



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

OSSIMAR MACHADO FRANCO

**CORAL VERGEIO CANTADO: PERCURSO E DESAFIOS DE
UM CORAL COMUNITÁRIO EM SALVADOR**

SALVADOR, BAHIA

2021

OSSIMAR MACHADO FRANCO

**CORAL VERGEIO CANTADO: PERCURSO E DESAFIOS DE
UM CORAL COMUNITÁRIO EM SALVADOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Etnomusicologia

Orientadora: Prof^ª. Dra. Angela Elisabeth Lühning

Salvador

2021

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

F825 Franco, Ossimar Machado
Coral Vergeio Cantado : percurso e desafios de um coral
comunitário em Salvador. / Ossimar Machado Franco.- Salvador,
2021.
245 f. : il. Color.

Orientador: Profa. Dra. Angela Elisabeth Lühning
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia.
Escola de Música, 2021.

1. Etnomusicologia . 2. Canto Coral. 3. Coral Vergeio
Cantado, 2008-2017. I. Lühning, Angela Elisabeth, . II.
Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 782

Bibliotecária: Tatiane Ribeiro - CRB5/1594

OSSIMAR MACHADO FRANCO

**CORAL VERGEIO CANTADO: PERCURSO E DESAFIOS DE UM CORAL
COMUNITÁRIO EM SALVADOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Etnomusicologia

Aprovada em 13 de setembro de 2021

Angela Elisabeth Lühning (Orientadora)
Doutora em Musicologia Comparada (Etnomusicologia) pela Freie Universität Berlin (FU)

Cristiane Maria Galdino de Almeida
Doutora em Música Educação Musical pela UFRGS

José Maurício Valle Brandão
Doutor em Orchestral Conducting/ Musicology pela Louisiana State University

Rafael Luís Garbuio
Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP.

[...] A potência científica, o desenvolvimento humano, a liberdade, na produção do conhecimento, passa pela explicitação e pela centralidade do corpo e da cultura. E também pela busca da emancipação humana, política e social, o que significa dizer uma produção do conhecimento comprometida com a vida digna e justa.

Maria Cecília de Paula Silva

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero de agradecer a energia afirmativa presente em todas as coisas e que me deu vida, inspiração e oportunidade para viver e realizar este trabalho.

À minha mãe “Dona Val”, por todo amor, afeto, saberes e estímulos.

À minha companheira de todas as horas, Jacy, pelos incentivos, compreensão e cumplicidade.

Às minhas filhas, Laíse e Luna, pela expansão da minha capacidade de amar e cuidar.

Agradeço de forma especial aos participantes do Coral Vergeio Cantado que generosamente aceitaram compartilhar suas lembranças e experiências sem as quais não seria possível a realização desta pesquisa.

Meus agradecimentos à minha orientadora Angela Lühning por aceitar conduzir o meu trabalho de pesquisa com proficiência e delicadeza, além de extremo zelo e dedicação. Também quero agradecer a ela, enquanto coordenadora geral do Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV), por ter acreditado na minha atuação profissional no tempo que estive nesta instituição e contribuído com seus saberes, parceria e apoio.

Aproveito e estendo o agradecimento também à coordenação pedagógica e administrativa da mesma instituição, representada por Jucélia Teixeira e Carlos Miranda que desde sempre se colocaram abertos a apoiar o coral e posteriormente a realização desta pesquisa, cedendo gentilmente o espaço e instalações para as entrevistas, além do acesso ao material audiovisual da instituição.

Agradeço a Universidade Federal do Estado da Bahia, mas especificamente a escola de Música, por todo apoio e orientação representada pela coordenação pedagógica de Flávia Candusso e Alexandre Mascarenhas. Em tempo, agradeço pelos mesmos motivos ao corpo técnico dessa instituição de ensino nas pessoas de Maisa Santos e Anderson Fraga.

Quero agradecer a FAPESB, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, pela concessão de bolsa de estudos durante um ano. E que permitiu, mesmo num período parcial, um apoio substancial na continuidade desta pesquisa.

Sou também grato à professora Vilma Beatriz, que generosamente atuou com grande empenho e dedicação no auxílio das aulas, ensaios e apresentações do Coral Vergeio Cantado, além das suas contribuições psicopedagógicas no suporte e apoio emocional dos envolvidos.

Gostaria de agradecer a professora Heloisa Leone e meu primo André Magno pela sua disponibilidade na leitura do meu trabalho de maneira voluntária.

Meus agradecimentos também vão para os professores Aaron Lopes e Jaqueline Leite que trouxeram ainda na qualificação contribuições relevantes para a continuidade deste documento.

Aos meus eternos colegas, professores do ECPV, que se colocaram sempre disponíveis e abertos a trabalhar de forma coletiva nos projetos artísticos realizados na Instituição. Em especial: Lana Luna, Jussara Matias, Irema Santos, Negrizu e Everton Isidoro.

Exponho também a minha gratidão à psicóloga Juracema Lima pelo trabalho voluntário no coral e pelas suas contribuições nas questões terapêuticas deste documento.

Meus agradecimentos vão também para Adriano Basegio, Daniela Carmona e Maiquel Klein, da companhia de teatro “Cia do Giro” pelo intercambio e todo legado cênico teatral.

Meus sinceros agradecimentos ao Instituto Mpumalanga e toda sua equipe de profissionais e professores. Em especial, a Adriana Saldanha, Marta Nogueira, Tereza Oliveira e Angela Santos pelo incentivo e apoio na realização deste mestrado.

Por fim, agradeço a minha ancestralidade, ao meu pai, Odilon Franco, *in memoriam* e todos teóricos citados neste documento que permitiram aprofundar as minhas análises e reflexões.

FRANCO, Ossimar Machado. Coral Vergeio Cantado: Percurso e desafios de um coral comunitário em Salvador. 235 f. 2021. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

RESUMO

Esta pesquisa etnomusicológica participativa fundamenta-se em uma abordagem qualitativa e visa identificar as motivações, significados e percepções dos participantes do Coral Vergeio Cantado (Salvador) entre os anos de 2008 e 2017 e os desdobramentos dessa experiência em suas vidas, além da compreensão de quais e quantos processos recorrentes foram mais significativos para a constituição e motivação desse grupo. Busca-se por meio de uma retrospectiva analítica com elementos de etnografia e auto-etnografia, relacionar fatores internos e pessoais com condições socioculturais constituídas no território/ espaço de um projeto social num bairro popular. Esta análise, que tem como ponto de partida a Etnomusicologia, também buscou pontos de apoio nas teorias da Sociologia Compreensiva, Estudos das Performances em Antropologia, Musicoterapia e textos sobre a motivação humana da área de Psicologia, além das frequentes interlocuções com a Educação Musical. O estudo permitiu compreender o quanto os participantes do coral e as condições socioculturais atuaram mutuamente na sua constituição, configuração e perfil, desta forma fomentando conteúdos, procedimentos e estratégias de trabalho. A análise dos aspectos motivacionais, fundamentada na Teoria da Autodeterminação, também apontou que os participantes foram agentes ativos das suas motivações, desde a inserção na oficina, permanência e envolvimento e que as condições socioculturais e os processos de mediação participativa ocorridos permitiram dialogar com as necessidades psicológicas básicas de cada participante favorecendo a manutenção das suas motivações por meio do senso de autonomia, competência e pertencimento. Esta pesquisa propõe contribuir para reflexões sobre práticas do canto coral que possam considerar melhor as diversidades musicais e de musicalidades, com abordagens mais contextualizadas e multiculturais em prol de aproximações mais dialógicas, participativas e integrativas.

Palavras-Chaves: Motivação do participante de Canto Coral. Abordagens Etnomusicológicas. Teoria da Autodeterminação. Canto coral em comunidades populares.

FRANCO, Ossimar Machado. Coral Vergeio Cantado: Path and challenges of a community choir in Salvador. 235 f. 2021. Dissertation (Master's) - Graduate Program in Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2020.

ABSTRACT

This participatory ethnomusicological research is based on a qualitative approach and aims to identify the motivations, meanings and perceptions of the participants of the Coral Vergeio Cantado (Salvador) between 2008 and 2017 and the consequences of this experience in their lives, in addition to understanding which and how many recurrent processes were more significant for the constitution and motivation of this group. Through an analytical retrospective with elements of ethnography and self-ethnography, the aim is to relate internal and personal factors with sociocultural conditions constituted in the territory/space of a social project in a popular neighborhood. This analysis, which has Ethnomusicology as its starting point, also sought support in the theories of Comprehensive Sociology, Performance Studies in Anthropology, Music Therapy and texts on human motivation in the field of Psychology, in addition to frequent dialogues with Music Education. The study allowed us to understand how much the choir participants and the sociocultural conditions acted mutually in their constitution, configuration and profile, thus promoting content, procedures and work strategies. The analysis of motivational aspects, based on the Self-Determination Theory, also pointed out that the participants were active agents of their motivations, from insertion in the workshop, permanence and involvement, and that the sociocultural conditions and participatory mediation processes that occurred allowed dialogue with the needs basic psychological aspects of each participant, favoring the maintenance of their motivations through the sense of autonomy, competence and belonging. This research proposes to contribute to reflections on choral singing practices that can better consider musical and musical diversities, with more contextualized and multicultural approaches in favor of more dialogic, participatory and integrative approaches.

Keywords: Motivation of the Canto Coral participant. Ethnomusicological approaches. Self-Determination Theory. Choir singing in popular communities.

LISTA DE FIGURAS, GRÁFICOS E QUADROS

Figura 1	Coral Vergeio Cantado	24
Figura 2	Prédio principal do Solar Boa Vista	39
Figura 3	Apresentação da oficina de expressão corporal	45
Figura 4	Interação com povos indígenas	92
Figura 5	Ensaio da via-sacra realizado no pátio da unidade prisional	98
Figura 6	Pouse com os figurinos costurados para o espetáculo do samba	120
Figura 7	Apresentação dos alunos de violão e percussão	145
Figura 8	Apresentação da mostra “Caminhando contra o vento”	158
Figura 9	Maquiagem “Eu sou o blues”	162
Figura 10	Oitavo Ato do Espetáculo “Eu sou o Blues” com a canção "Strange Fruit"	163
Figura 11	Mãos no centro antes de entrar em cena	168
Figura 12	Cena “o canto e o labor”	173
Figura 13	Apresentação Junina	185
Figura 14	Solista na canção “O tempo é rei o céu é blues”	187
Figura 15	Síntese das qualidades subjetivas na experiência de autonomia	198
Figura 16	Síntese das características subjetivas na necessidade de competência	199
Figura 17	Síntese das características básicas da necessidade de pertencer	202
Figura 18	Contínuo de autodeterminação	208
Figura 19	O Trem e os Palcos da vida, espetáculo “Eu Sou o blues”	214
Gráfico 1	Participantes por idade	16
Gráfico 2	Grau de instrução dos participantes	25
Gráfico 3	Faixa de permanência dos participantes	26
Gráfico 4	Condições sociopolíticas e econômicas da população negra no Brasil	96
Quadro 1	Distribuição dos Participantes por Fase	15
Quadro 2	Distribuição das expectativas	126
Quadro 3	Tempo de Permanência entre as faixas etárias	152
Quadro 4	Quadro de expectativas	210
Quadro 5	Relação musical versus experiências	212

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. O RELEASE CORAL VERGEIO CANTADO.....	20
2.1 O CORAL E AS MOTIVAÇÕES PARA UM ESTUDO EM ETNOMUSICOLOGIA.	26
2.2 O CONTEXTO TERRITORIAL DO CORAL.....	35
2.2.1 O Espaço, Território e a Localidade do Coral.....	37
2.2.2 O panorama recente do Bairro e o Espaço Cultural Pierre Verger.....	42
2.3 DESCRIÇÕES DOS PARTICIPANTES.....	48
3. A CONSTRUÇÃO DO GOSTO DOS PARTICIPANTES E SUAS PERCEPÇÕES ESTÉTICAS SOBRE O CANTO CORAL.....	57
3.1 NEXOS DE COLONIALIDADE NO CANTO CORAL BRASILEIRO.....	59
3.1.1 Correlações com a Minha Formação e Aprendizagem Musical.....	64
3.1.2 Mas afinal, o que é um coro ou um coral?.....	68
3.2 CANTO CORAL E DECOLONIALIDADE.....	71
3.3 SINGULARIDADES E GOSTOS PRÉ-ESTABELECIDOS.....	75
4. ENSAIOS, TRANSMISSÃO DE SABERES E TENTATIVAS DECOLONIAIS..	84
4.1 JUSTIFICAÇÕES DE UMA INVESTIGAÇÃO DECOLONIAL.....	84
4.2 AS QUESTÕES RACIAIS COMO EIXO PRINCIPAL NO CORAL.....	88
4.2.1 Experiências e Interloquções com outros Corais.....	93
4.2.2 Questões Raciais e Religiosas no Coral.....	99
4.3 PAULO FREIRE, TRANSDICPLINARIDADE E CONSTRUÇÕES COLETIVAS.	104
4.4 DESAFIOS DE UMA ABORDAGEM MULTICULTURAL E PARTICIPATIVA...	107
4.4.1 Fardamentos, Indumentárias e Vestimentas.....	119
4.4.2 Leitura, Oralidade e Notação Musical.....	122
4.5 AS TRANSMISSÕES DE SABERES NO CORAL.....	125
5. DOS BASTIDORES ÀS PERFORMANCES: RELAÇÕES, SENTIDOS E SIGNIFICADOS.....	136

5.1	RELAÇÕES SOCIAIS E PROCESSOS DE SOCIALIZAÇÃO.....	137
5.1.1	Amizades e uma Relação de Família.....	141
5.1.2	O Pátio e as Resenhas.....	144
5.1.3	Diferenças e Estranhamentos.....	147
5.1.4	Processos de Socialização no Canto Coral.....	154
5.2	PRÁTICAS PERFORMÁTICAS NO CORAL VERGEIO CANTADO.....	157
5.2.1	Fundamentos das Práticas Performáticas do Coral.....	164
5.2.2	Motrizes culturais numa apresentação do coral.....	171
6.	MOTIVAÇÕES, DESDOBRAMENTOS E DESTINOS DOS PARTICIPANTES	175
6.1	O CORAL E SEU CONTEXTO SOCIOCULTURAL.....	175
6.1.1	Abordagens Terapêuticas no coral.....	180
6.1.2	O Jogo de Espelho entre os Cantantes e a Plateia.....	186
6.2	DESCONTENTAMENTOS E DISSONÂNCIAS.....	190
6.3	ANÁLISE DAS MOTIVAÇÕES DOS PARTICIPANTES DO CORAL.....	195
6.4	RUMOS, DESTINOS E DESDOBRAMENTOS.....	213
6.4.1	Carta ao professor.....	214
7.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	218
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	226
	SITES.....	238
	VÍDEOS.....	240
	APÊNDICES E ANEXOS.....	241

1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa etnomusicológica se fundamenta em uma abordagem qualitativa, uma vez que visa identificar as motivações, significados e percepções dos participantes do Coral Vergeio Cantado, grupo formado a partir da Oficina de Canto Coral do Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV), também um Ponto de Cultura, que atende à comunidade do bairro popular do Engenho Velho de Brotas na cidade de Salvador.

Além desta questão norteadora, busquei compreender de que forma o ambiente e as condições socioculturais da Oficina de Canto Coral e da própria instituição atuaram mutuamente nessas motivações e quais foram os desdobramentos que essa prática teve em suas vidas. Como se percebe, busca-se por meio de uma retrospectiva analítica com traços de etnografia e autoetnografia, relacionar fatores internos e pessoais com condições socioculturais constituídas em meio a um território de um projeto social numa comunidade popular.

As motivações que me levaram a entender o campo representacional do Coral Vergeio Cantado (CVC), inevitavelmente dizem muito das minhas origens e trajetória profissional. Por isso, também há ocorrências de fragmentos autobiográficos. Ainda que muitos outros fatores possam ter influenciado nessa escolha, reconheço que boa parte dela foi determinada por uma identificação e sentido de pertencimento sociocultural, resultante da minha própria história de vida oriunda de um bairro periférico de Salvador, onde desde a mais tenra idade pude presenciar abandonos socioeconômicos e educacionais, principalmente, na falta de espaços e incentivos artísticos/culturais que pudessem fortalecer a cultural local, agregar pessoas e construir atitudes mais sociopolíticas.

Nos últimos anos trabalhei com diversos corais em projetos sociais, presídios, órgãos públicos, coral de idosos, crianças e jovens. Nessas experiências aos poucos foi revelado, através das minhas observações e pelas próprias falas dos envolvidos, que o potencial do Canto Coral alcançava outras dimensões, além do aprendizado em si e da performance musical. Percebi nas pessoas mudanças nas relações interpessoais e intrapessoais, como atitudes mais afirmativas de socialização e sociabilidade, benefícios, que também são evidenciados em outras atividades artísticas, esportivas e terapêuticas, em atividades que de alguma forma dedicam atenção plena, respeito e afeto às pessoas. Por isso, esta investigação, já de saída, nos impõe o desafio de

delimitar processos musicais, que já apresentam por si só um caráter elusivo na sua significação perante outros processos psicossociais.

A cada experiência vivida com o Canto Coral se revelava uma trama complexa envolvendo múltiplas dimensões, onde aspectos musicais, sociais, psíquicos e culturais se entrelaçavam de forma irredutível e o meu olhar de educador musical percebia desdobramentos para além de processos de aprendizagem musical. O crescente envolvimento das pessoas, as demandas sociais e psíquicas que elas traziam e seu contexto sociocultural e político me impulsionavam a ampliar os conteúdos de forma mais transdisciplinar e direcionados às questões mais humanas. Essas observações também são localizadas em alguns trabalhos sobre regência e canto coral (MATHIAS, 1986; GROSSO, 2004; ANDRADE, 2003), como também em textos sobre corais e suas abordagens mais terapêuticas em prol da qualidade de seus participantes. (ZANINI, 2002; AROCA, 2014).

Mas foi em 2013, ao assistir o documentário “Alma da gente”¹, dirigido por Helena Solberg e David Meyer, que pensei na possibilidade de investigar cientificamente as potencialidades do Canto Coral. O filme que conta a história do Corpo de Dança da Maré, formado por adolescentes da comunidade da Maré, Rio de Janeiro, e coordenado pelo coreógrafo e educador Ivaldo Bertazzo, trouxe importantes estímulos ao meu trabalho no Espaço Cultural Pierre Verger. O vídeo produzido em dois tempos, com um intervalo de dez anos, mostra os diferentes destinos de seus protagonistas, marcados pela experiência artística.

O filme mostra um outro lado da comunidade da Maré, não só o aspecto da violência e seus impactos na vida dos seus moradores. Ele revela que as incertezas e sonhos da adolescência permeiam a vida de todas as pessoas, independentemente do contexto socioeconômico. E que a arte, quando inclusiva e criativa, pode revelar potencialidades e ajudar na construção de sentidos.

No entanto, o filme também expõe como as dificuldades sociais do nosso país asfixiam os sonhos e afastam as pessoas daquilo que as representa e dá sentido as suas vidas. Houve, assim, uma identificação quase que instantânea com os trabalhos artísticos desenvolvidos pelo corpo docente do ECPV para e com o público com o qual dialogávamos. Na época, toda a equipe pedagógica, não só foi incentivada a assisti-lo, como também, numa reunião pedagógica, compartilhar reflexões e possibilidades de diálogos futuros. As situações reveladas no filme e os

¹ Foi patrocinado pela Petrobras Programa Cultural e foi realizado com recursos do Governo do Estado do Rio de Janeiro/Secretaria de Estado de Cultura, e do **Prêmio Adicional** de Renda (PAR)

desdobramentos daquela experiência inspiraram os caminhos metodológicos desta pesquisa, apontando formas, estratégias e expectativas na investigação.

O recorte e os resultados apontados pelo documentário levaram-me a pensar na possibilidade de também investigar os caminhos trilhados pelos ex-alunos que participaram da Oficina de Canto Coral, e que durante um tempo de suas vidas frequentaram o Espaço e se envolveram nas atividades, ensaios, montagens e apresentações do grupo, inclusive, às vezes, frequentando também oficinas ofertadas por outros educadores. Quais as lembranças que ficaram? O que foi relevante desses momentos? Quais as contribuições dessas atividades, hoje? E os seus sonhos? Ainda cantam? E agora, onde está a música em suas vidas? São algumas das questões levantadas na pesquisa, que tem como finalidade, além de entender as motivações e significados atribuídos pelos participantes, contribuir com um estudo sobre Canto Coral em comunidades populares, já que durante o levantamento bibliográfico percebi poucos trabalhos nesse sentido².

Para o desenvolvimento da pesquisa foram implementadas algumas estratégias de investigação, como: levantamento de material bibliográfico relacionados com a temática, aplicação de questionários e realização de entrevistas com ex-alunos do Coral que participaram pelo menos dois anos entre 2008 e 2017, relatórios e anotações das aulas nesse período, análises e alinhamento dos dados coletados.

O levantamento bibliográfico de livros e artigos tem como intuito compreender como outros autores dialogam com atividade do Canto Coral em comunidades populares, esperando com isso, fundamentar melhor este trabalho e identificar experiências parecidas, que possam contrapor ou dialogar com seus resultados. Até o momento foram encontrados poucos materiais relacionados especificamente com atividades de Canto Coral sob uma abordagem em Etnomusicologia. No entanto, há um número bem mais expressivo de trabalhos sobre a Música em Projetos Sociais, o que tem sido também considerado, já que trata da mesma área de atuação, apesar de mais abrangente.

Para melhor compreender os perfis apresentados e os procedimentos recorrentes ao longo da trajetória do Coral no período delimitado, foi utilizada uma divisão temporal de três momentos emblemáticos, considerados por apresentar tendências, interesses e posturas próprias, tanto por parte dos alunos, como também em função dos conteúdos e aplicações procedimentais.

² Os autores encontrados e suas relevantes contribuições serão aprofundadas no capítulo IV.

A primeira fase compreende, aproximadamente, entre 2007 e 2010 e engloba a pré-formação do Coral, ou seja, quando o grupo ainda era uma turma de aula de música, sua formação e seus primeiros anos. A segunda fase, em torno de 2011 a 2013, mostra o grupo mais consolidado, flertando com outras áreas artísticas, como teatro, expressão corporal e cenografia, além das atividades aplicadas durante as aulas, como leituras, coleta de dados e apresentações sobre alguma temática estudada e que poderia vir a ser uma montagem cênico-musical. Já a terceira fase, por volta de 2014 a 2017, apresenta um grupo ainda envolvido com as apresentações e as performances, mas também mais reflexivo, abordando questões sociais, políticas e as suas relações interpessoais e intrapessoais. Abaixo, (figura1) apresento um quadro com a disposição dos participantes por fase, ou fases, já que alguns permearam mais de um período.

Quadro 1- Distribuição dos Participantes por Fase

1ª Fase 2007 e 2010	2ª fase 2011 a 2013	3ª Fase 2014 e 2017	
E01			
E02			
E03			
		E04	
		E05	
	E06		
	E07		
	E08		
	E09		
	E10		
	E11		
		E12	
		E13	
		E14	
		E15	
		E16	
	E17		
		E18	
	E19		
		E20	
E21			
E22			
	E23		

Fonte: Questionários e entrevistas da pesquisa.

O grupo não foi necessariamente o mesmo, apesar de alguns alunos terem permanecido boa parte desse tempo. Os marcos determinados acima podem ter sido também reflexos da minha transformação profissional, diante das questões e trocas de saberes ocorridas a partir dos encontros com outros profissionais do Espaço (colegas) e de outras experiências profissionais agregadas, como serão apresentadas mais à frente.

A seleção de alunos para participar da pesquisa, seguiu critérios, como foi dito anteriormente, relacionado ao tempo de participação no coral e ao período em que estive como professor do grupo. O aspecto relativo ao tempo mínimo de participação, ou seja, dois anos, foi definido por entender que o aluno teria pelo menos um conjunto mais amplo de experiências vividas no coral, podendo assim, refletir de forma mais substancial sobre o seu envolvimento no grupo, além de que teria pelo menos participado de um espetáculo multidisciplinar, que envolvesse, além da execução de canções, outras linguagens artísticas, performance cênica, movimento corporal e, incluindo também a pesquisa, organização e preparação cenário.

Foram catalogados 61 alunos, mas apenas 23 alunos foram entrevistados e responderam o questionário, dentre eles, 6 matriculados a partir da primeira fase, 8 da segunda fase e 9 na terceira fase. O contato com os ex-alunos se deu de forma variada, alguns pelo WhatsApp, outros pelo Facebook e Instagram e o restante foi localizado pelos próprios colegas.

Com relação à idade dos selecionados para a pesquisa, foi considerada a faixa etária deles na época de seu ingresso no grupo. Utilizo como referência a classificação da OMS³ que considera criança até os 10 anos, adolescente dos 11 aos 17, adultos/ jovens de 18 aos 40, adultos de 41 a 65 e idoso acima de 65. É importante chamar atenção sobre a transitoriedade das faixa-etárias apresentadas no quadro abaixo, pois, ao longo do tempo, alguns participantes modificaram suas classificações originárias, como por exemplo, adultos passaram a ser classificados como idosos. A figura representa apenas o contingente que ingressava no coral e sua proporção por faixa-etárias.

Gráfico 1 - Participantes por idade



Fonte: Questionários e entrevistas da pesquisa.

³ Fontes utilizadas Estatuto da Juventude (Lei nº 12.852, de 5 de agosto de 2013), Relatório mundial de Envelhecimento e saúde 2015

Após a aceitação do aluno em participar da pesquisa, foram agendadas a data e o dia da entrevista. Quanto ao local, me coloquei aberto à disponibilidade do entrevistado, mas a maioria preferiu o próprio Espaço Cultural Pierre Verger. Apenas duas entrevistas foram feitas em condições diferentes: uma no local de trabalho do participante e a outra via telefone, pois na sua vez a pandemia que já havia sido deflagrada.

O processo da entrevista se deu da seguinte forma: os alunos foram informados novamente sobre a pesquisa, agora também por meio do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e da apresentação escrita de um questionário prévio, ambos elaborados por mim. Fizeram a leitura, assinaram e responderam ao questionário. Em caso de alunos não alfabetizados eu li em voz alta a declaração e o questionário e escrevi suas respostas. Logo em seguida, iniciávamos o processo de entrevista, durante a qual o aluno podia falar livremente sobre a sua experiência no coral.

A escolha por utilizar dois instrumentos de investigação, questionário e entrevista, tem como finalidade ampliar a gama das declarações feitas pelo aluno. O questionário, por exemplo, ao passo que buscou coletar dados do aluno sobre o período da sua participação e sua atualização, expos fatos e acontecimentos importantes para o processo de análise, além de oferecer um suporte a memória dos entrevistados. Já a entrevista teve uma abordagem semiestruturada, ou seja, utilizou algumas questões norteadoras, permitindo a liberdade e interação do participante para levantar outros aspectos que julgasse relevante.

Na documentação utilizada também reuni relatórios, material audiovisual, captado dentro e fora do Espaço Cultural (ECPV), além de fotografias, gravações, jornais e participações do grupo em programas de TV. Quanto aos relatórios, contei com pelo menos dezesseis deles, referentes aos últimos oito anos da minha atuação, material que foi enviado à coordenação do Espaço Cultural em seus respectivos prazos e arquivado na minha caixa de mensagens de E-mail. Eles foram escritos trimestralmente, e contêm relatos e observações da turma, informações que foram úteis na reconstrução da história do grupo, e nas análises correlacionadas com as entrevistas e questionários.

Este trabalho está dividido em cinco capítulos. O primeiro traz uma espécie de release do grupo, apresentando seus principais atores, a formação do grupo e seu contexto territorial. Nesta seção será feita ainda uma breve explanação dos motivos e fundamentos desta pesquisa,

justificada nas falas dos participantes, que de uma forma sucinta e afetuosa expõem suas impressões sobre a experiência no coral.

O segundo capítulo visa compreender as singularidades atribuídas pelos participantes. Para isso, o texto aprofunda-se nas concepções sobre o canto coral, seus nexos históricos de colonialidade no Brasil e as principais ações institucionais promotoras desta prática, correlacionando-as com pensamentos decoloniais, a construção do gosto dos participantes e suas percepções estéticas sobre o grupo.

Na parte seguinte investiga-se de que forma os processos decoloniais atravessaram os procedimentos de ensino-aprendizagens do CVC. As justificativas por uma investigação decolonial, as questões raciais e religiosas no grupo e minhas experiências e interlocuções com outros corais. O texto traz também os procedimentos recorrentes no grupo e suas abordagens transdisciplinares e multiculturais, discutindo modelos e padrões estabelecidos tradicionalmente.

Na quarta seção o leitor é convidado a adentrar nos bastidores, performances e na experiência musical do CVC. No primeiro tópico, são discutidas as atuações socializadoras da atividade do Canto Coral, os processos de socialização no grupo, as amizades e estranhamentos. Ainda no mesmo compartimento, são expostas as relevâncias das práticas performáticas para os integrantes, os fundamentos e as relações com as motrizes culturais afro-brasileiras utilizadas.

No último capítulo, antes de analisar os aspectos motivacionais dos participantes do coral, busco encontrar pontos de interseção entre a própria a Música vivenciada pelo coral, sob a perspectiva dos Projetos Sociais, com os elementos discutidos anteriormente, Processos de Socialização e Performances. Em seguida, analiso os aspectos motivacionais dos participantes do coral, considerando também pontos de descontentamentos declarados nas entrevistadas. Para esta análise serão utilizados fundamentos da Teoria da Autodeterminação, identificando as necessidades psicológicas básicas, suas motivações intrínsecas e as interações com as condições sociais constituídas.

Para preservar a identidade das pessoas participantes desta pesquisa, utilizei nomes de cantores e cantoras negras brasileiras conhecidas. Os artistas foram elegidos pelos próprios integrantes do Coral como forma de suscitar suas preferências e interesses musicais, mas, contudo não revelam o gênero dos participantes, pois fizeram suas escolhas independentes das suas opções sexuais. Também não há nestes nomes escolhidos e nos depoimentos referentes a eles nenhuma relação com os artistas verdadeiros. Tive apenas a pretensão de tornar o texto mais

fluido e representativo do universo musical dos alunos. Acredito que os artistas aqui citados, podem também compreender as apropriações dos seus nomes como uma homenagem dos envolvidos na pesquisa.

2. O RELEASE CORAL VERGEIO CANTADO

Em 19 de março de 2003 subi pela primeira vez a ladeira da Vila América no Bairro soteropolitano Engenho Velho de Brotas. Estava ali tendo o meu primeiro contato com o espaço onde realizaria o meu estágio disciplinar do curso de licenciatura em Música pela UFBA e nos anos seguintes formaria o Coral Vergeio Cantado (CVC), permanecendo como professor/mediador por quase 14 anos. O local das aulas seria na Fundação Pierre Verger que é localizada no meio da ladeira, constituída por duas casas, uma vermelha e a outra azul, uma ao lado da outra e cercadas por uma modesta área verde. Ali, conheci a professora Angela Lühning⁴ que seria minha orientadora de estágio e que também atuava como diretora da Fundação. Ela me apresentou as instalações, a Casa Vermelha onde morou o fotógrafo Pierre Verger e o local onde aconteceriam as aulas, a chamada Casa Azul, anexo a Fundação. Naquele dia conversamos sobre como seria a divulgação da Oficina e como as aulas aconteceriam, tudo muito novo para ambos, pois, mesmo a instituição já tendo realizado uma breve oficina de canto, ainda não oferecia cursos de forma permanente para a comunidade.

Apesar de estar ali realizando meu primeiro estágio, eu já havia tido experiências como professor de música no Projeto Axé⁵ no ano de 2002. Esse contato com projetos socioculturais veio por meio da própria Universidade num trabalho realizado na disciplina de Iniciação Musical I sobre educação musical não-escolar com a professora Heloísa Leone⁶, que consistia em observar as aulas de música nesses espaços. Um ano antes, eu havia participado do “Seminário Internacional de Música⁷” realizado pela mesma Universidade e um dos palestrantes era Coordenador do núcleo de música do Projeto Axé, o Fernando Cerqueira⁸. A sua fala sobre a

⁴ Doutora em Vergleichende Musikwissenschaft (etnomusicologia) pela Freie Universität Berlin (1989), é professora titular da Universidade Federal da Bahia e diretora secretária da Fundação Pierre Verger.

⁵ Projeto Axé – Centro de Defesa e Proteção à criança e ao adolescente é uma organização não governamental sem fins lucrativos fundada em 1990 em Salvador, Bahia, Brasil por Cesare de Florio La Rocca, advogado e educador de origem italiana. No Brasil, porém, todos chamamos de simplesmente Axé ou “O Axé”.

⁶ Professora de piano, teclado, acordeon, flauta doce, Percepção e Teoria Musical, Harmonia Básica, além de arranjadora, compositora e regente de corais infanto-juvenis e adultos.

⁷ Os Seminários Internacionais de Música, projeto permanente da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia – UFBA, são realizados anualmente nesta Capital baiana, com ações às vezes no interior do estado, cuja participação dos interessados se dá de forma gratuita.

⁸ Compositor e educador-pesquisador, tendo também atuado profissionalmente como clarinetista e cantor. Foi membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia (1966), e da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (1972).

instituição e sobre atuação e ensino da música no Projeto me trouxe o interesse de conhecer e realizar juntamente com uma colega, Silmaria Neves, o trabalho da disciplina nesse espaço. Em seguida fomos convidados a realizar um estágio extracurricular num projeto piloto da mesma instituição e ficamos lá por um ano, lecionando aulas de música na Escola Municipal Barbosa Romeu, situada no bairro de São Cristóvão, região limítrofe de Salvador, sob supervisão da Coordenadora de música daquele projeto Monica Leoni Maffei.

Nesse mesmo ano, cursando a disciplina Iniciação Musical II, com a professora Jaqueline Leite⁹, e ela sabendo do meu interesse por Projetos Socioculturais ou em comunidades populares, fez a indicação da professora Ângela para orientar o meu estágio, que como já foi dito disponibilizou também um espaço na Fundação Pierre Verger para a realização das aulas. O meu tema de estágio era “Oficina de Criação Musical Através da Música Nordestina”. O estágio durou um ano, e durante esse tempo contei com a observação da professora orientadora em quase todas as aulas e, juntos realizamos dois pequenos espetáculos musicais com temática nordestina. No primeiro semestre “A Vida de Luiz Gonzaga por Meio de suas Músicas” e no final do segundo semestre “Uma Cidade chamada Nordeste” que apresentava várias manifestações musicais nordestinas. Ao concluir o estágio, acabei ficando na Fundação como professor de violão e posteriormente também como professor da Oficina de Música. Logo depois, como veremos mais a frente, em 2005 a Fundação constrói o Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV) e passa a atender a comunidade de forma mais sistemática e com outras oficinas artísticas, tornando-se um ponto de cultura.

Em 2008 surgiu a necessidade de ensaiar a turma da Oficina de Música do ECPV para cantar o repertório do espetáculo “Samba dos Engenhos”, resultado de uma proposta de projeto submetida a um edital da SECULT pela coordenação do ECPV, com interações entre outras oficinas, com cenas e cenários que se agregavam ao conteúdo musical apresentado. Pela primeira vez vivenciamos ali a experiência do canto em grupo e daí seria implantada a Oficina de Canto Coral de onde surgiria o CVC.

Nesse período, eu já regia desde 2006 o coral da Secretaria de Justiça, Cidadania e Direitos Humanos do Estado da Bahia (SJCDH) formado por servidores públicos locados nessa

⁹ Doutora em Música na Universidade Federal da Bahia (2017), possui graduação em Licenciatura em Música (2002) e mestrado em Música (2007) pela mesma Universidade. Atualmente é professora Adjunta da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e do Instituto de Música da Universidade Católica do Salvador, ministrando disciplinas dos Cursos de Licenciatura em Música.

instituição, o Coral Oásis da Faculdade da Melhor Idade e o coral de alunos adolescentes da Fundação Baiana de Engenharia.

Já havia então em mim certa experiência com as práticas de canto coletivo, ainda bastante influenciado pelas aulas do Canto Coral da Universidade e ao mesmo tempo amparado pelos recursos pedagógicos da Educação Musical. Apesar dessas experiências, eu não havia pensado na formação de um coral no ECPV. Influenciados pela empolgação do grupo e diante do sucesso do espetáculo “Sambas dos engenhos” sobre a história do samba junino no Engenho Velho de Brotas, que nos proporcionou uma apresentação no teatro Vila Velha, quatro tardes de domingos no Teatro Solar Boa Vista e uma apresentação no Teatro do IDERB, foi que decidimos manter o grupo, estabelecendo assim Oficina de Canto Coral.

O coral, ainda sem nome, surgiu dentro desse contexto, acolhendo todas as faixas etárias e dialogando com a cultura local, em que a oralidade, as vestimentas, o repertório, a musicalidade e o movimento corporal espontâneo estariam presentes nas suas práticas e apresentações, numa demonstração expressiva de relação com as heranças afro-brasileiras. Os ensaios eram realizados duas vezes por semana, nas quartas e sextas-feiras, com uma hora e meia de duração em cada encontro. Sua rotina consistia em atividades de vocalizes, contato com a escrita musical convencional (partituras) e escritas alternativas, memória, leitura, ensaio de repertório e diálogos sobre temáticas diversas.

O ECPV foi para mim um local rico em trocas de saberes e aprendizagem para além da minha formação original. Pude interagir com a comunidade além das interações com outras linguagens e saberes artísticos e com a autonomia que a instituição me confiou. A atuação no Espaço agregou importantes conhecimentos sobre aspectos culturais e suas relações com a música. Apesar de que naquele tempo, ainda não ter acessado as leituras sobre Etnomusicologia, a convivência com a professora Ângela, trouxe importantes aprendizados nesse sentido, já que ela externa intensamente em suas ações e falas conhecimentos desta área. Neste convívio pude refletir sobre formas mais dialógicas de abordar a música em suas relações culturais, e pensar sobre as questões de musicalidade dos participantes e as diversas formas de ensino e aprendizagem musical, pontos que serão explanados no capítulo sobre as transmissões de saberes. Aos poucos, o meu olhar sobre práticas e metodologias musicais, oriundos da minha formação profissional, passa também a observar as pessoas que estavam fazendo música juntamente comigo e trazer questões que futuramente me levariam a realizar esta pesquisa. Quais são as

motivações que levaram essas pessoas a dedicar parte das suas vidas ao CVC? E quais são os sentidos e significados que essa prática teve em suas vidas? Como foram ou ainda são afetados por esse fazer?

Em paralelo a essas questões, ampliei bastante a minha atuação como regente de outros corais. Assumi outros grupos como Vozes da SESAB, Secretaria de Saúde do Estado da Bahia, Coral Renascer formados por idosos que participam das ações do centro de geriatria e gerontologia das Obras Assistenciais Irmã Dulce, além de outros corais com público variado. Entre 2010 e 2016, implantei e realizei a regência coral dentro do Complexo Prisional de Salvador de três grupos (dois masculinos e um feminino) que ampliaram de forma determinante o meu olhar sobre a relevância dos contextos, o local e condições sociais e psíquicas dos participantes para assim construir coletivamente formas, repertórios e diálogos, que possibilitem aprendizados sobre si mesmos e também sobre o mundo em que vivem.

