, pode trazer prejuízos futuros ao candidato, pois num contexto de análise mais amplo, fica depreciada sua imagem como um todo. Assim, a desafinação não constitui um dado suficiente à exclusão do cantor; segundo Schmeling (p.107) por um processo de acompanhamento contínuo ela poderá ser “acordada”; no entanto, questionamos essa possibilidade nos casos extremos de voz monótona, que apresentam essa característica na própria linguagem.

Notadamente, os cantores que superaram as dificuldades da desafinação vocal tiveram ganhos em termos de personalidade e inserção social. Neste sentido, Sobreira (2002, p.171), salienta que os esforços do cantor para sua superação condizem ao

reflexo da existência humana em busca do aceite, do equilíbrio e da interação social. Muitos regentes, para diminuir a expectativa de uma terminologia inadequada, preferem remeter-se à classificação vocal como “entrevista vocal” ou “audição musical”.

Na escola, a manifestação vocal não pode adequar-se a um modelo estereotipado de afinação ou estética, em geral, desprovido de sentido para o cantor, pois a voz passa por um processo contínuo de descoberta, consideradas as possibilidades de autoinstrução. Neste sentido, a música popular vem ilustrar inicialmente a capacidade intuitiva do cantor em explorar suas potencialidades vocais. No caso de mediação profissional (professor de canto, técnico vocal ou regente) o trabalho vocal pode ocorrer de modo a priorizar a manutenção das características naturais da voz. Esse reconhecimento natural do potencial vocal no esclarecimento dos tipos e funções das vozes organizadas em naipes vai se definindo aos poucos e sinalizando o lugar que o cantor ocupa dentro de uma estrutura coral.

As considerações de Reginato quanto às características das vozes juvenis relacionadas à condição social dos participantes é oportuna em relação ao ambiente escolar. As características de densidade e volume advindas do amplo uso do registro de peito para as meninas em relação aos graves e para os meninos em relação aos agudos indicando um formato natural para o desempenho vocal, aos poucos, sofrerá ajustes, no que tange estritamente a sua adequação ao repertório e a uma manifestação vocal livre de prejuízos futuros. Assim, torna-se necessário identificar que as vozes juvenis, recém chegadas da infância, são extremamente frágeis mantendo-se em contínuo processo de mudança. A soprosidade e a voz infantilizada ou recorrente ao registro de falsete atestam essa condição. De fato, esses problemas podem se prolongar, de modo que o regente precisa estar atento a orientar seus cantores mediante a verbalização de alguns conceitos da fisiologia da voz, ilustradas, quando possível, em áudio e vídeo.

A avaliação do desempenho vocal no decorrer do trabalho faz-se necessária para detectar progressos individuais e possibilidades de recondução do trabalho e, mesmo, a mudança de naipe.

### **c) Técnica vocal**

A técnica vocal aplicada ao canto coral tem a função de aparelhar a voz dos cantores a partir de um tipo de estética vocal, dando homogeneidade ao grupo. Kerr (In: DAROZ, 2003:56) questiona a preocupação das escolas de canto em determinar um modelo vocal para o cantor amador, tornando-o uma coleção de consciências impostas

ao funcionamento de seu corpo, em prejuízo da descoberta de sua própria voz. Destaca que o regente age como mediador neste processo, a partir da atenção contínua aos progressos que surgirão com o decorrer do tempo, priorizando a saúde vocal do cantor, ou seja, conscientizando-o de uma série de cuidados preventivos em relação à conservação de sua voz. Assim, quaisquer alterações fisiológicas que permaneçam constantes ou excessivas de modo a prejudicar a voz do cantor, tais como: rouquidão, sopro, excesso de tensão, voz infantilizada, nódulos, pólipos, entre outros, demandam acompanhamento médico. Este esclarecimento depende muitas vezes da perspicácia do regente em detectar o problema.

A técnica vocal em ambiente escolar ocorre mediante um processo de conquista e esclarecimento, pois pode causar comportamentos não habituais nos jovens, como o riso e o estranhamento, conforme observado no “Projeto Fazendo Arte”. A técnica vocal, ao mesmo tempo, preza pela homogeneidade do grupo e fortalece a identidade vocal do cantor, pela ampliação das possibilidades vocais, que se dá pela otimização dos processos de respiração, ressonância, emissão e articulação e expressão da subjetividade e sensibilidade por meio da interpretação da obra musical.

Schimiti como apontado anteriormente (vide p.111) inicia o trabalho de técnica vocal, utilizando-se a voz falada, como ponto de partida para o trabalho da voz cantada é oportuno para estabelecer parâmetros de escuta e consciência dos parâmetros de altura do som, além de contribuir especialmente para a correção de problemas de desafinação. Parece-nos importante observar, a partir das considerações dos regentes profissionais, que a “voz branca” (diz-se: aquela que é preservada em suas características fundamentais), expressa em sua naturalidade, seja mantida no canto juvenil, certamente mantidos guiada pelos parâmetros de equilíbrio, ressonância, foco e projeção.

A técnica vocal busca amparo no movimento (expressão corporal) para auxiliar no processo de construção sonora, contribuindo significativamente para ativar a concentração e auxiliar no processo de memorização.