Outro trabalho de grande relevância foi a Caravana das Artes, projeto do Instituto Mpumalanga criado pela jornalista Adriana Saldanha, que visa fomentar os direitos de crianças e jovens a experimentação e vivência artística. A caravana é um projeto que tem como proposta levar as artes para o cotidiano escolar e consiste na realização de aulas de música e outras linguagens para estudantes da rede pública, além da capacitação na metodologia “Viva com Arte” para professores leigos ou especialistas em arte, também da rede pública de diversas regiões do Brasil. Essa ação é documentada pelo canal de TV ESPN Brasil no programa Caravana do Esporte. Durante 12 anos, o encontro com essas comunidades, principalmente povos nativos, quilombolas e seus mestres com suas manifestações culturais, permitiram um maior aprendizado sobre a diversidade brasileira, suas matrizes e seus saberes. Esses encontros foram determinantes para o reconhecimento da importância da preservação da cultural local, a noção de Identidade e Pertencimento, principalmente nas comunidades que perdiam de vista sua ancestralidade. A caravana é formada por uma equipe interdisciplinar composta por jornalistas, antropólogo, professores de música, dança, teatro e literatura. Essas diversas especificidades acrescentaram de forma bem expressiva nas ações, planejamentos e conteúdos do CVC.

Durante esses dez anos o CVC atendeu a comunidade do Engenho Velho de Brotas e bairros adjacentes, tendo até participantes de regiões metropolitanas mais distantes como Simões Filho e até Candeias que fica 46 km de distância de Salvador. Com a implantação do Coral, aos poucos, as pessoas foram se apropriando da Oficina, agregando outras formas de fazer e

reconhecendo a importância do canto em grupo em seu desenvolvimento musical, humano e de outras habilidades, que são reveladas ao longo de sua trajetória no grupo e posteriormente nas entrevistas realizadas durante essa pesquisa.

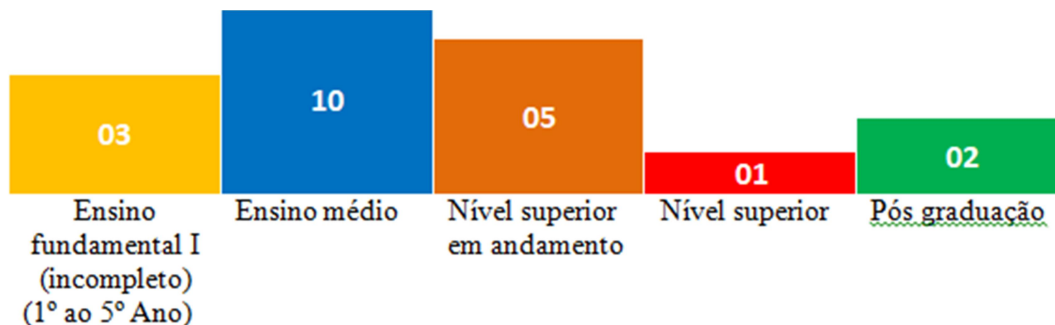
Figura 1 - Coral Vergeio Cantado



Fonte: Site Fundação Pierre Verger, Lana Luna.

Como ilustra a figura acima, a oficina de Canto Coral tinha uma faixa-etária bem ampla com alunos entre 12 a 70 anos aproximadamente, uma configuração que foi estabelecida de forma bem natural. Inicialmente, eram apenas adolescentes e jovens, paulatinamente, foram chegando os adultos e posteriormente idosos, esses encontros de diferentes idades serão comentados mais à frente baseados em falas dos próprios participantes.

O grau de instrução dos participantes também era bem variado, figura 4. Havia pessoas com pouca escolaridade e até com pós-graduação. Abaixo apresento o recorte da escolarização declarada por eles na época da participação no coral e logo em seguida como ele se apresenta atualmente. Observem que durante o período de graduação não há participação deste público. O que ocorre é que, logo depois da conclusão do ensino médio, as pessoas passam a trabalhar ou ingressam em faculdades, o que acaba inviabilizando a continuidade deles no grupo. Durante as entrevistas esse foi o maior motivo de evasão do grupo nessa faixa de idade, além de alguns casos ligados a questão maternal. Mesmo assim alguns, ainda continuavam visitando o grupo esporadicamente, entre uma folga e outra.

Gráfico 3 - Grau de instrução dos participantes

Fonte: Questionários e entrevistas da pesquisa.

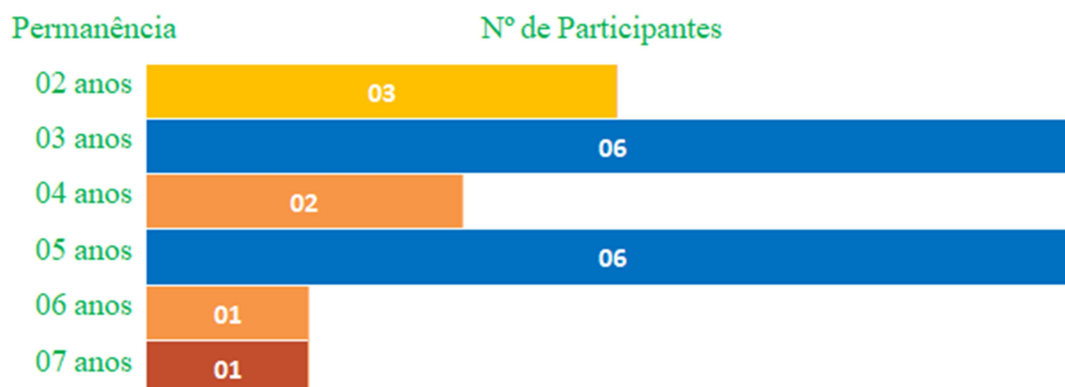
Desde a sua formação, dos vinte e três alunos entrevistados, vinte declararam não ter tido experiências anteriores em outros corais. Por isso, a maioria vivenciou ali a prática do canto em grupo pela primeira vez. O ingresso se dava de forma espontânea. Muitas vezes a partir da divulgação do Espaço Cultural, outras a partir do convite dos próprios participantes. Além disso, visitantes e estudantes de intercâmbio, ao conhecer a oficina, passavam a frequentar seus ensaios. O ingresso na oficina não passava por processos seletivos. Apenas uma escuta técnica era necessária para entender o perfil musical do recém-chegado.

A relação musical dos alunos antes do coral variava entre ouvir e cantar músicas em casa de forma espontânea, sem nenhuma orientação técnica ou participação em aulas de músicas. Apenas quatro alunos já haviam participado de cursos na área (música) de forma breve, dois relacionados à técnica vocal e os outros dois referentes à aprendizagem de instrumentos musicais, um numa oficina de percussão no bairro e o outro em aulas de violão particular. Houve também casos de três alunos que declararam ter tido influências musicais na família. Um deles se referia a encontros musicais, geralmente rodas de samba, que aconteciam em sua casa desde pequeno, outro teve uma tia professora de música e, muitas vezes, pode observar suas aulas, mas não chegou a fazer aulas com ela. Por fim, uma terceira participante declarou ter participado do samba de roda de Cachoeira-BA na infância, tendo sido levada pelas suas tias.

Boa parte dos alunos declara nas entrevistas, que antes de participar da Oficina não se sentia capaz de cantar e muitos alunos não se consideravam afinados e/ou com aptidão musical. Mas ao mesmo tempo acreditavam na possibilidade de melhorar a voz com as aulas e conseguir cantar melhor.

A faixa de permanência dos participantes no coral durante a minha atuação apresenta o seguinte quadro:

Gráfico 4 - Faixa de permanência dos participantes



Fonte: Questionários e entrevistas da pesquisa.

Em 2018, o grupo completou 10 anos de existência e mesmo com o meu afastamento nesse ano, continua atendendo um público diverso oriundo do próprio bairro e adjacências, agora sob a orientação de outro regente. Suponho que este grupo, durante a minha condução, teve importância para as pessoas que dele participaram e para a comunidade que o prestigiava, ao socializar o fazer musical e potencializando o reconhecimento da identidade cultural do bairro e da cultura afro-brasileira em geral.

2.1 O CORAL E AS MOTIVAÇÕES PARA UM ESTUDO EM ETNOMUSICOLOGIA

Antes de expor os caminhos e fundamentos adotados nesta pesquisa, rabisquei um mosaico intertextual, entrelaçando trechos e fragmentos de falas dos participantes do CVC. Esta bricolagem traz percepções e sentimentos sobre a oficina de canto coral a partir das perspectivas dos seus próprios cantores e cantoras, ao responder duas questões abertas realizadas em entrevistas semiestruturadas, uma sobre a opinião e outra sobre a visão deles a respeito daquela experiência musical. O intuito desta prévia, além de incluir sem demora os principais falantes desta narrativa discursiva, visa também levar o leitor a entrar em contato com as imagens,

aspirações, aprendizados, afetos, conquistas e elementos que me instigaram, no primeiro tempo, a produzir esta investigação.

Foi amor a primeira vista. Algo diferente (E02.01). É a música que você não ouve todo dia, é o som que você não ouve todo dia (E12.8). O coral foi uma oportunidade de fazer coisas que queria fazer... e não podia. (E14.7) A partir do momento que eu entrei no coral eu comecei a...vivenciar cada vez mais a música, Acreditar um pouco mais que a música fazia parte de mim (E04.01) [O coral] me ajudou nesse sonho que eu tinha, na dificuldade que eu tinha de cantar. Eu achava que eu cantava mais eu não cantava, eu gritava (E12.01)

Para os participantes do CVC o coral foi:

Uma escola com vários aprendizados, mas, ao mesmo tempo, era diferente de uma escola (E19. 03). Cada dia que eu vinha pro coral era um aprendizado... ..me dava vontade de vim mais...tinha uma novidade... Então, digo: - Ah, não, tenho que continuar indo. (E15. 05)

Não é você cantar, é você ouvir... Então assim quando você consegue ouvir... ..o colega que estar do lado, você consegue se ouvir (E17.01) O coral, além da gente aprender a música, a gente também aprende a lidar com a pessoa, a ouvir a pessoa (E16.02). É a amizade que a gente faz aqui, e acho que é maior do que uma pessoa que a gente conhece [lá fora] (E16. 02).

Foi um divisor de águas, antes eu não tinha esse negócio de trabalhar em equipe (E08.01). O sentido do coral é equipe, é grupo, é compartilhar, então, não teria como a gente conduzir uma música se a gente não conduzisse um relacionamento (E03.07) Eu me sentia muito à vontade, era o único lugar que eu realmente me sentia bem com meus amigos e confortável. (E 08.5) Eu me a sentia o xodó da turma, revendo a questão das meninas, que tinha no grupo, todas gostavam de mim, me tratavam muito bem (E05.07).

... Porque o coral pra mim ele tem que ser um coral assim mais sério, né? Uma coisa mais séria, as pessoas têm que levar a sério (E18.01)

Eu não conseguia sair daqui... foi o que me trouxe mais a música... fazia daqui como minha segunda família (E06.02)

Além da questão da elevação pessoal, superação, tudo, quebrando alguns limites que eu tinha alguns bloqueios, alguns complexos (E11.05)

Para mim é uma terapia em quantas pessoas procuram academia, isso, aquilo, não, para mim a música... Ela é a minha academia... (E01.01) E o coral na minha visão, terapêutico e profilático... profilático aquele que vai ser o medicamento...para aquele que já está realmente no nível da doença... e terapêutico, para aqueles que estavam começando a se desmotivar.

Sinceramente, [o coral é] uma fuga, né? No coral eu fugia de tudo que tava ruim, era o coral que tava me segurando (E22.03).

Eu tava mais pelas ideias... porque eu gosto de pensar, eu gosto de tá num lugar e parar assim e montar uma coisa do nada. (E17.06)

O coral é uma forma de agregar arte e a arte modifica a gente, muito. Questão de ver mesmo o mundo de como ver as outras pessoas (E09.01) É um meio de abrir portas pras pessoas da comunidade poder aprimorar seus conhecimentos e talvez seja a forma de interagir com as outras pessoas (E10.03) Uma coisa que dá oportunidade as pessoas, da pessoa sair dali e cantar em outro lugar, e cantar solo em outro lugar. (E21.01)

O significado de tudo, ó, eu acho que eu me identificava com tudo que iria acontecer na minha vida em relação a música, que era uma coisa que eu vinha desde pequena com a música e minha mãe não deixava. (E23.08) Eu acho que é o renascimento, eu aprendi, eu me encontrei, eu me achei (E13.17).

A autora do livro “Motivações nas Organizações” Cecília Whitaker Bergamini (2013, p.5), nos diz que para se fazer algo é necessário estar motivado, e que esta força para agir pode provir de condições internas ou de estímulos externos. Nas duas situações há manifestações de ação e comportamentos, sendo que estas motivações podem ser intrínsecas ou extrínsecas - conceitos que serão discutidos na análise sobre as motivações no CVC.

De acordo com Bergamini (2013, p.11) as pessoas são movidas por um conjunto complexo de necessidades, metas e objetivos que interagem de forma impremeditada e internamente, produzindo uma identidade motivacional. Naturalmente, elas trazem essa potencialidade motivacional construída intimamente, e por isso, qualquer tentativa externa em motivá-las não será eficiente.

Como diz Vergara, S.C (2003, p.42) a respeito daquilo que chama de processos motivacionais: “Ninguém motiva ninguém”, isso porque aquilo “que os de fora podem fazer é estimular, incentivar e provocar essa motivação”. Portanto, a energia para a ação motivada não vem de fora, mas de dentro. As pessoas se movimentam tanto pela motivação como pelo condicionamento, mas somente a motivação é agilizada pelos impulsos das necessidades anteriores. (BERGAMINI, 2013, p.11)

Munido pelo conhecimento e consciência da sua existência e das realidades a sua volta, o ser humano tende naturalmente a não se submeter passivamente na realização de atividades

impostas e que para ele não fazem sentido. Segundo a autora, estratégias de recompensas tangíveis, utilizadas historicamente, em organizações como elemento de motivação de pessoas tem se mostrado cada vez mais ineficaz.

A verdadeira satisfação motivacional está necessariamente ligada também às “experiências de escolhas”, que para Thomaz, K.W. (2010, p.43) “é carregada de emoção, porque o sentido da escolha é intrinsecamente recompensador”. Essa opção é voluntária e consciente. São as opções que cada um faz, sem que nada fora dele tenha levado a isso. O autor ressalta que se trata de “poder usar sua inteligência; usar a melhor linha de ação e usar com eficácia o seu tempo”. (BERGAMINI, 2013, p.13)

A etimologia da palavra motivação origina-se da palavra em latim *movere*, no essencial do seu significado mover, ou seja, entrar em ação, algo dinâmico e que é característico das atitudes motivadas.

Como diz Staples, W. D (1998, P. 21 -26), a palavra motivação “é a contração da expressão ‘motivo em ação’, ela é a personificação de uma meta pela qual se luta”. Trata-se da “busca de alguma coisa considerável desejável e válida”. Assim, representam necessidades e desejos que habitam o fundo da psique humana. Pouca é a possibilidade de revertê-los. (BERGAMINI, 2013, p.26)

Contudo, ainda com Bergamini, nem todas as ações que as pessoas realizam são instigadas por impulsos motivacionais, e ela alerta que esta é uma crença ingênua e simplista, por não considerar e distinguir comportamentos autônomos de comportamentos controlados, que essencialmente são avessos entre si. No primeiro, as pessoas são movidas pelo exercício da autonomia onde “estão inteiramente dispostas a fazer o que estão fazendo” e “abraçam a atividade com senso de interesse e comprometimento” essas “ações emanam do verdadeiro senso de si mesmas porque estão sendo autênticas”. Enquanto no segundo, “agem pressionadas” e aquilo que fazem não é a expressão do seu ser”. (BERGAMINI, 2013, p. 26)

Sobre os fatores observáveis que podem mudar a motivação do homem, Ryan e Deci (2000a) afirmam que natureza humana expressa, fenotipicamente, ser ativa ou passiva, construtiva ou indolente, sendo mais que uma mera diferença de disposição e mais do que uma função de doações apenas biológicas. Para os autores, a natureza humana vai muito além, evidenciando quando uma reação ao ambiente social, influencia tanto o intrapessoal como o interpessoal, com fatores que geram diferenças de motivação e crescimento pessoal, o que traz como consequência pessoas que são mais auto motivadas, ou seja, são pessoas que tem

o ato de motivar a si mesmo, provocando isso por estímulos internos. A pessoa auto motivada encontra motivos dentro de si para alcançar seus objetivos, age de acordo com o que tem que ser feito, além de serem pessoas mais energizadas, integradas em domínio e cultura, do que as demais. (LABORE, 2016, p.111)

Parece-me então, que atitudes motivadas geram um envolvimento e disposição de uma busca pessoal que leva o indivíduo a realizar algum tipo de atividade, com uma finalidade subjetiva e construtiva, de modo a disponibilizar suas competências pessoais, “tempo, energia, talento, conhecimentos, habilidades e vários outros requisitos que possam possibilitar essa aprendizagem dominada por si mesmo (self)” (idem).

Precipito-me em deduzir, que os integrantes do CVC, de alguma forma, estavam motivados em participar e se envolver naquele fazer musical/artístico, até porque as condições ofertadas pelo Espaço Cultural Pierre Verger nos seus cursos, concentravam-se nas atividades e conteúdos artísticos e culturais, desprovidos de contrapartidas outras, como auxílio financeiro e perspectivas profissionais. Sem contar que todo processo de inserção nas oficinas se dava de forma espontânea, ou seja, o que movia os participantes em seu ingresso e permanência era essencialmente o seu desejo, não havia nenhum tipo de coerção ou cobrança, por exemplo, de ordem familiar.

No entanto, segundo Labore (2016, p.113), ao considerar a Teoria da Autodeterminação, ligada a uma concepção organísmica que antevem uma “dialética pessoa-ambiente”, e não um entendimento unidirecional mecanicista, onde os fenômenos são justificados exclusivamente por uma causalidade mecânica, e sim, pelo contrário, “tanto há ação da pessoa sobre o ambiente quanto do ambiente sobre a pessoa, ambos passando por contínuas mudanças, ou seja, o instrumento de manutenção da vida é a auto regulação do organismo no mundo e a partir dele”.

Ao considerar esta interação dialética, é conveniente também incluir na questão principal “quais os sentidos e as motivações dos participantes” o fator: “de que forma o ambiente institucionalizado na Oficina de Canto Coral, incluindo, o próprio Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV) atuou mutuamente nessas motivações”, já que de algum modo, o ambiente se relaciona com aspectos motivacionais do indivíduo, e podem ou não se alinhar a eles e interferir nas condições e manutenção da motivação das pessoas.

...a leitura e a discussão que são feitas em torno da motivação, podem estar ligadas a uma ideia Organísmica, centrada fundamentalmente em dois pressupostos. Um dos pressupostos é o de que os seres humanos são ativos e

propensos ao desenvolvimento autorregulável. O outro defende uma dialética pessoa-ambiente, compreendendo o envolvimento dos indivíduos em suas atividades sob o foco de três necessidades psicológicas básicas, inerentes à vida humana: as necessidades de autonomia, de competência e de pertencimento. Assim, a pessoa interage e parte de suas necessidades psicológicas básicas para comprometer-se com o ambiente e este poderá apoiar-se, frustrar ou ignorar essas necessidades próprias dos seres humanos (RYAN; DECI, 2000a, 2000b apud LABORE, 2016, p.114).

Ou seja, o ponto de partida desta investigação são as necessidades ou motivos pelas quais as pessoas se puseram em movimento e se comprometeram com o curso. No entanto, as correlações, colaborações ou interferências ocorridas durante o processo serão também analisadas pelo prisma da teoria e subteorias da autodeterminação numa “dialética pessoa-ambiente”.

Ao considerar as referências de Deci (1998) sobre motivações feitas por Bergamini (2013) no recorte abaixo, me parece reafirmar novamente, que já estava posto o querer, o afeto, o deleite e, sobretudo o interesse das pessoas envolvidas no CVC por aquele fazer artístico-musical, a estrutura do ECPV e todo processo de ingresso nas oficinas ofertadas reafirmava o exercício da autonomia e do livre arbítrio daquelas pessoas.

Segundo Deci, E. L (1998, p.21), a motivação abrange “desenvolver uma atividade pelo prazer inerente a essa atividade”. Liberar o potencial motivacional implica reconhecer que ela representa a fonte mais importante de autonomia e autorrealização. Trata-se de dar às pessoas a liberdade para escolherem que tipo de ação empreender, respeitando as próprias fontes interiores de necessidades e descartar todo tipo controle extrínseco. A verdadeira descoberta do *porquê* e do *como* se desenrola a dinâmica motivacional guarda algumas sutilezas que só a própria pessoa pode descobrir. A primeira é feita pela introspecção para que se conheça qual o tipo de necessidade em jogo. A segunda diz respeito à extrospecção, que busca um fator de satisfação que, por ser complementar à necessidade, conseguirá atendê-la com propriedade. (BERGAMINI, 2013, p.28)

A autora (2013, p.40), ainda alerta que qualquer tipo de controle externo impossibilita a manifestação dentro do que a psicologia entende quanto motivação. O condicionamento impede que as pessoas atuem de forma autônoma e autêntica, gerando comportamentos passivos e submetidos as “contingências ambientais”. Ela também nos adverte que o termo controle, representa muito mais do que o uso da força, e pode se manifestar com diversos estímulos, inclusive, o dinheiro, que para ela, representa uma estratégia rápida e eficaz de submissão de pessoas. E com isso explica que:

Para Archer, E. R. (1978, p. 57 -65), “a motivação, portanto nasce das necessidades humanas, e não daquelas coisas que satisfazem essas necessidades”. Explicando que a sede é a necessidade e o fator de satisfação é a água. (BERGAMINI, 2013, p.45)

Deci e Ryan (1985, p.51) afirmam que “os controles minam a motivação intrínseca e o envolvimento com a tarefa” o que afeta expressivamente qualquer tipo de atividade que requer criatividade.

Huettau, M. (1985, p.84) ressalta que a inter-relação emoção-razão-motivação, quando diz que “a motivação e a afetividade não fornecem somente o carburante que permite o motor da cognição funcionar”. Para ele é indispensável considerar que “elas desempenham também um papel condutor da atividade cognitiva”. Antes de ser racional, o homem é, por sua própria natureza, um ser cronicamente emocional. Uma das principais restrições das teorias motivacionais é atribuir ao ser humano o caráter não emocional das escolhas que faz. Infalivelmente a emoção estará por trás de qualquer escolha. (BERGAMINI, 2013, p.70)

Ao iniciar esta pesquisa considerando o interesse, os afetos, envolvimento e compromisso daquelas pessoas com a Oficina, complementada com a perceptível satisfação externada nos ensaios e apresentações, elaborei de antemão algumas hipóteses a partir de fatores externos aos participantes como possibilidades desencadeadoras daquelas motivações. Entre elas, a própria música, o ato de cantar em si, os procedimentos metodológicos, a inclusão de outras linguagens artísticas, a interação entre Música e movimento corporal, o repertório contextualizado, em suma, sempre atuações externas sobre corpos objetificados. Todas essas pressuposições apresentavam em algum momento inconsistências, já que não era possível manipular essas variáveis e verificá-las com precisão, assim como, é intrínseca a possibilidade de que elas produzam reações adversas.

Diante de tal conclusão, percebi que deveria direcionar o foco das minhas observações para os próprios participantes, sem perder de vista, as interposições dos fatores citados acima, mas buscando, principalmente, nos participantes as respostas que poderiam revelar pontos importantes e que de alguma forma estavam correlacionados entre si, favorecendo assim o desvelar das motivações e sentidos e as interlocuções institucionais.

Então, esta abordagem é fundamentada em Etnomusicologia por posicionar seu foco de investigação nas pessoas que fizeram parte da Oficina de Canto Coral, ao tempo que considerou seus aspectos motivacionais e suas relações com princípios internos de cada indivíduo, conflui

com a perspectiva socioantropológica apresentada por Katharina Doring (2016, p.01) que diz que “a iniciação, construção e consolidação do Ser musical” - musicistas, professores/as de música, amantes e consumidores de música - tem como ponto de partida o próprio ser e devir do indivíduo em permanente transformação. Por meio deste postulado, Doring (2016, p.01) apoia-se na formulação “a música começa na pessoa”, do livro homônimo de Khittl (2007) que conduz para uma estreita relação entre “processos psicofísicos e cognitivos na construção da identidade musical subjetiva ao longo da vida”. E que conectam-se as “experiências socioculturais, as percepções/recepções estéticas e práticas musicais, que desenvolvem o potencial musical psicológico, emocional, cognitivo e físico da pessoa” e portanto:

Não se trata do aprendizado musical, nem da música em primeiro lugar, e sim do ser humano que produz música na sua forma existencial receptiva-produtiva, que se percebe de forma reflexiva com e perante a música como ator, e que se torna o centro das reflexões que definem o quadro conceitual da didática musical. (KHITTL, 2007, p. 25 apud DORING, 2016, p.01)

John Blacking (1974) na sua busca em compreender a música em sua diversidade e profundidade, para além de concepções elitistas e visões etnocêntricas, ancora-se na perspectiva de que “as coisas musicais nem sempre são estritamente musicais” e que as formas de fazer e pensar a música baseiam-se conjuntamente em processos intelectuais e musicais (Blacking, 1974, p.19). Este argumento fortaleceu a ideia de que eu não podia estudar apenas a música e procedimentos adotados naquela Oficina de canto coral como uma coisa em si mesma, ou seja, “o som pode ser o objeto, mas o homem é o sujeito; e a chave para se entender a música está nas relações que existem entre sujeito e objeto, o princípio ativo de organização.” (1974, p.20)

Neste ponto, a Teoria da Autodeterminação e a Etnomusicologia alinham-se às características das teorias e campos das subáreas das ciências humanas, ao considerar as pessoas o seu principal interesse de estudo, efetivamente ativas e reflexivas, haja vista “o potencial motivacional já existe dentro de cada um...” e “o processo motivacional é sempre íntimo e pessoal. É essencial entender o sentido que cada um atribui ao trabalho que realiza¹⁰.” (BERGAMINI, 2002, p.64 - 66).

¹⁰ Essas afirmações serão desenvolvidas no capítulo sobre “Interlocuções entre a Etnomusicologia, a Educação Musical e a Gestão de Recursos Humanos”.

Cambria, Fonseca e Guazina (2016, p.97), ao citar Titon (1997), enunciam que a pesquisa etnomusicológica, gradativamente, vem concentrando sua teoria e prática no estudo das pessoas “que fazem e/ou experienciam a música”, “suas necessidades e contextos de vida”, o que me levou a reconhecer a importância de validar as realidades postas pelos participantes do CVC, qual era a percepção dessas pessoas sobre a atividade do canto coletivo delimitado naquele espaço, pelas interações dos elementos dispostos e incidentais ocorridos naquela conjuntura.

Durante todo o texto os partícipes, por meio dos seus depoimentos, são convidados dialogicamente a produzir o conhecimento, numa práxis que visa dar voz e vez aos olhares e escutas constituídos por aquela experiência. As respostas das questões abertas e semiabertas produzidas pelas entrevistas ampliaram concepções e suscitaram caminhos, abrindo “crateras” reflexivas sobre a prática do canto coral e seus contextos. Com vistas, a ter um resultado mais participativo, ao considerar também os entendimentos e formas de pensar daquelas pessoas envolvidas, esta abordagem compreensiva traz como respaldo a citação utilizada por Cambria, Fonseca e Guazina (2016, p.103)

Um sujeito como tal não pode ser percebido e estudado como se fosse uma coisa, pois como sujeito ele não pode, permanecendo um sujeito, se tornar sem voz, e conseqüentemente, a cognição sobre ele pode somente ser dialógica. (BAKHTIN, 1986, p. 161, apud CAMBRIA, FONSECA E GUAZINA, 2016, p.103)

De acordo com os autores acima a Etnomusicologia Brasileira cada vez mais se envolve em pesquisas colaborativas e participativas (CAMBRIA; FONSECA; GUAZINA, 2016, p.104). E este presente trabalho, ao considerar as diversas formas de colaboração, também reconhece nestes falantes aspectos colaborativos, não apenas durante a coleta de dados, mas durante toda a trajetória e constituição do grupo, como será discutido mais a frente nos processos de autonomia localizados por essas pessoas na experiência vivida.

Estamos cada vez mais conscientes de que as pessoas que temos considerado meros “informantes” são, na verdade, “agentes” historicamente situados nos processos sociais que definem os significados e as possibilidades de suas culturas musicais que, na maioria das vezes, são produzidos relacionalmente e vivenciados pelas pessoas, dentro de diferentes formas de lutas discursivas, simbólicas ou até mesmo físicas. Como sabemos bem, todavia, essas lutas

geralmente acontecem dentro de relações assimétricas de poder que alimentam a “cultura do silêncio” que Freire descreveu como o resultado de desigualdades historicamente acumuladas e socialmente mantidas, e que envolvem as políticas de Estado, as forças de mercado e suas intersecções com a produção de conhecimento. (CAMBRIA; FONSECA; GUAZINA, 2016, p.129)

Por estes e outros motivos, esforcei-me por me deixar conduzir pelas relevâncias destacadas pelas múltiplas vozes, que em diversos momentos deste texto conversarão sobre aspectos vivenciados no Coral. Quanto a mim, partícipe e observador, além de relatar minhas experiências, assegurei encontrar diálogos teóricos que reverberassem com as falas das pessoas, ou seja, que estivessem em consonância com elas.

Por vezes, o leitor encontrará fundamentos outros transversalizados no texto, que ampliam conexões e discussões com outras áreas e estudos. Isso se deu por dois motivos, primeiro pelo próprio processo de investigação que, ao seguir caminhos apontados pelos participantes, me levou a debruçar-me sobre questões suscitadas nos depoimentos, documentando, assim, parte do caminho trilhado no processo investigativo. Já o segundo, enseja revelar paradigmas e concepções que nortearam as conduções do grupo. Por isso, alguns desses termos e/ou teorias nem sempre serão aprofundadas, justamente, por não se tratar da questão principal proposta.

2.2 O CONTEXTO TERRITORIAL DO CORAL

O que não está em nenhum lugar não existe.

Aristóteles, Física

O CVC foi influenciado por pensamentos e ideias construídas a partir de territórios físicos e simbólicos, que compuseram sua trajetória, norteando não só as suas metodologias e conteúdos, mas suas configurações sociais e estéticas.

Para prosseguirmos, é importante compreender os significados e os conceitos de território. Albagli (2004, p.27) afirma que o território não se limita apenas à dimensão física, material ou concreta. Ele também se apresenta em dimensões econômicas, simbólicas e sociopolíticas. Na dimensão física o território está situado em espaço específico sobre a terra com características e qualidades materiais próprias, sejam elas naturais ou culturais. Já as dimensões sócio-políticas referem-se às relações de poder e influências estabelecidas socialmente entre dominantes e

dominados. Na dimensão econômica, o espaço é visto como fonte de recursos, são consideradas a sua capacidade produtiva, os conflitos entre classes sociais e as relações entre capital-trabalho. Agora a dimensão simbólica ou cultural configura-se como conjunto de representações sociais, culturais e afetivas, atribuídas e vividas por uma comunidade que delimita seu território e constitui a sua identidade.

Sob uma concepção simbólica-cultural, o território no qual está inserido o Coral, relaciona-se em primeira instância com o bairro do Engenho Velho de Brotas (EVB), considerado um subdistrito da região de Brotas¹¹. O EVB é um território geográfico, fortemente socializado e culturalizado por afrodescendentes, onde está localizado o Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV), um ponto de cultura anexo à sede da Fundação Pierre Verger, antiga residência do fotógrafo, antropólogo e historiador francês Pierre Fatumbi Verger.

O Espaço é um projeto sociocultural dedicado à cultura afro-brasileira e que entende a cultura e a experiência estética (fazer e fruição) como formas de construir esse reconhecimento identitário. Para isso, são oferecidas à comunidade do bairro e de bairros adjacentes oficinas e atividades com esse recorte cultural. Ele é resultado de uma das ações da Fundação Pierre Verger, instituição criada em 1988 e tem como objetivos cuidar e divulgar a obra e o acervo do seu instituidor.

O Espaço Cultural faz parte desse conjunto de ideais e concepções filosóficas, e todo o conjunto territorial que o compreende, a cidade, o bairro, os próprios envolvidos e suas condições socioeconômicas e históricas, compõem uma rede de interações na qual o coral descende e interage. Por isso, é importante localizá-lo dentro dos seus principais territórios por considerá-los relevantes para sua compreensão.

Trago então nas seguintes páginas as perspectivas sobre a localização espacial do grupo, ou seja, o bairro do Engenho Velho de Brotas, os Projetos Socioculturais e as reflexões sobre a Música e o Canto Coral em comunidades populares, por acreditar que esses territórios, conjuntamente, possam fornecer um panorama mais aproximado da Oficina de Canto Coral no Espaço Cultural Pierre Verger.

¹¹O bairro de Brotas é localizado na região central de Salvador, situado ao sul da cidade, sobre uma área de morros, ele é contornado por quatro grandes avenidas. Considerado um dos bairros mais populosos de Salvador, Brotas apresenta realidades sociais bem contrastantes, que vão desde áreas pobres e classe média até localidades de extrema riqueza.

2.2.1 O Espaço, Território e a Localidade do Coral

Como foi dito anteriormente, a localização espacial do CVC diz muito sobre sua configuração. Por isso, é imprescindível situá-los neste contexto, começando por um levantamento histórico e demográfico do bairro do Engenho Velho de Brotas (EVB) e logo em seguida a constituição e trajetória do Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV), instituição no qual o grupo está vinculado.

O Engenho Velho de Brotas é um bairro popular de Salvador situado nas imediações do centro da cidade e formado majoritariamente por uma população negra e mestiça. Ele é considerado um bairro antigo e tradicional, mas com características socioeconômicas de uma periferia. Apesar do nome não há indícios e nem documentos que comprovem que essa região tenha sido um engenho de cana-de-açúcar, até porque as características do solo não favoreciam o seu plantio¹².

Lühning e Matta (2010) ao apresentarem a história do terreiro “Casa de Oxumarê” não declaram em seu texto que essa região tenha tido agrupamentos quilombolas, mesmo em seu sentido abrangente de associação ou de organização política. Assim como, não há igualmente confirmação sobre a origem do nome engenho.

Os autores (2010) descrevem a região no início do século XIX, quando ainda não havia sido aberta a antiga estrada Dois de Julho, atual Vasco da Gama, e que, além de margeada pelos bairros do EVB e Engenho Velho da Federação (EVF) e da Federação, apontam grande incidência de terreiros às suas margens, justificadas no texto a seguir:

Nestas regiões de muita vegetação, em amplas áreas com poucas habitações, mas com muitas hortas e plantações diversas, também se localizavam vários locais de culto aos ancestrais. Certamente esse fato devesse ao distanciamento do centro da cidade, o que dificultava, de certa forma, o acesso à região. Um destes locais destinados ao culto de divindades africanas era o Ilê Oxumarê – de mais de 100 anos. (LUHNING; MATTA, 2010, p. 25)

A cidade de Salvador nos anos de 1800 apresentava outra configuração, com uma extensão urbana bem reduzida. Locais hoje considerados próximos ao centro da cidade ainda eram áreas de mata fechada e de difícil acesso. Ramos (2013) descreve o processo de ocupação

¹² Existe uma pesquisa de PósDoc, iniciada por Angela Lühning, ainda não finalizada que contrapõe um discurso de que o Solar da Boa Vista, um dos imóveis mais antigos na região, teria sido a Casa Grande e seu entorno a senzala.

dessa área, que envolve os bairros acima citados e que, de alguma forma, explica a grande confluência de afrodescendentes na região, considerando, inclusive, a possibilidade de existência de quilombos.

Ainda no período escravocrata, os domicílios entre brancos e negros começam a se afastar, processo desencadeado por ação dos negros que agora trabalhavam como escravos de ganho e poderiam fixar residência em propriedade outra que não a do senhor. Salienta-se, principalmente, os escravos libertos que, com a renda obtida na função de escravo de ganho, almejavam sua alforria. Dessa maneira, a ocupação da então periferia de Salvador (na atualidade, nas proximidades do centro antigo) no século XIX cerca a cidade por quilombos, por roças de libertos e, a partir do final do referido século, também os terreiros de candomblé margeiam o centro urbano (RAMOS, 2013, p. 53)

Como vimos, o bairro do Engenho Velho de Brotas (EVB) traz fortes relações com as populações afrodescendentes e suas tradições culturais e religiosas, embora tenha tido outras influências e absorvido outras culturas e credos, a importância constitutiva da cultura afro nesse território se materializa em muitas das suas práticas cotidianas e nos significados mais profundos de sua gente. Por se tratar de um bairro antigo, o EVB carrega consigo a memória histórica da não só do bairro, mas da cidade de Salvador, revelada em suas construções, ruas e ladeiras. Conforme Amorim:

O Engenho Velho de Brotas é um bairro muito populoso (estima-se 22.000 habitantes¹³) (...) É um bairro que guarda em sua história nuances interessantes: a passagem da família do poeta Castro Alves, a atuação de Juliano Moreira, médico negro oriundo de família humilde e reconhecido internacionalmente pelo seu trabalho psiquiátrico e na herança cultural agremiações carnavalescas como o afoxé Congos D'África e o Badauê, além de agremiações que existem atualmente como o bloco afro Okambí. (AMORIM, 2012, p.1).

Também está localizado no Engenho Velho de Brotas o Parque Solar Boa Vista, local que abriga hoje um Cineteatro e um imóvel de influência portuguesa, conforme figura 6 abaixo, tombada pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) no ano de 1941.

O prédio é a construção mais antiga do bairro, onde em 1867, por um curto período de tempo, morou o poeta Castro Alves¹⁴. No final do séc. XIX é transformado em casa de saúde, e

¹³ Estimam-se hoje mais habitantes.

¹⁴ Informações retiradas da brochura “Memórias do Engenho Velho de Brotas”, 2009, pesquisa e escrita realizada por Angela Lühning e Antônio Sérgio Brito de Amorim com o apoio da Fundação Pierre Verger a partir do projeto Ação

sob a guarda e responsabilidade da “Santa Casa de Misericórdia”, passa a ser asilo e hospital psiquiátrico, originalmente chamado de São João de Deus. Só no século XX foi renomeado como Hospital Juliano Moreira, homenagem ao médico negro que realizou um relevante trabalho na área da psiquiatria e foi também médico da instituição. No ano de 1984 passa a ser sede da Secretaria Municipal de Educação e ao lado é inaugurado o Cine Teatro, com intuito de se tornar um espaço de lazer e cultura para a comunidade e o seu entorno. Em 2010, o prédio principal tem suas instalações totalmente reformadas. No entanto, três anos depois é acometido por um incêndio de natureza desconhecida, e foi quase totalmente destruído, permanecendo abandonado até os dias deste escrito.

Figura 2 - Prédio principal do Solar boa Vista



Fonte: site culturatododia, autor não declarado.