#### **d) Dinâmica de ensaio**

A dinâmica de ensaios utilizada pelo regente durante o processo de aprendizado musical talvez seja o quesito mais importante para garantir o sucesso da prática coral em ambiente escolar, pois dela dependem os fatores de envolvimento e participação. As estratégias do regente em conduzir um trabalho coral são pautadas pela motivação do grupo, mantendo um relacionamento amistoso entre os cantores na exata dimensão de

fazer repercutir seu trabalho profissional. Para atingir tais objetivos o regente necessita antever tudo aquilo que será priorizado nos ensaios, na descrição de uma trajetória ilustrada por intervenções dirigidas e eficazes e com o propósito de atingir rapidamente os resultados. Portanto, o planejamento é sempre importante para aumentar a rentabilidade do ensaio e indicar uma metodologia possível, que vai se afinando aos propósitos do grupo - pelo entendimento do ritmo de aprendizado dos cantores, e da escola – pela sistematização de um processo. No entanto, todo planejamento é passível de mudança, pois não é possível estabelecer parâmetros de uma “receita” infalível para otimizar os resultados do ensaio, de modo que a recordação das estratégias adotadas pelos regentes profissionais descritas no Capítulo 3 são muito úteis.

Devemos atentar ao fato de que toda sistematização técnica está dirigida ao propósito de “fazer música” e não “reproduzir música”; esta é a justificativa do encontro. As dificuldades impostas pela rotina dos ensaios, que, muitas vezes, poderão se tornar desgastantes, só serão ultrapassadas pela experiência estética e pelas possibilidades de fruição musical, que transformarão o canto coral num som envolvente e significativo, capaz de persuadir o receptor e lançá-lo além das fronteiras preservadas da mídia e da indústria cultural, de modo que seja plausível ao regente considerar a questão de como construir um tempo de fruição. Longe de indicar um diagnóstico acerca do assunto, acreditamos que é necessário, primeiramente, que o regente tenha passado por processos profundos de ativação da sensibilidade por meio da realização musical, consideradas as demais linguagens artísticas, na possibilidade de trânsito e identificação de elementos comuns; é aconselhável, também, que apresente uma disposição natural (empatia) de lidar com o outro, estimulando sociabilidades; neste aspecto, a empatia é uma qualidade fundamental e, talvez, seja a perspectiva do “gesto dilatado”, do qual falávamos.

Para concluir essa seção vale salientar que a prática de canto coral na escola é propícia a estimular a alfabetização musical. Quanto ao uso da partitura, nos parece prudente que os arranjos corais adotassem uma estrutura de escrita priorizando a clave de sol. Visto que a linha do barítono fosse escrita tal qual a linha do tenor. A leitura musical, na diferenciação de claves e outros códigos inerentes ao discurso musical, deveria ser desenvolvida de forma aprofundada tão somente no estudo instrumental. No entanto, esta estratégia incide na reorganização de materiais já difundidos no meio coral.

Algumas sugestões:

- Trabalhar com motivos musicais em forma de *ostinato* (células rítmico-melódicas mínimas) que possam compor uma linha melódica condutora, que seja de fácil assimilação e de “efeito instantâneo” e que siga entremeando o movimento da harmonia. Na repetição o motivo musical vai se modificando à medida que é sobreposto a outros materiais musicais desenvolvidos por outras vozes ou naipes.
- Buscar no repertório popular, folclórico e erudito melodias simples e outros materiais musicais que possam ser naturalmente sobrepostos.
- Dinamizar estruturas do corpo pelo uso da percussão corporal ou utilização de estruturas simples para auxiliar na interiorização das sensações rítmicas: declamações textuais, palmas, estalos de dedo e batidas com os pés. Exploração desse universo de sons, acentuando características de duração, intensidade, altura e timbre.
- Exercícios associados à execução de repertório pela variação de andamentos (lentos, moderados e rápidos), contrastes de dinâmica (*pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*), contrastes de articulações (*legato*, *staccato*, *sforzato*), paradas súbitas (fermatas).
- Distinção de batidas e ritmos por espelhamento, intercalando-se participações individuais e coletivas, estimulando a alternância e a simultaneidade. Uso de cânones corporais.
- Improvisação de histórias coletivas na *levada* de *rap*, *funk*, *reggae*, etc. com auxílio da percussão corporal estimulando diálogos (ecos, perguntas e respostas)
- Criação de jogos musicais envolvendo aspectos da linguagem musical e o movimento corporal: tríades, *manosolfa*, exploração de acordes, relações intervalares (dissonâncias e consonâncias), etc. dispondo de recursos gráficos elucidativos quando necessário.
- diversificação de possibilidades de execução do repertório: texto falado e interpretado no ritmo da música, articulado por meio de batidas com as mãos e pés, ou silabado por aumento ou diminuição da articulação, interpretado com movimentos corporais; *boca chiuse*; participações solistas, duos, trios e quartetos (quando possível).
- Interpretação do sentido do texto pela estimulação de imagens e exploração das sonoridades compatíveis à sua interpretação.

- Improvisação de motivos melódicos (descantes ou contracantos) sobrepostos ao repertório ou base harmônica. Prática de segunda voz intuitiva no estilo dueto ou por exploração intervalar.
- Identificação de um trajeto harmônico vocalizado a partir de uma obra executada ao teclado.
- Repertório do coral alternando canções já estudadas e outras desconhecidas, eleição de trechos e dificuldades como início de trabalho.

#### **e) Repertório**

A eleição de repertório para consumo particular depende de uma série de fatores que serão encadeados para a eleição de um gosto estético particular, essa escolha reflete questões humanas e sociais (valores pessoais e coletivos), como visto anteriormente. No entanto, o acesso a gêneros e estilos musicais, numa perspectiva de multiculturalidade, sensibiliza o cantor e cria novos canais de percepção e, conseqüentemente, novas condutas em relação à escolha de repertório, assim ele pode usufruir destes materiais musicais na composição de uma imagem própria - pela alteração de traços de identidade musical, na divulgação dos mesmos e até mesmo na possibilidade de recriá-los por meio da criatividade - assim, os materiais musicais poderão se modificar substancialmente a contento. Esse processo de ressignificação aponta para a interdisciplinaridade, ou seja, o cantor ao se aproximar de outras manifestações musicais verá essa experiência refletir-se em seu autoconhecimento provocando mudanças em suas atitudes.