O bairro é berço de notáveis manifestações culturais afro-brasileiras de Salvador. Em suas esquinas e ladeiras sempre ecoaram sons de tambores e batucadas. Influenciadas pela musicalidade de pessoas negras, predominantes na região, muitos dos seus cantos, instrumentos e ritmos são certamente originários das religiões de matrizes africanas. Foi nessa efervescente sonoridade percussiva que nos primeiros anos do século XX surgiram afoxés e agremiações carnavalescas, como o Congos d’África¹⁵, Badauê e Ókanbí. Citado por Amorim (2012, p.32),

Griô que foi concebida para servir como guia para uma trilha de visitação ao bairro, bem como foi utilizada para fundamentar um seminário de formação para professores das escolas públicas do bairro para conhecerem a partir da trilha realizada com os professores aspectos da história do bairro, quase desconhecida pela maioria das pessoas.

¹⁵ Fotografado por Pierre Verger em 1948 na revista “O Cruzeiro”.

Raul Lody “conceitua afoxé como “candomblé de rua”, por trazer de dentro dos terreiros de candomblé para as ruas o ritmo ijexá e trazer nos seus cortejos rituais pertencentes ao culto aos Orixás das casas de candomblé” (LODY, 1976). Então Amorim (2012, p.104) conclui em sua dissertação a importância cultural que os afoxés têm na representatividade social e na construção da identidade para a comunidade principalmente para novas gerações, reforçadas pela permeabilidade cultural que se propaga livremente.

Outra manifestação do EVB e de bairros adjacentes acontece no mês de junho e, nas festas dos santos católicos, São João e São Pedro. Os festejos são originários do contexto rural e com influência europeia, disseminados nas capitais nordestinas pelo êxodo rural. Nestas datas os moradores ocupam as ruas para cantar e dançar ao som do Samba Junino, uma vertente do samba de roda do recôncavo, que segundo Melo (2017, p.15) “se consolidou como gênero musical a partir do desenvolvimento do samba de roda no meio urbano, cujas características se alinharam às performances afro-carnavalesca. Melo relata ainda que os grupos de sambas desfilam pelo bairro nos chamados “arrastões”, não só cantando canções tradicionais do São João e do samba de roda, mas também cantigas de caboclo e composições próprias de temática junina. Ocorrem também neste período os festivais de samba Junino, que promovem as disputas entre compositores acompanhados pelos seus grupos de samba, que premiam as melhores músicas autorais. (MELO, 2017, p.25)

Além do samba junino acontecem as festas de largo, sonorizadas pelos grupos de sambas-de-roda e pagodes. Os sons mecânicos também se agregam à paisagem sonora, como nessa descrição panorâmica do bairro:

Andando pelas ruas do Engenho Velho de Brotas, antigo bairro popular com população de maioria negra em Salvador, entrecruzam-se sons e músicas os mais diversos, em carros de som, caixas de som de grande potência expostas do lado de fora das casas, performances de grupos musicais ocasionais ou amadoras em bares, ruas, praças e largos, além de shows de grupos profissionais em espaços destinados a isso, como casas de shows. Desta paisagem sonora extremamente complexa e com altos níveis de decibéis, os gêneros musicais mais executados/expostos são o pagode baiano, os sambas de roda e de quintal, e o arrocha. Além disso, essas músicas e gêneros musicais convivem/competem com sons que vem de espaços religiosos como igrejas católicas e evangélicas e candomblés, fazendo com que a cena musical do bairro se torne ainda mais complexa. (LÜHNING; LOPES; DINIZ, 2014, P.1-2)

Embalados por esse forte movimento musical, o bairro concentra uma expressiva quantidade de músicos/artistas e grupos musicais que eram ou ainda são seus residentes e que galgaram um destaque no cenário musical de Salvador e até em nível nacional: Ninha (Ex-Timbalada), Marcio Victor (Psirico) e Márcia Short são alguns dos nomes conhecidos, originários do bairro e/ou ainda residem nele.

Além de Castro Alves, o bairro também abrigou Pierre Verger, apresentado no início deste capítulo, também conhecido como Fatumbi, título adotado a partir de sua iniciação como babalaô, no Benin em 1953 (LÜHNING, 1998-1999, p. 320/321). Depois de diversas viagens dedicadas ao estudo da diáspora africana pelas Américas e as relações étnicas e religiosas do Brasil com África conheceu a Bahia no ano de 1946. Apaixonado pelo lugar e pelas pessoas comprou em 1960 uma casa no Engenho Velho de Brotas, na Ladeira da Vila América, onde estabeleceu residência, motivado pela proximidade com as casas de cultos afro-brasileiros, que já frequentava, e as amizades já estabelecidas nesse período. Já instalado em sua nova morada, Verger a descreve em uma de suas cartas ao amigo Roger Bastide:

Estou me aburguesando perigosamente: Sou o feliz locatário de uma caixa postal (Nº 1.201), onde suas cartas serão sempre bem-vindas. Deixei a Água Furtada que adorava e onde passei dez anos, e fui para uma pequena casa na Vila América, a meio caminho entre o Dique e o Rio Vermelho ao longo da Vasco da Gama, sobre a qual você escreveu frases emocionantes em “Imagens em preto e branco do nordeste místico”. Estou a meia altura sobre uma paisagem que ainda é um pouco verde, sem muitas casas e palacetes à vista, algumas casas de sopapo cercadas de bananeiras; à noite dorme-se ao som dos atabaques e de tempos em tempos do ranger dos últimos bondes em circulação em direção ao último bairro proletário da cidade¹⁶. (BASTIDE; VERGER, (MORIN; CAMPOS), 2017)

Em sua nova residência ele prosseguiu com suas pesquisas, investigando uma infinidade de assuntos ligados ao universo cultural dos iorubás, na Bahia e na África¹⁷, produzindo um importante trabalho sobre as populações negras, documentado em livros e em um considerável acervo fotográfico de grande relevância histórica e documental. Em 1988, criou a Fundação Pierre Verger (FPV), para garantir a possibilidade de manter seu acervo reunido em um local. A Fundação permanece até os dias atuais localizada na casa onde ele morou até 1996, quando veio a

¹⁶ Carta de Verger para Bastide. Bahia, 8 de Nov. de 1960.

¹⁷ Consulta ao site <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/sua-obra/pesquisas/apresentacao.html> em 01/02/2020.

falecer.¹⁸ Verger também é reconhecido pelo expressivo trabalho de afirmação da cultura baiana e a difusão do seu patrimônio cultural e religioso de matriz africana em nosso território e no mundo.

2.2.2. O panorama recente do Bairro e o Espaço Cultural Pierre Verger

A partir desse momento gostaria de centrar no cenário do bairro correlacionado com período de estudo desta pesquisa, compartilhando informações de um passado mais recente, que, em parte, eu presenciei ou sobre o qual, pelo menos, ouvi relatos. No entanto, antes de escarafunchar o meu “baú de memórias”, expondo as minhas lembranças sobre os momentos que contextualizam o cenário no qual o CVC emergiu, acho importante discorrer sobre as concepções sobre bairros populares na atualidade.

Como foi dito inicialmente, o bairro do Engenho Velho de Brotas, apesar da sua localização próxima ao centro da cidade, apresenta características de localidades mais afastadas, e um perfil justificado por uma população de menor poder aquisitivo e de contexto mais popular, com questões sociais típicas das chamadas periferias, onde geralmente são evidenciados os problemas de segurança pública e da violência urbana, muitas vezes agravadas ou capitaneada pelo tráfico de drogas dos últimos anos.

Por essas semelhanças o Engenho Velho de Brotas e outros bairros de Salvador, frequentemente e de forma arbitrária, são classificados com nomenclaturas pejorativas, como invasões, guetos e favelas, essa última, importada dos morros e comunidades populares do Rio de Janeiro, e que tem sido disseminada pelo Brasil muitas vezes por meios governamentais, acadêmicos, setores de comunicação de massa e classes dominantes, quando não, pelos próprios moradores desses espaços sociais. Essas classificações tendem a associar todo bairro periférico ou comunidade popular, ainda que tenham características geográficas diferenciadas, como favelas. Lühning (2016) em seu artigo sobre espaços urbanos estigmatizados, alerta que nem todos os bairros reconhecidos pelo senso comum como favelas são assim identificados pelos moradores. Muitas vezes, até as comunidades semelhantes não são idênticas, tem problemas e

¹⁸ Sobre esta trajetória consultar: <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/textos-e-entrevistas-online/pesquisas-sobre-verger/pierre-fatumbi-verger-e-sua-obra-homenagem/introducao.html>, ou LUHNING, 1998).

características particulares. As favelas são uma parte do universo de bairros periféricos, tal nivelamento provoca distorções e carrega um caráter estigmatizante, como argumenta a autora:

Existe uma visão unilateral geográfica relativa ao assunto, pois, quase todos os estudos, acadêmicos (ou não), abordam favelas cariocas, o que leva as pessoas a fazerem analogias diretas com outros contextos, supostamente comparáveis. Isso tem consequências desastrosas para a definição de políticas públicas seja nas áreas de segurança pública, habitação e saúde, seja nas de educação e cultura. (LUHNING, 2016, p.1)

Por outro lado os bairros populares, muitas vezes, são vistos sob olhar dos meios de comunicação, que massificam os aspectos da violência nesses espaços em detrimentos de acontecimentos mais afirmativos, propositivos ou positivos, que normalmente tem pautas reduzidas e atraem pouco a audiência. Há também a crença de que os problemas da violência urbana são solucionados pelo policiamento ostensivo ou implantações de UPPs, aqui em Salvador chamadas Bases Comunitárias.

Enquanto isso, as pessoas desses espaços sociais são percebidas pelas altas classes apenas pelo viés da pobreza e da incapacidade. No entanto, nas últimas décadas presenciamos uma mobilidade social expressiva dessa parte da população que, mesmo oriundos de escola pública, conseguiram ingressar nas universidades e conquistar melhores condições socioeconômicas, e mesmo assim, alguns permanecem e mantêm os seus vínculos com sua comunidade. Então, esse paradoxo revela que “Os bairros populares não são depósitos de pessoas que não tem condições financeiras para morar em outros lugares...” (LÜHNING, 2016, p. 93). Esses locais carregam as histórias de vida dos seus moradores, sua cultura, sua arte e as redes de sociabilidade. Apesar de todos os problemas sociais e estruturais, representam sua forma de interação com a cidade, identidade e pertencimento.

Deve-se entender que, seja qual for o nome atribuído as localidades onde vive a população menos favorecida economicamente, há ali pessoas com potencialidades, consciência e envolvimento político e sociocultural. É necessário olhar para esses espaços reconhecendo suas expressões culturais como uma forma de cultura com sua diversidade artística e preferências variadas, sobretudo a musical, ou seja, nem todo mundo ouve a mesma coisa. Não cabe pensar então que essas pessoas são desprovidas de expressões artísticas e que carecem exclusivamente de artes e ações externas para melhorar suas vidas.

Foi no ano 2003, quando passei a frequentar inicialmente a Fundação Pierre Verger e em seguida o Espaço Cultural Pierre Verger, que conheci o bairro do Engenho Velho de Brotas. Durante esse tempo, que convivi nas oficinas com alguns dos seus moradores e participei de eventos, tanto no Espaço Cultural, como no próprio bairro, e pude constatar sua riqueza cultural e os saberes de sua gente, revelados muitas vezes por pessoas simples, algumas até não alfabetizadas, mas que apresentavam um saber aprendido pela convivência com seus pares e reforçados pelos aspectos simbólicos e culturais da própria localidade, coexistindo com pessoas com certo grau de instrução, como estudantes universitários ou já formados em alguma graduação.

Durante quatorze anos, pelo menos duas vezes por semana, eu frequentava o Espaço Cultural. Primeiramente, como estagiário do curso de Licenciatura em Música, e depois, como professor de música do Espaço. Inicialmente, as aulas aconteciam na própria Fundação Pierre Verger, que além de sua missão de estabelecer intercâmbios entre o Brasil e a África, ser um centro de informações e pesquisas, ela também tem objetivos de exercer papel social de integrar de forma prática a comunidade local e adjacências. O Espaço surgiu como uma forma de atender esse objetivo, ofertando à comunidade as primeiras oficinas em 2002, mesmo ano do centenário de nascimento de Pierre Verger, antes mesmo de ser formalizado como Espaço Cultural. Nesse período foram ofertadas gratuitamente à comunidade oficinas de curta duração em arte, música, dança, educação e literatura, mas, ainda em áreas externas e salas da fundação.

A concepção e iniciativa para a implantação do Espaço Cultural Pierre Verger surgem da professora e diretora da Fundação Pierre Verger, Ângela Lühning, que também é responsável pelo Espaço. Vejam seu relato no texto abaixo:

A ideia inicial surgiu por um lado de mim, que já estava morando no bairro desde 1988, e do outro lado de Fatumbi [Pierre Verger], de certa maneira. Na época do falecimento de Verger, em 1996, o bairro já contava com muitos vizinhos novos, famílias novas, além das casas que cresceram na vertical. Essas pessoas não sabiam mais o que era o espaço da Fundação. Então, por volta do ano 2000, e inclusive na época do centenário de Pierre Verger em 2002, nós da equipe da Fundação percebemos que tínhamos que fazer algo para reverter essa situação de desconhecimento [das atividades da Fundação]. Foi o ponto de partida.

Dois anos após o início das oficinas livres, mais precisamente em 2004, surge a necessidade de ampliar o espaço físico, em virtude da aprovação do projeto “Pierre Verger no

Centro da Cultura Afro brasileira”, aprovado pelo MinC como Ponto de Cultura. Foi necessário então, alugar um terreno ao lado da Fundação, já que as instalações disponíveis não comportavam a demanda, que previa nessa época a oferta de 10 a 12 oficinas anuais com capacidade de atender 200 participantes por ano ao longo de 2 anos, ou seja até 2006.

Após a conclusão da obra, em 2005, as instalações físicas do Espaço ficaram com duas salas de aulas comuns, uma sala de dança com piso de madeira, uma sala de música com tratamento acústico, uma biblioteca comunitária, um espaço coberto para atividades esportivas, onde também acontecem as apresentações, a sala de artes, a sala para atividades de corte-costura, uma hospedaria para pesquisadores visitantes, uma cozinha, banheiros e um estacionamento, além de uma pequena horta com plantas medicinais, sonho antigo de Fatumbi.

O Espaço Cultural tem como princípios norteadores as inspirações e filosofia de vida de Pierre Verger, entre eles estão a valorização do ser humano, da espiritualidade e simplicidade, o respeito ao outro e a diversidade cultural e a importância da participação e da construção coletiva como possibilidade de trilharmos caminhos mais criativos e de resistência a atitudes conformistas, frente aos apelos do consumo desenfreado e predatório.

Hoje, num total de quase dezoito anos de existência, as oficinas de arte e cultura do Espaço atendem de forma gratuita crianças, jovens e adultos da comunidade e adjacências. E reforçam em suas práticas e conteúdos a valorização da cultura afro-brasileira, a cidadania e promoção da autoestima por meio das diversas linguagens artísticas.

Figura 3 - Apresentação da Oficina de Expressão Corporal



Fonte: Arquivo do ECPV

Até o início da Pandemia de Covid 19 eram oferecidos à comunidade 10 cursos (Dança afro, capoeira, Coral, Culinária criativa, Violão, Percussão, cultura digital, artes plásticas, expressão corporal, esporte cidadão, entre outros de curta duração) para um público de aproximadamente 200 pessoas por semestre, como ilustra a figura 7. O financiamento desses cursos e os materiais utilizados nas atividades e apresentações artísticas, em partes são custeados pela própria Fundação Pierre Verger. No entanto, o Espaço também recebe eventuais incentivos de programas do Governo do Estado, como é o caso do Fundo de Cultura e de recurso federal do extinto Ministério da Cultura por meio de projetos aprovados via editais públicos. Durante a pandemia as oficinas foram adaptadas em formato remoto, já que suas atividades, normalmente, envolviam certo agrupamento de pessoas como ilustra a foto abaixo:

No decorrer de sua história, o Espaço, enquanto projeto sociocultural, não só estabelece diálogos com moradores do bairro e pessoas da cidade de Salvador em geral, mas também, mantém interlocuções com escolas públicas e particulares do bairro, espaços acadêmicos de formação de educadores, enquanto local para realização de estágios e de objeto de estudo e instâncias culturais diversas. Mesmo não tendo um material pedagógico próprio, existem várias publicações sobre o Espaço, que podem ser consultados na internet livremente, a exemplo da tese de doutorado de Junqueira (2010) que investiga como o Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV) usa a música para construir um senso de identidade afro-brasileira e a tese de Lopes (2015) que, apesar de não se ater propriamente sobre o Espaço, realizou sua pesquisa com crianças da Oficina Banda do Espaço Cultural Pierre Verger, além de vídeos disponibilizados em plataforma do YouTube como “Arte no Espaço” (Carolina Fantinel, 2009), “Descobri que posso ir mais longe...” (2018) e o videoclipe 'Soteropolitana' da banda Cascadura¹⁹ em homenagem ao fotógrafo Pierre Verger com direção de Thiago Trad²⁰ e gravado no bairro do Engenho Velho de Brotas e nas instalações do ECPV.

Apesar de ser um local educacional, o Espaço apresenta uma rotina diferenciada do ambiente escolar, começando pelo acesso à sua área interna e à biblioteca comunitária, que normalmente, estão abertos o tempo todo durante o seu horário de funcionamento. Por conseguinte, a comunidade tem trânsito livre, pelo menos à quadra externa, que desse modo, se torna quase um espaço público, onde visitantes, ou moradores, independentes de estarem ou não

¹⁹ Banda de rock formada em 1992 em Salvador por Fábio Cascadura.

²⁰ Baterista da banda Cascadura.

matriculados nas oficinas, podem aguardar familiares ou amigos que estão em aula, assistir atividades e apresentações externas ou apenas encontrar colegas. Uma verdadeira praça, onde as pessoas transitam livremente.

É claro que há comportamentos que a coordenação às vezes precisa intervir, como conversas e brincadeiras que atrapalham as aulas e até casos de uso indevido das instalações. Apesar disso, depois de várias reuniões a direção concluiu que não seria salutar conter o acesso, já que os portões fechados poderiam limitar a visita de um maior número de pessoas.

As aulas também podem ser visitadas, com o consentimento do instrutor. Repetidas vezes, entram novos alunos, pelo menos no coral, a partir dessas visitas espontâneas ou convidadas por colegas já participantes. Frequentemente, há casos, ao longo do ano, de ingressos de alunos já matriculados numa oficina e que passam a frequentar também outro curso. Tudo isso, em virtude, dessa abertura, que permite o intercâmbio entre os cursos e faz com que a comunidade possa se apropriar e interagir de diversas formas no Espaço.

O público que frequenta o Espaço Cultural, em sua grande maioria são afrodescendentes, um pequeno recorte do próprio bairro do Engenho Velho. Há também uma diversidade de credos entre católicos, evangélicos e simpatizantes ou praticantes do candomblé, além de outras denominações. Apesar das estatísticas apontarem um crescente aumento de evangélicos nos bairros populares, somente poucos do que se matriculam nas oficinas se declaram adeptos às religiões evangélicas, ou seja, não há no Espaço um percentual expressivo de evangélicos. O Coral, curiosamente, apresentava uma incidência um pouco maior que as demais oficinas, e ocorreram questões de alunos evangélicos se recusarem a cantar canções de contexto africano, ou até sair da oficina por motivos religiosos, declarados por eles mesmos. Esse panorama me parece reflexo de uma rejeição preconceituosa, fomentada pelas perceptíveis ações afirmativas do Espaço em prol das religiões de matrizes africanas e reforçadas pelas orientações dogmáticas de líderes religiosos que condenam a prática e apreciação de canções que não sejam das suas igrejas, ou seja, as chamadas músicas do mundo. Vale ressaltar que houve casos de alunos evangélicos que permaneceram no grupo, mas não cantavam algumas canções desse repertório, e casos de participantes que após diálogos e esclarecimentos, continuavam no coral sem restrições. Essas questões sobre dilemas religiosos no coral ocorrem em vários contextos, como veremos mais a frente, e no capítulo 3, onde será discutida inserção de canções de contexto afro no coral. No entanto, nos bairros populares, principalmente no Engenho Velho de Brotas, há intensa

permeabilidade sonora, citada por Lühning, que torna impossível não ouvir canções de gêneros diversificados. As casas, os bares, os carros de sons são difusores de todo tipo de música, de tal forma que muitas vezes nos pegamos cantando involuntariamente melodias indesejáveis, como declara a autora, “é possível ouvir de tudo, mesmo que haja claras preferências pessoais e restrições religiosas da parte de algumas pessoas para ouvir certo estilo de música.” (LUHNING, 2016, p. 96)

Durante a coleta de material histórico sobre o bairro e as falas dos entrevistados não foram encontradas muitas referências sobre práticas de coral no bairro abertas à comunidade em geral. Apenas o “Vozes do Engenho”, que ensaia no Teatro Solar Boa vista e que segundo os entrevistados também é um coral performático²¹, mas que para o ingresso no grupo há um processo seletivo. Foram citados também corais de igreja com repertório restrito ao universo musical religioso e normalmente formado por adeptos da religião. Parece-me então que apesar de toda musicalidade do Bairro em questão existem poucos trabalhos de canto coletivo e que oportunizem a comunidade de forma mais democrática.

2.3 DESCRIÇÕES DOS PARTICIPANTES

Esta seção descreve as pessoas que fizeram parte da fase de entrevistas e tem como base as minhas lembranças, mas, sobretudo os questionários e trechos das entrevistas declarados por cada participante e devidamente reconfirmado em consulta via WhatsApp.

Inicialmente, decidi evidenciar uma participante que, além de cantar no coral, teve uma atuação bem ativa nos processos psicopedagógicos do grupo. Alguém com quem pude dialogar em diversos momentos sobre questões comportamentais e abordagens terapêuticas no canto coral e que sem dúvida conheceu de perto cada participante desta pesquisa, não só por estar inserida no grupo, mas também como alguém em quem as pessoas confiavam e muitas vezes contavam com seu auxílio.

Ela, aqui com pseudônimo de “Dona Ivone Lara”, é moradora do Engenho Velho de Brotas desde que nasceu, fez aulas de música na escola e de acordeom ainda na adolescência; e se formou em pedagogia e atuando até hoje na rede pública (ou rede estadual) na coordenação

²¹ Coral que além da música utiliza outros elementos expressivos como a dança e cenas teatrais.

pedagógica. Especializada em psicopedagogia e nas escolas que trabalha, vem acompanhando e dando suporte psicopedagógico aos educandos e suas respectivas famílias.

Foi em 2010 que ela entrou no coral com o objetivo de aprender a cantar e conhecer um pouco mais sobre fundamentos musicais e técnicas de respiração, e permaneceu por pelo menos oito anos. Segundo, ela sempre gostou de música, é como se fosse uma “academia” diária, conforta, acolhe, alimenta, fortalece.

Aos poucos a convivência no grupo possibilitou um maior entrosamento com os que já estavam e de forma mais pulsante com as pessoas que iam chegando após o seu ingresso. Ela acredita que o costume, hábito preexistente por conta do próprio trato profissional facultava alguns ícones facilitadores, como exemplo reconhecer a cada um pelo nome, que fazia com que eles se sentissem acolhidos e o diálogo se estabelecia com maior frequência. Ela então observou que, aos poucos, ia sendo formados laços de confiança, que permitiam que pudessem explorar assuntos, não só referente à música ou ao coral, mas sobre a vida pessoal.

Ela também percebia que cada pessoa, por situações diferenciadas estava ali, buscando através da música, do coral, caminhos que nos levassem a mudar, transformar não só a situação que nos trouxe a buscar a música, o coral, mais na verdade as nossas histórias, as heranças, transformando a forma, o modo de como conduziam suas vidas até ali.

“Ivone” relata que com o passar do tempo começou a perceber da minha parte, nas entrelinhas do meu trabalho, uma forma de pensar, ver e sentir o coral, um olhar atencioso, cuidadoso de que através da música essa transformação acontecesse dentro da possibilidade e do entendimento de cada corista.

Nessas aproximações ela foi assumindo responsabilidades e se tornando, além de participante, uma assistente do coral, registrando os compromissos do grupo, repassando avisos, colaborando com o arquivamento das cópias de músicas e acolhendo os recém-chegados de forma mais individualizada. Sempre nos bastidores, onde podia estar mais próxima e escutá-los como colega, ajudando-os quando necessário. Nas apresentações também se disponibilizava de forma ativa cuidando dos camarins, separando as roupas, preparando e fixando os roteiros. Foi então que percebi o quanto ela estava de fato envolvida e imbrincada no grupo e que sem dúvidas suas colaborações foram relevantes na constituição deste grupo.

Neste documento ela escolheu o nome da cantora e compositora brasileira Ivone Lara, nascida no Rio de Janeiro (1922- 2018), conhecida como Rainha do Samba e Grande Dama do

Samba. A primeira mulher a assinar um samba-enredo e a fazer parte da ala de compositores da escola Império Serrano, e que a meu ver um nome bastante representativo para esta participante.

Seguindo a apresentação e com o codinome de “Wilson Simonal”, (Rio de Janeiro, 1938 - 2000) que foi um cantor e compositor brasileiro de muito sucesso nas décadas de 1960 e 1970. Este participante, já fazia parte do grupo ainda quando era oficina de música, na época um jovem de aproximadamente 18 anos. Bem afinado, ele gostava de cantar músicas novas e diferentes, ajudava os colegas a sustentar a afinação e permaneceu no grupo por quatro anos. Além disso, ele fazia aula de violão e participava de outras oficinas.

O outro participante, também do tempo do curso de música, escolheu Gilberto Gil como codinome, um cantor e compositor, conhecido por sua relevante contribuição na música brasileira e que também embaixador da ONU e ministro da Cultura do Brasil, entre 2003 e 2008, durante partes dos dois mandatos do ex-presidente Lula. “Gilberto Gil” participante das três fases do coral. Frequentou o grupo assiduamente os cinco primeiros anos, entre adolescência e juventude, mas depois, por conta da faculdade, estágio e, em seguida, o próprio trabalho, teve que se ausentar, mas nunca por completo, sempre que podia estava com a gente aprendendo as canções, ajudando os colegas e participando das apresentações. Para ele, se afastar do coral, era um grande dilema entre o prazer de cantar e os compromissos com sua formação profissional e sobrevivência.

Liniker Barros, cantora, compositora da banda Liniker e os Caramelows. Mulher trans e negra forte representante do movimento foi elegida aqui por um participante das três fases, e que entrou na oficina de música e violão, fase pré-coral. “Liniker Barros”, adolescente, era bem dispersa e brincava muito nas aulas, mas aos poucos foi se envolvendo com o fazer musical e ficando mais centrada. Apesar de se afastar do coral em alguns momentos por conta do estágio e depois trabalho, ela participou do grupo até a última apresentação sob a minha condução. Para ela, o coral quebrou crenças que limitavam seu desenvolvimento pessoal e a tornou mais comunicativa.

Mariene de Castro (1978) é uma cantora, compositora, atriz, bailarina e instrumentista brasileira. Nascida em Salvador e conhecida por exaltar a cultura afro-brasileira em sua obra musical. Aqui ela foi escolhida por um participante adulta/jovem das duas primeiras fases do coral. “Mariene de Castro” já era adulta quando chegou ao curso, e demonstrava grande habilidade com o canto e o repertório do samba. Sua frequência mais ativa foi entre os anos de

2008 à 2013, participando de três espetáculos emblemáticos do coral: “Samba dos Engenhos”, “Tropicália” e “Eu sou o Blues”. Além de frequentadora do coral ela cantava profissionalmente em grupos de samba, quadrilhas juninas e em trios elétricos no período de carnaval.

Margareth Menezes (Salvador, 1962) É uma cantora e compositora baiana, ligada ao gênero da Axé-music. Escolhida por um participante da primeira e segunda fase do coral na época adolescente. “Margareth Menezes”, na época adolescente, já fazia aula de dança-afro no Espaço, quando passou a participar das oficinas de música. Ela entrou primeiro na oficina de violão, e logo em seguida no coral. Filha de mãe dançarina de Blocos Afros e primeira rainha da Badauê, a dança e a música sempre estiveram entrelaçadas em sua vida, desde a infância. Bastante centrada e dedicada nas aulas, o violão e o coral, além de ser algo que lhe dava prazer, tinha como objetivo aprimorar sua percepção musical e a afinação. Ela permaneceu no grupo aproximadamente dois anos, quando teve que se afastar por motivos de saúde.

Elza Soares (Rio de Janeiro, 1937) É uma cantora e compositora brasileira. Em 1999, foi eleita pela Rádio BBC de Londres como a cantora brasileira do milênio. Foi escolhida por uma participante na época jovem que participou da primeira e segunda fase. “Elza Soares” chegou ao coral em 2010. Uma jovem de aproximadamente 18 anos que demonstrava grande habilidade corporal, inclusive, já havia feito aulas de dança em outro espaço. Ao cantar, ela suscitava naturalmente possibilidades expressivas do corpo em relação à música que estava sendo executada, chegando a executar em algumas canções do repertório do coral, performances de dança, às vezes sozinha ou em dupla com “Gilberto Gil”. Além disso, ela trouxe boas contribuições para a movimentação corporal do grupo como um todo, sugerindo movimentos e pequenas coreografias.

Vanessa da Mata é uma cantora e compositora mato-grossense nascida em Alto das Garças em 1976. E aqui é referenciada por um participante que na época estava no final da adolescência e início da sua juventude. “Vanessa da Matta” entrou no coral ainda adolescente por intermédio de seu pai, que ao perceber que ela gostava de cantar a matriculou na oficina. Inicialmente tímida, aos poucos ela foi se revelando uma eximia solista, superando a timidez e realizando solos nas apresentações bem elogiados pelos colegas e pelo próprio público. Além do coral ela fazia aula de violão e permaneceu por quase cinco anos nas duas oficinas, depois teve que se afastar para frequentar um curso profissionalizante e logo depois começou a trabalhar.

Alcione (São Luís-MA, 1947) é uma cantora e compositora, considerada uma das mais notórias sambistas do país. A cantora recebeu a alcunha de Rainha do Samba e Rainha do Brasil. Elegida aqui por um participante adulto da primeira e segunda fase. Filha de uma mãe de santo, “Alcione” sempre gostou de cantar e dançar, influenciada desde a infância pela própria mãe. Ela permaneceu no coral uns cinco ou seis anos aproximadamente e participou de três espetáculos, realizando o solo de canto religioso de matriz africana. Infelizmente, ela precisou se ausentar do grupo no ano de 2015 para cuidar da sua mãe que estava doente e não mais retornou.

Paola Carla (Guapimirim- RJ) cantora negra gospel ganhadora do concurso musical Som Gospel 2017. Elegida aqui por um participante adulto da terceira fase. “Paola Carla” frequentou o coral entre os anos de 2013 e 2018. Já adulta, ela buscou o coral como uma terapia para o tratamento da sua depressão. Declarava nunca ter vivido uma experiência ativa na música, no entanto, não demonstrou dificuldades no aprendizado. Neste tempo, passou a frequentar também a oficina de violão com bons resultados. Segundo ela, seu envolvimento nessas oficinas e a convivência com os colegas ajudaram a restabelecer sua saúde e representou um renascimento e um reencontro consigo mesma.

“Sandra de Sá” entrou no coral em 2013 com seus 46 anos e permaneceu no grupo até 2018. Moradora do Engenho Velho de Brotas desde a infância, ela adora criar suas próprias canções com forma de expressar-se, raramente as mostra publicamente, tanto que eu e o professor só ficamos sabendo das suas composições durante a entrevista. Participante, centrada, de pouca conversa, mas muito talentosa, via no coral um lugar de aprendizado e de desenvolvimento de suas habilidades musicais. Para ela frequentar a oficina de coral e a de violão era uma terapia, mas ao mesmo tempo ajudaram nas suas composições e trouxe mais coragem para apresentar-se em público. Seu codinome é de uma cantora, compositora e instrumentista brasileira, considerada expoente em diversos gêneros musicais, com enfoque para a música popular brasileira e Black Music mundial.

Vinda de outro coral também conduzido por mim, “Paula Fernandez”, na época já com seus sessenta anos, se dividia entre o seu trabalho e as oficinas do coral e violão. Ela trabalhava numa escola como serviços gerais e nos dias das oficinas pedia liberação do trabalho para frequentar as aulas, compensando em outros momentos essas ausências. Extremamente comprometida, ela gosta muito de cantar e criar suas próprias músicas, geralmente influenciadas

pelas sonoridades do samba de roda do recôncavo e ainda permanece nas oficinas do Espaço. O seu codinome é de uma cantora e compositora sertaneja mineira de grande evidência atualmente.

“Cauby Peixoto” foi um participante adolescente e morador do próprio bairro, que frequentou a oficina entre 2010 e 2013. Ele começou seus estudos de música nas aulas de violão e só depois ingressou no coral. Apesar das dificuldades iniciais na afinação, ele conseguiu se superar e melhorar sua capacidade de reproduzir melodias. Além disso, ele fazia diversas oficinas no espaço, inclusive de áudio e tecnologia, e muitas vezes acabou ajudando na montagem do som das apresentações da Instituição. Além de atuar no espetáculo “Eu sou o Blues” ele conseguiu aprender a tocar gaita diatônica e improvisar em algumas canções. Seu codinome é de um cantor brasileiro, considerado um dos maiores e mais versáteis intérpretes da música brasileira.

Seu Jorge cantor e compositor brasileiro. Nasceu em 1970 e cresceu em uma favela em Belford Roxo, no estado do Rio de Janeiro e foi escolhido por um participante adulto da segunda fase. “Seu Jorge” foi o único integrante do grupo que já tocava violão e guitarra quando entrou no curso foi o “Seu Jorge”. Morador do Engenho Velho desde sempre, ele já havia tocado numa banda de rock como guitarrista. No coral, ele participou ativamente da montagem do Espetáculo “Eu sou o Blues”, entre os anos de 2011 e 2013, dando sugestões e idealizando cenas, além de cantar, encenar e tocar guitarra. Depois de quase três anos, precisou se afastar da oficina para trabalhar e, logo em seguida, também ingressou na faculdade.

Um dos participantes que vinha de mais longe foi o “Amado Batista”, ele morava no município de Simões Filho, região limítrofe de Salvador, com a aproximadamente 30 km de distância. Segundo ele, sua avó era sambadeira no município cachoeira, e ele vivenciou o samba de roda desde pequeno. Durante o tempo que frequentou os cursos, ele também trabalhava como serviços gerais, mas, raramente, faltava as aulas de violão e coral. Apesar de gostar do coral, sua maior preferência era o violão, que lhe ajudava na criação de suas composições, geralmente canções românticas. Na época com seus 50 anos ele permaneceu no grupo por cerca de 5 anos, participando ao todo de quatro espetáculos. Seu codinome é do cantor, compositor associado ao gênero de música sertaneja.

Alexandre Carlo é um cantor, compositor, ator brasileiro. É vocalista, guitarrista e letrista da banda brasiliense de reggae Natiruts. Escolhido aqui por um participante da terceira fase do coral entre o fim da adolescência e início da juventude. “Alexandre Carlo”, na época adolescente, ingressou no coral para aprimorar suas habilidades musicais e principalmente o canto. Segundo

ele, suas primeiras experiências musicais foram as rodas de finais de semana e feriados em família, onde eles se reuniam para tocar e cantar. Quando ele chegou na oficina, ele já participava de um grupo de pagode, tinha noções de cavaquinho e tocava percussão. Além de apresentar um ouvido absoluto, ele era bastante afinado e com boa percepção harmônica, chegando até a criar melodias para as vozes agudas masculinas do grupo.

Outro adolescente da época de “Alexandre Carlo” foi “Péricles” também com fortes experiências com o samba, ele adorava cantar e encenar as performances do coral e permaneceu no grupo entre os anos de 2013 e 2015, quando precisou sair para servir no serviço militar. Morador do bairro, ele declara que pouco interagia com pessoas antes do coral e que seu convívio social era restrito ao ambiente familiar. Depois da oficina ele ampliou suas relações se sentiu mais acolhido e passou a participar de um grupo de samba e depois de pagode baiano. Péricles é nome de um cantor, compositor e instrumentista brasileiro de samba, da vertente pagode. Foi o vocalista do grupo Exaltasamba.

“Cássia Eller” estava no final da adolescência quando chegou no coral e demonstrava ser bem conectada com a música, segunda a mesma adorava ouvir e cantar música o tempo todo. Desde a sua primeira aula ela demonstrava estar entusiasmada e muito feliz em poder fazer parte de um coral. Afinada e bem expressiva, “Cássia” permaneceu no grupo entre os anos de 2011 e 2014, realizando alguns solos do repertório do coral. Infelizmente, por motivos de trabalho ela teve que se afastar do coral, mas espera em breve poder retornar ao grupo. Seu codinome foi uma cantora e compositora brasileira, considerada forte uma representante do rock brasileiro dos anos 90.

Tassia Reis (1989, São Paulo) é uma rapper, cantora e compositora brasileira negra. Iniciou a carreira em 2014 e é uma das primeiras mulheres do gênero no Brasil. Foi escolhida por um participante da segunda e terceira fase, na época jovem. “Tassia Reis” também estava no final da adolescência quando entrou no coral. Essa participante confessa não ter uma visão clara sobre suas expectativas ao entrar no coral, apenas queria aprender algo novo e se descobrir. Segundo ela, a música sempre esteve em sua vida por intermédio da religião, que transitava entre influências de parentes evangélicos e do candomblé. Apesar de declarar dificuldades com a fala e afinação, reconheceu também que a sua persistência e os estímulos a levaram a superar essas barreiras, chegando, inclusive, a cantar um solo no espetáculo “Eu sou o Blues”.

“Milton Nascimento”, adulto e aposentado, chegou ao coral no ano de 2015 e, pelo menos, permanecia na Oficina até a realização deste trabalho. Morador do Engenho Velho de Brotas, ele esteve sempre envolvido com o movimento de samba juninos do bairro, participando dos festivais e compondo canções. Além do coral, ele participa da oficina de violão e viu no Espaço Cultural uma oportunidade de realizar um sonho aprender a tocar e cantar melhor. Seu codinome é de um cantor e compositor reconhecido mundialmente como um dos mais influentes músicos da Música Popular Brasileira.

Negra Li (São Paulo, 1979) é uma cantora, compositora e atriz brasileira. Associada ao gênero do R&B e Hip Hop. Eleita aqui por uma participante idosa da terceira fase. “Negra Li”, uma moradora do bairro aposentada, já era frequentadora do Espaço Cultural antes mesmo de ser integrante do grupo. Em 2012, ela se ofereceu para colaborar nos bastidores do espetáculo “Eu sou Blues”, ajudando na maquiagem e no apoio dos cantantes. Logo em seguida, ingressou na oficina de canto coral, fazendo parte das vozes mais graves femininas. Ela nos conta que, já havia tido uma pequena experiência em outro coral, mas foi rejeitada por apresentar uma voz diferente das demais, até o dia da entrevista “Negra Li” ainda continuava no coral.

Mr. Dan (Bauru - SP) Além de compositor, backing vocal e músico de importantes grupos de samba e pagode, desenvolve um trabalho autoral de Black Music e foi eleito aqui por um participante jovem da terceira fase. “Mr. Dan” era um adolescente quando chegou ao grupo. Segundo ele, desde os oito anos de idade já se envolvia com atividades musicais, influenciado por seu pai e seus primos que eram músicos. Morador do bairro desde que nasceu, ele já tinha feito em outro espaço aulas de percussão e teatro. O seu ingresso na oficina do coral tinha objetivos muito claros: melhorar seu canto e ajudar na sua performance vocal e apresentação de palco na Banda onde tocava. Ele permaneceu no coral por cerca de três anos e participou também de três apresentações, sempre bem colaborativo, ajudava nos bastidores e produziu parte do cenário do espetáculo “Caminhando contra o vento”.