Na prática do canto coral, o repertório quando está adequado ao perfil do grupo pode despertar o interesse pelo canto mantendo um caráter de inovação; mesmo remetendo-se ao antigo, ao que é próprio da tradição cultural de seu grupo ou de outras culturas distantes e diversas, o repertório desperta o interesse do cantor, pela aquisição de um conhecimento musical que é antropológico e etnomusicológico e também pela determinação de diferentes maneiras de tratar da emissão vocal. Basicamente, o repertório pode ser estruturado a partir de composições originais e/ou a partir de arranjos escolhidos, elaborados ou adaptados de acordo com as dificuldades específicas de cada grupo, de modo a constituir um programa; além de explorar as características vocais, pretende ser democrático quanto ao material melódico, confortável em relação aos registros vocais e, preferencialmente, ser de rápida assimilação. Assim, a função da prática do repertório também poderá organizar o potencial de escuta, gerando competências próprias.

Consideradas tais possibilidades como um propósito a ser alcançado no decorrer do trabalho com o grupo, o regente poderia pensar o repertório na escola a partir de um processo de desconstrução. Justificamos esta prerrogativa pelo desejo do regente muitas vezes em realizar obras consagradas da literatura coral, no entanto, o que é factível na escola dependerá de muitos fatores relacionados aos processos de musicalização e de construção musical.

Acreditamos que a musicalização por meio da voz deva ser realizada a partir das considerações de Schafer (1991:67), sobre a “limpeza de ouvidos”, à medida que os sons diversos que compõem o ambiente cotidiano passam a ser considerados por ativação dos mecanismos de percepção e escuta concentrada, ou, em outras palavras, à medida que o sujeito percebe os modos de manifestação sonora da natureza, ele passa a estabelecer relações com a construção e articulação desse som pelo homem. De modo que um trabalho efetivo de canto coral surgirá em decorrência dessa exploração do universo sonoro, acompanhado do estímulo da capacidade inventiva (criatividade).

Quanto à segunda consideração, o processo de construção musical vai emergir quando iniciado o estudo de repertório de aporte midiático, a partir da execução de obras simples e conhecidas, em uníssono, preferencialmente com acompanhamento instrumental, na possibilidade de contemplar pequenos efeitos musicais, considerando-se, entre elas, aberturas simples de acordes no decorrer ou na finalização da obra e outros, no que tange à criatividade e à interpretação. O cânone poderá ser proposto em seguida, como um jogo de caráter lúdico e experimental, considerado um avanço na aquisição de habilidades pela estimulação da audição simultânea (polifônica) e independência vocal. A seguir, a possibilidade de cantar arranjos a duas ou três vozes (SABr) mistas elaborados pelo próprio regente. Vale ressaltar neste contexto a importância do regente em escrever seus próprios arranjos ou realizar adaptações, a partir de arranjos já existentes, adequados ao perfil do grupo, pois, muitas vezes, as limitações impostas pelo arranjo “externo” podem gerar a sensação de impotência tornando o ensaio exaustivo e improdutivo.

Ainda em referência à adequação do repertório ao grupo, o regente precisa estar atento, às características das vozes juvenis quanto aos limites de tessitura (grave e agudo) e priorizar o tónus e o conforto vocal; a quantidade e o perfil das vozes do grupo constituído, pelo reconhecimento de uma “zona potencial” (vide p.156); adequação e pertinência do texto em relação ao seu entendimento por esta faixa etária; dificuldades harmonias, melodias, rítmicas e interpretativas;

Com o passar do tempo, o repertório do grupo se constituirá por esta coletânea de canções que foram aprendidas e outras que surgirão no decorrer do processo, propondo novos desafios, de modo que trabalhar com obras simultâneas caracterizadas por diferentes andamentos, texturas e sonoridades constitui-se uma estratégia extremamente favorável para despertar o interesse do jovem. No entanto, é preciso ressaltar que a intensa rotatividade de alunos, própria da instituição escolar, impõe uma dificuldade ao regente, de trabalhar com repertório continuado.

Por tratar-se de uma proposta que inicia com repertório popular divulgado pela indústria cultural e pela mídia, é importante que o regente esclareça ao jovem que o canto coral não se presta a copiar as gravações já existentes, mas reelaborá-las a partir de uma nova abordagem musical; afinal, o objetivo primeiro do canto coral na escola será, gradativamente, ampliar o universo musical dos cantores em termos de acesso e aprofundamento. Observamos que, embora esse tipo de repertório seja indicado como possibilidade de conquista para iniciar o trabalho coral na escola, por resgatar aspectos do cotidiano, o regente precisa estar atento à qualidade dos materiais musicais que serão manipulados com o propósito de educação musical.

Por experiência particular e dos regentes profissionais entrevistados e pelo trabalho desenvolvido junto aos regentes bolsistas do “Projeto Fazendo Arte”, a construção de uma proposta de repertório pode assim iniciar na eleição de um tema, pela possibilidade de tratá-lo numa diversidade de abordagens.

O trabalho musical pautado pela eleição de um repertório temático permite lidar com uma grande variação de gêneros e estilos musicais. A escolha de um tema condutor de caráter universal favorece ao regente a inserção no repertório de músicas diversificadas e desconhecidas permitindo, ao mesmo tempo, a participação do cantor, que colabora com o processo de pesquisa (principalmente em relação à música brasileira), montagem e organização dos materiais musicais de forma aberta e composicional. A escolha das músicas e dos arranjos demanda reflexão, análise, decisão e uma explicação muito coerente e sensível das obras musicais selecionadas por parte do regente - aprovação do grupo, ou seja, os integrantes contribuem efetivamente com o processo, por meio da eleição de elementos que concorrem para composição desta narrativa, o que implica na recuperação de dados históricos, no amplo uso da imaginação e criatividade e, principalmente, nas mudanças do modo de cantar, conforme visto no Capítulo 3. A escolha de um tema condutor será eficaz para estabelecer parâmetros de ressignificação do repertório pelo resgate de aspectos de

memória musical ressaltando, ao mesmo tempo, um valor histórico e um valor humano. Nesta proposta de diálogo entre o “velho” e o “novo” também fica estabelecida uma reação do público que participa, pela identificação de sons que carregam consigo uma história coletiva, constatação de que a memória de um povo, de certa maneira, produziu o cotidiano contemporâneo. Na reconstituição desta paisagem sonora pode aparecer a figura do compositor anônimo ou aquele já reconhecido pela comunidade pontuando artisticamente esses momentos musicais. (DAROZ, 2003:72)

Além do descrito acima, o repertório temático dá margem à assimilação de elementos cênicos. De modo que o “coral cênico”, conforme visto anteriormente possa se firmar como uma possibilidade atrativa de introduzir o canto coral em ambiente escolar.

## Considerações Finais

*“para que nos possamos `encontrar` é necessário ter vivido algum tipo de desnorte”*  
(PAIS, 2001:54)

*“Todo conhecimento regido pela lógica de descobrimento é, sobretudo e antes de tudo, uma deriva, uma viagem, um deslocamento, um extravio...”*  
(LARROSA, 1998:57)

Tarefa difícil é esta, de tentar elaborar uma conclusão de um itinerário de investigação onde predominaram múltiplas vias de abordagem sobre múltiplos olhares musicais e sobre múltiplos itinerários juvenis.

Repensar a situação do regente coral e seu compromisso com a Educação Musical. Eis o nosso propósito pretensioso neste estudo! Lidamos sempre com verdades provisórias, relativizadas nas relações sociais que lhes dão sentido e proeminência. Assim um "saber" incorporado nada tem absoluto, constitui-se apenas uma relativização de todas as verdades parciais que possibilitaram o encontro, como um sistema permeável de troca de informações.

*Não existe apenas uma rede informal de relações, existem realidades, mas que não são essenciais, que não são feitas de uma só substância, que são compósitas, produzidas pelos jogos sistêmicos, mas, todavia, dotadas de certa autonomia. (...) sabendo que a coisa não será nunca totalmente encerrada no conceito, e que o mundo nunca será aprisionado no discurso.*  
(MORIN, 1990:73)

O encontro é sempre desterritorializado e indica novos sentidos de ser e estar no mundo. Essa pesquisa exploratória contou com a colaboração de muitos interlocutores, de modo que nosso discurso pessoal veio imbuído de uma síntese maior manifestada no coletivo. A participação dos regentes entrevistados foi fundamental na montagem deste texto, cada qual, à sua maneira contribuiu para expandir nossa visão da prática coral de modo a expandi-la na apresentação de hipóteses que pudessem amparar novos regentes a conduzir seus trabalhos corais. Visto dessa maneira, não foi nosso propósito

evidenciar trabalhos que pudessem despontar referencialmente, mas destacar aspectos que, no todo, pudessem guiar e inspirar novas condutas, adensando nossas prerrogativas quanto à importância desta prática, na diversidade dos tratamentos dados em cada caso, com vistas à diversidade das possibilidades estruturais da manifestação vocal.

Torna-se oportuno observar que existem poucos trabalhos sobre o assunto, assim optamos em nossa leitura de base para realização deste trabalho trazer à luz certos pensamentos inerentes à prática artística num sentido geral, discutindo questões que pudessem ampliar nossa reflexão, além do tratamento técnico dado ao tema, pois o texto vem impregnado das idéias referenciadas pelos regentes interlocutores.

Talvez certo conceito de cultura pudesse indicar, sem seu sentido mais amplo, uma forma de atividade com alto grau de participação, onde os sujeitos criam sociabilidades e identidades, como nos fala Kellner (2001:11): “A cultura modela os indivíduos, evidenciando e cultivando suas potencialidades e capacidades de fala, ação e criatividade”. Acreditamos que a pesquisa de campo tenha efetivamente traduzido as expectativas ao situar possibilidades reais de inserir a prática do canto coral no ambiente cultural da escola, de modo que a música seja resultante, à priori, de práticas sociais e culturais interativas.

À luz dos pensamentos de José Machado Pais, Michel Maffesoli, Giles Deleuze, Félix Guattari e Mihaly Csikszentmihalyi, trabalhamos neste estudo, todo o tempo, com dualidades: na convicção de que a Arte é imprescindível ao ser humano e potencialmente capaz de contribuir com algum tipo de “desnorte” que dinamiza as relações sociais indicando novas articulações do pensamento. Neste sentido a Arte se aproxima da ciência permitindo a manifestação de outras dualidades: razão e emoção, sensível e inteligível, real e imaginário. Maffesoli (1998:196), discorrendo sobre esta problemática nos fala que verificamos na atualidade um período de crise onde se faz necessário recuperar a experiência humana. Para o autor, só a conquista de uma “fruição pensante” é capaz de alterar a realidade modelada pelo racionalismo e resgatar traços de sensibilidade, subjetividade e afetividade.