A última participante do coral a ser apresentada é “Daniela Mercury”. Adulta e moradora de um bairro adjacente, Cosme de Farias, ela chegou ao coral por volta de 2011. Desde a infância já apresentava envolvimento com a música, participando de programas de rádio comunitária nos quais cantava canções da época, inclusive ganhando prêmios. Já com família, ela montou uma banda profissional formada com seus filhos e outros familiares fazendo diversos shows e puxando blocos carnavalescos, inclusive chegou a gravar um CD. “Daniela” foi a única

integrante que já tinha uma experiência com coral mais consistente, chegando a participar de dois grupos ao mesmo tempo. Na data da entrevista, ela ainda fazia parte do coral Vergeio cantado. Seu codinome é de uma cantora, compositora considerada uma das pioneiras do gênero Axé Music, titulada como a Rainha do Axé.

Enfim, essas foram as pessoas que fizeram parte da fase de entrevistas, cujas contribuições e reflexões estão sendo analisadas ao longo deste trabalho. No entanto, muitos outros nomes poderiam ter sido apresentados neste texto, mas infelizmente, tornaria o processo de captação de dados muito mais laborioso, e talvez não modificasse os resultados investigados, já que o contingente aqui apresentado representa um terço dos 61 participantes elencados no processo. Ao longo, do texto, toda primeira aparição de um participante haverá uma pequena nota sobre o seu perfil e o seu codinome para facilitar o acesso a sua contextualização, caso seja, necessário.

3. A CONSTRUÇÃO DO GOSTO DOS PARTICIPANTES E SUAS PERCEPÇÕES ESTÉTICAS.

R: Ói, eu não tenho o que dizer desse coral. As pessoas que falam que o coral é uma coisa chata. Tem gente que fala, mas esse coral eu não tenho o que dizer.. achei legal... achei ele ótimo.

P: O que você acha que poderia ser um coral chato, quando essas pessoas falam isso?

R: Eu não sei, tem uns que tem umas musicasinhas, viu? Tem umas musicasinha enjoadinha [...] Eu sei bem que o coral é diferente mesmo desse daqui, viu? Aquelas músicas meio assim, aquele negócio meio, meio assim de dormir que não dá nem vontade da pessoa ficar assistindo, e ói que eu gosto bem de música. (“Alcione²²”, E21.05)

Há nesse relato uma não identificação com o repertório e a forma como os corais por ela observados interpretam as canções. Segundo ela, essa opinião também é reforçada por outras pessoas do seu convívio, que vêm do mesmo modo os corais como algo chato. O que de fato leva essas pessoas, que gostam de música e de cantar, considerar o coral, uma coisa chata? Será que os grupos assistidos não executaram bem suas canções? Talvez o repertório executado por eles não foi aceito por aqueles ouvintes? O fato é que num bairro tão musical como Engenho Velho de Brotas e as regiões adjacentes, a prática de canto coral ainda é bem incipiente. A maioria dos entrevistados declara não conhecer outros corais no bairro, e apenas uma pequena parte cita o grupo Vozes do Engenho²³, que também não se considera um coral e sim um grupo vocal, e segundo os entrevistados, realizava um processo seletivo para o ingresso no grupo, haja vista exigir previamente dos participantes condições performáticas e multiartísticas, como domínio técnico vocal, corporal e cênico.

O Coral Vergeio Cantado (CVC), como vimos no primeiro capítulo, surgiu de uma forma espontânea e inesperada, a partir do espetáculo dos Sambas Juninos, que utilizou um repertório tradicional desse contexto. Ele foi recorrentemente considerado por seus integrantes um coral diferente. Diferença atribuída por eles não só por ter sido a primeira vez que participavam de um

²² Alcione (São Luís-MA, 1947) é uma cantora e compositora, considerada uma das mais notórias sambistas do país. A cantora recebeu a alcunha de Rainha do Samba e Rainha do Brasil. Elegida por um participante adulto da primeira e segunda fase.

²³ O grupo vocal performático que também inclui nas suas interpretações outras linguagens artísticas como dança, teatro e poesia, os seus ensaios ocorrem no Teatro Solar Boa Vista, Engenho Velho de Brotas.

coral²⁴, mas também por identificarem nele, formas diferenciadas das suas próprias concepções. “Mariene de Castro²⁵”, que já demonstrava grande envolvimento com o repertório dos sambas de roda, localiza essa diferença no coral, ao expressar seu sentimento pelo grupo, reconhecendo assim: “Era algo diferente...eu já tinha visto corais, minha tia era professora de música, de canto, então, eu observava ela dando aula em casa” (E02.03).

Essa e outras observações me levaram a deduzir que existia entre eles algum tipo de contato anterior que permitiu a construção de uma ideia prévia sobre o Canto Coral e que a experiência no grupo não se ajustava às concepções que eles tinham sobre corais.

Minha ideia de coral, antes disso, é aqueles corais que a gente vê em filme americano. Todo mundo lá, aquele paredão de gente, aí todo mundo chega lá, o maestro tá na frente, todo mundo canta e acabou, bate palma. A gente dançava, a gente, teve um espetáculo. (“CAUBY PEIXOTO²⁶”, E19.12)

A fala de “Cauby”, ao mesmo tempo em que revela um desconhecimento sobre as diversas formas de corais, que normalmente também integram outras linguagens artísticas, sinaliza que os meios de comunicação podem ter contribuído para o estabelecimento de concepções sobre Canto Coral. No entanto, também detecta modelos e posturas de corais centrados em formas europeias bem arraigadas em nosso território e que de alguma forma persistem nos modelos difundidos, ao ponto de fixar tais visões sobre o que seria um coral e seus elementos constitutivos.

Na busca em compreender melhor essa singularidade atribuída ao coral, partindo do reconhecimento de que todos os corais, de alguma forma carregam algo de singular em suas práticas, ou seja, “promove trocas de singularidades e subjetividades, funcionando, portanto como um instrumento transformador capaz de gerar novos mundos possíveis.” (PARO, 2015, p.32), e que as concepções dos integrantes do CVC também podiam estar submetidas a um espectro limitado de formas corais existentes. Algo parece extrapolar essas variações e estigmas e me leva a crer que seria importante analisar mais detidamente essas falas correlacionando-as a

²⁴ Dentre a totalidade dos participantes entrevistados apenas dois já tinha tido experiências em outros corais.

²⁵ Mariene de Castro (1978) é uma cantora, compositora, atriz, bailarina e instrumentista brasileira. Nascida em Salvador e conhecida por exaltar a cultura afro-brasileira em sua obra musical. Aqui ela foi escolhida por um participante adulta/jovem das duas primeiras fases do coral.

²⁶ Cauby Peixoto (Niterói-RJ, 1931- 2016) foi um cantor brasileiro, considerado um dos maiores e mais versáteis intérpretes da música brasileira. Foi escolhido por um participante da segunda fase. Na época ele estava no final da adolescência e início da juventude.

padrões tradicionalizados, gostos pré-estabelecidos e processos de singularização, justamente por apontar para elementos distintivos da experiência deste grupo como a construção do gosto pelo Coral e suas singularidades identificadas.

3.1 NEXOS DE COLONIALIDADE NO CANTO CORAL BRASILEIRO

Apesar de todos os corais conterem em si singularidades manifestadas pelos traços de personalidade, relações, estilos e formas performáticas, algo parece persistir no imaginário dos integrantes do CVC, e frequentemente leva-os a relacioná-los com modelos rígidos e bem tipificados. Sem sombra de dúvida, essas concepções podem ser justificadas por um sistema de técnicas, repertório, estilos institucionalizados nas práticas do canto coral no Brasil.

Na busca de identificar os processos que influenciaram e influenciam essas práticas, decidi apresentar um breve panorama histórico sobre as ações institucionais que corroboraram para a disseminação de um modelo de canto coral em nosso território e de que forma eles se perpetuam até os dias atuais.

O canto coletivo é uma manifestação presente em quase todas as culturas e está entre as mais remotas formas de fazer música em grupo. Como espaço de múltiplos alcances, o canto coral possibilita a aprendizagem musical, desenvolvimento da voz e do trato respiratório, a socialização dos participantes, interpretações culturais e atuações terapêuticas, tornando a investigação neste campo complexa e com vários desdobramentos, ampliadas nas diversas formas de relações interpessoais e de ensino-aprendizagem. (FUCCI AMATO, 2007).

A formalização do ensino da música foi institucionalizada no Brasil pela tradição musical europeia, e conseqüentemente as práticas do canto coral herdaram metodologias, formas, estéticas e éticas próprias dessa origem. O primeiro movimento de intervenção musical em nosso território tem início com a chegada dos Jesuítas em 1549, sendo eles os primeiros professores estrangeiros de música aqui no país capitaneados pelo padre Manoel da Nóbrega com propósitos de estabelecer uma educação musical aliada aos interesses da Igreja católica e da coroa Portuguesa. Marcos Holler (2010) ao observar o processo de formação, regulamentos e a documentação das missões jesuítas, percebe que apesar de existirem restrições bem rígidas com relação ao uso da música nos cultos e missas da igreja, chegando, paradoxalmente, a não ser recomendada em seus rituais, as práticas musicais e o canto eram extensivamente inseridos nos

processos catequéticos imputados nos povos indígenas como forma de aproximação e agenciamento social, ou seja, o tocar e cantar revelavam-se eficientes na conquista dos não aldeados.

A utilização do canto e de instrumentos pelos jesuítas junto aos índios foi o aspecto mais rico e influente da sua atuação musical no Brasil colonial. A influência da atuação jesuítica no período colonial provavelmente pode ser ainda hoje percebida no uso das rabecas e gaitas na música popular e folclórica no Norte e Nordeste do Brasil; porém, devido à interrupção de suas atividades com a expulsão dos padres em 1759, é difícil determinar até que ponto a atuação dos jesuítas influenciou a formação da cultura brasileira ou de identidades culturais regionais contemporâneas. (HOLLER, 2010, p.159)

Com a chegada dos jesuítas e posteriormente de músicos de formação musical Europeia, os espaços institucionais de ensino musical se configuraram a partir desses saberes, estabelecendo, métodos e relações hierarquizadas para com a cultura local e as “metodologias da rua” geradas pelo fazer musical dos músicos populares.

Mas, é preciso lembrar que antes mesmo do processo de invasão e colonização do Brasil, os povos que aqui habitavam, além de numerosas etnias existentes, já fruía da música com seus cantos e instrumentos próprios. O canto em grupo, era uma prática muito comum entre eles, como atesta Octávio Bevilacqua em seu livro sobre a História do Canto Coral, quando cita a existência de gravações realizadas pelo fonógrafo em que povos indígenas realizavam cantorias não só monódicas mas também com abertura de vozes.

Do aborígene brasileiro há documentos registados pelo phonographo em que os indígenas cantam em côro. Os phonogrammas da “Rondonia”, de Roquette Pinto, nos dão uma idéia, em que embora não muito precisa (devido às dificuldades de notação de taes cantos) de algumas práticas musicais de nossas tribos selvagens. [...] Os phonogramas sob os números 14.599 e 14.000, são de índios da serra do Norte que se supõe não terem tido contacto com civilisados, ou apenas muito vago, até a época em que foram gravados os cylindros. (BEVILACQUA, 1933, p.6 e p.7)

Aparece nestas citações uma preocupação com enquadramento das vozes na escrita partiturada e na sonoridade ocidental, além da forma estigmatiza de se referir aos habitantes originários. No entanto, estes trechos ao passo que revela fazeres musicais outros, reconhece aqui

no Brasil, antes das ações colonizadoras, a existência de uma Música vocal, por vezes polifônica, mas sobretudo coletiva produzida pelos povos indígenas²⁷.

Do mesmo modo, posteriormente, os africanos aqui escravizados e que também traziam suas manifestações musicais (MARIZ, 1994), foram pelas mesmas vias submetidos a um processo de intervenção musical não dialógica, movido por ações etnocêntricas que segundo Sidnei Nogueira:

...Consiste em privilegiar um universo de representações socioculturais tomando-o como modelo e reduzindo à insignificância os demais universos e culturas “diferentes”. De fato, trata-se de um conjunto de violências que, historicamente, não só se concretizou por meio da violência física contida nas diversas formas de colonialismo, mas, disfarçadamente, por meio do que Pierre Bourdieu chama de “violência simbólica”, ou seja, o “colonialismo cognitivo” na antropologia de De Martino. (CARVALHO, 1997, p.181-185 apud NOGUEIRA, 2020, p.23)

Adriana Valentim Beaklini (2013) em seu trabalho sobre a Escola Mixta da Fazenda Imperial de Santa Cruz (Rio de Janeiro) documenta que os Jesuítas estabeleceram oficinas e escolas de rudimentos e ainda fundamentaram uma escola de música, uma orquestra e um coral, integrado por negros, que tocavam e cantavam nas missas e nas festividades, quer na fazenda, quer na capital. Nota-se então que no Brasil as atuações educacionais e socializadoras do canto coral promovidas inicialmente pelos jesuítas aos povos indígenas, estende-se também aos africanos aqui escravizados. São ações, quase sempre descontextualizadas da história e da cultura dessa gente, onde a Música é utilizada como forma de catequização e dominação política.

E os anos que seguem durante o período colonial, apontam para a implementação institucional do ensino de música a partir de um único modelo pensado a partir dos saberes de professores vindos da Europa, como sinalizam Binder e Castagna:

No Brasil colonial não existiram mais de cinco possibilidades de aprendizado musical:

1. Com missionários religiosos, sobretudo jesuítas, nas Escolas de Ler, Escrever e Cantar, nas Casas da Companhia e nos Seminários;

²⁷ Existe um álbum triplo de nome "Amjêkin - Música dos Povos Timbira", produzido pela musicista e antropóloga Kilza Setti de Castro Lima com cantos dos povos timbira do Maranhão e Tocantins e expressa vividamente a presença polifônica no canto dessa comunidade e reafirma as observações de Bevilacqua.

2. Com um mestre de solfa, em Seminários;
3. Com um mestre de capela, nas matrizes e catedrais;
4. Com um mestre de música independente, tornando-se seu discípulo e para ele exercendo atividade musical em contrapartida pela formação.
5. Com um mestre mais influente em uma cidade, nas raras classes coletivas, do tipo da que foi criada por José Maurício Nunes Garcia na década de 1790 (BINDER; CASTAGNA, 1997, p.03).

Nos anos de 1800, o cânone eurocêntrico no ensino formal da música, cada vez mais estabelecido, vinculava-se a representatividade da Igreja e do Estado que atuavam sobre “os poderes socioeconômico, político e cultural da América portuguesa” (AMORIM, 2017, p.5). Assim, “tanto com os mestres de solfa nas igrejas quanto com os mestres de banda nos regimentos, as aulas de música eram ministradas para as funções específicas nos coros eclesiásticos e nos grupos militares” (CARDOSO, 2008, p.126 apud AMORIM, 2017, p.5).

Tempo depois, no século XX, surge o movimento do Canto Orfeônico, um projeto que já acontecia na Europa no século XIX e que remete ao termo Orfeon, que vem do grego e que significa o agrupamento de pessoas para não só fazer música, mas também participar da vida política do país. Aqui no Brasil, Villa Lobos foi o responsável pela institucionalização e implantação do Canto Orfeônico nas escolas públicas, amparado por um decreto endossado pelo Presidente Getúlio Vargas em 1931 (SOUZA, 1993, p.240).

Alinhado aos propósitos nacionalistas do governo getulista, o canto orfeônico passou a ser disciplina obrigatória no ensino secundário e tornou-se bastante popular no país devido a acentuada relação entre Villa-Lobos e o Governo que concebia a Música como um poderoso instrumento de fomento aos ideais cívicos da gestão Vargas, no qual o canto orfeônico e a escola, estavam extremamente ligados. Isso gerou algumas críticas ao seu trabalho como alienação ideológica e publicidade do poder dominante. Além de ser, seguramente, um expressivo agente colonizador no ensino brasileiro da música, enrijecendo a ideia de um modelo de canto coral que ainda persiste nas inserções da música e do canto coral nas escolas.

Ainda para reafirmar a existência institucional de colonialidade nas práticas do canto coral no Brasil regido por uma ideologia e hegemonia ocidental, que conferia aos seus conhecimentos tons de naturalidade, normalidade, neutralidade e universalidade, trago os Painéis Funarte de Regência Coral (1981-1989), investigados por Manoel Câmara Rasslan (2013) em sua tese de

doutorado. Esses Painéis fazem parte de uma das ações do Projeto Villa-Lobos²⁸, instituído pelo Instituto Nacional de Música (INM) da Fundação Nacional de Arte (Funarte) em 1979 com o objetivo de promover o desenvolvimento do Canto coral no Brasil com o foco na formação de Regentes para atuação em coros brasileiros em instituições públicas e privadas. O estudo em questão pleiteava compreender as intenções políticas, culturais e curriculares reveladas nos relatórios produzidos pelos Painéis onde era possível verificar a seleção de conhecimentos musicais, como também:

O processo de curricularização de conhecimentos musicais tendo a “alta cultura”, a cultura cultivada, naturalizada e balizadora da seleção desses conhecimentos, que deviam compor a formação de regentes que, por sua vez, atuassem como educadores musicais frente aos coros, facilitando a compreensão e expressão da linguagem musical por parte dos interessados em integrá-los. (RASSLAN, 2015, p.216)

No final da sua pesquisa (RASSLAN, 2013, p.141) percebeu que, apesar do conceito cultural defendido nas políticas daquele período apontasse para a importância do processo e o produto que conferem sentido à existência das pessoas em cada contexto, na verdade, o que se estabeleceu de fato foi a idealização de arte como cultura caracterizada por padrões de qualidade e determinados por “regras e traduções eruditas da ‘alta cultura’”.

Nas análises do canto coral aproximamo-nos de sua relação tanto com a expressão artística (própria do campo artístico), quanto como espaço de transmissão de conhecimentos musicais (próprio do campo educativo), ao longo de sua história. Essas análises indicaram a confluência desses dois campos no interior dos Painéis, ao atribuir aos espaços dos coros funções de ensinar música e educar cantores e plateias, o que acabou por forjar a formação de um gosto musical, resultante da seleção efetuada na cultura e materializada no repertório musical trabalhado. (RASSLAN, 2013, p.142)

Os professores e regentes estavam “vinculados às universidades, escolas de música, orquestras e coros” pelo critério de deterem a “mais alta e expressiva atuação na música coral brasileira (INM/FUNARTE, relatório de atividades de projeto Villa Lobos de 1977 a 1980 apud Rasslan, 2013, p.142). Também este grupo era responsável pela atribuição de valor ao

29 Não localizei nos documentos analisados quem ou quais foram os idealizadores deste projeto, inclusive o relatório da FUNARTE DE 1979 nada declara neste sentido. <http://sites.funarte.gov.br/vozessp/wp-content/uploads/2017/09/atividades-1979.pdf>, disponível em: 13/10/2021.

conhecimento selecionado, justificado pelo patrimônio musical acumulado e seus significados culturais e simbólicos. Essa equipe se configurou como orientadores na formação de repertórios “eruditos” e nas releituras de músicas folclóricas e populares, submetidas às estéticas e técnicas vocais de componentes europeus, tornando essas leituras caricaturas mais aceitáveis ao padrão dominante.

Assim, a relação entre poder de seleção e o conhecimento a ser transmitido sob a justificativa da neutralidade, configurada em conhecimento legítimo, é, em si, uma forma de manipulação nem sempre visível. Nesse sentido aponta para o poder exercido pelas instituições que reproduzem e tornam legítimo o sistema de desigualdade e que contam para tanto com o “papel desempenhado pelos intelectuais, como os educadores, que ocupam profissões cujo objetivo é assistir, ajudar” (APPLE, 2008, p.191 apud RASSLAN, 2013, p.143).

Rasslan (2013) ainda prossegue, analisando as estratégias dos Painéis que, apesar de não serem decodificados como uma escola, apresentavam estreitas semelhanças com a “forma escolar” logo pela ordenação do tempo, local das aulas e o controle sobre o que e como se aprende. Além disso, era também percebida nos seus procedimentos de transmissão de conhecimentos a tradição escrita (música notada / partitura), entendida por esta autora como “prática escriturária”, geradora de tensão por suas recorrentes solicitações durante as atividades, em detrimento das vivências formativas objetivadas pelos próprios painéis. Ou seja, a “cultura escrita dominante no processo de socialização vinculado à forma escolar, também se manifesta no que deve ser legitimado ou considerado como música” (RASSLAN, 2013, p.33). A seguir, farei um breve relato sobre a minha formação e essa prática escritural. Quanto à discussão sobre corais em territórios com outras realidades musicais pretendo aprofundar no capítulo 3, quando tratarei das abordagens e transmissão de saberes no CVC.

3.1.1 Correlações com a Minha Formação e Aprendizagem Musical

No breve panorama histórico apresentado fica evidente que nos momentos emblemáticos do canto coral no Brasil, as atuações institucionais, fomentadoras de saberes artísticos e culturais, eram claramente influenciados por um campo de dominação que imputava valores, normas e significações arbitrarias, gerando nos dominados condições de aceitação e submissão de forma naturalizada e sutil, alicerçado num posicionamento de neutralidade e de conotações universais.

Julgo relevante discorrer como esses modelos tradicionais atravessaram o meu aprendizado musical e profissional desde o início e durante o processo de profissionalização, por considerá-los importantes na reflexão que seguirá ainda neste capítulo, já que esse percurso inevitavelmente referenciou e constituiu parte da minha atuação e visão sobre o ensino de música nas instituições que trabalhei. Antes de qualquer coisa, preciso delimitar o uso que farei dos termos “popular” e “erudito”, por reconhecer a existência de uma problemática que os envolvem no que diz respeito a estereótipos, estigmas e relações de poder. No entanto, suas aplicações aqui servirão para distinguir exclusivamente metodologias de ensino de música, sem ou com utilização de partituras, popular e erudito.

Considero o meu aprendizado musical híbrido entre o popular e erudito, já que iniciei meus estudos aos 12 anos de forma espontânea e autodidata dentro do contexto popular, observando apresentações musicais no bairro, grupos de sambas, samba-reggae, bandas de música baiana e outros. A partir dessas apreciações foi que passei a cantar e aprender instrumentos sempre de forma prática e intuitiva, geralmente, observando instrumentistas e cantores, e utilizando o ouvido na apreensão de novas músicas, método de aprendizagem musical muito comum no universo popular.

Apesar de ter frequentado nesse período por um breve tempo uma escola particular de música, cuja metodologia, em primeira instância, restringia-se, antes de qualquer coisa, em fazer aulas de teoria musical durante seis meses no mínimo e só depois disso ter acesso às aulas práticas, considero que meu aprendizado “erudito”, de fato, tem início a partir do meu ingresso na Escola Técnica Manoel Novais em 1996, já aos 21 anos, pois ali passaria não só a reconhecer símbolos e notas na pauta de forma conceitual, mas fazer uso constante de solfejos, leituras e escritas de partituras.

O acesso a este curso se deu por meio de um teste de aptidão musical, que consistia na identificação de escalas, reprodução de ritmos/melodias e execução de alguma música no instrumento pleiteado. Nessa seleção, eu me lembro ter tocado uma peça de Bach adaptada para o violão e aprendida de ouvido. No entanto, a banca questionou com surpresa como teria sido esse aprendizado, já que eu não lia partitura. Nos anos seguintes eu iria entender o porquê de tal espanto.

Ao ingressar no curso técnico, as aulas de música e instrumentos, fundamentalmente, estabeleceu-se numa órbita em torno da leitura de partitura e execução de peças de origem

européia, sem exceção. Tanto no curso técnico, quanto na Universidade, a minha competência na leitura definiriam o meu êxito musical e minhas boas notas. A partitura seria intensivamente entendida como uma categoria preponderante para alcançar o desenvolvimento e “qualidade musical”. A falta dessa competência era vista com certo demérito por professores, inclusive um deles utilizava em tom de brincadeira a expressão “anafamusic”, ou seja, músicos não alfabetizados.

Em contrapartida, os movimentos corporais durante a execução das peças, eram vistos como um sinal de falta de musicalidade. Era preciso restringir ao máximo o movimento do corpo ao fazer música, concepção cartesiana, onde corpo e mente devem ser desassociados. Diversas vezes nas aulas de piano e violão fui repreendido ao realizar qualquer movimento expressivo do corpo. O que era impraticável nas minhas primeiras experiências musicais, pois a observação e os movimentos corporais²⁹ dos músicos para mim eram essenciais na compreensão e aprendizado musical. Irei tratar dessas questões quando serão expostos os procedimentos mais recorrentes na trajetória do coral.

Quando Luiz Ricardo Silva Queiroz (2017) discute a Educação Superior em música no Brasil e suas influências coloniais, investigando as estruturas curriculares e conteudista das universidades e conservatórios de música, posso reiterar que a minha formação musical erudita com experiências em corais universitários, disciplinas de regência suplementar e história da música foram calcadas em modelos, conteúdos e formas eurocêntricas de ensino e aprendizado musical, desconsiderando completamente as diversas histórias musicais que ali se apresentavam.

Durante cinco anos de graduação apenas uma disciplina de percepção, apresentou um desvio desse padrão, inclinando-se para a apreciação e percepção da música brasileira de matriz africana e indígena. Na verdade, era uma adaptação da disciplina de Percepção Musical ministrada pela professora Katharina Döring, da área de Etnomusicologia. Além disso, cursei a disciplina Folclore Musical que abordava de forma sucinta, sem muito aprofundamento e reflexão sobre manifestações da música brasileira de tradição oral. No entanto, soube depois que a disciplina também era dada por uma outra pessoa com uma abordagem mais etnomusicológica, mas infelizmente não cheguei a cursá-la.

²⁹ O aspecto da oralidade no aprendizado popular versus o caráter visual (escrita) erudito será discutido mais a frente.

Outra ruptura importante, como já citei no primeiro capítulo, foi a visitação no Projeto Axé, quando tive acesso a uma abordagem musical mais contextualizada com a cultura local, o que viria futuramente instigar mudanças na minha perspectiva e formas de ensino musical.

Em síntese, foi em meio a tensões, silenciamentos, negações e tímidos recortes multiculturais, ou seja, possibilidades de inter-relações de culturas variadas, que trilhei o meu aprendizado musical técnico e acadêmico. Num primeiro momento submetendo-me as hegemonias impostas, e colocando-me em posição de subalternidade diante de uma Música que trouxe importantes contribuições, mas era colocada em posição de superioridade, rechaçando outras formas sonoras, inclusive a minha origem musical.

Foi com esta formação e as ferramentas adquiridas neste contexto que comecei a conduzir os primeiros corais, até mesmo antes do CVC, utilizando unicamente elementos didáticos e repertórios oriundos da licenciatura e das disciplinas de regência. No entanto, a vivência popular ainda me instigava, e em paralelo com a graduação, passei, de forma autônoma, a pesquisar em livros, revistas e, na época, a recém internet, materiais sobre outros universos, apreciando sonoridades, instrumentos e artistas. Inicialmente, o meu interesse se deu por gêneros e ritmos do nordeste brasileiro como repentes, cocos, maracatus, baiões e outros, que acabaram por impulsionar o desejo de também incluí-los, no meu estágio na FPV e logo em seguida na formação de repertórios do CVC e outros corais.

Apesar do incômodo causado com relação ao modelo estabelecido como única forma de ensinar e aprender música, a falta de diálogo neste sentido trouxe limitações na minha atuação profissional, e muitas vezes reproduzi formas e modelos hegemônicos como ideais universalizados, tendo opiniões como boa música, bela voz, timbragem³⁰ e outras questões estéticas baseados em produções musicais elitizadas. No entanto, a convivência no Projeto Axé e no ECPV e com seus músicos/educadores, em geral não provenientes do campo acadêmico, promoveram questionamentos e reflexões, apontando outros caminhos para minha atuação que serão discutidos também nos procedimentos recorrentes.

No entanto, foi no ECPV que eu desfrutei desde o início de uma autonomia para arriscar outros caminhos e dialogar com outras áreas. Mesmo sem saber, aos poucos, eu fui tendo de forma natural e empírica interlocuções com a Etnomusicologia, resultado dos próprios

³⁰ Igualar o seu timbre vocal ao naipe do coral.

direcionamentos e princípios da instituição, além das reuniões de equipes e diálogos com Angela Lühning.

Em contato com a comunidade, algumas questões foram levantadas sobre conteúdos, metodologias, formas de fazer, enfim, fui percebendo que o contexto também ditava suas metodologias e as estratégias de trabalho. A própria convivência com outros professores, nossos encontros regulares, tudo isso agregava novas formas de atuar com o grupo. Então durante esses anos de atuação a Educação musical, a cultura e questões sociais andaram de mãos dadas nas atividades no coral, influenciando nas escolhas de repertório, nas temáticas abordadas.

Há de se deduzir com o breve panorama anteriormente exposto e com este relato fundamentado por Queiroz (2017) que o modelo de formação dos professores de Música e Regentes de Corais no Brasil pouco dialoga com abordagens etnomusicológicas, a julgar pela minha própria formação acadêmica, que forneceu pouco subsídio para aproximações mais contextualizadas, ou seja, pouco se prepara estes campos para atuar de forma dialógica em territórios sócio-geográficos-culturais com outras realidades musicais.

3.1.2 Mas afinal, o que é um coro ou um coral?

Os modelos institucionalizados e ancorados em tradições ocidentais estabelecem diversos parâmetros para definir um Coral, e durante a minha estadia na universidade tive algumas orientações bem definidas para classificá-lo. No entanto, o caminho trilhado pelo CVC, por vezes, distanciado de feições rígidas aprendidas na minha formação, levou-me a questionar se ainda poderíamos nos considerar um coral ou coro. Foi essa dúvida, muitas vezes persistente, que levou me a reservar este espaço no texto para refletir a questão: O que caracteriza de fato um coro ou um coral?

Penso ser relevante trazer para esta reflexão algumas contribuições de Eduardo Lakschevitz sobre as definições correntes sobre esses termos e mais especificamente o conceito na expressão Canto Coral. Motivado pela expressão “Estilo Coral” utilizada por um coordenador de projetos de corais e a diversidade de informações e opiniões pouco precisas no que se entende sobre Canto Coral, o autor em sua tese (2009, p.8) investiga definições do termo coro e coral, e busca seus elementos fundamentais e os aspectos que corroboram para que os grupos vocais sejam chamados de um ou do outro jeito.

Para a compreensão do universo conceitual o pesquisador utilizou em sua investigação as seguintes fontes: dicionários, dicionários de música e textos técnicos. Primeiramente, ele buscou encontrar uma definição etimológica para o verbete coro, utilizando os dicionários Aurélio e Houaiss, porém há uma dificuldade em localizar uma terminologia precisa que possa ser útil na definição da música coral, neles há usos de expressões vagas, inclusive numa mesma afirmação. Fiz também algumas buscas recentes nesses dicionários e verifiquei que ocorreram modificações em alguns casos, mas nada expressivo, no sentido de contrapor as afirmações anteriores. As definições verificadas continuam relacionadas a conjuntos vocais, conjuntos instrumentais, teatros, arquiteturas eclesiásticas e aos aspectos composicionais de músicas.

Em seu texto, Lakschevitz (2009) cita diversas definições dos termos “côro” e “coral”, algumas, referentes às divisões de vozes em naipes (sopranos, contraltos, tenor e baixos), outras observam o número de participantes como baliza, estabelecendo um limite mínimo de oito vozes para que possam ser chamados de coral, abaixo disso, seriam grupos vocais, septetos, sextetos, quintetos, quartetos, tercetos (trios), o dueto e o solo, classificação utilizada pela professora Ceição de Barros Barreto em seu livro “Côro Orfeão” de 1938, (apud LAKSCHEVITZ, 2009, p. 10). Essa categorização também foi utilizada pelo professor Ruy Cartolano em sua publicação “Regência: coral, orfeão, percussão” do ano de 1968, que diz “A reunião de um número razoável de cantores (acima de 8 – octeto) que entoem conjuntamente, em uníssono ou em partes diversas, constitui, em princípio, a formação de um Coro” (apud LAKSCHEVITZ, 2009, p.10).

Ao consultar os dicionários específicos da área de música, Grove Music Online e The Harvard Dictionary of Music, o autor verifica certas semelhanças em relação às definições encontradas nos dicionários de língua portuguesa, no entanto, percebe:

...uma tendência de classificação baseada em fatores acessórios à ideia mais básica que é extraída dos dicionários, segundo a qual coro é simplesmente um grupamento de cantores. Apesar do exagero de especificidade encontrada no exemplo mencionado do Dicionário Aurélio, ou da abordagem mais minuciosa levada a cabo pelo Grove Music Online, os esclarecimentos encontrados nos dicionários parecem tornar a definição dos termos relativos à atividade coral o mais abrangente possível (LAKSCHEVITZ, 2009, p.12).

Na literatura de caráter mais técnico as definições sobre a música coral seguem uma tendência de adotar referências acessórias como parâmetro. São frequentemente considerados em textos sobre regência condições elementares para conceitualização do termo participação ou não

de regentes, o repertório, as metodologias didáticas, uso da escrita musical, a qualidade sonora referente as características de emissão e timbragem como também o uso de critérios mais subjetivos, que classificam a sonoridade do coral como boa ou ruim. Vale incluir nesta listagem a forma como se posicionam os participantes, a condução dos ensaios e sua dinâmica, as organizações políticas e funcionais dentro do grupo, considerando também os aspectos visuais como uniformes e a distribuição dos cantores no palco, assim como as relações do grupo com o público. Segundo Lakschevitz, todas essas ações institucionalizadas e padrões estéticos foram sendo acrescentados às concepções oclusas sobre o termo “canto coral”, que de longe consideram as múltiplas formas de canto coletivo e quase sempre recorrem as estruturas fechadas em si mesmo.

Na literatura de feição mais técnica sobre a música coral é comum a organização dos textos tomar como parâmetro essas ideias acessórias, conferindo-lhes um caráter universal, mas não levando em consideração os diversos tipos possíveis de expressão da música vocal coletiva. (LAKSCHEVITZ, 2009, p.14)

O autor então decidiu em suas reflexões observar com amplitude as formas contemporâneas de canto coletivo e conclui:

Dentre as muitas e variadas definições de música coral verificadas neste texto, apenas dois autores sugerem a compreensão de tal atividade da forma mais abrangente possível. Harry Robert Wilson (1959:1) considera que “quando um grupo de pessoas canta junto, simultaneamente, formal ou informalmente, isso é música coral”. Somando às causas determinantes de tal critério a gritante dificuldade de identificação de elementos que poderiam ser considerados essenciais nessa atividade, Figueiredo (2006a:8) sugere: “só não conheço um coro que não tenha cantores...”. (LAKSCHEVITZ, 2009, p. 57)

Seguramente as concepções que abarcam as múltiplas possibilidades da atividade coral, permitem que as ações de músicos/regentes em territórios populares, ao passo que dialogam com a diversidade e acolhem as várias formas de manifestação do canto coletivo, sejam mais assertivas e tendam a construir uma relação de inclusão, afirmação e respeito. Em contrapartida, as concepções limitantes relatadas acima conseqüentemente acabam sendo patrocinadoras de uma violência simbólica que estabelece modelos descontextualizados e só reforçam a política da diferença e desigualdade, haja vista que esses padrões hierarquizados excluem outras possibilidades do fazer e tendem a considerar recortes musicais específicos.

Quanto ao conceito de Canto Coral, não localizei informes sobre a origem do termo e nem uma definição consistente. O que pude observar foi uma enorme gama de trabalhos que utiliza esta terminologia, mas sempre o considerando autoexplicativa, alguns ainda, confundiam-se com as concepções sobre coral discutidas acima, inclusive, associando o termo ao registro da música em partituras com foi verificado na página do Projeto Coral da UFRB³¹ (Universidade do Recôncavo Baiano) que utiliza a definição do Aurélio³²: “Canto Coral, ou música coral, é a música escrita especificamente para vozes de coristas (i. e vocalistas; grupo coral)”. O que nos deixa uma questão: Se não for escrita, é o quê? – Uma discussão que será mais aprofundada no terceiro capítulo, tratando da hegemonia da cultura escrita e da partitura nas práticas de corais.

No Wikipédia³³ este termo é entendido como sinônimo de orfeão e está inter-relacionado ao agrupamento de atividades realizadas no coral e de múltiplas competências e conteúdos interdisciplinares.

Canto coral ou orfeão (do francês orphéon) é o nome dado ao conjunto de atividades ligadas a um coro ou a uma capela. Ainda que afeito à música, o canto coral vai além das questões musicais e converte-se numa atividade que envolve a sociologia, a musicoterapia, psicologia, a antropologia, a fonoaudiologia e outras ciências afins. (CORO (MÚSICA) In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre.

Durante esta análise, por vezes, farei uso desta nomenclatura, primeiro por ter sido instituída no próprio título da Oficina no ECPV desde que o curso foi implantado por mim, e segundo, por me identificar com a definição do Wikipédia, com relação suas interlocuções com outras áreas e saberes.

3.2 CANTO CORAL E DECOLONIALIDADE

Elizabeth Paro (2015) na sua Dissertação sobre a prática coral a partir das teorias culturais contemporâneas sobre Colonialidade/Modernidade/Decolonialidade, demonstra dialogar com as perspectivas que também nortearam os procedimentos de ensino aprendizagem da Oficina de Canto Coral no ECPV. A Epistemologia decolonial começa como uma teoria de história a partir de pensadores latino americanos e se consolida entre o final da década de noventa e início do ano

³¹ <https://www2.ufrb.edu.br/cantocoral/> acesso dia 23 jun. 2021

³² Não localizei a definição citada no site do Aurélio.

³³ [https://pt.wikipedia.org/wiki/Coro_\(m%C3%BAstica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Coro_(m%C3%BAstica)) acesso dia 23 jun. 2021

2000. Ela traz uma atitude política que busca abrir espaços para outras histórias, saberes... que foram violentamente subalternizados e invisibilizados pelas ações colonizadoras, não só no Brasil como também nos continentes da América Latina, Ásia, África e Oceania.