Os estudos sobre a fruição ainda são escassos no Brasil. A fruição está intrinsecamente ligada aos processos cognitivos e de aprendizagem. Neste âmbito a Arte é a disciplina que pode indicar um caminho para apreensão do conhecimento de mundo.. A cultura artística é fundamental ao ser humano em termos de acesso, pela construção de novas posturas e novos saberes; o olho da Arte é clarificador e fomenta o despertar do indivíduo expandindo potencialidades. Nesta perspectiva, a Música é um poderoso

instrumento de educação, pois colabora no processo de transformação individual, social e de cidadania.

Santaella afirma que:

*Dentre todas as linguagens e as artes, a música se torna superior porque afeta diretamente a vontade, quer dizer, os sentimentos, paixões e emoções do ouvinte. Assim, ela melhor representa aquilo que motiva nossas representações do mundo; é a forma de conhecimento que mais facilmente nos libera do mundo ao qual estamos ligados (SANTAELLA,1994:89).*

Ainda em relação às questões que envolvem a prática musical, devemos dar relevo à importância do trabalho que se faz em grupo, pela importância do processo criativo e categorias de acesso e memória, pela evidência do espiritual e do sagrado, conforme apontado por Wassily Kandinsky e Mircea Eliade no decorrer deste texto. Este aspecto se faz digno de nota, pois a tendência contemporânea é que esses valores sejam corrompidos pelo esquecimento, comprometendo o próprio sentido da humanidade. Entendemos que na prática do canto coletivo reside uma contribuição significativa neste sentido, pois o fazer musical é ressonante no(s) indivíduo(s) como um todo, no entendimento da prática musical socialmente construída, capaz de influenciar e de ser influenciada pelo contexto. Neste âmbito, a manifestação vocal ocupa um lugar de destaque, pois ela se apresenta ao receptor veiculando mensagens verbais e sonoras com grande poder de transmutação; a prática vocal amplifica a voz coletiva.

O regente, ciente de sua capacidade de influenciar as comunidades onde atua, é responsável por este processo e deve trabalhar harmoniosamente junto a cada contexto considerando suas características fisionômicas. Por outro lado, seria necessário apoio dos governantes e a vontade dos diretores, professores e funcionários da instituição escolar, de modo a viabilizar a prática do canto coral neste ambiente oferecendo o suporte necessário. O reconhecimento da importância desta atividade em ambiente escolar é o primeiro passo para que a viabilização do trabalho do regente. O Projeto “Fazendo Arte”, desenvolvido nas escolas estaduais e municipais da cidade de Bauru, realizado mediante parceria do Ministério da Cultura e da Universidade Sagrado Coração oportunizou nosso contato com as instituições escolares, despertando interesse em desvendar estratégias de acesso, conquista e sistematização das atividades, num mútuo processo colaborativo, aspecto que reporta ao objetivo inicial deste estudo.

Propusemo-nos detectar possibilidades metodológicas de inserir a prática do canto coral na escola, especialmente no Ensino Médio, por se constituir um importante instrumento para a Educação Musical. Para tanto, optamos por investigar diversos ambientes: formais e não formais, de modo que pudessem servir de referência ao entendimento do funcionamento interno dos grupos corais juvenis no que tange à conduta profissional do regente e à receptividade dos jovens por atividades desta natureza.

Neste processo foi imprescindível, primeiramente, reconhecer a(s) juventude(s) como um segmento social que possui características culturais próprias, definindo comportamentos muitas vezes transgressivos e instituintes, no confronto direto com as cristalizações sociais, conforme nos apontaram Catani & Gilioli (2008:104): “a juventude como categoria social autônoma será cada vez mais importante em variados aspectos da vida moderna e proporcionará ‘problemas’ na mesma medida que descobrirá novos rumos possíveis a serem seguidos pela sociedade”.

Ressaltamos por um lado que a prática coral tem impacto no sujeito, primeiramente, na formação da identidade e da personalidade, por um processo de descoberta de suas capacidades intelectual e emotiva criando possibilidades de representação social; e, por outro, que ela mesma pode se afirmar como atividade de lazer ativo, considerados as categorias de descanso e divertimento (entretenimento), mas principalmente, no desenvolvimento ativo de saberes sensíveis (cognitivos) - dado aos processos de fruição musical. Neste âmbito, vemos os conteúdos musicais sendo utilizados numa perspectiva maior: instrumentalizar o sujeito para as relações que o mesmo estabelece com o mundo a partir de conhecimentos éticos e estéticos. Talvez seja possível, pela inserção da prática musical, restituindo aquele conceito de *scholæa* do qual nos falou Mihaaly Csikszentmihalyi como a melhor forma de utilização do tempo livre, no reconhecimento da importância das experiências subjetivas, intuitivas e empíricas.

Detectamos, a partir dos ambientes observados, uma multiplicidade de condutas possíveis para dinamizar o trabalho técnico do regente coral, bem como e a elaboração de estratégias de motivação e conquista para tornar esta atividade mais envolvente ao cantor e mais receptiva pela comunidade. A utilização de bandas instrumentais como acompanhamento musical, da percussão corporal e recorrência ao elemento cênico nos pareceu, ao findar nosso estudo, estratégias de renovação da linguagem coral, que

poderiam colaborar eficazmente na constituição de grupos juvenis na busca de um “som envolvente”.

Propomo-nos, inicialmente, a analisar todo o repertório indicado pelos jovens na enquete “*O que ouvem os jovens*”, bem como analisar minuciosamente o repertório indicado pelos regentes, como obras realmente atraentes aos grupos corais. No entanto, nos colocamos no impasse de realizar um trabalho paralelo igualmente dificultoso o qual optamos em desenvolvê-lo posteriormente junto aos alunos de graduação e pós-graduação. Em nosso entendimento, o conhecimento deste tipo de repertório poderá indicar materiais musicais mais atrativos, bem como a definição de textos, temas e roteiros condizentes com a expectativa dos jovens. No entanto, devemos ressaltar que a manipulação destes materiais será o ponto de partida para viabilizar o acesso a outros gêneros e estilos que possibilitarão o adensamento do conhecimento musical, quiçá modificando conceitos, posturas e escolhas futuras. Esse desenvolvimento dar-se-á num processo contínuo e cumulativo que poderá alterar padrões estéticos pelo discernimento de poder dialogar com as diversas formas da manifestação musical. Deve ficar claro que nossa intenção com esse tipo de proposta musical não é categorizar materiais em relação à sua qualidade, constituindo um contínuo processo de “convencimento do outro”, mas de fornecer critérios de análise para o aprimoramento da escuta, distante da parafernália tecnológica que limita a experiência musical. Neste âmbito devemos ressaltar que a música acompanha a vida do indivíduo e se presta a diversas situações e ambientes, portanto, o consumo musical se dá de forma variada assumindo muitas vezes caráter utilitário. De fato, a música, entre *piercings* e tatuagens, acompanha a vida do jovem sendo um instrumento comunicativo importante nas relações grupais. No entanto, a análise destes materiais só será possível a partir do pleno entendimento da diversidade que permeia a natureza do discurso juvenil, considerando que as novas tecnologias da informação modificaram substancialmente o modo de interagir; só a partir dessas considerações o regente poderá penetrar nas demarcações territoriais juvenis e intervir.

Também procuramos ressaltar a importância do conhecimento técnico, de modo que “é preciso conhecer para melhor prosseguir”. Ao regente cabe o domínio da linguagem musical, dos critérios técnicos de condução e tratamento da voz, bem como das estratégias de ensaio. Neste último quesito, somente a experiência construída dia a dia poderá indicar um caminho para obtenção de resultados satisfatórios a curto ou longo prazo.

A partir da realização deste trabalho também foi possível refletir sobre o tipo de formação necessária ao aluno de Licenciatura em Educação Musical para que o mesmo possa cumprir seu papel de regente coral na escola, no entendimento de como se dá a transposição dos conteúdos teóricos articulados na Universidade, verificada sua relação direta com os ambientes profissionais. Neste sentido, talvez fosse imprescindível realizar uma pesquisa com os alunos egressos a fim de verificar os modos de transformação dos conhecimentos musicais na *práxis* social, bem como colocar em testagem tudo o que foi exposto, tateando metodologias, na desconstrução amiúde de teorias, posturas e pensamentos, viabilizado uma prática coral que cumpra seu papel social mantendo-se atrativa e consonante às expectativas dos jovens num contínuo processo de reencantamento.

## Referências Bibliográficas

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Educação musical: o canto coral como processo de aprendizagem e desenvolvimento de múltiplas competências. In: **Anais do XIV Encontro anual da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM)**. Belo Horizonte: ABEM/UFMG, 2005, p.1-6.

\_\_\_\_\_ **O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical**. Goiânia: Opus, 2007, v.13, n.1, p. 75-96.

\_\_\_\_\_ **Organização do trabalho e gestão de competências: uma análise do papel do regente coral**. Bauru/SP: GEPROS (Gestão da Produção, Operação e Sistemas) 2007, v.2, n.2, p. 89-98.

\_\_\_\_\_ *Voz cantada e performance: relações interdisciplinares e inteligência vocal*. In: LIMA, S.A. **Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa, 2006, p. 65-79.

AMATO, Rita de Cássia Fucci; AMATO NETO, João. **A motivação no canto coral: perspectivas para a gestão de recursos humanos em música**. Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), 2009, vol. 22, p. 87-96.

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1977.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BEHLAU, Mara ; REHDER, Maria Inês. **Higiene vocal para o canto coral**, Rio de Janeiro: Revinter, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. Trad. de Dora Rocha. In: BENJAMIN, Walter; ADORNO, Theodor; GOLDMANN, Lucien. **Sociologia da Arte**. Gilberto Velho (Org.). Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969, vol. 4.

\_\_\_\_\_ A vida dos estudantes. In: BOLLE, Willi (Org.). In: **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. São Paulo, EDUSP, 1986.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Trad.de Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRASIL. **Estatuto da criança e do adolescente**: Lei 8.069, de 13/07/1990, Lei n. 8.242, de 12/10/1991 (3. ed.). Brasília: Câmara dos Deputados, 2001.

CAPRA, Fritjof. **As conexões ocultas**: ciência para uma vida sustentável. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Cultrix, 2005.

CARDOSO, Rudth C.L. & SAMPAIO, Helena M. Sant'Ana. **Biografia sobre a juventude**. São Paulo: EDUSP, 1995.

CARNEIRO, José Renato. **A constituição e a atuação de grupos, tribos, gangues e galeras no entorno de uma escola pública de ensino médio**: uma coexistência possível? Araraquara-SP: UNESP-Faculdade de Ciências e Letras (Mestrado em Música), 2006.

CASSIRER, Ernst. **Antropologia Filosófica**: Introdução a uma filosofia da cultura humana. Trad.Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

CASTELLS, Manuel et al. **Novas perspectivas críticas em educação**. Trad. Juan Acuña Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade** Trad. Alexandra Lemos e Rita Espanha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, vol.II.