No final da década de 1990, Aníbal Quijano (1928-2018) propõe a categoria Colonialidade do Poder, que representa as reverberações do colonialismo. Esse, diferente da ideia de colonialidade, refere-se a momentos históricos específicos em que povos foram submetidos à dominação política, econômica e imperial de outros países. Já a colonialidade permanece atuando mesmo depois de finalizado o processo colonizador, e segundo Luiz Ricardo Queiroz, ela:

...é construída na base cultural de uma sociedade, nas suas formas de ser, ver, perceber, fazer, valorar e pensar. Colonialidade é a hegemonia de conhecimentos, saberes, comportamentos, valores e modos de agir de determinadas culturas que, ao serem impostos a outras, exercem um profundo poder de dominação. (QUEIROZ, 2017, p.5)

Os autores dessa corrente de pensamento afirmam que passamos por um processo de descolonização, mas não de decolonialidade. O conjunto de formas de organizar, racionalizar o mundo e construir conhecimentos, classificando grupos e experiências humanas, perduram até os dias atuais. As categorias assentadas a partir da modernidade como a noção de raça, gênero e as relações de trabalho se expande e estabelece suas regras, tidas com naturais e universais. Com essa expansão surge a ideia de geopolítica do conhecimento, em que Boaventura Santos (2009, p. 23) identifica uma divisão entre o norte e sul global, cujo primeiro é produtor da razão e do conhecimento e o segundo seu objeto de estudo. A questão dessa investigação estabelecida pelo Norte, é que toda forma de leitura e interpretação surge por meio de suas próprias epistemologias, o sul é invisibilizado e silenciado, totalmente desprovido de epistemologias próprias. Para esse grupo de pensadores, não é possível compreender a modernidade sem conectá-la ao processo de colonialidade pois, muitas das categorias de pensamento ainda utilizadas foram engenhadas nesse período. Santiago Castro-Gomez (2005, p.169) considera inclusive que o conceito de neutralidade fruto do pensamento cartesiano, estabelecido no século XV, favoreceu a lógica da colonialidade/modernidade, já que a existência de um conhecimento neutro e universal estruturado pelos moldes do racionalismo se posiciona como verdade absoluta e inquestionável

em qualquer contexto, definindo os saberes que são e não são válidos a partir de único cânone de pensamento historicamente idealizado.

O pensamento decolonial denuncia um sistema construído a partir da modernidade, no qual a América “constitui-se o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial” (QUIJANO, 2005, p.117). Para Quijano a globalização em curso representa o ápice de um processo iniciado com a formação da América e assume uma forma atual de colonização, construída a partir de um dos eixos fundamentais dessa forma política, que classifica a população global com base no conceito de raça, uma idealização que exterioriza a experiência basilar da hegemonia colonial e que desde então atravessa os aspectos mais relevantes nas relações de poder internacionais, compreendendo o padrão de pensamento eurocêntrico ao naturalizar as relações de dominação entre europeus e não-europeus. O eixo racial tem, assim, descendência e características coloniais, e demonstra estavelmente perdurar para além da colonização que a estabeleceu. O que resulta, por conseguinte, num componente de padronização do poder atual vigente, a colonialidade, (QUIJANO, 2005, p.127).

O autor define o conceito de raça como uma categoria mental da modernidade, não sendo reconhecida antes do surgimento da América produzindo identidades sociais inéditas baseadas em diferenças fenotípicas entre colonizados e colonizadores. A ideia de raça vem como forma de conferir autenticidade as relações de controle e dominação dos conquistadores. Quijano (2005, p.127).

Walter Dignolo (2010, p.12) sugere que a colonialidade do poder ultrapassa as questões raciais e políticas tornando-se “uma estrutura complexa de níveis entrelaçados” desdobrando-se no controle da economia, autoridade, natureza e recursos humanos, gênero e da sexualidade, subjetividade e do conhecimento. Para ele, o sistema colonial do poder se ramifica em uma tripla dimensão: Poder, Saber e Ser, vindo a tornar-se elemento constituidor e infra estruturante da modernidade (MIGNOLO, 2003, p.30), ou seja, não haveria modernidade sem o sistema colonial haja vista, como complementa Quijano modernidade/colonialidade andam juntas e suas estruturas prevalecem até os dias atuais. (QUIJANO, 2000, p.343).

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Se funda na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões materiais e

subjetivas, da existência social cotidiana e da escala social. Origina-se e mundializa-se a partir da América (QUIJANO, 2000, p. 342).

Essas estruturas, impregnadas por paradigmas hegemônicos, ecoam naturalizadas pelo poder, fazer e ser, perpetuando-se e se retroalimentando no cotidiano social. Os processos de decolonização no canto coral envolve um enfrentamento duplo que não só diz respeito as estruturas rígidas institucionalizadas no nosso país, mas aos padrões estabelecidos também pela grande mídia e sua indústria cultural que também imprimem sobre nós normalizações, hierarquizações formas e modelos de perceber e sentir a música. Para Guattari a cultura de massa está a serviço do capitalismo que produz por meio dele subjetividades em vistas de padronizar a produção cultural e garantir o consumo e o lucro.

A produção dos meios de comunicação de massa, a produção da subjetividade capitalística gera uma cultura com vocação universal. Esta é uma dimensão essencial na confecção da força coletiva de trabalho, e na confecção daquilo que eu chamo de força coletiva de controle social. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.19).

Para ele o desvio de rotas impostas pela colonialidade só poderá acontecer diante uma maior consciência sobre os processos de colonização. Ou seja, o rompimento de estéticas que se tornaram excludentes e excessivamente referenciadas. Como proposta, Nelson Maldonado-Torres (2006) utiliza o termo “Giro Decolonial” como um mecanismo de enfrentamento do poder vigente estabelecido por tal hegemonia. Para ele é necessário um rompimento dialógico de estruturas de pensamento e preconceções existenciais.

Paro, então, cita Nelson Maldonado-Torres por meio de uma tradução própria, em um trecho em que o autor define:

O conceito de giro decolonial em sua expressão mais básica, busca pôr no centro do debate a questão da colonização como componente constitutivo da modernidade, e a descolonização como inúmeras estratégias e formas contestatárias de planejar uma mudança radical nas formas hegemônicas atuais de poder, ser e conhecer. (PARO, 2015, p.24)

A autora vale-se deste conceito e paraleliza estas estratégias de desconstruções com vistas à criação de novas possibilidades nas práticas do Canto Coral e propõe um desvio de formas impostas pela colonialidade, por meio da conscientização dos processos de colonização

viabilizadas por atitudes mais decoloniais. Intervenções que a meu ver são insuficientes, se não considerarmos, a princípio, o canto coral como uma atividade artística coletiva, sempre constituída por uma diversidade e com infinitas possibilidades de ser, fazer e conhecer. Atuação que deve acolher as trajetórias históricas como referência para diálogos e não para perpetuações de padrões regidos por desigualdades.

3.3 SINGULARIDADES E GOSTOS PRÉ-ESTABELECIDOS

Alguns integrantes do CVC reconheciam as formas tradicionais dos corais europeus não só pelas vias da TV ou Internet, como também pelas apresentações assistidas ao vivo de corais em eventos na cidade. E atribuíam a esses modelos assistidos, características como duro, sério, rígido. “Eu não gosto muito da performance dos outros corais, eu acho sério, sabe? Eu gostava do coral da gente por que tinha um movimento, tem uma ginga.” (“Dona Ivone Lara”, E01.15) Aparece na fala dessa outra participante, novamente, a referência a modelos de coros tradicionais com os quais ela também não se identifica, e curiosamente, nesta mesma entrevista, ela declara já ter tido na infância e adolescência aulas de música na escola, com metodologias de ensino da música ocidental.

Esse desinteresse por formas mais tradicionais de canto coral parece residir em gostos pré-estabelecidos por meio do qual as pessoas definem suas preferências e afinidades musicais. Na grande maioria dos integrantes do CVC, as mídias (rádio e TV) parecem exercer importantes correlações na construção dos gostos musicais, reforçados também pelo advento da internet (Downloads e plataformas de streamings). Correlações afirmadas desde as primeiras audições para a entrada no grupo e confirmadas em seguida pelas músicas cantadas espontaneamente no pátio ECPV nas horas vagas, antes e depois dos ensaios, onde, principalmente os mais jovens, cantavam canções propagadas por essas fontes de difusão musical. No entanto, havia também, canções de influência familiar, ou seja, músicas ouvidas pelos pais, tios e outros familiares, que acabavam também sendo apreciadas por participantes. Outra influência musical revelada, porém não tão expressiva, eram os realities musicais de TV, que levavam algumas pessoas a procurarem o coral como forma de preparar-se para os processos seletivos desses concursos.

A produção de música mundial é vista em alguns estudos totalmente submetida a indústria cultural e seus mecanismos de produção e consumo. Nesses estudos, a sociedade capitalista é

vista como fruto dos processos Colonização/Modernidade que reflete através da indústria cultural modelos de canções midiáticas uma cultura dominante que parece determinar uma homogeneização do gosto musical e reduzi-lo a um caráter apenas de entretenimento e lazer, submetendo massivamente a população aos interesses mercadológicos.

No entanto, Valéria Fittipaldi, no seu artigo sobre a influência da mídia na construção do gosto musical, pondera esta afirmativa, ao citar Monica Leme:

A mídia trabalha no sentido de formar um gosto musical eclético que procura atender às diversas camadas da sociedade, dividindo o mercado em diferentes fatias. Como diz Leme, tais bens de consumo destinados ao público de massa incluem desde o aproveitamento de canções do repertório tradicional e o uso da cultura popular até a criação de novos produtos. Como consequência, temos no panorama da cultura de massa desde um repertório de questionável qualidade até obras de qualidade, de fato. (FITTIPALDI, 2005, p.48)

Os integrantes do CVC apresentavam um espectro musical bem diversificado. No grupo havia preferências pelo pagode, arroxa, forró, sertanejo, reggae, música popular evangélica, pop-rock, MPB e muitos outros gêneros. Algumas pessoas também tinham predileções oriundas das suas experiências prévias musicais com grupos de samba, bandas de axé music, rock, musicalidades afro-religiosas etc.

Com o intuito de correlacionar esses gostos pré-concebidos com o repertório vivenciado no grupo, foi perguntado no questionário realizado durante a pesquisa, quais as músicas mais marcantes cantadas por eles no coral e as opções também foram diversificadas, mesmo quando os participantes se alinhavam ao um mesmo período de participação. Por exemplo, houve preferências por canções africanas, sambas, bossa nova, músicas afro-brasileiras, canções infantis, balada pop, canções nordestinas, música radiofonizadas no período, enfim, um grande leque de preferências.

Esses gostos diversificados também se perpetuam atualmente. Alguns alunos, no período da pesquisa, declararam ouvir músicas de diversos gêneros, inclusive circuitos alternativos, como artistas ativistas, mais experimentais, e até interpretações de cantoras africanas modernas e vocais estrangeiros. Ou seja, existiu desde sempre no grupo uma diversidade de gostos, ampliada pela vivência musical no coral, mas não determinante.

Porém, diante da diversidade de apreciação de músicas, a maioria não ouve ou assiste corais pelos meios de reprodução musical. Muitos também não declararam preferências por

músicas do repertório erudito, apesar da antropóloga Rose Hikiji (2006) verificar na sua tese que a música erudita nem sempre é tida como exótica nessas comunidades periféricas, como revela sua Etnografia sobre participantes das aulas de música do Projeto Guri. E que, pelo contrário, alguns alunos previamente apresentavam contato com o repertório de concerto em orquestras de igrejas evangélicas que frequentavam, ou até mesmo influenciados por músicos da família ou parentes. No Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV), no entanto, não constatei essa familiaridade. Durante o tempo que estive mediando o grupo do coral, e até mesmo a Oficina de Violão, apenas uma participante declarou consumir música de concerto. Esta aluna já havia concluído um curso de graduação na UFBA e ao longo da sua formação fez aula de canto lírico na mesma instituição. Talvez o perfil observado por Hikiji no Projeto Guri, muito se deu, pelo material instrumental ofertado pelo projeto de contexto orquestral, e que conseqüentemente, diante da diversidade de gostos existentes nas comunidades, as pessoas apetecidas e ligadas a esse gênero naturalmente buscam condições de aprender e aprofundar seus estudos, com alguns casos, é claro, de identificação gerada pela experimentação oportunizada.

A minha hipótese sobre alguns participantes não se identificarem com formas mais tradicionais de canto coral, seu repertório e sonoridades, além da relação com a falta de apreciação e vivência prévia, está nas próprias escolhas e preferências por outros universos sonoros distintos que, de alguma forma, não dialogam com as expectativas e os interesses musicais, corporais e performáticos desses participantes.

Inúmeros fatores de aspectos intrínseco e extrínseco à música podem exercer influências sobre a preferência musical dos ouvintes. Diante de tais reverberações complexas da construção do gosto musical, alguns estudos consultados nesta pesquisa expõem diversos prismas. No entanto, sempre apresentaram um caráter não conclusivo, ou mesmo abrangente. Apresento, então, duas correntes aparentemente contrastantes, mas que podem dialogar entre si na construção de uma reflexão sobre prática coral e o gosto musical no CVC.

Elizabete Paro (2015) na sua análise sobre a prática coral a partir de teorias culturais contemporâneas, acolhe uma concepção crítica fundamentada em Pierre Bourdieu (1979), em sua obra: *A distinção – crítica social do julgamento*. Ela diz que o gosto é construído socialmente, determinado pela história de vida das pessoas, e influenciado por familiares, espaços sociais, especialmente, e pelo patrimônio econômico. No argumento ratificado, a condição social se apresenta como um fator de impacto sobre as preferências e gostos musicais e parece sinalizar a

existência de uma segregação social com base nos gostos. Por outras palavras, o gosto distingue as classes sociais, caracteriza os semelhantes, estabelecendo hierarquias sociais. Neste pensamento nossas escolhas são excludentes e criam distinções sociais, estabelecendo marcações e construções de pertencimento.

O mundo social é um sistema de relações de poder, e que as distinções de gosto tornam-se a base do julgamento social. O gosto é uma máquina que neutraliza as diferenças sociais e reforça as diferentes características de cada grupo e é, de maneira invisível, um critério distintivo. Por meio do senso estético nós classificamos e somos classificados, distinguimos o que é bom do que é mau, o que é feio e o que é belo, estabelecendo diferenças numa relação hierárquica [...]O autor considera que a sociedade capitalista é uma sociedade hierarquizada, e aponta para as formas segundo as quais essa situação se perpetua. Observa, por exemplo, que os recursos econômicos, sociais e culturais não são igualmente distribuídos e aponta como responsável pela sustentação dessa desigualdade social a escola. (PARO, 2015, p.21)

“Seu Jorge³⁴”, participante do coral, parece localizar as distinções de classes social apontadas acima, quando relaciona o grupo a uma suposta identidade local, que segundo ele, contrasta com o repertório do Blues trabalhado pela Oficina de Canto Coral, em 2012, que culminou na produção do espetáculo “Eu Sou o Blues”. Para ele essa experiência promoveu uma “quebra de paradigmas” por permitir a vivência e o acesso dos seus participantes não só as músicas emblemáticas do gênero, mas a realização de apresentações externas em teatros, principalmente a apresentação no Teatro Vila Velha³⁵.

O que a maioria ouve aqui no Engenho Velho de Brotas? O berço da maioria das pessoas que frequentam o coral é pagode... E quando você traz isso, pá, no espaço do Engenho Velho de Brotas com negros, vamos quebrar esse paradigma...é essa questão da identidade da quebra do paradigma. E a gente pegou, foi, quando a gente chegou no Vila Velha, ai você vê assim: Somos estudante de bairro periféricos, somos negros, e tamo apresentando um tributo ao Blues. Pra alguns, isso pode dizer nada, mais pra mim isso foi grandioso. [...] quando a gente pintava o rosto das caveiras pra dizer que a música não tem forma, não tem cor, não precisa de uma cor de pele pra dizer, o como, é, não tem identidade. (“SEU JORGE”, E17.08)

³⁴ Seu Jorge cantor e compositor brasileiro. Nasceu em 1970 e cresceu em uma favela em Belford Roxo, no estado do Rio de Janeiro. Escolhido por um participante adulto da segunda fase.

³⁵ Teatro Vila Velha é uma casa para espetáculos teatrais da cidade de Salvador, capital do estado brasileiro da Bahia. Conhecido simplesmente por "Vila", sua fundação data de 1964, e está localizado à Avenida Sete, no interior do Passeio Público.

Sob a leitura de Bourdieu e diante do breve histórico do canto coral apresentado neste capítulo, é possível localizar esse jogo de identidade e diferenciação social, identificada por um dos participantes. Os modelos institucionalizados, muitas vezes não dialógicos, parecem desconsiderar essa diversidade que se apresenta ao violentar territórios culturais outros e impor suas preferências musicais, estabelecendo modelos justificados por uma tal sofisticação do gosto, ligados a uma dita alta cultura. “Seu Jorge” ao propalar as condições sociais impostas aos negros e moradores daquela periferia – ou deliberadas também por escolhas - cujas preferências estéticas são por ele bem definidas, ou seja, o pagode, também parece atribuir um caráter de valor a formas estrangeiras, como algo grandioso, dificilmente alcançado. Mas ao mesmo tempo, ele reconhece que a experiência vivida no Blues, além de representar um rompimento de uma ordem estabelecida, paradoxalmente, quando diz que a música não tem identidade, nem cor da pele, e que as pessoas podem ouvir e fazer música livremente conforme seus interesses e vontade. Ou seja, nos territórios populares, diante de tal autonomia, os gostos ou preferências podem não ser únicos e nem mesmo exclusivos.

Angela Lühning, no seu artigo sobre sociabilidade, cultura e mundos sonoros em bairros populares em Salvador, reconhece a existência de expressões culturais próprias nesses bairros, mas também constata intensa “permeabilidade sonora” interna e externa nas redes de sociabilidade estabelecidas entre os moradores. Segundo ela: “ouve-se (de) tudo, queira se ouvir ou não”. Com isso, ela confronta o seguinte estereótipo:

...De que todos os moradores de bairros periféricos soteropolitanos do início do milênio gostam de pagode e só ouve este estilo ou todos moradores de favelas cariocas estariam curtindo funk, é importante ressaltar que existe a mesma variedade de gostos ou preferências musicais como em outros bairros, mesmo que as ênfases possam ser diferentes (LUHNING, 2016, p.96).

Uma outra questão que é preciso destacar é a dinâmica dos gostos nesses territórios. As preferências musicais estão em constante mudança, por conta das frequentes “misturas e convivências auditivas”. Segundo Lühning diante de tal permeabilidade sonora e o reiterado fluxo de saída e chegada de novos vizinhos no bairro é possível perceber nas playlists individuais dos integrantes sempre novas incorporações.

Então ao passo que “Seu Jorge” localiza distinções sociais estabelecidas por meio do gosto musical no EVB, essa leitura não dá conta de toda realidade musical que se apresenta. É

preciso reconhecer o papel ativo desses ouvintes e as redes estabelecidas em constante movimento. Para isso agrego neste texto uma outra perspectiva mais pragmática de interpretação do gosto defendida por Antoine Hennion, sociólogo francês, que alerta sobre alguns problemas da teoria crítica de Bourdieu. Para ele, nessa perspectiva, a cultura é uma fachada que esconde mecanismos sociais de diferenciação e as obras de artes são recursos para acomodar a natureza social de gostos (HENNION, 2003, p. 81) Para Hennion, a sociologia defendida por Bourdieu rejeita o subjetivismo e as experiências vivenciadas pelas pessoas e posiciona os atores num jogo social passivo limitado a determinantes sociais ocultos. Hennion descreve que:

O gosto é antes de tudo uma modalidade problemática de ligação com o mundo. Os “amadores” são competentes, ativos e produtivos; eles transformam constantemente objetos e obras, performances e gostos. Nos termos dessa concepção pragmática o gosto pode ser analisado como uma atividade reflexiva, “corporada”, enquadrada, coletiva e equipada, ao mesmo tempo produzindo competências de um amador e o repertório de objetos que ele valoriza. (HENNION, 2011, p.255)

Hennion (2011) aponta ainda para uma natureza sobredeterminada dos gostos em que os objetos não são a única causa de construção do gosto e para sua descrição e análise é preciso uma aproximação atenta a vários aspectos. Para ele “as pessoas são ativas e produtivas” com relação a construção dos seus gostos. E seus gestos e movimentos corporais refletem sobre ações e comportamentos, que constantemente discutem e transformam os objetos apreciados, ou seja, se faz e refaz continuamente. Segundo ele, a pragmática do gosto é uma ação que engloba o gosto apreciado, o coletivo de amantes e a corporalidade que se envolve nas práticas e seus dispositivos. Para que o gosto aconteça, muitos mediadores são ativados, inúmeros acontecimentos e uma constante rotatividade de objetos e mediadores ampliam os cenários, as pessoas afetam e são afetadas umas nas outras, numa contribuição mútua.

Tudo conta no gosto, não como variáveis independentes a serem acumuladas para garantir um resultado, mas como mediações incertas, apoiando-se uma sobre as outras para fazer surgir estados, fazer com que se responda pelos objetos, transformar seres, fazer com que os momentos que dão certo sejam “coerentes”. (HENNION, 2014, p. 55-56)

Em várias falas das entrevistas os integrantes descrevem mediadores, dispositivos que de alguma forma contribuíram para a construção do gosto pelo coral. “Liniker Barros”³⁶ traz isso na sua fala com bastante clareza.

[O coral] foi a referência que eu tenho de música, isso influenciou muito no meu gosto, porque quando eu entrei aqui, eu era indecisa, eu tava com o pé no pagodão, pé no metal, e aqui eu tive uma referência de música, que foi conhecendo histórias, músicas e estilos diferentes, e vai ouvindo e apreciando, coisa que a gente não tem o hábito de ouvir, até pelo questão do meio em que a gente convive, né? Pra mim ficou mais fácil, porque minha família tem muito músico e eles gostam mais dessas músicas, né? Então... mas aqui eu pude ampliar essa questão do meu gosto musical, tanto que eu tenho uma amiga que ela sempre dizia: "ela só gosta de música de velho" e até hoje eu tô assim. (“Liniker Barros”, E11.09)

Na fala de “Elza Soares”³⁷ a dança e o movimento corporal, presente nas performances do grupo, estavam perfeitamente integrados naquele fazer. Principalmente, para ela que demonstrava intensa relação com a dança, provavelmente, influenciada por sua mãe que era dançarina do Ilê Aiyê, e talvez por isso a música e a dança sempre estiveram presentes na sua vida.

Eu gosto muito de dançar. Eu gosto muito de cantar também, mas tudo vem como um complemento para mim. Acho que a arte é união, acho que a arte por si só, ela não é sozinha, ela é um conjunto de coisas. [Quando você fala a arte, a música?] a música, a música e a dança para mim é uma ligação, sabe? Não sei, explicar a música depende da dança e a dança depende da música, sabe? Elas estão ligadas. Então eu não consigo as vezes desconectar a música, se ela tiver algo pra dá de movimento, do só o cantar. (“Elza Soares”, E10.10)

Já para “Milton Nascimento”³⁸ o caráter de novidade que o coral trazia para sua experiência musical era determinante.

³⁶ Liniker Barros (Araraquara-SP, 1995) é uma cantora, compositora da banda Liniker e os Caramelows. Mulher trans e negra forte representante do movimento. Elegida por um participante das três fases e que entrou no grupo ainda adolescente.

³⁷ Elza Soares (Rio de Janeiro, 1937) É uma cantora e compositora brasileira. Em 1999, foi eleita pela Rádio BBC de Londres como a cantora brasileira do milênio. Foi escolhida por uma participante na época jovem que participou da primeira e segunda fase.

³⁸ Milton Nascimento (Rio de Janeiro, 1942) é um cantor e compositor reconhecido mundialmente como um dos mais influentes músicos da Música Popular Brasileira. Preferido por um participante adulto da terceira fase.

É a música que você não ouve todo dia, é o som que você não ouve todo dia, o som que o coral porque o coral produz, entendeu? Quando eu, nós estamos cantando uma determinada canção esse som você não ouve todo dia, você não liga o rádio não ouve um coral, você não liga a televisão. Você não ouve um coral e esse som é só que só quem tá participando, quem tá vivendo que sabe o que é. é muito é muito mágico, é muito bom, é tudo, é tudo de bom. Gosto muito do som do coral. (“Milton Nascimento”, E12)

Para esta outra integrante seu prazer pelo coral residiu nas imagens que ela conseguia construir ao ouvir os sons das vozes no coral.

Eu gostei, quando eu tava participando do coral, sempre quando eu ouvia, porque eu gosto, eu sou sempre ligada assim, a mar, a natureza, então, para mim quando eu via era como se fosse vozes de anjos, eu sempre olhava assim, o som que fazia nas vozes (“Paola Carla³⁹”, E13.05)

Já com “Sandra de Sá⁴⁰” a beleza da sonoridade foi um elemento evidenciado, que segundo ela só tinha visto na Televisão:

Eu nunca tinha participado de um coral e quando eu vi, aquela coisa bonita, aquelas vozes, [Você nunca tinha visto?] Nunca, nunca, já tinha visto assim, na televisão, [no bairro?] não, por incrível que pareça nunca vi no bairro, nunca vi né, nada. Aqui na Pierre foi a primeira vez. E aí quando eu cheguei que vi, todo mundo cantando diferente. (“Sandra de Sá”, E15.07)

Enquanto o “Seu Jorge”, novamente atribui a importância do movimento:

Então assim, quando você pega o coral que é simplesmente pessoas em pé cantando e você pinta o rosto, monta um cenário, bota eles pra se movimentar e tira a monotonia de algo central algo ortodoxo que parece aquelas músicas de igreja, você cria arte, você modifica o cotidiano, ou quebra do paradigma, é a arte. (“Seu Jorge”, E17.08)

Por fim, “Amado Batista⁴¹” traz a relevância das roupas:

³⁹ Paola Carla (Guapimirim- RJ) cantora negra gospel ganhadora do concurso musical Som Gospel 2017. Elegida por um participante adulto da terceira fase.

⁴⁰ Sandra de Sá (Rio de Janeiro, 1955) é uma cantora, compositora e instrumentista brasileira, considerada expoente em diversos gêneros musicais, com enfoque para a música popular brasileira e Black Music mundial. Preferida por um participante adulto da terceira fase.

⁴¹ Amado Batista (Fazenda de Davinópolis, Goiás, 1951) cantor, compositor. Amado gravou seu primeiro disco em 1975, associado ao gênero de música sertaneja. Escolhido por uma participante adulto da terceira fase.

R: Ah, foi uma apresentação que teve aqui muito chique, a gente se arrumou toda a gente botou aquelas roupas de aquelas roupas africanas, né? Aqueles roupão, a gente ficou aqui, foi tudo organizado, tudo bonitinho, eu lembro, eu sinto saudade [que espetáculo foi aquele?] rapaz eu não tô lembrado, não, eu sei, (risos) eu sei que foi muito lindo, foi muito bonito e eu sinto muita saudade, muita saudade mesmo, eu acho que não é só eu, mas todas as minha colegas né? que no momento tava aqui com a gente. (“Amado Batista”, E18.09)

Diante da massificação musical e as condições institucionalizadas do canto coral, a multiplicidade de gostos e a atuação ativa dos seus apreciadores fazem frente a mecanismos de dominação e estéticas universalizadas. Estes aparentes êxitos e padronizações parecem não se sustentar perante a coletividade e formas compartilhadas e mais solidárias de sentir e significar a Música. A identificação de singularidades no CVC e a autonomia dos partícipes para construir pontes e definir gostos, apontam processos de desconstrução de práticas corais no grupo:

A “descolonização como inúmeras estratégias e formas contestatárias” que, por meio do trabalho com Canto Coral, se possa “planejar uma mudança radical nas formas hegemônicas atuais de poder, ser e conhecer” (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 66), através de um fazer próprio que revele caminhos de desconstrução das formas hegemônicas e possibilite a criação de novos mundos possíveis. (PARO, 2015, p.24)

No próximo capítulo farei uma exposição sobre “estratégias e formas contestatórias”, que julgo por meio dos processos de singularizações e pertinências decoloniais ocorridos no CVC, como mais uma etapa rumo a nos aproximarmos dos sentidos, significados e motivações dos integrantes deste coral.

4. ENSAIOS, TRANSMISSÕES DE SABERES S E TENTATIVAS DECOLONIAIS:

Que lhe passa a eles com isso que lhes trago?

Leo Serrano⁴²

As teorias sobre a diversidade humana e suas variadas formas e lentes de construir realidades e epistemologias ancoradas na linguagem como instrumento, não só nomeia objetos e representa-os, mas tem forma política de estabelecer significados, valores, hegemonias e hierarquias na promoção de verticalidades entre as distinções e suas alteridades. Estas concepções nos desafiam a refletir sobre as infindáveis formas de canto em grupo presentes no mundo e que foram invisibilizados e até mesmo exterminados por uma tradição eurocêntrica com suas terminologias próprias, e que aqui nomeamos como Canto Coral ou simplesmente Coral. Definidas por formas modelos e classificações institucionalizadas e legitimadas em nosso território colocam em questão, qual será o espaço e posicionamento das outras possibilidades de canto em grupo e que por vezes não são reconhecidas como tal?

4.1 JUSTIFICAÇÕES DE UMA INVESTIGAÇÃO DECOLONIAL

A história da humanidade se confunde com a história dos valores, regras, normas, costumes e padrões éticos e estéticos, que cartograficamente demarcam e delineiam as fronteiras entre o regulamentado e o interdito, o normal e o patológico, o autêntico e o ilegítimo. Nas produções musicais, e mais especificamente nas práticas do canto coral, isso não é diferente, a trajetória do Canto Coral reflete as construções identitárias, por vezes estreitas e vinculadas às insistentes buscas de ordenações e classificações e enquadramentos.

A democratização do canto, enquanto direito humano em oportunizar o fazer musical, como possibilidade de autorrealização e de interações e/ou integrações sociais em diversos contextos e que para isso carece de uma abertura para construções de modelos mais livres abertos e tolerantes, sinaliza que é preciso identificar nossos preconceitos e problematizar nossos valores estéticos, tais como: certo e errado, afinado e desafinado, diferente e deficitário, isso inclui, inclusive rever ou contextualizar nomenclaturas sobre a divisão e registros das vozes: soprano,

⁴² Leonardo Andrés Moulleron Harispe, doutor em artes cênicas pela UFBA. Meu colega na disciplina de Metodologia de Pesquisa em Música, que ao ter ciência da minha pesquisa me instigou com esta provocante questão.

contralto, tenor, baixo etc..., algo, até certo ponto, arbitrário, geralmente conectado a um contexto musical bem específico e que nem sempre dialoga com as diversas realidades e facetas estéticas da voz humana, principalmente no canto popular.

Atualmente, as teorias sobre Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade, assumem o centro dos debates e produções acadêmicas, e me parece necessário solicitar deste trabalho uma análise do quanto as práticas do Coral Vergeio Cantado (CVC), de alguma forma, estavam conectadas com esses posicionamentos ou reposicionamentos, mesmo reconhecendo que no período analisado essas nomenclaturas e seus fundamentos eram por mim desconhecidos. No entanto, diante das ações observadas, não só no coral, mas também no Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV) como um todo, parece-me razoável trazer para esta análise a pergunta em que medidas os nexos de colonialidades, que perduram com suas tradições até os dias atuais, atravessaram os procedimentos de ensino-aprendizagens recorrentes na sua trajetória do CVC durante o período analisado. Consequentemente, é também interessante observar quais aspectos desses processos recorrentes apontaram em direção a tentativas mais decoloniais e de que forma elas poderiam ter sido agentes de mobilização nos processos de aprendizagens, adesão e continuidade dos cantantes.

Por outras palavras, como o CVC dialogou ou não com essas propostas e como os participantes e o professor/regente perceberam em seus corpos e consciências esses aprendizados? Se é que existiram, pois, antes de mais nada, é razoável reconhecer os limites dessa investigação, e colocar em xeque a possibilidade de localizar uma existência epistêmica em amplitude e pura de condições decoloniais. Quer dizer, seja qual for a abordagem, haverá sempre interferências de elementos coloniais e do capitalismo.

O termo decolonial pode ser ainda encontrado por variações como pensamento pós-colonial ou descolonial, e que alguns autores os diferenciam entre si. No entanto aqui, utilizarei apenas o termo decolonial, por achá-lo mais condizente com as ações adotadas no CVC, no sentido de que as metodologias e procedimentos utilizados no grupo não pleiteavam descolonizar, negar, excluir, era muito mais, no sentido de ampliar, dialogar, reposicionar, diversificar, ou seja, não tinham propósitos em excluir elementos coloniais e sim, agregar novas práticas e/ou transcendê-los, ir adiante.

Neste ponto o desafio é acentuado, pois, como artífice e mediador do grupo, ou seja, um sujeito implicado no estudo, não poderei sair do lugar de subjetividade que me atravessa, ao

dialogar com o grupo sobre temas e repertórios utilizados. O que trago aqui é uma práxis, não sobre questões educativas, mas um caso que implica num pragmatismo de uma performance musical de uma comunidade, cujos os participantes com seus referentes simbólicos em princípio, se sentiam curiosos, movidos, e possivelmente instigados com um repertório, cenas e performances que nem sempre eram o do imediato.

Essa investigação, antes de mais nada, considera aspectos poéticos da relação ensino-aprendizagem no fazer musical, mas também apresenta um tensionamento e atravessamento político, no qual as questões raciais e a cultura do bairro foram e são “lastros” para o reconhecimento de falas, de posturas, estéticas e de aprendizados. Sem elas, a meu ver, essa análise seria precária, já que os participantes, em quase sua totalidade, experienciaram em seus “corpos-território” em algum momento elementos corrosivos como racismo estrutural, preconceito, violência, alienação, desigualdade social, em alguns casos, intolerância religiosa. Mas, felizmente, também se beneficiaram com as ancestralidades e permeabilidades corporais, sonoras e estéticas da localidade, construindo inteligências, habilidades e musicalidades próprias. Ou seja, é importante destacar que o meu olhar sobre essa comunidade e seus participantes, durante o tempo que estive conduzindo e mediando o trabalho do grupo, buscou desviar-se de qualquer concepção salvacionista, como denuncia o etnomusicólogo Samuel Araújo (2006) ao perceber que algumas políticas públicas voltadas para juventude por meio da atuação da Música em ONGs, dentro de áreas ditas “favelizadas”, concebem visões distorcidas dessas comunidades, principalmente, ao imputar sobre os jovens moradores dessas áreas condições potenciais de marginalização, ou ainda, certo exotismo, diante de suas ações criativas. Segundo este autor, esse tipo de intervenção estigmatizada pelo estereótipo do “pobre coitado”, distancia-se de abordagens mais dialógicas e nem sempre compreendem as reais necessidades locais. Por isso, desde já, antecipo em afirmar que os processos e performances objetivados na Oficina de Canto Coral, foram pautados na coletividade e na valorização das realidades apresentadas, como também tem sido o trabalho do Espaço em geral, desde sempre.

Os processos metodológicos e procedimentos adotados no coral ao longo desses 12 anos em que estive com o grupo, não foram rígidos e nem foram os mesmos todo o tempo. No meu percurso de ensino e autoaprendizagem enquanto professor/mediador do grupo ocorreram várias transformações, ao passo que o grupo também não se manteve o mesmo, devido à entrada e saída constante de pessoas, ainda que tenha havido algumas interseções.

Desse modo, refletir sobre os processos didáticos relevantes para as pessoas que participaram desta oficina abrem incontáveis variáveis que esta pesquisa não daria conta de analisar, inclusive, pela mudança dos integrantes ao longo deste tempo. No entanto, são revelados nos documentos analisados e nas conversas com os participantes que alguns princípios e posturas coexistiram em quase todas as ações e objetivos da Oficina ao longo do período analisado, localizadas, até mesmo, antes de se tornar um coral, quando ainda era uma Oficina de Música ou até mesmo no período do meu Trabalho de Conclusão de Curso, ainda como estagiário. São essas recorrências que foram destacadas para as reflexões que seguem.

Como se pode ver, não serão abordados aqui processos metodológicos e nem de descobertas extraordinárias sobre didáticas de ensaios de corais. Até porque tenho ciência de que os resultados ocorridos ao longo desse percurso constituem situações específicas, de pessoas e de um grupo singular e com variadas formações ao longo dos anos, que num determinado momento de suas vidas se encontraram para cantar e fazer música, movidos pelos seus desejos e necessidades naquele momento.

Neste compartimento do capítulo além das falas dos participantes, aproveitei também os relatórios da oficina construídos trimestralmente ao longo de todo período investigado. São mais de 28 relatórios que apresentam intenções pedagógicas, avaliações, apresentações, ocorrências e recorrências entre si, revelando elementos e categorias reincidentes que alinhados com os depoimentos revelam certa permanência e continuidade.

Outro documento importante, que trouxe considerações sobre o trabalho do canto coral no ECPV é a dissertação de Mestrado de Elisama Santos⁴³, que nos anos de 2012 e início de 2013 realizou uma pesquisa sobre os saberes docentes que norteiam a prática de educadores musicais em projetos sociais de Salvador. A autora me referencia, utilizando o codinome de André, que aqui mantenho para não alterar sua escrita original. Ela apresenta relatos sobre práticas pedagógico-musicais e saberes psicossociais percebidos por ela durante o tempo que observou as atividades do grupo. Por isso, também foram utilizadas algumas de suas observações, no intuito de dispor de um olhar externo sobre posturas e procedimentos que caracterizaram boa parte das intenções político-filosóficas promovidas na Oficina. Além da sua dissertação, a pesquisadora cedeu gentilmente o seu diário de campo, que corrobora momentos específicos vividos pelo grupo no período de sua pesquisa.

⁴³ Elisama da Silva Gonçalves Santos: Educação Musical em Projetos Sociais: Os Saberes Docentes em Ação, 2014.

4.2 AS QUESTÕES RACIAIS COMO EIXO PRINCIPAL NO CORAL

Embora esta investigação concentre-se na trama de sentidos, significações e aspectos motivacionais atribuídos pelas pessoas que participaram dessa oficina de canto coral - o que a caracteriza uma abordagem centrada na etnomusicologia- em alguns trechos ela apresenta confluência com área da Educação Musical, em primeira instância pela minha própria formação e atuação em Licenciatura em Música, mas também, pelo emergente diálogo estabelecido nos últimos anos entre esses dois campos de estudos e suas mútuas contribuições.

De acordo com Lucas, Queiroz, Prass, Ribeiro e Aredes (2017, p.241- 242) a etnomusicologia é uma área que dedica-se com primazia aos estudos das manifestações musicais “como práticas sociais culturalmente construídas”, enfatizando “as especificidades contextuais das significações e dos comportamentos das performances musicais, e promovendo o estudo e o diálogo intercultural”. A etnomusicologia no Brasil vem dedicando e apresentando nas últimas décadas, um expressivo conteúdo sobre práticas músico-culturais de afrodescendentes e outros grupos ou pessoas pouco representados e visibilizados nas análises de práticas musicais.

A especificidade desta abordagem está no aprofundamento e na aproximação mais detida de caráter investigativo e compreensivo das condições e idiossincrasias referentes a essas práticas culturais, geralmente apuradas por meio de etnografias. Em paralelo e conectada com os debates emergentes sobre diversidade, pluralidade e igualdade na educação brasileira, que também estão interconectados com as perspectivas internacionais de Educação, Ciência e a Cultura. A Educação Musical levanta hoje discussões conceituais sobre música e os seus variados elementos culturais constituintes que corroboram com as abordagens e práticas educacionais mais respeitosas- no que tange à diversidade cultural- e na promoção da diferença. Os autores e autoras referenciados acima, baseando-se na explanação de Rodrigues (2011), de que toda atividade educativa consiste num processo de transferências e trocas de valores, crenças e saberes culturais e por isto estão

[...] diretamente relacionadas com as *técnicas* aplicadas, com as *normas* vigentes e com os *valores* compartilhados pelos indivíduos, no contexto de uma determinada sociedade, de uma determinada cultura e de um determinado tempo histórico. (RODRIGUES, 2011, p. 9, grifo do autor apud LUCAS; QUEIROZ; PRASS; RIBEIRO; AREDES, 2017, p. 248)

Estes reconhecem que esta conexão entre a cultura e a educação descortina uma importante intersecção entre os dois campos teóricos em questão, discussões que já vinham sendo consolidadas em outras publicações que os mesmos referenciam (ARROYO, 1999, 2002, 2003; LUCAS, 1995; LUCAS et al., 2003; PRASS, 2005; QUEIROZ, 2010; STEIN, 1998).