CATANI, Afrânio Mendes; GILIOLI, Renato de Souza Porto. **Culturas juvenis**: múltiplos olhares. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisas em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 2000.

CONTADOR, António Concorda. Escravos, canibais, *blacks e DJ's*: sonoridades e identidades juvenis negras no Brasil. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Orgs.). **Tribos urbanas**: produção artística e identidades. São Paulo: Anablume, 2004, p. 151-168.

CRUZ, Gisele (Org.). **Canto, canção e cantoria**: como montar um coral infantil. São Paulo: SESC, 1997.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Aprender a fluir**. Trad. Alfonso Colodrón. Barcelona: Kairós, 1998.

\_\_\_\_\_ **Fluir**: una psicología de la felicidad. Trad. Núria Lopes. Barcelona: Kairós, 1996.

DAROZ, Irandi Fernando. **Coral da UNESP**: canto nos recantos do Estado de São Paulo. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP (Mestrado em Música), 2003.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_ **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia (vol. 1). Trad. Aurélio Guerra Neto & Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995a.

\_\_\_\_\_ **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia (vol. 2). Trad. Ana Lúcia de Oliveira & Lúcia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995b.

\_\_\_\_\_ **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia (vol. 3). Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Claudia Leão & Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.

\_\_\_\_\_ **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia (vol. 4). Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 1997a.

\_\_\_\_\_ **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia (vol. 5). Trad. Peter Pál Pelbart & Janice Caiafa. São Paulo: Ed.34, 1997b.

DUARTE JR, João Francisco **O sentido dos sentidos**: a educação do sensível. Curitiba: Criar, 2001.

DUMAZEDIER, Joffre. **Lazer e cultura popular**. Trad. Maria de Lourdes Santos. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_ **Sociologia empírica do lazer.** Trad. Silvia Mazza e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_ **Obra Aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo.** São Paulo, Studio Nobel, 1995.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Vítor Sérgio. Do *Renascimento* das marcas corporais em contextos de neotribalismo juvenil. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Orgs.). **Tribos urbanas:** produção artística e identidades. São Paulo: Anablume, 2004.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios:** um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

\_\_\_\_\_ **Educação musical, investigação em quatro movimentos:** Prelúdio, Coral, Fuga e Final. São Paulo: PUC (Mestrado em Música), 1991.

\_\_\_\_\_ **Linguagem verbal e linguagem musical.** Cadernos de educação musical. São Paulo: Atravez, 1994, p.30-43.

\_\_\_\_\_ **Música e meio ambiente:** a ecologia sonora. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004a.

\_\_\_\_\_ **O lobo no labirinto:** uma incursão à obra de Murray Schafer. São Paulo: Editora UNESP, 2004b.

FRIDENREICH, Car Albert. **A educação musical na escola Walford**: sugestões para o ensino. Trad. Edith Asbeck. São Paulo: Antroposófica, 1990.

GIROUX, Henry. **Cruzando as fronteiras do discurso educacional**. Porto Alegre: Artmed, 1999.

\_\_\_\_\_. Jovens, diferença e educação pós-moderna. In: CASTELLS, Manuel et al. **Novas perspectivas críticas em educação**. Trad. Juan Acuña. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas**. Rio de Janeiro: Ensaio: aval. pol. públ. Educ., v.14, n.50, p. 27-38, jan./mar. 2006.

GOMES, Luiz Flávio. **Bullying**: a Violência que Bulina a Juventude. Universo Jurídico, Juiz de Fora, ano XI, 28 de jun. de 2010. Disponível em: <[http://uj.novaprolink.com.br/doutrina/7025/bullying\\_a\\_violencia\\_que\\_bulina\\_a\\_juventude](http://uj.novaprolink.com.br/doutrina/7025/bullying_a_violencia_que_bulina_a_juventude)> Acesso em: Mar.de 2013.

GUATTARI, Felix. **As três ecologias**. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

\_\_\_\_\_. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Trad. Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

HEARGREAVES, David. Within you without you: música, aprendizagem e identidade. Trad. Beatriz Ilari. In: **Anais do 1º. Simpósio de Cognição e Artes Musicias**. Curitiba: UFPR (DEARTES), 2005.

HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do *mainstream* musical**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1996.

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Trad. Maria de Moraes Barros. Petropolis (RJ): Vozes, 2011.

JUSLIN, Patrik N.; SLOBODA, John A. **Music and emotion: theory and research**. New York: Oxford University Press, 2001.

KANDINSKY, Wassily (1866-1944). **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KASTRUP, Virgínia. **Aprendizagem, arte e invenção**. Maringá: UEM / Psicologia em Estudo (Impresso), v. 6, n. 1, p. 17-27, jan./jun. 2001. Disponível em: <  
<http://www.scielo.br/pdf/pe/v6n1/v6n1a03.pdf>> Acesso em: Jul. 2013.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru/SP: EDUSC, 2001.

KERR, S.M.; BREIM, R. **Monitores corais**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

KERR, Samuel et al. Carta canto coral. In: LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). **Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p.198-238.

KNOBEL, Maurício. **Adolescência normal: um enfoque psicanalítico**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992, p. 24-55.

\_\_\_\_\_ Síndrome da adolescência normal. In: ABERASTURY, Arminda; In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Orgs.). **Tribos urbanas: produção artística e identidades**. São Paulo: Anablume, 2004,

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 1985.

\_\_\_\_\_ **Técnicas de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1999.

LANZ, Rudolf. **A pedagogia Walforf: caminho para um ensino mais humano**. São Paulo: Antroposófica, 1986.