Nesta confluência a etnomusicologia vem concebendo, desde século passado, aproximações mais compreensivas sobre manifestações músico-culturais em territórios diversos. A maior parte desses estudos concentrou-se na compreensão do fazer musical, suas especificidades e estratégias, na formação desses músicos, ocorridos geralmente no cotidiano e por meio do convívio social. Enquanto isso, a Educação Musical nas últimas décadas do Século XX passa a repensar seus direcionamentos, questionando diretrizes estabelecidas e vinculadas a um determinado contexto social, levando acolher formas mais dialógicas em suas teorizações e práticas, fundamentadas no reconhecimento da música quanto “construção social, culturalmente construída” (ARROYO, 2002, p.20 apud LUCAS; QUEIROZ; PRASS; RIBEIRO; AREDES, 2017, p.250). Estes citam também, com semelhante diretriz, trabalhos de etnografia realizados com vistas a compreender processos metodológicos de ensino e aprendizagem musical em comunidades populares e que possam de alguma forma, nortear ações pedagógicas em contextos específicos.

Quando formei o Coral Vergeio Cantado (CVC) em 2008, trazia comigo os saberes apreendidos na minha trajetória musical e formação profissional. Nesse tempo outros saberes foram sendo agregados, enquanto professor e arte/educador, e foram identificados e classificados na pesquisa de Elisama Santos (2014), referenciada linhas atrás. Ela traz para sua fundamentação as concepções de Maurice Tardif (2010) sobre o saber docente, entendido como um “saber plural”, “... ou seja, um conjunto de conhecimentos, habilidades, saber-fazer, mobilizados e dinamizados na atuação docente” (SANTOS, 2014, p.8), reconhecendo a formação integrada do ser humano e suas trocas de saberes que são descritas por Maria da Gloria Gohn (2010) e reforçadas com as propostas educacionais de Paulo Freire ⁴⁴(1987,1996), que diz que “Quem ensina aprende ao ensinar. E quem aprende ensina ao aprender.” Localizei a seguir algumas dessas interlocuções apontadas por Santos (2014) sobre os saberes e concepções que nortearam minha prática quanto professor/mediador.

⁴⁴ Paulo Freire, com o livro *Pedagogia da Autonomia*, fez parte da minha formação e atuação profissional, como um eixo condutor de muitas das minhas intenções pedagógicas e de condutas nas relações com os alunos.

É indiscutível o fato de que muitas das técnicas de ensino e aprendizagem de música adotadas por mim durante os ensaios do Coral procederam da minha formação acadêmica. Mesmo que, alguns desses conhecimentos não tenham sido diretamente provenientes das disciplinas universitária, mas das minhas leituras autônomas de livros e textos da área de regência coral, arranjos e técnicas vocais. No entanto, também as considero, igualmente, influenciadas pela minha estadia no curso técnico de música da Escola Estadual Manoel Novaes (1996 – 1998) e posteriormente na universidade (1999- 2005). Santos (2014) localiza esses saberes durante suas observações:

Os conteúdos abordados por André durante o momento do ensaio nos remetem aos conhecimentos da área de regência, técnica vocal e fisiologia da voz. Este fato nos transporta ao que Tardif (2010), nomeia de saberes disciplinares, ou seja, aqueles que são específicos da área e provavelmente, foram vivenciados por André na Universidade. (SANTOS, 2014, p.63)

Porém as diretrizes do Espaço Cultural, inspiradas na filosofia de vida e pensamentos do Pierre Verger, como também as questões levantadas em reuniões pedagógicas sobre situações emergentes no bairro e na própria instituição, fundamentavam as atividades e conteúdos da Oficina de Canto Coral, sempre com flexibilidade para a inclusão de demandas exclusivas do grupo, numa intrínseca relação democrática entre professor, direção e coordenação pedagógica, como observa Elisama Santos (2014):

Algumas atitudes de André revelaram, também, como acontecia a sua interação com a Instituição. Primeiro por interagir e agregar à sua prática pedagógica alguns princípios filosóficos e educacionais do projeto. Pode ser citada como exemplo a escolha de determinado repertório para o coral, a elaboração de alguns espetáculos, a exemplo do “Eu sou o blues” que abordava o blues, lembrado como um estilo musical de raiz africana. Percebe-se que esse tema, de algum modo, atendia à filosofia do projeto, que está ligada a relação das Artes com a cultura africana e afro-brasileira. (SANTOS, 2014, p.76)

Ao rememorar o cotidiano do ECPV e mais detidamente o canto coral com seus partícipes, não é possível desassociarmos de toda essa estrutura de colonialidade que mediava desejos, gostos, expectativas, auto avaliações, permanência, idealizações, seleção de repertórios, conteúdos. Fomos ali, também influenciados e gerenciados por uma força maior intrínseca aos sonhos, a vontade de continuar, as estéticas. Eram imposições do sistema, naturalizadas, que só uma práxis contínua e vigilante é capaz de subverter ou minimizar.

A colonialidade, através dos processos de globalização, controla a sociedade por meio de determinismos culturais. Ou seja, determinar o que deve e o que não deve ser “consumido” culturalmente – e isso envolve aspectos artísticos; também é uma forma de controle. (PARO, 2015, p.30)

No entanto, o legado deixado por Pierre Verger materializado nas suas obras e história de vida, regada cotidianamente nas ações do ECPV era uma “bússola” importante para não perdermos de vista a necessidade de enfrentamento e valorização de povos subalternizados e sua cultura. Embebecidos por este ambiente, a temática étnico racial e as questões socioculturais eram sempre a pauta da vez. Cada passo e movimento eram regidos por ações que buscavam dar holofotes e estimular o patrimônio cultural e afro-brasileiro daquela comunidade.

Miranda (2017, p.124) nos recorda que é sabido que o corpo negro no período da diáspora africana adquiriu a imagem depreciativa projetada pelos invasores ocidentais, que impunham sua ideologia ao conhecimento do povo africano. A partir desse quadro, busca-se legitimar “todos os males do negro por um caminho: a Ciência. O fato de ser branco foi assumido como condição humana normativa e o de ser negro necessitava de uma explicação científica” (MUNANGA, 1988, p. 14).

Essa injunção negativa à imagem do corpo negro teve contribuições das ideias errôneas da Igreja Católica acerca da espiritualidade do outro, a qual afirmava que o corpo do africano e seus descendentes serviam de moradia para o Diabo e, portanto, todos os seus dispositivos culturais atrelavam-se as concepções diabólicas reproduzidas pela visão cristã. Soma-se a isso, o fato da cor preta, de acordo com os valores europeus, representar o pecado, corrupção, morte, maldição, dentre tantos outros adjetivos desprestigiadores das etnias africanas. (MIRANDA, 2017, p.124)

Miranda ainda prossegue denunciando que o discurso centrado na Europa levou à eliminação de certas características das heranças culturais africanas, a língua. “No conflito linguístico em que ele se move, sua língua original é humilhada, esmagada” (MUNANGA, 1988, p. 24). E acrescenta “com essa reposição cultural o homem e a mulher negra foram conduzidos a renegar as suas tradições em favor das aceções ocidentais”.

Por isso, boa parte do trabalho do grupo teve como eixo principal a cultura afro-brasileira e o acesso aos saberes e vivência dessa temática como é revelado em boa parte dos relatórios e espetáculos montados no ECPV, primeiramente, materializados na inclusão de músicas da cultura local, afro-brasileira, africanas e suas diásporas, além de indígenas. Tudo como forma de

contribuir para o processo de construção de identidade e fortalecimento da autoestima dos partícipes.

Essa conjuntura pela qual o CVC foi constituído, também foi reforçada por um intercâmbio estabelecidos pelas outras oficinas e eventos realizados no Espaço sobre temáticas diversas ou voltadas para questões afro e indígenas, que poderiam ocorrer em semanas comemorativas, ou também em eventuais visitas.

“Cauby Peixoto” recorda as rodas de conversas e os Torés conduzidos por visitantes indígenas com os quais dançávamos e aprendíamos as canções, material muitas vezes utilizado nas aulas do coral, vê figura 8.

Tinha um Toré, que os índios vinham, isso aconteceu uns três anos. Aí, vinha os índios faziam aquela vivência com a gente, com dança e a gente cantava, não sei o que, e aquela participação, foi praticamente o dia inteiro. (“Cauby Peixoto”, E19.01)

Figura 4- Interação com povos indígenas



Fonte: Arquivo ECPV

Ou seja, uma vivência cultural de intenso fluxo de intercâmbios para além das atividades do coral e que alcançava todos os envolvidos. O relatório de 2011 documenta uma coleção de canções trabalhadas neste sentido.

Além das confluências agregadas o ECPV oferece uma “paisagem” composta por uma pequena área reservada para o cultivo de plantas medicinais, uma busca não só de conexão com a terra e a natureza, mas também como forma de reverenciar às religiões de matriz africana e todo seu valor simbólico atribuído a plantas, como aponta “Alexandre Carlo”⁴⁵:

R: Eu sinto falta do grupo, sinto falta das apresentações que a gente fazia no Pierre, a forma que a gente trabalhava era diferente, porque é um espaço onde tem contato muito próximo com a natureza, contato com outras modalidades artística também, que é o que me faz muita falta. (“Alexandre Carlo”, E04.11)

Tudo isso convocava-me a escutar cada vez mais os sons e as vozes daquela comunidade, abrindo assim, novas perspectivas no trabalho do Canto Coral. Um processo que não foi previamente pensado, e sim, engendrado pelas próprias condições materializadas nas relações e no convívio que impeliram-me sedutoramente para novos aprendizados, além de levar-me a perseguir uma atuação mais assertiva no intuito de reposicionar e/ou esmaecer essas estruturas preconceituosas, numa tentativa de reafirmar os valores e potenciais da comunidade. Foram essas ações políticas e propositivas que moveram as atividades do coral e de alguma forma alcançaram também outras atuações profissionais por mim realizadas em outras instituições.

4.2.1 Experiências e Interloquções com outros Corais

As minhas experiências como professor/mediador em outros corais revelaram a existência de pontos de articulação entre eles que, além de estabelecer subsídios para reflexões sobre práticas de corais, suscitaram particularidades do CVC (como a participação de alunos não alfabetizados, trabalhos em comunidades e questões étnico-raciais etc.) que julgo aqui relevantes na construção desta pesquisa. Apesar de nunca terem se encontrado e situados em contextos diferentes, esses corais contribuíram entre si mutuamente por meu intermédio, e com suas localizáveis dessemelhanças traziam similaridades também. Trarei para essa análise dois corais que julgo terem sido fortes interlocutores entre si. O primeiro foi o Coral Vozes da SESAB formado por servidores da Secretaria de Saúde do Estado da Bahia e no qual atuei como regente

⁴⁵ Alexandre Carlo é um cantor, compositor, ator brasileiro. É vocalista, guitarrista e letrista da banda brasiliense de reggae Natiruts. Escolhido aqui por um participante da terceira fase do coral entre o fim da adolescência e início da juventude.

entre os anos de 2009 e 2014, o outro foi o coral do Complexo Prisional Lemos de Brito com atuação entre 2010 e 2017.

O primeiro coral surge um ano depois da formação do CVC, com ensaios às quartas-feiras às 12hs, horário de almoço dos servidores. Esse coral tem na sua condução expressivas influências do ECPV (como repertório de temática afro-brasileira, inserção de outras linguagens artísticas e montagens de trabalhos cênicos musicais). É interessante pontuar que o coral da SESAB já existia antes da minha atuação, e que seus integrantes perceberam a abordagem diferenciada, pois segundo eles, anteriormente o coral não cantava canções de temáticas afros e nem tampouco utilizava expressão corporal e performance cênicas em suas apresentações. Vale também lembrar aqui, que desde o estágio da graduação na Fundação, eu já incluía outras linguagens artísticas, como cenas teatrais e construções de pequenos cenários, sempre com o apoio da então orientadora Angela Lühning. Essas experiências trouxeram excelentes resultados na participação e envolvimento do grupo, sendo reiteradas nas práticas dos corais sob a minha regência.

Nesse grupo, entre todos os trabalhos montados, vale comentar aqui um espetáculo chamado “Um Nordeste Inesquecível” que apresentava canções das novelas nordestinas com caracterização de personagens dessas novelas e com atuações teatrais. O espetáculo ao passo que apresentava canções nordestinas popularizadas refletia criticamente a forma como o nordeste brasileiro era representado pelas novelas, muitas vezes de maneira estereotipada e distanciada da realidade. Era evidenciado a grandeza e o valor do sertanejo, denunciando um preconceito regional que infelizmente nos fragmenta e nos distancia de uma nação mais solidária, e que nos últimos anos esteve bastante evidenciado nos discursos polarizados.

Nessa montagem houve um grande envolvimento dos participantes, construímos cenários, organizamos figurinos e fizemos várias apresentações na própria Secretaria, em Fóruns e congressos de Saúde e encontros de corais, inclusive o Festicoro Bahia na Reitoria da UFBA no ano de 2011. Como se percebe foi utilizado a mesma abordagem do Coral do Espaço Cultural Pierre Verger.

O coral na SESAB era formado exclusivamente por pessoas adultas e de vários setores e cargos da Secretaria, como serviços gerais, funções administrativas e profissionais de saúde entre outros. Os participantes demonstravam grande envolvimento com o Coral e foram fundamentais nos resultados alcançados, já que também, atuavam na organização e idealização das mostras,

envolvendo as contribuições temáticas e de repertório, construção e montagens das apresentações. Esse grupo suscitou importantes diretrizes organizacionais no trabalho do CVC, levando-me a estimular mais os alunos a trabalhar também nos bastidores, compreender processos e refletir sobre as produções do grupo.

O segundo coral, assumido em 2010, na verdade era formado por três grupos do Complexo Prisional de Salvador, dois grupos masculinos e um feminino. Era composto por pessoas sentenciadas ou aguardando sentença, em regime fechado. Em dois grupos (Presídio Salvador e Unidade Feminina) os ensaios ocorriam em salas reservadas dentro da unidade, ou seja, fora do pavilhão, apenas no caso do Módulo 2 tínhamos que adentrar na área restrita. Os participantes, no geral, aceitavam bem a atividade, apenas o Presídio Salvador oscilava bastante, por se tratar de um espaço onde a maioria dos detentos estava, em trânsito, aguardando condenação para serem direcionados para outra unidade.

Os internos em sua grande maioria eram afrodescendentes, um perfil étnico bem parecido com o da comunidade do Engenho Velho de Brotas e também da SESAB. De acordo com o Infopen⁴⁶, o perfil da população prisional do Brasil até o ano de 2017 quando somados, pessoas presas pela cor/etnia pretas e pardas totalizam 63,6% da população carcerária nacional, e o restante distribuído entre brancos, amarelos, indígenas e não declarados. Na Bahia, esses dados são reforçados pela maior incidência de negros e pardos na população, chegando a quase 88%, esses percentuais comungam perfeitamente com as minhas observações nessas três unidades prisionais de Salvador.

Além das questões raciais, a baixa escolaridade era um aspecto bem predominante neste contexto, havia casos até de não-alfabetizados, fatos que também estão em conformidade com Infopen que apresenta um percentual de 51,3% com o Ensino Fundamental Incompleto. Essas estatísticas revelam a face do racismo institucionalizado, as desigualdades e exclusões sociais muitas vezes agravadas pela falta de oportunidade.

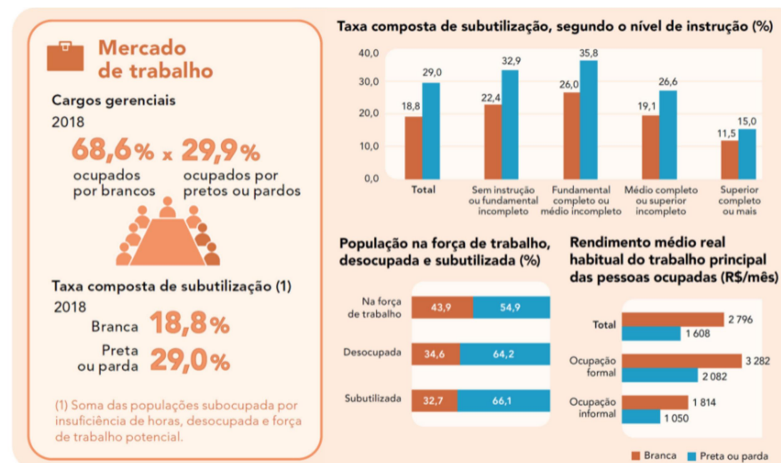
Diante desse cenário, ao realizar este estudo soube através das leituras que o renomado médico psiquiatra Juliano Moreira, nascido em Salvador em 1872 e citado nas referências sobre o Bairro do Engenho Velho de Brotas, era negro. Fui movido a compreender como uma pessoa negra em pleno século XIX, diante de dados atuais tão alarmantes do sistema educacional e prisional do nosso país, consegue superar as barreiras do preconceito e realizar um trabalho tão

⁴⁶ Sistema de Informações Estatísticas do Sistema Penitenciário Brasileiro.

relevante na área da psiquiatria no Brasil. Foi quando, não para minha surpresa, a sua história de vida revelou que, apesar de ter nascido negro e pobre, após a morte de sua mãe, foi adotado por Manoel do Carmo Moreira Júnior, inspetor de iluminação pública, e apadrinhado pelo Barão de Itapuã, Luís Adriano Alves de Lima Gordilho, médico e professor da Faculdade de Medicina da Bahia. Essa convivência permitiu que ele tivesse acesso aos estudos e no ano de 1886 ingressasse na faculdade (VENÂNCIO, 2005). Juliano Moreira se tornou uma referência na Psiquiatria e fez frente ao racismo científico, contestando teses preconceituosas que atribuíam à mestiçagem a causa principal das doenças mentais e a existência de doenças mentais próprias dos climas tropicais, que segundo, Ana Maria Galdini Raimundo Oda (2000), muito se dava pelo cruzamento das três raças fundamentais (negros, índios e brancos) que transmitiriam “caracteres patológicos diferenciais de valor”, justificando:

A inferioridade racial dos negros e indígenas, com relação ao branco, era indiscutível; assim sendo, a miscigenação entre raças em diferentes patamares evolutivos resultaria, fatalmente, em indivíduos desequilibrados, degenerados, híbridos do ponto de vista físico, intelectual e nas suas manifestações comportamentais. (ODA, 2001, p.3).

Gráfico 4 - Condições sociopolíticas e econômicas da população negra no Brasil



Esse fato e os dados da figura acima só vieram reafirmar a importância urgente de políticas públicas e a participação de pessoas negras nos diversos segmentos científicos e políticos da sociedade. Mesmo com o aumento de negros/pardos na universidade por conta do

sistema de cotas desde 2008, ainda há muito a ser feito. A população negra tem imputadas severas desvantagens com relação às pessoas brancas, como são expressas na figura acima.

Foi então nas conversas com os internos, com seus relatos e histórias de vida, ancorados na escassez de modelos de superação de pobres e negros, como vimos no caso do Juliano Moreira, é que percebemos que a falta de oportunidade e de ações afirmativas ainda é gritante, e que muitas daquelas pessoas que conhecemos nas unidades prisionais por meio do coral, antes mesmo de cometer seus crimes, já tinham sido extremamente violentadas por uma estrutura social nociva e racista.

Todo este cenário nos impôs uma questão: qual seria de fato a abordagem da atividade de canto coral neste contexto? A coordenadora de atividades na unidade Feminina, já tinha nos alertado sobre uma experiência anterior fracassada, realizada por outra/o profissional, cuja adesão foi baixíssima. Segundo relatos das próprias internas, a/o profissional utilizava técnicas de canto lírico e um repertório desinteressante nada dialógico. É claro, que não pretendo analisar aqui a atuação anterior, até porque as técnicas implementadas não falam da completude de todo um trabalho que envolve o canto coral. No entanto, não se pode desconsiderar os relatos evidenciados nas falas das participantes sobre os seus principais incômodos numa abordagem musical aparentemente descontextualizada.

Decidimos, então, já no primeiro encontro, conhecer as internas musicalmente, suas preferências, aptidões, experiências por meio de um bate-papo com execução improvisada de canções e sem critérios de valor. Este modelo se estendeu também aos grupos masculinos, e aos poucos fomos definindo a formação do repertório de forma participativa com sugestões dos interno/as e minhas indicações, muitas vezes voltadas para questões que queríamos discutir no grupo.

Ao longo dos quase seis anos que estive acompanhando esses três corais inúmeras atividades e produções foram mobilizadas, seguindo abordagens interdisciplinares, multiculturais e, sobretudo, com um reservado espaço para o diálogo sobre diversas questões. Além das atividades técnicas de vocalizes e movimento corporal, priorizamos, entre os procedimentos mais recorrentes, os exercícios de respiração com foco mais terapêutico no intuito de ajudar no relaxamento e controle da ansiedade, já que muito se apresentavam emocionalmente abalados pela condição de cárcere, principalmente as mulheres, que em alguns casos respondiam por envolvimento nos crimes dos seus maridos, e acabavam sendo presas e privadas do convívio

com seus filhos. Esses exercícios de relaxamento e respiração eram conduzidos por “Dona Ivone Lara”⁴⁷, psicopedagoga da rede pública de ensino estadual da Bahia, também participante do CVC, e que se ofereceu voluntariamente para a assistência desses três grupos.

Houve também muitas atuações performáticas, lembro-me de uma mostra cênico-musical de uma Via-sacra, figura 10, idealizada pelos próprios internos e que teve no dia apresentação a apreciação do, então na época, Arcebispo primaz do Brasil, Dom Murilo Krieger:

Figura 5 – Ensaio da via-sacra realizado no pátio da unidade prisional, módulo 2.



Fonte: Arquivo pessoal

Outra produção relevante foi a criação de uma canção coletiva que culminou com a gravação de um CD envolvendo os três grupos. Para esta gravação, além dos cantantes, contei com os internos que tocavam instrumentos como guitarra, violão, contrabaixo e percussão. Ao todo, neste período realizamos diversas apresentações internas e externas – essas últimas sempre mais complexas por depender de apoio policial, o que às vezes estressava os participantes por conta de posturas agressivas de alguns policiais.

Cada grupo, mesmo dentro do mesmo contexto, apresentava demandas particularizadas e exigia metodologias e repertórios próprios. Por exemplo, nas unidades masculinas havia sempre a utilização de percussão, e que foi uma importante estratégia adotada para conseguir envolver um maior número de participantes. Já, na feminina, nem tanto, apenas uma interna tocava um timbal. Apesar de termos um repertório individualizado para cada grupo, havia também canções que

⁴⁷ Foi uma cantora e compositora brasileira nascida no Rio de Janeiro (1922- 2018) e conhecida como Rainha do Samba e Grande Dama do Samba. Ela foi a primeira mulher a assinar um samba-enredo e a fazer parte da ala de compositores da escola Império Serrano. Está artista neste documento foi escolhida por um participante adulto do coral, especializado em psicopedagogia e que me auxiliou bastante na organização e realização do trabalho.

eram comuns aos três grupos, geralmente, preparados para os encontros e as apresentações externas.

Confesso que as interlocuções e experiências adquiridas no Espaço Cultural Pierre Verger suscitaram na minha atuação no complexo prisional maior flexibilidade por meio das abordagens multiculturais e dialógicas, o que talvez tenha permitido um maior envolvimento e adesão dos participantes, que demonstraram boa participação e envolvimento, apesar de algumas interferências religiosas que serão discutidas mais abaixo, além das instabilidades e desafios estruturais de uma unidade prisional, que aqui não caberá analisar. Infelizmente, o financiamento do projeto foi encerrado em 2014, e até o momento não houve renovação. No entanto, eu ainda continuei por mais um tempo voluntariamente, mas diante do meu ingresso no mestrado precisei também me afastar.

4.2.2 Questões raciais e religiosas no Coral Vergeio Cantado

O CVC e os Corais da unidade prisional tocam-se nas esferas da vulnerabilidade econômica e social e na falta de oportunidades, que envolve, majoritariamente, as populações de cor ou raça preta, geralmente, moradores de bairros populares, expostos a condição de risco social. Ao encontrar em 2017 no Coral da Unidade Prisional Feminina uma ex-aluna do CVC, que ali estava respondendo por envolvimento com tráfico de drogas, percebi como esses dois mundos estão violentamente aproximados, e que as práticas do Canto Coral nesses territórios não podem estar desatentas a essas questões.

Desse modo, tanto os ensaios do coral nas Unidades Prisionais quanto o do Espaço Cultural passaram a ter em suas atividades momentos de reflexão, muitas vezes, a partir de uma letra de música, de uma biografia ou história de algum fato ou movimento musical, e até mesmo acontecimentos recentes do bairro. O coral não mais se limitava apenas aos treinos de canções e atividades específicas de música, era importante fazer pontes, permitir falas, ideias, saberes e histórias de vida, como um “caldeirão” onde várias pessoas cozinham juntas.

Com esse espaço de bate-papo passamos a nos conhecer melhor, descobrindo gostos musicais, experiências, dificuldades e identificações. A cada história as questões-raciais ganhavam uma dimensão relevante e sinalizava a importância de cada vez mais ser discutida e trabalhada não de forma reflexiva, mas também no plano do sensível, através de sonoridades,

cenas, repertórios e letras que dialogavam poeticamente com discursos em prol principalmente da autoestima e valorização dos envolvidos.

A inserção de canções de contexto afro-brasileiro e africano nesses corais tiveram algumas barreiras na aceitação deste tipo de repertório. As rejeições, inclusive, pelos participantes evangélicos dentro desses corais, ocorreram em todos os três contextos, em proporções diferenciadas. Na Secretaria e CVC houve até casos isolados de saídas de pessoas por conta dessa abordagem, mas, foi nas unidades prisionais, que as questões mais se acirraram. A comunidade evangélica, presente na unidade prisional, proibiu a participação dos internos evangélicos nas atividades do coral, gerando uma evasão no grupo. O problema foi amenizado quando o diretor da unidade convidou um pastor líder para conversar com os outros pastores e os internos, no intuito de esclarecer a importância da participação deles no trabalho. Mesmo assim, as canções africanas não religiosas ou de contexto afro-brasileiro continuaram a gerar polêmicas, e mesmo diante dessas relutâncias, eu as incluía no repertório como estratégia de discutir questões raciais e de preconceitos.

Como vimos, apesar da grande incidência de negras e negros nestes grupos, o repertório africano, mesmo quando sem conotações religiosas, exigia um cuidado e contextualização de várias ordens, muito mais do que outras origens, como por exemplo, as canções em inglês que raramente eram questionadas.

A gente teve algumas discussões, não, algumas conversas com alguns alunos, justamente falando disso. Alguns alunos, eu lembro disso, uma aluna uma vez falou: Que não iria cantar tal música por que ela era cristã... e ai não me lembro, ela não participou do espetáculo... várias aulas ela ficava assim, meio,[sem cantar] a gente foi procurar saber, por que foi: o que é tal palavra? o que é isso? Ai nós fomos procurar o significado daquela cantiga bonitinha. "Olha não é uma coisa realmente de candomblé, é uma cantiga africana de tal país assim, assim de tal língua, que quer dizer isso, isso, isso. Ela ai "ah, mas eu não vou cantar". ("Cauby Peixoto", E19.7)

A fala de "Cauby Peixoto" aponta que nem sempre as devidas traduções eram garantia para a superação dos estigmas e promover mais receptividades dos participantes com os repertórios de matriz africana. Em alguns casos geravam incômodos, ao ponto deles não cantarem e/ou até saírem do grupo. Podemos, em primeira instância, afirmar que existe nessas rejeições questões sobre a intolerância religiosa, comportamento que tem se apresentado ao longo

da história da humanidade repleto de violências, extermínios culturais, inquisições e até caça a mulheres, supostamente bruxas ou vistas como tais.

As dificuldades enfrentadas para abordar a cultura musical afrodescendente e africana, estendiam-se também aos participantes, que muitas vezes eram criticados pela família por frequentar e participar de atividades no ECPV. As representações simbólicas de caráter cultural africano emitidas pelo Espaço eram vistas de forma preconceituosa por evangélicas, que se recusavam a frequentar o espaço mesmo em dias de apresentações.

Meu pai é negro, minhas tias são negras, são negras, negras, mas só que minha família é tudo evangélica, então, é tudo muito proibido, eles não aceitavam eu vir pra cá, quando tinha apresentação, ninguém queria vir:

Ah, não vai me vê cantar não?
- É igreja? Então não vou.

P: [vinha gente aqui te assistir?].

R: Só minha filha [e sua filha falava o quê?] dizia nada,
- A senhora tá bem?
- Tô.
- Então pronto, importante é isso. (“Paola Carla”, E13.10)

Esses estigmas geravam em alguns participantes não evangélicos a ideia de que o ECPV não deveria ser frequentado por pessoas evangélicas, como um lugar antagônico, contrário à fé cristã, como continua “Paola Carla”:

“Que religião você é?” perguntaram, ah, eu sou evangélica, muitos perguntaram aqui dentro do coral, -“e o que você tá fazendo aqui? aqui não é seu lugar”. Teve pessoas que me falou isso. Eu que ficava quieta. [Você ouvia isso aqui?] Ouvi, ouvi, teve pessoas que: - “o que você tá fazendo aqui? Aqui não é seu lugar”, eu tenho uma filha que é evangélica e ela não pisaria aqui e você tá pisando aqui”, - “eu tenho um filho evangélico, parente evangélico que não cantaria, o que cê tá cantando aqui?”. Teve época de eu me senti envergonhada de tá aqui, também devido as pessoas daqui me criticar, não é era todos, mas teve pessoas que no início falavam, o que você tá fazendo aqui? ah, você devia tá lá na igreja. [olha que coisa] é, eu que ficava calada. (“Paola Carla”, E13.9)

Os relatos até aqui apresentados dos três corais nos quais estive mediando seus fazeres, nos mostram questões profundas de um racismo estrutural, que permeia as relações étnico-raciais nas atividades e estéticas musicais que buscavam incluir experiências africanas e/ou afro-

brasileiras. O doutor em Linguística e babalorixá Sidnei Barreto Nogueira (2020, p.19) declara que com certeza, a intolerância religiosa não é recente no mundo e muito menos na história do Brasil, no entanto, aponta para a forma como ela se manifesta, se modifica de acordo com a política, cultura e economia de uma sociedade apoiado num específico tempo e espaço. Ele acrescenta que:

O preconceito, a discriminação, a intolerância e, no caso das tradições culturais e religiosas de origem africana, o racismo se caracterizam pelas formas perversas de julgamentos que estigmatizam um grupo e exaltam outro, valorizam e conferem prestígio e hegemonia a um determinado “eu” em detrimento de “outrem”, sustentados pela ignorância, pelo moralismo, pelo conservadorismo e, atualmente, pelo poder político – os quais culminam em ações prejudiciais e até certo ponto criminosas contra um grupo de pessoas com uma crença considerada não hegemônica...Atualmente, o que se tem chamado de intolerância religiosa está no seio de um processo de colonização do país. Esse processo tem deixado marcas profundas em uma ideia também ilusória de democracia religiosa e laicidade. A verdade é que o Brasil, como sociedade ocidental, não nasceu como uma democracia religiosa. Não é necessário que se vá muito longe na história do nosso país para entender que a intolerância religiosa e a farsa da laicidade têm como origem o colonialismo. Desde a invasão pelos portugueses, a religião cristã foi usada como forma de conquista, dominação e doutrinação, sendo a base dos projetos políticos dos colonizadores. Shigunov Neto e Maciel (2008) reforçam, por meio de narrativas históricas, o apagamento de qualquer crença que não fosse a imposta por Portugal. (NOGUEIRA, 2020, p.19)

A cultura-fé de negros e indígenas foram absolutamente desprezadas pelas atuações institucionais do cristianismo em nosso território. A expressão “intolerância religiosa” carrega sentidos “para descrever um conjunto de ideologias e atitudes ofensivas a crenças, rituais e práticas religiosas consideradas não hegemônicas.” (NOGUEIRA, 2020, p.21) Movidas por um etnocentrismo que, segundo José Carlos de Paula Carvalho (1997) designa favorecer um cabedal de significações socioculturais, estabelecendo-o como modelo representativo, que desqualifica outros universos e culturas.

O etnocentrismo origina e tem origem na “heterofobia”: o Outro – nas suas mais diversas formas: primitivo, selvagem, louco, imaturo, homossexual, “homens de cor”, crianças problemáticas, fascistas, baderneiros, “hippies”, “mulheres de vida fácil”, hereges etc. – constitui “perigo” que deve ser exterminado (CARVALHO, 1997 apud NOGUEIRA, 2020, p.23)

É preciso considerar que a questão apresentada nos corais sobre intolerância religiosa é muito mais do que isso. Sabemos que a intolerância no Brasil incorpora comportamentos que vão

de encontro ao conhecimento da ancestralidade negra, seus rituais, falas, mitologias, corporalidade e suas artes. São investidas organizadas e sistemáticas de desarticular uma estrutura mítica africana que fala sobre modos de ser, resistir e lutar (NOGUEIRA, 2020, p.29). Apesar desses esforços o quilombo epistemológico persiste nas comunidades e a Lei 10.639/2003⁴⁸ representa um marco importante na preservação desses saberes. Nogueira afirma que não é preciso tolerar ninguém “suportar com indulgência”, a tolerância não significa automaticamente respeito, compreensão, conhecimento e, sim, submeter-se de olhos fechados compulsoriamente. E que essa forma de discurso desautoriza a existência autônoma e atribui poder sobre o que se “tolera”, na verdade estamos diante de mais uma manifestação racista, o racismo religioso que:

[...] condena a origem, a existência, a relação entre uma crença e uma origem preta. O racismo não incide somente sobre pretos e pretas praticantes dessas religiões, mas sobre as origens da religião, sobre as práticas, sobre as crenças e sobre os rituais. Trata-se da alteridade condenada à não existência. Uma vez fora dos padrões hegemônicos, um conjunto de práticas culturais, valores civilizatórios e crenças não pode existir; ou pode, desde que a ideia de oposição semântica a uma cultura eleita como padrão, regular e normal seja reiteradamente fortalecida. (NOGUEIRA, 2020, p.47).

E ele continua:

Por que racismo em vez de intolerância religiosa? Porque, nesse caso, o objeto do racismo já não é o homem particular, mas certa forma de existir. Trata-se da negação de uma forma simbólica e semântica de existir, de ser e estar no mundo. Nesse caso, o racismo atinge explícita ou implicitamente a dimensão mais importante de uma pessoa e/ou de uma coletividade: sua própria humanidade. O processo de demonização dos cultos de matrizes africanas, em última análise, caracteriza a negação da humanidade desses fiéis. (NOGUEIRA, 2020, p.47).

O racismo é um mecanismo de manutenção do poder que atribui as populações negras, suas origens e crenças, uma série de rupturas e transgressões, estabelecidas a partir de formas aceitáveis de comportamentos e escolhas comparativas e depreciativas. Por isso, trabalhar e discutir essas questões, no âmbito das relações étnico-raciais, suas estéticas e culturas, era, a meu ver, uma temática importantíssima e necessária para transcender as subalternidades impostas pelo racismo estrutural e degradante que acomete a maioria das populações negras neste país. E diante do perfil do grupo constituído majoritariamente por jovens, homens e mulheres negras, ausentar-

⁴⁸ Lei que Alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação e incluiu no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da presença da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Africana".

se dessas discussões e não promover aproximações com essas origens, no intuito de reconstruir autoimagens historicamente degradadas e massificada pelo racismo, é eximir-se de um papel político cada vez mais urgente em respeito a esses grupos. Penso que estar em comunidades populares para desenvolver atividades musicais, torna essas questões mais importantes do que deter-se exclusivamente a conteúdos musicais artísticos, que muitas vezes estão calcados numa cultura eurocêntrica e desassociados da trajetória de vida dos partícipes, ou pior, contribui cada vez mais para a sua autonegação e o seu embranquecimento cultural.

O recorte cultural nas abordagens musicais no CVC nunca foi partidário em relação a determinadas crenças e religiões. No entanto, a diversidade se apresentava por várias vias, pelos próprios participantes que externavam reservadamente sua fé e experiências religiosas e culturais diversas, e pelo próprio ECPV e suas conexões com as religiões de matriz africana, mas sem ações “catequéticas”. Pelo contrário, em 2013 realizamos um espetáculo coletivo chamado “Andar com fé” que falava da diversidade religiosa e a importância da convivência harmoniosa e respeitosa entre as diversas crenças.

R: O modo como eu canto as músicas os estilos musicais. Antes eu só escutava realmente pagode baiano, mas depois eu comecei a escutar outros estilos musicais escutar rock, reggae, escutar o samba, escutar realmente as músicas populares brasileiras, né? que são realmente hoje, o que é a cultura requer muito a cultura nesse caso, da elite, né? Gosta muito desse estilo então não só escutar as músicas que eu gostava que era o ritmo de samba e pagode, mas também todos os ritmos musicais, eu passei a escutar outros ritmos e me abri mais para outras questões, inclusive questões religiosas que antigamente nesse caso não fazia parte de nenhuma religião. Hoje realmente já me enquadro nesse caso dentro de uma religião, ainda não dei início, né? Iniciação. Ainda não fui iniciado, [Qual a religião?] Candomblé, eu não vi ainda, não fui iniciado, mas ainda assim, mas minha família apoia, apesar de minha mãe e meu pai não fazer parte. Já fez sessão espírita, que não é muito diferente, mas hoje eles vão pra igreja católica e tal, mas respeita. Então isso também veio do Pierre Verger, porque realmente tem a ver um pouquinho uma coisa com outra, então não falo só do Coral, mas sim do Pierre Verger. (“Péricles”, E05.09)

4.3 PAULO FREIRE, TRANSDISCIPLINARIDADE E CONSTRUÇÕES COLETIVAS

Se devo selecionar um pensador que influenciou boa parte das minhas intenções quanto educador/mediador/regente do ECPV ao longo desses anos, Paulo Freire foi sem dúvida uma diretriz importante. Desde o primeiro contato na Universidade até as Formações Pedagógicas do

Projeto Axé, seus livros “A pedagogia do oprimido” e “A pedagogia da autonomia” se tornaram referência para minha atuação profissional.

O autor traz uma pedagogia libertadora, que visa transformar seres passivos em seres mais reflexivos, num esforço de transformação de realidades opressoras e de dominação. A partir desse posicionamento, atuei de forma mais problematizadora, desafiando os participantes da oficina a contribuir nas decisões e rumos do grupo. E para isso:

[...] a educação libertadora, problematizadora, já não pode ser o ato de depositar, ou de narrar, ou de transferir, ou de transmitir “conhecimentos” e valores aos educandos, meros pacientes, à maneira da educação “bancária”, mas um ato cognoscente. [...] (FREIRE, 1987, p. 68) (grifos do autor).

Freire critica uma educação antidialógica, que tem por objetivo perpetuação de domínio e poder das classes subalternizadas, enfatizando com suas palavras que “Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 1987, p. 68).