LARROSA, Jorge; LARA, Nuria Pérez de (Org.). **Imagens do outro**. Trad. Celso Márcio Teixeira. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

LIBÂNEO, J.C. **Educação escolar**: políticas, estrutura e organização. São Paulo: Cortez, 2003.

LIBÂNEO, José Carlos. **Adeus professor, adeus professora?** São Paulo: Cortez, 2010.

\_\_\_\_\_ **Democratização da escola pública**. São Paulo: Loyola, 1986.

LIMA, Sônia Albano de. **Performance**: investigação hermenêutica nos processos de interpretação musical. Belo Horizonte: UFMG (Anais do I SNPPM), 2000.

LÜDKE, Menga e ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em Educação**: Abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MAFFESOLI, Michael. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_ **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Trad. Maria de Lourdes Menezes, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_ **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro, Record, 2000.

\_\_\_\_\_ **Tribos urbanas**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **De perto e de dentro**: notas para uma etnografia urbana. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2002, vol.17, n.49, pp. 11-29. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v17n49/a02v1749.pdf>> Acesso: Mai.2013

\_\_\_\_\_ Etnografia como prática e experiência. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009.

MAIA, Carla Linhares. **Entre gingas e berimbaus**: Culturas juvenis e escolas. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2008.

MORIN, Edgar. **Sete saberes necessários para a educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2007.

\_\_\_\_\_ **A cabeça bem-feita:** repensar a reforma, reformar o pensamento. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

\_\_\_\_\_ **Introdução ao pensamento complexo.** Trad. Dulce Matos. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

\_\_\_\_\_ **O método 5:** a humanidade da humanidade: a identidade humana. Porto Alegre: Sulina, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. Trad. Erwin Theodor. Cupolo, 1948. **A origem da tragédia proveniente do espírito da música.** Disponível em <  
<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/tragedia.pdf>> Acesso em Jun. de 2012.

NOVAES, Regina. **Os jovens "sem religião:** ventos secularizantes, "espírito de época" e novos sincretismos. Notas preliminares. Estudos avançados [online]. 2004, vol.18, n.52, pp. 321-330. Disponível em  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142004000300020](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000300020)>  
Acesso: Abr.2013.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. Consumo musical nas culturas juvenis: *cosplay*, mundo *pop* e memória. In: **Revista Contracampo**, nº 25, dez. de 2012. Niterói-RJ: Contracampo, 2012, p. 80-96.

OLIVEIRA, Sérgio Alberto. **Coro-cênico: uma renovação da linguagem coral do Brasil.** Campinas (SP): UNICAMP / Instituto de Artes (Mestrado em Música), 1999.

OLIVEIRA, Vilson Gavaldão. **O desenvolvimento vocal do adolescente e suas implicações no coro juvenil *a cappella*.** Porto Alegre: UFRGS (Mestrado em Música), 1996.

OUTERIAL, José Ottoni (Org.). **O adolescente borderline.** Trad. Cristina Müller. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

\_\_\_\_\_ **Adolescer:** estudos revisados sobre adolescência. Rio de Janeiro: Revinter, 2003.

PAIS, José Machado. Bandas de garagem e identidades juvenis. In: COSTA, Maria Regina; SILVA, Elisabeth Murilho da (Orgs.) **Sociabilidade juvenil e cultura urbana**. São Paulo: EDUC, 2006. P.29-53

\_\_\_\_\_ **Culturas Juvenís**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

\_\_\_\_\_ **Vida cotidiana**: Enigmas e revelações. São Paulo: Cortez, 2001.

PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Orgs.). **Tribos urbanas**: produção artística e identidades. São Paulo: Anablume, 2004.

RICHARDSON, Roberto Jarry *et al.* **Pesquisa social**: métodos e técnicas. 3ªed. São Paulo: Atlas, 2008.

SÁ, Simone Pereira de (Org.) **Rumos da cultura da música**: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética**: de Platão a Pierce. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTOS, Regina Márcia Simão (Org.) **Música, cultura e educação**: os múltiplos espaços de educação musical. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SCHAFER, R.M. **A afinação do mundo**. Trad. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

\_\_\_\_\_ Trad. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SETTON, Maria da Graça. **Mídia e Educação**. São Paulo: Contexto, 2011.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: O pensamento pragmatista e a estética popular. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Ed.34, 1998.

SOBREIRA, S. **Desafinação vocal**. Rio de Janeiro, 2002.

SOUZA, Jusamara (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

\_\_\_\_\_ **Música, cotidiano e educação.** Porto Alegre: UFRGS: Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, 2008.

STEINER, Rudolf. **Como superar a necessidade anímica de nossa época?** São Paulo : Antroposófica, 1985.

\_\_\_\_\_ **Reconhecimento do ser humano e realização do ensino.** Trad. Karsten Martin Hätinger. São Paulo: Antroposófica, 2009.

STERNE, Tom. *Definições de gênero e estilo musical.* Tradução de Luis Batista. Disponível em [http://www.ehow.com.br/diferencas-entre-genero-estilo-mundo-musical-info\\_3314/>](http://www.ehow.com.br/diferencas-entre-genero-estilo-mundo-musical-info_3314/>)Acesso: Abr.2013.

STRASBURGER, Victor C. **Os adolescentes e a mídia:** impacto psicológico. Trad. Dayse Batista Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação.** São Paulo: Cortez, 1986.

TOMÁS, Lia. **Música e filosofia:** estética musical. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte:** formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

YIN, Robert K. **Estudo de caso:** planejamento e métodos. Trad. Ana Thorell. 4ª. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo:** entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia /SP: Ateliê editorial, 2005.

\_\_\_\_\_ **Introdução à Poesia Oral.** São Paulo: Hucitec, 1997.