Para atuar de forma mais integral e crítica tive que ultrapassar as barreiras das especificidades musicais, incluindo outros conteúdos de contexto transdisciplinar, ampliando as minhas percepções do grupo para além das questões pedagógico-musicais. A transdisciplinaridade passou a integrar o planejamento de atividades, ensaios e repertórios do coral, tendo o conceito alinhado com Nicolescu (1999) que define:

A transdisciplinaridade, como o prefixo ‘trans’ indica, diz respeito ao que está, ao mesmo tempo, entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de todas as disciplinas. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente, e um dos imperativos para isso é a unidade do conhecimento. (NICOLESCU, 1999, p.53)

O conhecimento e o fazer musical passaram a ser compreendidos por mim, como parte integrante da vida daquelas pessoas, inclusive da minha. Não apenas um artefato estético, mas reflexivo e produtor de realidades. Processos evidenciados nas construções e montagens de espetáculos, onde podíamos aprofundar o que queríamos “conversar” naquelas produções cênico-musicais. O interessante, é que antes mesmo, de me apropriar de concepções teóricas sobre a transdisciplinaridade, fato ocorrido em 2016, com acesso aos textos do sociólogo Edgar Morin.

Elisama Santos, já em 2014, traz observações neste sentido sobre os preparativos do espetáculo “Eu sou o Blues” (2012) e “Baile de carnaval” (2013).

Durante a preparação dos espetáculos mencionados acima, um aspecto da prática pedagógico-musical do professor que me chamou a atenção foi atuar, também, sob a ótica da Transdisciplinaridade, não só dialogando com outras linguagens artísticas presentes no projeto, como também construindo um novo conhecimento. (SANTOS, 2014, p.68)

Durante a conversa com “Paola Carla” (55 anos), participante do coral entre os anos de 2013 e 2018, em vias de concluir o nosso bate-papo, perguntei se ela teria algo a acrescentar que não lhe foi perguntado, e ela comenta sobre os momentos que conversávamos antes ou depois dos ensaios sobre assuntos diversos, muitas vezes influenciados pelas canções ou temáticas de alguma apresentação:

Ah, eu gostava muito também, que você falava de política, porque, como eu sou do tempo antigo, sabe? Mulheres sempre tinha assunto que a gente não podia falar e aqui você falava de tudo, você falava que política, você falava de futebol, você falava de dinheiro, você falava de música, você falava. E sempre que a gente vinha, cada aula você tinha um tema novo para gente abordar. E aí eu fui aprendendo, era como se fosse um coral, mas também bem é uma aula, sabe? Uma cultura, não cultura de música, mas cultura em tudo aqui é uma cultura em geral, aqui eu aprendi muita coisa... (“Paola Carla”, E13.13)

“Paola Carla” traz observações que também dialogam com falas de outros integrantes sobre as transcendências de conteúdos específicos em direção a reflexões mais abrangentes, muitas delas sobre questões raciais, sociopolíticas e culturais, e até fatos da atualidade. Essas abordagens foram, inicialmente, incluídas dentro do próprio planejamento, seguindo um procedimento muito comum na Educação Musical que além de atividades de interpretação musical, técnicas, apreciação e criação, também contemplavam a inclusão de conteúdos mais teóricos, com propósitos de contextualizar e informar fatos históricos, pensamentos e biografias ligadas ao assunto musical trabalhado. No nosso caso, além das abordagens temáticas, transcendíamos essas informações musicais complementares em direção as questões voltadas para os interesses e necessidades daquelas pessoas naquele momento.

Nem sempre era fácil, às vezes surgiam conflitos e debates mais acalorados. No entanto, nessas ocasiões as pessoas tinham a possibilidade e o espaço para discorrer sobre suas formas de

ver e pensar o mundo, assim como também, conhecer melhor os demais colegas, percebendo as suas dessemelhanças e similaridades.

Segundo Silva (2013), para alcançar conteúdos transdisciplinares é preciso enxergar os objetivos e estratégias de trabalho de forma mais holística. As habilidades almeçadas visam atitudes e tentativas de sair do pensamento linear e trazer para os processos e produtos um pensamento mais complexo, não linear, utilizando formas de comunicação onde o mais importante é trabalhar as habilidades de escuta do educador para os alunos, como também entre os próprios participantes.

Os relatórios expõem os objetivos da Oficina em dois eixos. O primeiro é direcionado ao aprendizado musical como a compreensão e experimentação das propriedades do som e seus elementos musicais e sua reprodução melódica e rítmica e o segundo direcionado para aspectos humanos e relacionais.

Os processos de montagens de apresentações e espetáculos da mesma forma permitiam essa interação entre o grupo, onde podíamos ver o trânsito de ideias e diálogos sobre as formas de construir as cenas, roteiros, movimentações e cenários dos nossos musicais. Todas as montagens realizadas nesses anos tinham um assunto ou assuntos, que a partir das leituras e interlocuções entre os integrantes, chegávamos a um discurso que era resultado das pesquisas e conclusões do grupo.

4.4 DESAFIOS DE UMA ABORDAGEM MULTICULTURAL E PARTICIPATIVA.

Ao reler meus relatórios e planejamentos das atividades do coral, complementados também pelas lembranças dos participantes entrevistados, pude perceber o volume de recursos e estratégias que foram desenvolvidas com inúmeras finalidades, muitas delas inspiradas pelo próprio grupo, diante de questões emergidas em situações específicas e que se tornaram parte integrante do trabalho do grupo. Os relatórios e as conversas revelam as aprendizagens em duas vias, de mim para os coristas e reciprocamente, numa constante troca e diálogos. Por isso, decidi ao longo deste trabalho não só fazer uso da palavra regente ou educador, por considerá-las neste contexto insuficientes no que representou o meu fazer e papel neste grupo, e incluir o termo “mediador”, como forma de reforçar posturas mais dialógicas.

...Era tudo muito, tudo era muito democrático, não era aquela situação de aula na escola, que você senta, aprende, e vai embora, não. A gente conversava muito, todo mundo dava sua opinião, todo mundo dava o seu pedacinho ali, no, nos produtos finais, sempre. E aí a gente conversava, e aí, pã é assim, é, não é, sempre era isso. (“Cauby Peixoto”, E19. 07)

Apesar de nem todos se apropriarem prontamente do processo de construção coletiva, eu buscava de alguma forma incluí-los, estimulando e propondo tarefas. Inclusive, o próprio nome do grupo, “Vergeio Cantado”, apesar de ter sido sugerido por mim, foi resultado de uma votação interna que ocorreu, aproximadamente, no ano de 2009, quando havia outros nomes sugeridos pelos próprios alunos, participantes da época, mas que em votação, decidiram por este nome.

Entre outras oportunidades participativas, está a escolha de canções, situação ocorrida em vários momentos, como observou Elisama Santos:

Essa escolha estava sempre passível de negociação entre professor e alunos, pedindo que os alunos sugerissem outras músicas. Muitas vezes, na montagem das cenas, André deixava claro que aquele momento também era de experimentação e passível de sugestões dos integrantes do coral. (SANTOS, p.71) [...] Assim, percebi que a escolha e o ensaio do repertório estavam direcionados a apresentações e espetáculos elaborados por André e pelo corpo docente do Espaço Cultural. Ou seja, o coral não ensaiava sem um objetivo. (SANTOS, 2014, p.70)

O indício de interferências coloniais nas atividades de canto em grupo não perpassa apenas por hierarquizações de estéticas estrangeiras, sonoridades, repertórios, padrões de vocalizes, escalas diatônicas. É preciso perceber que a colonialidade ultrapassa as hegemonias de gostos e da beleza. Ela expõe também características de uma sociedade que não reconhece o diferente, que estrutura as relações de forma impositivamente hierárquica e estabelece padrões, perseguindo modelos homogeneizantes como valor idealizado. Diante desses paradigmas historicamente perceptíveis nas relações sociais e acirradas nos últimos anos pelas discussões polarizadas, percebi, que ainda sobrevivem em nós muito desses cânones que nos distanciam de encontros mais dialógicos e acolhedores das diversidades.

Por outras palavras, o modelo tradicional de Canto Coral revela pensamentos, comportamentos e estruturas sociais que o configurou, influenciado pelas Escolas Europeias que aqui estabeleceram seus padrões estéticos e metodológicos por meio das Instituições de Ensino, Conservatórios, Universidades, sempre em detrimento de outras possibilidades. Por isso ainda é

possível observar nos corais, nos seus materiais didáticos e nas suas relações sociais traços de um colonialismo estruturante que reverberam posições e tendências deste campo musical/artístico/social. Oscar Zander em seu livro sobre Regência Coral, publicado em 1979, mas que ainda continua sendo um dos poucos livros disponíveis em português sobre o assunto, testemunha/ chancela/ reproduz esses modelos institucionalizados, quando define metas, objetivos, conteúdos, posições hierárquicas, relações e valores patriarcais para nortear o trabalho do regente.

...Dentro desta unidade é natural e inevitável que surja uma certa polaridade no sentido mais ou menos de masculinidade e feminilidade: o elemento mais ativo e o mais passivo...Em relação ao ouvinte, o grupo sujeito ao regente é o elemento passivo, pois segue as indicações de seu guia e chefe, que atua ativamente em relação a ele. (ZANDER, 2008, p.24)

O papel ativo intensificado na figura do regente, tende a minimizar as possibilidades dos envolvidos também se tornarem sujeitos do processo, como aponta o etnomusicólogo Samuel Araújo (2006) ao referenciar Paulo Freire.

Tais concepções e práticas foram denominadas “bancárias” por Paulo Freire (1996), implicando que a experiência e universo cognitivo dos educandos é reduzido a uma espécie de estado de latência “à espera de” um conhecimento pré-formatado em contextos socialmente distantes e, muitas vezes, adversos à promoção da autonomia do educando. (ARAUJO, 2006, p.20)

Para Zander (2008) nos corais o regente, normalmente, é considerado o único detentor do saber musical, estabelecendo uma relação de poder assimétrica que condiciona a experiência musical e objetifica os seus coristas, considerando-os meros instrumentos de execução de seus repertórios e de suas interpretações, geralmente, submetidas a uma visão estética única e ideal que passa pelo crivo e pelas expectativas dele próprio. Neste tipo de relação a realidade musical do regente geralmente sobrepõe as diversas realidades que ali se apresentam, justificadas por uma autoridade musical que visa nos seus processos musicalizar seres supostamente não musicais. Esse posicionamento me levou também a questionar na Educação Musical o uso da palavra musicalização pelos mesmos motivos, pois o termo nega a existência de outras musicalidades, e novamente atribui certo poder a aquele que musicaliza, geralmente a partir dos seus critérios sobre o que seria ou deveria ser musical. John Blacking (1974) chama atenção sobre a extensa

presença e diversidade musical no mundo, o que lhe levou a crer que a musicalidade não é uma característica limitada apenas a um pequeno contingente de pessoas.

Há tanta música no mundo que é razoável supor que a musicalidade, assim como a linguagem, e possivelmente a religiosidade, é uma característica definidora da espécie humana. Processos fisiológicos e cognitivos essenciais que geram a composição e execução musicais podem mesmo ser parte da herança genética, e estar assim presentes em quase todos os seres humanos (BLACKING, 1974, p.08)

O autor supracitado denuncia que nossa sociedade e o dogma capitalista dizem que só uns poucos eleitos são musicais, no entanto, divergentemente, em suas investigações, ele percebeu que existem sociedades em que todas as pessoas são consideradas musicais. O paradigma do capitalismo, acima posto, reverberavam inconscientemente nas visões, crenças e valores da grande maioria dos participantes do CVC, poucos se consideravam naturalmente aptos à atividade do canto coral, mesmo quando demonstravam certas habilidades e interesse.

No entanto, a oficina confluía tangencialmente ao acolher todas as pessoas, independentemente das suas condições, competências e limitações. Havia uma convicção de que o canto não deveria restringir-se apenas aos ditos “talentosos”, e que por meio de condições oportunizadas qualquer um poderia cantar. Incomodava-me o fato de assistir apresentações de outros corais institucionais limitados a uma meia dúzia de participantes, muitas vezes cantores especializados, enquanto as demais pessoas daquela mesma instituição condicionavam-se apenas ser plateia, primeiramente, por não se sentirem aptos a cantar, mesmo quando desejosos, e segundo, pelos critérios rigorosos estabelecidos pelos regentes, frequentemente, fincados em objetivos estéticos e artísticos muitas vezes nada consensual.

Fica claro, que o desafio em democratizar a prática do canto coletivo a princípio esbarra em concepções limitantes e excludentes fundamentadas em padrões estéticos elitistas que foram internalizados e mantidos em duas vias tanto das pessoas (sociedade), naturalmente potenciais cantantes, quanto pelas condições técnicas exigidas para o ingresso nesses grupos.

Blacking (1974) observou que o critério que define pessoas a serem vistas como supostamente musicais ou antimusicais baseia-se estritamente na capacidade de execução musical. No entanto, ele chama atenção que toda produção musical profissional de alguma forma confia na compreensão e fruição de um expressivo número de ouvintes, que em sua grande maioria não são considerados ou não se consideram executantes musicais. Para ele, a audição é

uma importante competência inerente à musicalidade humana, e não apenas as condições técnicas musicais de execução, que são relevantes, mas pouco nos dizem “sobre os propósitos expressivos e o poder da música”. O autor conclui que a capacidade do ser humano em expressar-se musicalmente é inata, e que o seu desenvolvimento depende das condições oportunizadas pelo seu ambiente (BLACKING, 1974, p.9). Ou seja...

Sem os processos biológicos de percepção auditiva, e sem um consenso cultural entre pelo menos alguns seres humanos quanto ao que se percebe, não é possível haver música ou comunicação musical. Costuma-se ignorar a importância da audição criativa em discussões acerca da aptidão musical, e, no entanto esta é tão fundamental para a música quanto o é para a linguagem. (BLACKING, 1974, p.10)

Para este autor, a música é um produto das interações e do comportamento de determinados grupos humanos, é a organização humana do som. E mesmo que sociedades distintas concebam suas próprias ideias sobre estas organizações sonoras, qualquer que seja esta definição, carece de uma conformidade e de um parecer comum baseado em princípios próprios que definem seus critérios sobre a organização do som. (BLACKING, 1974, p.10)

Uma compreensão destes e de outros processos que a produção musical implica pode nos oferecer provas de que os homens são criaturas mais notáveis e capazes que a maioria das sociedades jamais os permitiu ser. Tal não é uma falha da cultura em si, mas uma falha do homem, que confunde os meios culturais com os fins, e portanto vive para a cultura, e não para além dela. (BLACKING, 1974, p.08)

A negação de outras musicalidades reforça e posiciona o regente como figura central e o único capaz de pensar as sonoridades produzidas pelo coral, moldando o grupo exclusivamente, segundo sua personalidade. Zander (2008) reafirma um modelo de regência, cuja “personalidade” do grupo não deve interferir na sua condução, pelo contrário deve ser submetida, exclusivamente, a responsabilidade do regente:

Outro fator importante para o futuro regente é a responsabilidade. Esta deve ser tão forte, que o regente possa realmente conduzir e não ser conduzido pela personalidade do grupo, e poder irradiar aos outros, de um modo espontâneo, a autoridade da condução e, através dos seus gestos, refletores de personalidade, fazer entender todas as intenções da música. Deve saber liderar. (ZANDER, 2008, p.20)

Zander continua e problematiza a possibilidade do trabalho coletivo nos corais, pelos motivos da autoridade absoluta e pela capacidade e conhecimento, que estão vinculados a sua formação musical, geralmente originária da cultural ocidental.

Perante uma orquestra, como perante um coro, o regente é autoridade absoluta em capacidade e conhecimento. Há os que não querem entender ou aceitar este fato, achando mais simpático recorrer a um trabalho em equipe em que o regente seja um entre outros colegas, tendo permissão de dar mais sugestões. A dualidade de atitudes em face do problema admite um comentário: pode-se ter autoridade absoluta sem ser tirano, como se pode ser um grande tirano dentro de uma equipe. Todos têm direito de opinar, mas não pode ser acatada a opinião de cada um. Na prática, isso não seria possível, seria utópico. (ZANDER, 2008, p.147)

Não quero desmerecer a importância de uma liderança que possa conduzir o grupo e mediar possíveis impasses, se trata aqui em considerar também o valor da coletividade e certa autonomia dos partícipes, sobretudo, pela diversidade musical que se apresenta no processo de construções de sonoridades e interpretações musicais. Como mediador, vivi uma experiência neste sentido ao entrar no Coral Baile Pastoril Queimada da Palhinha, Simões Filho⁴⁹, no ano de 2018. O grupo já apresentava uma sonoridade construída pelas mestras pastoras ao longo de quase 100 anos de existência dessa tradição, e o meu papel era propor possibilidades e ajudá-las a superar possíveis dificuldades, buscando sempre preservar o valor estético e cultural daquela manifestação. Neste grupo, para mim ficou bem claro, era preciso estar aberto ao diálogo e diante de impasses, as decisões estéticas e interpretativas deveriam considerar a posição do grupo, principalmente das mestras que detém as circunstâncias e sonoridades apreendidas de geração a geração.

Os critérios ideológicos, estéticos e sociais, discutidos no capítulo anterior, vêm sendo utilizados como um crivo para as abordagens e tratamentos estético-acústicos em práticas educativo-musicais, inclusive em cantos corais, por onde, geralmente, as outras realidades sonoras são submetidas e adequadas. Este tipo de abordagem, descontextualizada e superficial, promove um esvaziamento estético e simbólico de fazeres musicais populares, regidos por outros fundamentos epistemológicos.

⁴⁹ Município do estado da Bahia localizado na região metropolitana de Salvador.

A perspectiva folclorista do passado, de se recortar cantos e ritmos das expressões performáticas das tradições populares, arranjá-las e fixá-las conforme os valores e normas do “senso comum” musical (temperamento, hierarquização de parâmetros sonoro-musicais, adequação da duração, impositação vocal etc.), de modo a serem aprendidas e apresentadas para um público externo, mantém-se corrente em propostas apressadas e irrefletidas de materiais didáticos para suprir a demanda de aplicação conjunta das leis n.º 11.645/2008 e n.º 11.769/2008. Essas reduções não apenas descaracterizam a realidade sonoro-musical tal como entendida e vivenciada por seus praticantes, como minimizam e depreciam essas tradições expressivas, anulando sua complexidade, seus valores, suas regras, e suas formas particulares e alternativas de existência, incluindo as práticas de sociabilidade a elas associadas. (LUCAS; QUEIROZ; PRASS; RIBEIRO; AREDES, 2017, p.251)

Este tratamento estético-acústico descontextualizado proporciona a perpetuação de relações hegemônicas que posiciona outros fazeres e saberes musicais em condição de subalternidade (LUCAS; QUEIROZ; PRASS; RIBEIRO; AREDES, 2017, p.251). O que limita as execuções de canções de contextos locais em corais a sonoridades totalmente descaracterizadas do seu contexto de origem, submissas ao conjunto de valores ideológicos prevalecentes.

Interpretar canções de contextos locais específicos, inclusive religiosos, exige uma compreensão e um respeito pelos saberes ali constituídos, com vistas a evitar aproximações violentas e usurpações invasivas, já que essas manifestações podem estar submetidas a regimentos próprios e circunstanciais. Com isso, percebemos a complexidade em promover o ensino de Música e práticas de canto coletivo numa abordagem multicultural. Em outras palavras, o desafio, “pautado no respeito interétnico, é fazer com que culturas musicais tradicionalmente excluídas dialoguem em pé de igualdade com as dominantes, sem que sejam moldadas e redefinidas a partir das referências de quem domina.” (LUCAS; QUEIROZ; PRASS; RIBEIRO; AREDES, 2017, p.253) Estes autores ainda sacramentam que para atuações mais dialógicas é preciso considerar “outras lógicas conceituais e perceptivas, o que exige definições de ensino e aprendizagem vinculadas às suas dinâmicas idiossincráticas”.

Diante desse quadro tão diverso, o professor/educador/regente/mediador não deveria ser o único detentor do saber musical para definir sonoridades ou repertórios apenas a partir das suas experiências musicais. Pelo contrário, é necessário estar receptivo às contribuições e vivências musicais dos participantes, não só acolhendo canções, mas suas formas de interpretar. Para isso, foi preciso abrir mão de moldes que atribuíam valor e estabeleciam estéticas como certo e errado,

arbitrariamente ancorados no dito bom gosto, na bela voz e numa suposta música de qualidade, critérios subjetivos que geralmente são apresentados como se fossem argumentos neutros e incontestáveis, produzindo hierarquias, discriminação e preconceito.

O maior desafio no CVC foi identificar como os participantes e a comunidade percebiam o canto coral e determinavam seus critérios estéticos, muitas vezes formados pelos meios de comunicação, mas também influenciadas pelas tradições culturais da infância e da sua família. O importante é reconhecer que nem sempre esses padrões estão alinhados com as perspectivas de quem vai mediar o trabalho, e que esta aproximação deve se dar por uma via de mão dupla com um direcionamento do olhar e dos ouvidos para as pessoas que participam do coral e seus contextos diversos, por trazerem um saber e um sentido musical inerente a suas histórias de vida com seus significados próprios.

Um dos aspectos importantes que emergiu da atuação pedagógica do professor foi o modo como ele respeitava o conhecimento prévio e as subjetividades de seus alunos. A começar pela chegada dos novatos ao coral, quando lhes pedia que cantasse uma música [em particular] de livre escolha. Isso deixava o aluno a vontade em um momento que é novo para ele, estar em um grupo diferente, em meio a tantas pessoas, sem impor que ele cantasse música A ou B, de modo que o aluno percebesse que ali era um espaço de trocas. Assim, André podia captar qual o universo musical que aquele aluno levava para o grupo, realizando uma avaliação diagnóstica do que o aluno “geralmente” ouvia e/ou gostava. (SANTOS, 2014, p.71)

A identificação da cultura local dos participantes, sua história musical foi um dos aspectos cultivados ao longo dos anos no CVC. O que traz questões de repertório é claro, mas tem a ver também com identificações rítmicas, articulações, timbres, imitação vocal e tudo lhes parecia familiar aos seus ouvidos musicais. O capítulo anterior revelou quanto as condições e aspectos étnico raciais que permeiam todo território do bairro Engenho Velho de Brotas (EVB), localizando e justificando as propostas e intenções da Fundação Pierre Verger (FPV), juntamente com o seu Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV) de valorização da cultura afro-brasileira com referências africanas e suas diásporas, uma abordagem particularmente ligada a trajetória do seu Fundador e que coerentemente nortearam as conduções e diretrizes das oficinas do Espaço, inclusive do CVC.

As abordagens do canto coral calcados num modelo hegemônico ocidental, muitas vezes não considera e até desqualifica outros contextos cultural/musical, estabelecendo uma relação

verticalizada, onde só o seu saber é pleno e legítimo. Com isso, utiliza seus recursos técnicos e estéticos como baliza para definir o válido do não válido, submetendo o grupo a uma autoridade arbitrariamente absoluta.

É bom evitar também os tão afamados “debates” que podem surgir naqueles grupos com pretensões de evoluídos. Estes debates, geralmente, representam perda de tempo precioso porque são conduzidos por elementos do coro sem a devida autoridade técnica e, muitas vezes, com uma cultura bastante fraca e superficial. (ZANDER, 2008, p.148)

Os estudos da etnomusicologia de maneira geral visam compreender as diversas músicas e os significados que lhes são atribuídos, ou seja, muitas vezes vistas como uma cultura musical estranha. Ela aponta interlocuções sobre formas e abordagem em territórios alheios desprovidas de comparações submetidas ao reconhecimento da alteridade em vias de melhor compreendê-los. A etnomusicologia notifica que o valor e a definição geral da música são atribuídos pelo próprio ser humano, por meio das suas tradições, experiências, influências sociopolíticas e associações diversas (BLACKING, 1995, p.20). Padrões e modelos descontextualizados são bem vindos, como forma de ampliar e acessar outros fazeres musicais, mas de forma alguma, devem sobrepor práticas musicais nativas e culturais.

Essa equação tenderá ao fracasso, como assinalado tanto por Paulo Freire quanto por certos antropólogos e etnomusicólogos, quanto maior for o fosso entre a experiência e poder de vocalização das diferentes culturas impedidas de real diálogo, quanto maior negação de um papel mais ativo ao pesquisado ou ao educando, quanto maior a violência simbólica da cultura dominante sobre as subalternas. (ARAUJO, 2006, p.21)

Um caso que traz claramente o valor musical atribuído e constituído pela cultura do indivíduo, é reafirmado novamente por “Alcione”, que apesar de nunca ter participado de corais, cantava ativamente em sua casa, influenciada desde a infância pela sua mãe, que também gostava muito de cantar e era Mãe de Santo⁵⁰. “Alcione” era bastante tímida e demonstrava uma baixa autoestima, não aceitava sua voz e nunca tinha cantado em público.

⁵⁰Yalorixá [1] ou mãe de santo [2] é a sacerdotisa de um terreiro, seja ele de Candomblé, Umbanda ou Quimbanda.

Na época, eu desconhecia suas relações tão intensas com a religião do Candomblé, mas ao ensaiar a canção Onixá Urê⁵¹, percebi logo como ela se apropriava dessa melodia e do seu texto, e nos apresentava uma belíssima interpretação, externando um sentido profundo em seu canto. Diante de tal autenticidade, o grupo a elegeu para ser solista desta música, e ela passou a cantá-la durante as apresentações, sempre bem elogiada pelos colegas e pelas pessoas que as assistiam. A canção ajustava-se muito bem com seu timbre de voz e com a forma que ela articulava os sons e as palavras.

Durante a entrevista, ao ser perguntada como ela se sentia ao interpretar a canção, ela revela que essa música era do seu Orixá, Oxalá, informação que até então eu desconhecia. E ela complementa “e aí, parece, eu não sei o que foi, o senhor⁵² deu a música à pessoa certa”. Fica claro nessa revelação o significado cultural e religioso para “Alcione”, e a explicação do seu êxito na interpretação da canção.

O trabalho colaborativo em corais requer do mediador compromisso político e constante autocrítica, que perpassa por uma contínua avaliação de sua própria formação e o reconhecimento da diversidade musical e a constante transformação do mundo. No CVC nem sempre a minha condução foi vista por todos e o tempo todo como democrática, “Seu Jorge” traz um relato que contrapõe a visão de alguns dos seus colegas. Ele relembra um ensaio em que tivemos um “choque de ideias”- expressão usada por ele - quando não acatei suas sugestões, o que gerou frustração, ao ponto dele desejar sair do grupo, situação contornada logo em seguida com o diálogo e apoio dos colegas.

R: A gente veio com mil ideias, meu Deus do céu. Ele mandou a gente pesquisar, a gente veio com mil ideias, tal, e aí, não só eu como os meus colegas ficaram totalmente arrasado, né? Porque a gente ia com ideia você: não. Vinha com a ideia, e Ossimar: não. Ai tem uma hora que você, pô, o cara bota a gente pra pesquisar aí, só a ideia de Maiquel [professor de teatro] que vale, (risos) pô, cria um pouco de frustração, porque, como a gente fazia parte da estrutura, como a gente fazia parte do coral, o que deu pra entender da gente, é que as ideias que a gente tava tentando de alguma forma da pesquisa, ia ser aproveitada. (“Seu Jorge”, E17.10)

⁵¹ Canto religioso

⁵² É razoável registrar as formas como os alunos se referiam a mim: Alguns alunos utilizavam o pronome de tratamento “senhor”, como no exemplo acima, às vezes até com mais idade do que eu, já outros preferiam me chamar de professor ou pelo meu próprio nome, neste caso usando o pronome você.

“Seu Jorge” tocava guitarra e tinha uma banda de rock. No coral ele sempre foi bastante ativo, compôs música em parceria com os colegas com base na pesquisa feita por eles sobre o Blues e idealizou algumas das cenas importantes do espetáculo “Eu Sou o Blues”. Não entrarei na defensiva sobre a minha postura naquele momento, mas acho importante destacar que houve, sim, aceitação de algumas de suas sugestões, como é citado por ele em outros trechos da conversa. Numa delas, “Seu Jorge” relembra a atividade de composição musical coletiva aplicada no coral, em que ele, em parceria com os colegas, compôs uma música que acabou fazendo parte do espetáculo “Eu sou o Blues”:

Dei uma ideia de uma coisa sobre a África, aquela coisa que eu escrevi quando surgiu “Eu Sou o Blues”. Eu sei que os outros meninos fizeram um Rap, tal, e aí, você pegou tudo e juntou. Aí fez uma introdução, da parte da música que eu fiz, finalizava com Rap, aí criou aquela estrutura, eu achei massa, legal. (“Seu Jorge”, E17.10)

Em outro trecho da conversa, ele traz uma outra atividade (criação de cenas), na qual ele idealizou dois momentos também do espetáculo “Eu sou o Blues”, como ele relata abaixo:

Eu me lembrei da questão dos pessoal jogando baralho no cassino, da briga, porque os filmes que eu já acompanhei, que eu já assisti, tinha isso a cena do trem do embarque, do desembarque o é... Era muito [comum] tinha muito na época do Blues, que na época de 1969, os shows das ruas tinham muito marionete, eu vinha com as ideias, a gente amarrar as cordas do pessoal pra fazer de marionete como tivesse dançando e tal. (“Seu Jorge”, E17.02)

“Seu Jorge” sinaliza a importância da participação ativa no coral, como condição *sine qua non* para se sentir parte do grupo, e ele reconhece essa pertinência, quando diz “como a gente fazia parte da estrutura, como a gente fazia parte do coral”. Esse pertencimento e envolvimento, por vezes, geraram divergências a partir de diferentes entendimentos e idealizações, mas, mesmo assim, para ele era importante contribuir.

R: Somar, sempre tive essa ideia de onde eu chego, tinha que somar. Acho que foi um dos motivos que a gente teve aquela controvérsia de ideias, porque eu acho que quando a gente tá num grupo, a gente não pode ser omissa, a gente não pode ficar sempre de lado, o que tá colocado tá bom. Eu acho que se incomoda a gente tinha que falar. (“Seu Jorge”, E17.02)

Reconheço que diante da posição privilegiada na qual eu me encontrava, muitas vezes selecionei, decidi e conduzi os trabalhos a partir de uma perspectiva julgada por mim mais adequada, até porque o canto coral é uma expressão artística coletiva e, por isso mesmo, deve proporcionar a todos os seus integrantes, inclusive, o seu mediador, que expressem sua forma de pensar e sentir. Também não posso me eximir por completo do papel de sujeito que sugestiona e instiga o grupo e possibilita novas experiências, ou seja, um agente modificador, mas também modificado pelo grupo, e ambos pela música e pelo público e suas reações. Por isso, é obvio que não há como agradar o tempo todo a todas as pessoas envolvidas, mesmo quando há um esforço para isso. Todavia, o que interessa refletir neste fato é que, os “choques de ideias” são importantes no processo, fazem parte do crescimento dos envolvidos. Porque mesmo diante dos conflitos, há um sentimento de pertencimento de estar em grupo, e não apenas estar no grupo, ou com o grupo, como observa “Margareth Menezes⁵³”:

Acho que é uma coisa bem integrada, não era uma coisa só sua. Você trazia os arranjos pra gente, mas, você é uma pessoa muito aberta a gente dar complementos. Aí, a gente tá participando ativamente na construção de tudo. Inicialmente a gente não tinha essa questão da performance, você se lembra? Não sei se você se lembra, a gente só cantava paradinha e tal, e a gente um dia a gente resolveu, eu lembro dessa aula que você falou assim:
- Hoje não vamos esquecer um pouquinho a música entre aspas, vamos ver, vamos para o centro e espero que cada um surgira uma movimentação.
-Lembra? A gente começou a construir eu lembro bem dessa aula. Então, era um coral de todos, de todos. (“Margareth Menezes, E09.04)

A construção coletiva pode gerar impasses e conflitos, mas isso é positivo e bem vindo, neles aprendemos a dialogar, diversificando e ampliando nossa compreensão.

É um trabalho árduo porque o aluno às vezes não está acostumado a falar, a se posicionar, a criticar. Acha que o professor vai se chatear. Quando eles percebem que eles podem se posicionar as vezes eu preciso frear no sentido do respeito, né? Alguns pensam que “não, eu posso me posicionar então não vou respeitar mais ninguém”. Então às vezes, a gente precisa tá dialogando nesse aspecto também, mas sempre permitindo que o aluno se posicione (CE, 2013, p. 25). (fala minha na entrevista)

É possível perceber que a afirmação de André vem de algum modo, corresponder às suas vivências durante a formação acadêmica, pautadas no

⁵³ Margareth Menezes (Salvador, 1962) É uma cantora e compositora baiana, ligada ao gênero da Axé-music. Escolhida por um participante da primeira e segunda fase do coral na época adolescente.

pensamento de Paulo Freire, no que concerne, ao espaço do aluno, à sua autonomia para se desenvolver, a se posicionar e ser crítico. André, também revela que o educador musical tem um papel importante na construção dessa autonomia em sala de aula, sobretudo, para não interferir negativamente no universo da coletividade. (SANTOS, 2014, p.72)

Os debates não são perda de tempo, contrariamente ao que afirmou Zander na citação acima (2008, p.148). Tenho certeza que momentos memoráveis do grupo e boa parte das suas construções foram oriundas das discussões e contribuições coletivas que nos modificaram e contribuíram para uma maior interação e integração dos participantes do coral.

4.4.1 Fardamentos, Indumentárias e Vestimentas

A excessiva preocupação na uniformização dos cantores é outra tendência conservadora que retira dos participantes qualquer manifestação de personalidade. No início da minha atuação nos corais presenciei várias vezes coordenadoras e/ou coordenadores não só exigir do grupo a utilização de um fardamento, mas também solicitar deles que retirassem dos seus corpos qualquer ornamento pessoal tiaras coloridas, brincos grandes, pulseiras, etc.

Observei essa tendência também em outros grupos quando participei de encontros de corais em Salvador e ao assistir vídeos na internet, onde visivelmente essa uniformização nos corais se estabelece não como uma possibilidade, mas como padrão naturalizado nas suas práticas. Essa tentativa de padronizar, desnaturalizando o fenômeno da diversidade, frequentemente gera muitas insatisfações e discussões nos grupos que participei, As roupas nem sempre são escolhidas democraticamente e quando as são existe sempre uma fatia do grupo que não aprova.

Outra questão com relação à problemática do fardamento nos corais, por incrível que pareça, tem a ver com questões econômicas. Há grupos em que alguns participantes apresentam limitações econômicas e financeiras extremas, principalmente, quando estão desempregados ou são a única fonte de renda da família. Neste caso, a adoção de vestimentas mais diversificadas pode tornar a participação mais inclusiva dessas pessoas, e quem sabe até resultar em figurinos mais criativos e personalizados.

Não devemos excluir as vestimentas uniformizadas, não é isso que está em questão, mas também não elevá-las a uma categoria de essencialidade, como padrões que se tornam padrões,

como alerta Samuel Kerr (2010, p.119). Existem inúmeras formas de vestir o grupo, construindo imagens tão harmonizadas quanto a aquelas vistas como suposto padrão. Podemos compartilhar vestimentas, adereços, tematizar o vestuário a partir de um determinado assunto. Todo esse movimento agrega coletivamente e favorece a integração e participação das pessoas de forma mais solidária.

R: O figurino foi super de boa assim, para arranjar os figurinos que vinham para gente a partir de “Dona Ivone Lara” que ela trazia os figurinos, e... eu lembro que no dia da apresentação na primeira apresentação de "At last" o vestido que ela trouxe parece que foi feito para mim, quando eu vesti ele ficou perfeito no corpo, não precisou de ajuste nada, nada. Ele ficou muito legal o vestido então figurino foi muito bom, deu um certo trabalho.

P: Então, “Vanessa” qual a sua opinião sobre o uso de roupas e figurinos no coral?

R: Eu achava interessante porque dava uma cara para o personagem que a gente estava fazendo no palco, cantando principalmente então era muito legal ter esses figurinos. (“Vanessa da Mata⁵⁴”. E06.07)

Figura 6- Pose com os figurinos costurados para o espetáculo do samba



Fonte: Arquivo pessoal dos participantes

Muitas apresentações no coral tiveram esse movimento para vestir o grupo, em alguns casos chegamos a comprar o tecido com ajuda da ECPV e alguém do grupo costurava as

⁵⁴ Vanessa da Mata é uma cantora e compositora mato-grossense nascida em Alto das Garças em 1976. E aqui é referenciada por um participante que na época estava no final da adolescência e início da sua juventude.

vestimentas, ilustrada na figura acima, em outros conseguíamos as roupas emprestadas, como nos lembra “Dona Ivone Lara” ao utilizar a roupa da Casa de Oxumarê.

R: Você se lembra daquela apresentação que a gente fez na casa da cultura, na Barroquinha [Centro Cultural da Barroquinha]? Que foi emprestado pra gente o figurino do pessoal, do povo de Santo, como eles mesmos se intitulam da Casa Branca [Casa de Oxumarê]? Que a gente vestiu aquelas roupas, né? E os meninos vestiram aquela calça branca. [Eu não lembro quem conseguiu aquilo, você lembra?] Não foi Ângela? Foi Ângela, porque o evento era alguma coisa que ia falar sobre um livro que foi escrito por ela, não é isso? E alguém da Petrobras, não, alguém da casa branca que era ialorixá da Casa Branca⁵⁵ que também tinha escrito, acho que em parceria com ela alguma coisa assim, e aí as roupas de Santos nos foi emprestada. E eu nunca pensei na minha vida em vestir uma roupa de uma Casa Branca aquilo para mim foi um dos figurinos que mais me (risos) que mais me tocou.

(Ela lê a pergunta e a resposta do questionário)

R: Você tem alguma apresentação relevante para você? Aí, eu coloco a apresentação na Casa de Cultura, tem duas coisas importantes primeiro repertório que a gente levou, que foram canções que traziam Afro né? a cultura afro, traduz muito o povo de santo e o figurino que nos foi emprestado.

P: Tinha algum incômodo?

R: Incômodo tinha, porque aquilo era muito duro, era muito sabe? Muito formalizado [O incômodo que você fala, era incômodo do pano?] do pano, o físico, mas assim, incômodo emocional, espiritual, “preconceitual”, não de forma nenhuma. Mas assim, foi uma coisa: Meu Deus, eu estou vestida como se, poxa, você pensou em algum momento que você teria essa oportunidade de vestir uma roupa de Santo, até por conta das próprias prerrogativas que eles colocam sobre as roupas, que eles tem aqueles cuidados aqueles preceitos, aquelas coisas todas, pô, e você uma simples mortal tá vestindo uma roupa, sabe? Então foi muito interessante. (“Dona Ivone Lara”, E01.11)

Só a título de curiosidade, quando realizei uma rápida pesquisa na internet sobre imagens do canto coral, quase todas mostravam essa tendência a uniformização. Quando incluí a palavra africano, outro panorama muito mais diverso e colorido é vislumbrado. Percebe-se neste recorte que podemos pensar uma multiplicidade de vestimentas que não se limitam apenas a utilização de uniformes, que muitas vezes são justificados como uma forma de levar o público a concentrar-se apenas no canto emitido pelo Coro, o que novamente, desconsidera outras formas de fazer musical que incluem vestimentas e o movimento corporal como elemento importante da performance.

⁵⁵ Babalorixá do Oxumarê, Babá Silvanilton ou Babá Pecê.

4.4.2 Leitura, Oralidade e Notação Musical

A oralidade e memorização foram mecanismos preponderantes no ensino aprendizagem do CVC. A partitura era utilizada como um recurso eventual e sem caráter obrigatório, e cada um se apropriava da música à sua maneira, ou seja, da forma que lhe era mais significativa, confortável ou adequada.

Geralmente, em roda, os participantes ouviam e repetiam os ritmos e melodias ensinadas, por meio da escuta e observação. Apenas em algumas canções, com mais texto e variações, utilizávamos letras impressas, sempre buscando, desde o início a sua memorização. Em nenhuma das apresentações realizadas no tempo que estive no grupo foram utilizadas pastas ou letras de música, inclusive nas execuções de canções em outros idiomas. A oralidade *versus* o caráter visual da música, sempre esteve em grau de maior importância. O maior recurso na aprendizagem estava na observação dos sons, do corpo e do movimento. Michal (2014) em sua pesquisa sobre canto coral com idosos descreve seus desafios para ensinar as canções de forma oral, já que, segundo ela, existe um estigma de que “todo coral que se preza, usa pasta”. Novamente, podemos notificar a presença de uma visão eurocêntrica sobre o uso incisivo de pastas e da música escrita no coral. No entanto, em seu texto, a autora também percebe um declínio do uso deste recurso ao observar outros grupos nos encontros de corais. Os integrantes do CVC, ao longo do período analisado e de maneira geral, não demonstravam interesses na utilização de pastas e não relutavam em memorizar as canções.

Existem diversas formas didáticas de introduzir partituras nos corais com aulas específicas de teoria musical, marcações coloridas para destacar as vozes, leituras relativas, solfejos etc. No entanto, decidi a partir da experiência com o CVC não utilizá-la intencionalmente. Murray Schafer (1991) alerta sobre a necessidade de definirmos nossas escolhas, quando diz que: “Uma das piores coisas que podem acontecer na nossa vida é continuarmos a fazer coisas sem saber bem o que elas são ou por que a fazemos” (SCHAFER, 1991, p. 25).

Aos poucos, entendi que as técnicas musicais, partituras, vocalizes, apoios, exercícios respiratórios tinham seu valor e benesses no aprendizado dos alunos, mas deveriam ser ferramentas não exclusivas ou de caráter essencial. Conhecer desejos, expectativas, aptidões diversas e acolher as ideias e criações, bem como experimentar novas possibilidades, podia muito

mais potencializar o grupo na construção de um fazer musical próprio e de maior crescimento integral, alimentado por essas trocas de saberes.

Por isso, durante o planejamento passei a levar em consideração algumas questões: Para quê? Quando? Quais os ganhos reais? Qual a sua validade? O grupo deseja este aprendizado? Farão usos futuros dele? Na maioria das vezes não. As técnicas devem ser consideradas meios pontuais para melhor possibilitar as expressividades e não para a formatação estética de padrões, que por vezes acabam nos distanciando de uma experiência mais estimulante e criativa. É importante reforçar que não existe uma única forma de ensinar e aprender música e as diversas culturas revelam uma infinidade de técnicas e fazer musical, muitas vezes com lógicas metodológicas bem contrastantes.

Decidi, então, apresentar a notação musical convencional, apenas como mais um recurso, até porque seu uso de forma sistematizada, num grupo que estava sempre acolhendo novos integrantes e faixas etárias diversas, gerava alguns entraves e intimidações por exigir dos participantes conhecimentos prévios perante a vivência musical propriamente. Foi necessário também considerar que havia no grupo pessoas com dificuldades na leitura cursiva, algumas até não alfabetizadas, e uso da partitura como prerrogativa causaria constrangimentos e exclusões.

No entanto, todas/os participantes em algum momento tiveram contato experimental com a partitura, no sentido de conhecer e entender sua funcionalidade, não como leitura de fato ou como algo determinante para se cantar ou fazer música. A mesma relação foi estabelecida em outras formas alternativas de escrita musical não convencional, como gráficos, traços e números que utilizei também como suporte.

Assim como nas sociedades sem escrita, o elemento mais importante da aprendizagem musical do grupo residia no próprio corpo dos partícipes, por meio da repetição e observação de gestos e movimentos que os estimulavam a memorização das canções, afinação, percepção rítmica e musical.

Como a turma não lê partitura, todo o repertório era trabalhado explorando a memória musical por meio da audição, ou seja, o professor tocava no piano as notas do trecho da música a ser ensaiada e cantava junto também. Logo depois pedia que os naipes repetissem juntos e individualmente. (SANTOS, 2014, p.64)

Embora tenha utilizado partituras para documentar e registrar os arranjos elaborados para o grupo, como também as adaptações realizadas nos arranjos de outros autores, busquei

desprender-me do seu uso constante durante os ensaios, procurando também memorizar as melodias e harmonias, para melhor facilitar a condução do grupo.

Alguns arranjos eram feitos pelo próprio André, outros eram feitos por outros arranjadores. Destes últimos, o professor utilizava a partitura para se basear na hora do ensaio. Dos seus arranjos, era muito comum que ele tocasse os trechos sem o auxílio de partitura. Notei que até mesmo alguns arranjos de colegas foram adaptados por ele para o coral. (SANTOS, 2014, p.64)

Pela pouca ênfase que foi atribuída a este recurso, quase nenhum dos participantes durante a entrevista se referiu ou lembrou das aulas de partitura e seus usos. No entanto, uma das participantes, “Daniela Mercury⁵⁶” se sentiu curiosa e movida a aprender mais sobre a leitura da partitura, e em paralelo com o coral, buscou outras instituições para aprofundar esse estudo.

Quando eu cheguei lá no NEOJIBÁ [era] uma partitura atrás da outra, eu ficava com aquela coisa, eu vou ter que estudar, eu vou ter que procurar saber desde Ossimar, [no] Vozes do Engenho às vezes aparecia umas partituras, poxa, e eu não sei pra onde vai, nem uma bolinha daquela, não, eu vou estudar. Então ficou isso, esse significado de mim, que eu tinha que estudar. Aí eu fui, fiz o primeiro semestre [Curso de Extensão da UFBA], e o segundo em 2017, fiz teoria 1 e teoria 2. Em 2018 eu fiz teoria 3 e teoria 4. (“Daniela Mercury”, E23.08)

Por outras palavras, mesmo com a noção bastante introdutória da partitura apresentada no coral, “Daniela Mercury”, considerou um saber importante e complementar para os seus estudos musicais. Aqui é importante relatar brevemente fatos de sua trajetória musical que talvez justifique tal interesse. Ela, antes do seu ingresso no coral já havia tido uma vasta experiência musical. Ainda na infância e juventude ela participou de concursos de calouros e programas de rádio comunitária cantando e muitas vezes sendo até premiada. Já na fase adulta ela montou com os filhos uma banda profissional que realizou shows pela cidade e interiores da Bahia, com gravação inclusive de CDs. É notória que diante da sua intensa e contínua vivência, em algum momento a partitura se tornou um elemento importante para o preenchimento de uma possível lacuna, identificada por ela em seu aprendizado musical. Talvez não saberemos de fato se houve outras motivações que possam ter despertado tal interesse. A questão é que entre a totalidade dos vinte e três participantes entrevistadas/os a leitura e a partitura não foram consideradas pré-

⁵⁶ Daniela Mercury (Salvador, 1965), é uma cantora, compositora uma das pioneiras do gênero Axé Music, titulada como a Rainha do Axé. Elegida por um participante idoso da segunda e terceira fase.

requisitos ou elementos fundamentais para a inserção e participação em práticas corais. Para eles a vontade de participar, o gosto pela música e o canto, o comprometimento, a escuta, a dança e as encenações são elementos muito mais indispensáveis a prática coral.

O movimento corporal espontâneo, muitas vezes é retirado das performances de coros tradicionais, pelo mesmo motivo das vestimentas e adereços, para evitar desvio da atenção do público para elementos julgados secundários, como vimos anteriormente. No entanto, “Amado Batista” não percebe o movimento do corpo como um simples adorno. Ela diz que:

Porque a música, a dança, ela, você tem que fazer movimento, né? Porque não pode a música sem movimento, se teve música tem que ter o movimento, não é isso? Não pode não existir você cantar tocar e não fazer o movimento da música, porque tá dentro dá musica o movimento, também faz parte, entendeu? ...Eu penso dessa forma, né? Porque onde tem a música, tem a dança, né? Tem um movimento [tá tudo ligado?] tudo ligado uma coisa com a outra, eu penso dessa forma, né? (“Amado Batista”, E18. 16)

No próximo capítulo aprofundarei um pouco mais as questões corporais no grupo, alinhadas com suas experiências performáticas. Por ora, quero registrar apenas o valor da expressão corporal declarada acima e também atribuído por outras pessoas do coral.

4.5 AS TRANSMISSÕES DE SABERES NO CORAL

A atividade do canto coral é por si só um espaço de aprendizagens, seja pela transmissão de conteúdos específicos da área de música ao gerar expansão de percepções e habilidades musicais, como também, por outras competências que ultrapassam a linguagem da música. A interação efetiva promovida pelo coral, genuinamente, é uma experiência educativa, onde a troca de vivências, competências e habilidades, gerada pelas observações e convivências entre os partícipes fomentam a possibilidade de desenvolvimento mútuo entre eles, um trânsito intenso de troca de potencialidades.

O CVC foi reconhecido pelos seus participantes como um espaço de aprendizagens. Em diversas falas são reveladas práticas, conhecimentos e habilidades de diversas ordens que foram conquistadas durante a oficina. Os integrantes, além de declararem ter aprendido a cantar por meio das técnicas utilizadas (vocalizes, exercícios de respiração e percepção musical), reconhecem o desenvolvimento de outras competências como melhora na dicção e capacidade de

oratória, aprendizados de novas palavras, inclusive de outras línguas (Ioruba e inglês), performance de palco e noções de produção de espetáculos. Também revelam aprendizados conceituais e reflexivos gerados por essa experiência, declarando expansão do gosto musical e cultural, valorização da música afro-brasileira e uma maior reflexão crítica sobre música e suas correlações sociais.

Antes de analisar os aprendizados ocorridos no CVC e como eles podem ou não apontar para aproximações decoloniais no coral, é importante compreender como se deu o processo de inserção no coral e quais foram os primeiros interesses que moveram essas pessoas a se matricularem na oficina. Para isso, serão expostas as expectativas mais frequentes declaradas por eles.

O processo investigatório revelou expectativas atribuídas pelos integrantes que talvez apontem, a princípio, para possíveis justificativas de procura e inserção na oficina. Foram localizadas em destaque nas falas dos participantes, basicamente, três categorias gerais de expectativas com certa permeabilidade entre si, ou seja, alguns integrantes transitavam entre elas, apresentando variações de foco e intensidade (Como é revelado na figura abaixo).

Quadro 1 - Distribuição das expectativas

Participante	Conhecimento	Fruição	Terapia
E01	1º	2º	-
E02	1º	3º	2º
E03	2º	1º	-
E04	1º	2º	-
E05	1º	2º	
E06	-	1º	2º
E07	-	1º	-
E08	-	1º	-
E09	1º	-	-
E10	-	1º	-
E11	2º	1º	-
E12	-	1º	2º
E13	-	-	1º
E14	1º	2º	3º
E15	1º	-	-

E16	1º	2º	-
E17	1º	2º	-
E18	1º	2º	3º
E19	-	1º	-
E20	2º	1º	3º
E21	-	1º	2º
E22	1º	2º	3º
E23	1º	2º	-

As expectativas estão distribuídas em:

- a) Absorção de conhecimentos e habilidades musicais com vistas a aprimoramento ou até mesmo a profissionalização.
- b) Vivência, fruição e entretenimento musical.
- c) Necessidades sociais e terapêuticas.

O grupo de alunos que apresentou acentuação pelo desenvolvimento musical já trazia experiências musicais externas como participação em grupos de samba, pagode, banda de rock... E a sua inserção na oficina muito se deu pela busca de ampliar seus conhecimentos e aprimorar a sua competência e qualidade musical, como afinação e harmonização das vozes, sempre com objetivos de aplicação em seus trabalhos musicais. “Mr. Dan⁵⁷” é um exemplo deste foco por saberes musicais e por desenvolvimento de competências neste sentido.

R: O coral melhorou o meu canto, me mostra tudo que eu aprendi do lado da música, o coral tem um grande ponto nisso, sabe? [...] quando eu procurei o coral foi pra eu melhorar o meu canto, pra eu cantar, com o coral a gente aprende a cantar com o coro, com outros amigos, mas também a gente tem o nosso individual, da gente cantar o nosso solo também. Então isso também me melhorou, eu afinar, me afinar com o côro, me afinar individualmente, então isso me ajudou [...] e a gente saber que na música, a gente nunca chega ao ponto final a gente sempre continua, então eu cheguei falei então que continuar até não dá mais, então o coral me fez ter essa motivação de prolongar. (“Mr. Dan”, E16.04)

⁵⁷ Mr. Dan Compositor, e tecladista, Dan passou a infância e a adolescência ouvindo Michael Jackson, Marvin Gaye e Stevie Wonder. Elegido aqui por um participante jovem da terceira fase.

O segundo grupo formado por simpatizantes da música, e, geralmente, com pouca experiência prática, trazia uma auto-visão de incapacidade e vislumbrou nessa experiência basicamente o entretenimento e diversão, apesar de também dedicar-se ao aprendizado musical, mas não com tanta ênfase, observe na declaração de “Cassia Eller”:

Eu gosto da música, não tem jeito, eu ia com todo prazer, independente, podia tá na maior tristeza, mas sempre motivava ir pro coral, porque pra mim era [...]era uma zona de conforto, é uma zona de conforto.

P: Como é essa zona de conforto?

R: É... porque, tipo, esquecia dos problemas lá fora, então ouvir música ou participar, qualquer coisa relacionada a música, aquilo ali me faz esquecer todos os problemas, né? Do cotidiano e... a música para mim me deixa bastante energizada (“Cassia Eller”, E07.01)

Já o terceiro grupo apresentou um histórico de dificuldades sociais e de doenças psíquicas, pleiteando naquela atividade superação e tratamento, sendo para eles o coral um espaço profilático e terapêutico, como revela “Mariene de Castro”:

R: Cantar hoje me mantém de pé, desde daquela época, eu passei por várias situações na minha vida que o que me livrou e me libertou foi a música, porque por tudo que eu passei, hoje não era nem pra eu estar viva, por tudo que eu passei na minha vida, por escolhas erradas que eu fiz, então quando eu entrei no coral, já aquilo ali já foi uma salvação. Quando eu entrei, o coral me ressuscitou, eu tinha algo a fazer, né? ...Eu entrei em depressão, eu emagreci muito (“Mariene de Castro”, E02.06)

R: Eu cheguei aqui eu tava num processo de depressão, eu já falei, eu não sabia nem que eu tava em depressão, mas, devido os sintomas: Não tomava banho, não conversava muita coisa, chorava, e comecei a ficar com esquecimento. Meu cabelo caiu e o médico passou um monte de remédio pra mim, eu fiquei meio esquecida. Eu esqueci muita coisa assim do meu passado devido a várias coisas que eu passei, passei muita coisa e chegou a hora que minha mente fundiu pra eu não ficar doida, segundo o médico falou: Meu organismo fez eu esquecer. E aí, ele falou assim: “Procure algo para você fazer, pra te ajudar”, mas eu falei, o que é que eu vou fazer? “algo que você goste”. Poxa, eu gosto de ir pra igreja, mas não tá dando certo, ele então: “faça algo que você nunca fez”. Aí eu subindo ladeira que eu ia pro médico, marcar uma consulta, eu vi “Espaço Pierre Verger”, eu vi pessoas entrando, eu perguntei: - ai é o quê? ai falou: - “aqui é o Espaço”, -que Espaço? - Pierre Verger. Aí eu peguei, entrei, ai vi: música de coral, música de violão. Eu entrei para fazer aula de violão, mas aí disse que não tinha vaga. Aí eu fiquei no coral, eu falei assim, mas como é que eu vou ficar no coral se eu não conheço música? Mas como o médico mandou procurar

algo diferente, eu vou começar, pra mim, era uma coisa nova com a música. Só que eu vinha, vinha, mas não tinha nem tanta vontade de vir, mas devido a você falava que o que eu escutava aqui, não era nem eu querer vim ver a música era porque você sempre ficava, ah, você pode, e quando a gente tá em processo de depressão, quando a gente tá em depressão, a gente não quer ouvir nada, só que você pode que você é capaz, é isso que a gente quer ouvir não coisa que leve pra baixo e aqui na aula sempre ouvia você falando, ah, você consegue, eu acho que você não percebeu que eu tava em depressão e também não percebeu que eu não conhecia nada de música. Eu nunca cantei nada, nem no banheiro. (“Paola Carla”, E13.01)

Observem que este triplo naipe de interesses aqui destacados, associados às diferenças de idades poderiam ter sido um desafio para confluência do grupo, potencializando conflitos e possíveis desestímulos (reservarei essa reflexão para o próximo capítulo, onde trataremos sobre questões mais sociais). No momento, gostaria apenas de destacar que essas expectativas são permeáveis entre si, ou melhor, as expectativas não estão centradas em um único recorte, e constantemente apresentam fluxos e importantes intersecções, como revela “Alexandre Carlo” em um trecho da nossa conversa em que ele reclama das brincadeiras e conversas no grupo durante os ensaios.

A galera chegava no ensaio, e os meninos conversava, brincava muito e (pausa) esquecia do mais importante que era a música e (pausa) Ai, eu acabei pegando no pé de algumas pessoas, falando que tinha que estudar em cima das dificuldades, em cima daqueles desafios, começar a estudar mais, utilizar o tempo pra poder fazer mais música, não que a resenha fosse ruim, mas.. aquele momento que a gente tinha pra ensaiar pra fechar algum repertório eu dava preferência ao estudo. (“Alexandre Carlo”, E04.3)

“Alexandre Carlo” declara seu incômodo com as brincadeiras excessivas do grupo e reforça a sua preferência pelo estudo e aprendizado musical. Ele é, especificamente, um exemplo do primeiro grupo, que já tinha anteriormente experiências e práticas musicais, e que visava no coral o conhecimento e apreensão das suas competências. No entanto, em outro trecho da conversa a Música também é percebida por ele como apoio e suporte para a sua vida.

É... acreditar um pouco mais que a música fazia parte de mim, 'hoje eu enxergo a música como soluções de alguns problemas [é mesmo?] sim, sim eu consigo ver. Liga a música a uma explicação de minha vida em momentos de felicidade, momentos de tristeza também, e eu acho que a música é a saída, ou a saída pro momento de tristeza, e é fundamental pra um momento de felicidade em minha vida, também, tento ligar a música com a vida, sempre, pode ser através de

alguma composição, de alguma lembrança que a música me trás e... ela fez, ela faz uma grande diferença. (“Alexandre Carlo”, E04.04)

Ou seja, é relevante reforçar que havia um trânsito nas expectativas com ênfases diferenciadas e intercambiáveis. Não posso afirmar que esses alunos estavam no coral especificamente com uma única finalidade. Havia sim uma multiplicidade de interesses, que favorecia a convivência entre os partícipes. E neste sentido, o grupo como um todo também se mobilizava com alternâncias de foco entre o aprendizado e performance musical e a sua fruição.

Mais da metade dos entrevistados (12) declaram que suas expectativas iniciais eram de aprendizagem musical, outros (10) viram no coral a oportunidade para cantar, socializar e se entreter, apenas uma declarou ter como motivação principal questões psicossociais, apesar de recordar-me de outras quatro pessoas, pelo menos, com adoecimento psíquico que participaram do coral, por indicações de clínicas psiquiátricas e CAPS, mas não consegui localizá-los para esta pesquisa.

Durante as aulas, novas expectativas foram surgindo, entre elas o desejo de participar de teatro, vivenciar mais o movimento e expressão corporal, lançar-se em uma carreira de músico profissional, estudar produção cultural. Muitos alunos também declararam que seus aprendizados foram além do conhecimento musical. Na fala de “Mr. Dan” ele descreve que ocorreram integrações e uma certa união no grupo, potencializadas pela atividade musical, que desdobraram um maior acolhimento mútuo e conseqüente respeito pela diversidade cultural, musical e religiosa.

P: Qual a sua opinião sobre o coral?

R: O coral, além de a gente aprender a música, a gente também aprende a lidar com a pessoa, a ouvir a pessoa. Além disso, a gente sabe, como é que posso dizer, é a amizade que a gente faz aqui, é acho que é maior do que uma pessoa que a gente conhece, assim, não sei dizer, a amizade que a gente tem aqui é diferente, sabe? Quando a gente tá ali junto, a união quando a gente vai fazer uma apresentação. é quando a gente vai fazer uma apresentação todo mundo participa da produção, todo mundo tá ali, pra fazer as coisas, ninguém reclama de nada, todo mundo quer fazer então o coral em si, além de o aprimoramento musical, tem essa parte humana da pessoa, a moral da pessoa, o conhecimento assim de amizade, eu não sei dizer assim mais a amizade sabe? Então, o coral é além de a gente só falar, vou aprender, música, vou aprender cantar, não a gente vai aprender a união, [Você acha que aprende outras coisas?] Com certeza a união a cumplicidade, a gente aprende que a religião não interfere nisso, a gente pode cantar qualquer música, sabe? Além da gente aprender sobre a música, a

gente aprende as coisas que acontecem no mundo. Quando o senhor trazia, não, a gente vai cantar essa música aqui que é Gospel, não também a gente vai cantar essa música que aqui fala da África, fala da origem africana, fala do candomblé, a gente vai cantar também, por que não tem esse diferencial, é tudo tá tudo acoplado, a gente tem que fazer tudo. Então, é a união, que a gente faz aqui, é a união que a gente também tem que conhecer lá fora, entendeu? É isso a união das pessoas. (“Mr. Dan”, E16.02)

Para ele esse aprendizado é potencializado pelo exercício da auto escuta e escuta coletiva gerada pela prática coral

P: Você fala que o coral traz o escutar o outro, como é essa escuta? Fala um pouco mais sobre isso:

R: [...] quando eu comecei na música [...] a gente aprende a tocar, mas a gente quer tocar o nosso instrumento, a gente não liga pro instrumento dos outros que tá ali tocando também, a gente tá aqui, se a gente for pra fazer um solo, a gente faz o solo e se outro fizer a gente tá nem ai, a gente aprende assim. Mas quando eu vim pro coral eu tive que me ouvir e ouvir o outro que tá cantando, e isso me fez, também perceber[...]outra colega que tava, que era soprano, contralto que tava ali ouvindo, olha, eu tenho que ouvir mas não posso perder também. Na vida também é assim, a gente tem que falar, mas a gente também tem que escutar o outro, sabe? [...] não pode ter o preconceito, a gente tem que aprender, não vamos ouvir saber o que ele tá falando. e depois a gente ter a nossa concepção. Então, no coral é assim, a gente tá ali ouvindo, a gente tá ouvindo o outro, tá se ouvindo, mas a gente tem a nossa concepção o outro tem a concepção dele e a gente tem a nossa concepção e a vida continua. (“Mr. Dan”, E16.03)

O envolvimento do grupo em todos os processos do coral desde a idealização a produção do espetáculo propriamente, trouxeram maior compreensão e ampliação de aprendizagem e conhecimentos.

P: Fala um pouco da importância dos processos e dos bastidores pra você:

R: Porque assim, a gente teve que se preocupar com alimentação, com vestimenta, com que as pessoas ia vestir, as pessoas tinham essa preocupação: Você já tá com a roupa? O que você tem aí? Se você não tiver a gente vai arranjar. As pessoas tinham esse carinho de a gente procurar, moral, sendo seu cada um no seu cada qual, não, todo mundo tava ali preocupado, com alimentação, com o camarim, o camarim das meninas, o camarim dos meninos, com a montagem do da cenografia, né? Com a dança com o coral todo mundo nervoso isso trazia um certo ansiedade, pra gente fazer as coisas, então [como é que você vê essa participação em tudo?] Foi grande. [Se você não tivesse participado disso tudo, tivesse só cantado?] Na verdade você estando na

produção você vê quanto é dificultoso fazer aquela produção, mas quando você está executando, tá ali no final, tá fazendo já o evento, você quanto é prazeroso está ali, então, se eu estivesse só participado, só cantado, só chegasse no palco, eu não ia, eu não ia ter esse união que eu tanto falo, eu não ia ter esse prazer de querer fazer mais de experimentar em outros lugares e fazer mais produção, isso me ajudou a ter minha banda hoje, porque hoje eu sei como fazer as coisas por causa desses bastidores e de outros bastidores também que aconteceu aqui, mas me fez ter esse aprendizado, sabe? Então é muito importante pra mim. (“Mr. Dan”, E16.09)

P: O que significou o Coral Vergeio Cantado pra você, “Cauby”?

Ah! foi um, foi uma escola, foi umas coisas pra muita coisa pra [mim]. Praticamente tudo que eu faço de arte hoje em dia, veio daí, foi basicamente uma escola, das, das do que eu aprendi, a fazer no coral, do que eu aprendi com as pesquisas, com as aulas, com as pessoas também, que a gente trazia, que a gente trazia muito, tipo, da nossa, coisa nossa de dentro de casa, tipo, ah, quando eu era pequeno, minha vó cantava isso assim, assim, assim pra mim. Ah! eu também mas era um pouquinho diferente, não sei quê. Ah! eu gosto de tal música, não gosto de tal estilo, ah por quê? Por causa disso, a gente ia sempre conversando e lidando com as pessoas e com as opiniões e com as coisas. Acho que tudo isso foi muito uma escola, com certeza. [essas coisas da conversa sobre os gostos?] Porque era tudo muito, tudo era muito democrático, não era aquela situação de aula na escola, que você senta, aprende, e vai embora, não. A gente conversava muito, todo mundo dava sua opinião, todo mundo dava o seu pedacinho ali, nos produtos finais, sempre. E aí a gente conversava e aí pã é assim, é, não é, sempre era isso. (“Cauby Peixoto”, E19.04)

As trocas de saberes entre as pessoas produziam também aprendizagens e descobertas de aptidões diversas. Apontando para uma expansão de conteúdos, que não se limitava apenas aos meus saberes quanto mediador do grupo, eles aprendiam entre si:

P: Você acha que tem que ter algum pré-requisito musical?

R: Não, acho que não, assim, tem que ter aquela vontade de aprender e nesse processo a gente vai se achando, onde é que a gente se encaixa melhor. Não só falando de naipes, mas você dá o seu pedacinho, a sua opinião, o que você mais, todo mundo tem alguma coisa antes de entrar no coral. Ah, eu conheço, tipo, eu fui de um grupo de não sei de quê, de samba, digamos assim, como “Daniela Mercury” fazia. Um grupo que tem no Engenho? [Vozes do Engenho] e aí já trouxe algumas coisas que ela já aprendeu lá trouxe pra cá. No fundo, no fundo todo mundo tem a sua bagagem, acho que pré-requisito não mas cê ter uma aptidão, não sei se é palavra seria, mas vontade de aprender, de estar ali participando, até você se achar na sua aptidão digamos assim. (“Cauby Peixoto”, E19.07)

O coral no ECPV teve parte do seu repertório estruturado por conhecimentos e estruturas melódicas e harmônicas transmitidas pela tradição ocidental. Vocalizes, sustentação e apoio vocal, técnicas respiratórias e divisão de naipes (soprano, contralto, tenor e baixo) foram recorrentemente utilizadas nos ensaios e arranjos do grupo. O piano também foi muitas vezes utilizado como referência para execução de exercícios e aprendizagem de melodias. No entanto, frequentemente, eu alternava esta função com o violão ou a própria voz. No espetáculo do Blues algumas canções apresentavam em suas melodias um som conhecido como “blue note”, provavelmente originário de padrões melódicos das canções de trabalho cantadas pelos povos afro-americanos. Estas notas não são encontradas no sistema tonal e principalmente no piano. Para trabalhar os cantantes nesses trechos utilizei a guitarra, esticando a corda⁵⁸, junto com a voz para facilitar a entonação das mesmas. Podemos aqui pontuar a supremacia do piano como ideal para a construção sonora de um coral e perceber que podem existir outros recursos e instrumentos para trabalhar sonoridades e afinações das vozes.

As harmonizações vocais muitas vezes foram pensadas a partir do sistema tonal, com exceções de canções nordestinas, africanas e afro-brasileiras que traziam melodias mais modais. Nos aspectos técnicos estudávamos fundamentos da produção vocal, dicção e articulação, respiração torácica, abdominal e intercostal, ressonância e entonação. No entanto, na construção da sonoridade do grupo as intervenções foram mais contextualizadas, fugindo de padrões estéticos eurocêntricos. Buscávamos perceber a diversidade de timbres que ali se apresentava, experimentando as diversas formas de colocar a voz, sempre com flexibilidade na construção das timbragens, alternando sons homogêneos e heterogêneos.

As rotinas de ensaio seguiam um misto entre modelos aprendidos na minha formação e ritos da cultura popular como formação em roda, oralidade e socialização de saberes. O repertório levantado apresentava uma variedade de gêneros com notória tendência por peças afrodescendentes, africano e diásporos, cultura popular, além de música brasileira radiofonizada. O repertório estava em constante mudança, sempre com inserção de músicas novas e diversas. “Wilson Simonal”, traz este ecletismo do coral na sua fala, ao compará-lo com as experiências vividas em outro coral:

Aqui eu vivi algo mais leve e lá eu vivi algo rígido mesmo, que eu tinha que [Isso te ajudou no aprendizado, essa rigidez?] [porque você aprendeu coisas

⁵⁸ Bend recurso utilizado no instrumento para alcançar microtons.

aqui] aprendi sim, em questão de palco, lá eu tive que aprender mais, eu aprendi muito mais lá, porque eu tive..., aqui a gente focava bastante na questão musical, muito, e tudo que eu aprendi música, eu levei daqui, levei já daqui também. Eu já tinha muita coisa, mas lá também tem a parte mais ligada pro performático, né? Então, o performático invadia mais [estético] é, era algo mais, eu sentia que era algo mais... não que seja importante, não digo importante, mas era algo que era visado também, né? Aquela parte, né? do visual no todo, tem a parte musical mas tinha muito essa parte, porque o movimento essas coisas eu, eu deixei o Vozes [do Engenho], nem foi só pelo meu, aqui eu sentia que a gente mudava o tempo inteiro, e era algo que me deixava mais satisfeita, porque eu preciso de mudança pra ficar no local, se eu faço todo dia a mesma coisa eu já quero sair daquele local. E lá, como tem muito essa questão do Afro, eu ficava muito presa, e aqui a gente cantava de tudo, Entendeu? e eu gosto de cantar de tudo, eu gosto de ter várias [era um outro seguimento] é [eu acho até bonito o trabalho deles] o trabalho é lindo, mas eu cansei [você precisava de diversidade] é eu gosto de diversidade, eu acho que música é diversidade, eu preciso, por isso que eu, eu adoro mistura, porque eu quero mudar sempre, eu quero algo diferente sempre, e eu tive isso aqui porque eu tive samba, e depois eu fui para o Tropicália, que nunca, que não sabia nada de música, meu Deus, que música é essa? e aprendi também, entendeu? [aqui a gente enlouquecia] é [eu enlouquecia vocês] (risos), era uma mudança constante. eu sou super eclética. Eu aprendi muito isso aqui, eu ouço a música como um todo, eu não julgo somente a letra da música. (“Wilson Simonal”, E22.03)

Interessante observar que “Wilson Simonal⁵⁹” participou da primeira fase do coral, onde as execuções musicais ainda não eram tão performáticas como veio a se tornar posteriormente.

Desse modo, ao acessar as abordagens, relatos, estratégias e construções descritas ao longo desses dois capítulos, parece que já é possível, por meio delas subsidiar, alguma conclusão sobre a questão decolonial. Questão que, a princípio, foi motivada pelas diferenças localizadas no coral pelos participantes e complementadas por uma discussão atual sobre a importância de reconhecimento da diversidade humana e sua inclusão nas produções científicas, sociais e culturais.

Nesta análise vimos que ainda persistem nas práticas do canto coral formas e padrões rígidos, não acolhedores das novas possibilidades musicais que se apresentam. E que, de alguma forma, é urgente ter atuações que de fato democratizem a prática do canto coletivo, reconhecendo autonomia na construção dos gostos e acolhendo as contribuições coletivas, decentralizando a figura do regente na promoção de formações mais participativas.

⁵⁹ Wilson Simonal (Rio de Janeiro, 1938 —2000) foi um cantor e compositor brasileiro de muito sucesso nas décadas de 1960 e 1970, chegando a comandar um programa na TV Tupi. Escolhido por um participante da primeira fase fim da adolescência e início da juventude.

Dessa maneira, reconheço que durante o período analisado o CVC não acessava os argumentos e terminologias decoloniais. Considero também que a ação de decolonizar, não significa necessariamente excluir outras tradições e saberes, e sim, acolhê-los sem hierarquizações. Assim concluo, que o CVC, estimulado pelo território do qual faz parte, com suas filosofias e socializações colaborativas, proporcionadas pelas aberturas e diálogos e a inclusão de temáticas de culturas subalternizadas, manifesta a ocorrência de processos decoloniais.

5. DOS BASTIDORES ÀS PERFORMANCES: RELAÇÕES, SENTIDOS E SIGNIFICADOS.

Neste texto que se inicia, pretendo adentrar nos bastidores, performances e na experiência musical do Coral Vergeio Cantado (CVC), pois estes elementos, por meio das interlocuções provocadas nas entrevistas, revelaram pistas importantes sobre a análise pretendida neste documento. Numa correlação sobreposta, eles demonstraram ser partes de um todo que compõe os sentidos e aspectos motivacionais daqueles participantes. Essa trama engendrada pelas condições estruturais do ECPV, pelas aberturas transdisciplinares e, sobretudo, pelos próprios partícipes, serão discutidas a princípio em suas particularidades, no intuito de situá-los especificamente sobre pontos relevantes apresentados pelos falantes. Em seguida pretendo percebê-los também em sua interseccionalidade.

O coral para mim é um meio de interagir com outras pessoas, de sair um pouco de casa, de ter contato também com arte, de ter contato com a cultura em si. Porque as suas músicas [repertório utilizado no coral] também trabalhava alguma coisa da cultura, então, a gente sentia cada vez mais emponderado, né? Emponderamento da cultura. Vem muito mais forte quando você tá cantando coisas que são suas, sabe? Então, você trazia sempre coisas da gente, mesmo no coral. Então, tipo, para mim o coral, eu acho que eu comecei a sair sozinha mais de casa pra vim pro coral. Então, isso tudo, essa coisa de, tipo, de vir sozinha de ficar aqui, de ter contato com a cultura e arte de uma forma geral [...] Eu também achava legal que ela[sua mãe] não faltava apresentação...A nossa tiete vip (risos) é isso, essa coisa da participação dos pais, da família, sabe? Então era tudo muito família, também tudo muito família, né? Até o coral, essa participação dela [mãe], quando você tem um apoio, tanto dentro, como fora, tudo caminha para ficar bom. (“Elza Soares”, E10.3)

“Elza Soares” suscita em sua fala elementos que são reafirmados com frequência em outros depoimentos e que reforçam a importância dada pelos entrevistados a interação social, a identificação com os conteúdos e à performance artística, complementadas ainda pelo reconhecimento da família e amigos, além do bem estar que essas interações resultavam. São essas reincidências que serão aprofundadas neste capítulo, entrelaçando-as com as questões de construção de autoestima, identidade e autoimagem. Com isso, e juntamente com as reflexões levantadas anteriormente, pretendo aproximar-nos da questão principal deste documento: Quais os sentidos e motivações foram relevantes para os participantes do CVC e quais os seus desdobramentos?

5.1 RELAÇÕES SOCIAIS E PROCESSOS DE SOCIALIZAÇÃO NOS BASTIDORES DO CORAL

Escolhi utilizar a palavra bastidor, como forma de descrever um espaço não necessariamente materializado, como sua definição usual presume - local que tornea os palcos cênicos, fora da visão dos espectadores, ou seja, as coxias, as grades, estruturas - mas sim, pelo seu sentido figurado, ou seja, o local do confidencial, do particular, das intimidades, e por isso também, dos ruídos, das intrigas, das divergências, dos enredos e tramas, que geralmente não são revelados sem uma devida convivência e vínculos construídos. Este termo também nos emprestou seu sinônimo, o caixilho, aparelho utilizado para bordar, tecer e que aqui também de forma poética, representa os laços, abraços e afetos tecidos nos encontros entre participantes, mediações e o Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV).

No entanto, os bastidores aqui não são apenas relatos de fatos que ocorreram no cotidiano do grupo ou descrições de caráter ferramental para produção musical performática em corais, é muito mais. Aqui revela, por meio das falas, que os bastidores apontaram aspectos importantes na permanência e envolvimento dos partícipes. O bastidor foi um local infraestruturante, isto é, ao mesmo tempo que submerso, era também alicerce, sustentáculo, e que possivelmente tenha sido o local dos estímulos mais significativos, das conquistas pessoais, e por isso, quem sabe, deixou marcas indeléveis na vida dos seus atores.

Uma das principais características da espécie humana é a sociabilidade, é por meio do convívio social e das experiências adquiridas ao longo desses encontros que nos constituímos quanto pessoa. A sociabilidade e a convivência são consideradas pelos estudos das ciências humanas uma necessidade física, psicológica e biológica. Para Pieritz (2012) “não conseguiríamos viver isolados” [...] “sem a companhia do outro para nos constituirmos seres humanos”.

No entanto, é preciso esclarecer que os vínculos sociais podem ser construídos em diversas circunstâncias. Por exemplo, um grupo de pessoas que pega um determinado ônibus todos os dias no mesmo horário, pode criar laços afetivos, ao ponto de compartilhar saberes, festejar aniversários, trocar presentes e até comemorar datas festivas, ou seja, somos extremamente sociáveis, o que me leva a crer que atribuir contribuições de socialização na Oficina de canto coral do ECPV, requer uma aproximação cuidadosa em vias de um

entendimento mais singularizado, ou seja, como se deu os processos de socialização no CVC? E quais foram de fato as contribuições do CVC nos processos de socialização?

A identificação de processos sociais nas práticas do canto coral é notória, basta uma breve observação do seu cotidiano de ensaios e apresentações para perceber que as relações sociais promovidas por suas atividades exigem da coletividade total comprometimento, participação, envolvimento, cumplicidade. Por isso, por definição, coral é uma atividade coletiva, e o seu resultado depende substancialmente do contato, comunicação e interação social dos seus partícipes.

Os processos sociais estabelecidos no coral e a multiplicidade de demandas de cunho artístico/musical e organizacional solicitam deste tipo de agrupamento - em prol da sua otimização - a divisão e distribuição de atribuições, por vezes, espontâneas ou formalizadas, além, é claro, das contribuições e interferências de comportamentos e atitudes interpessoais que, ora inconscientes, ora intencionais, acabam por promover uma convivência favorável no grupo, ou não.

Apesar de ser uma atividade de natureza associativa que promove a cooperação, acomodação, assimilação e solidariedade entre os indivíduos, também é possível verificar atuações dissociativas de caráter conflituoso como a competição, debates e certas rivalidades entre os integrantes. No entanto, mesmo essas aparentes desagregações também são do campo dos processos de socialização, ou seja, nem toda divergência é prejudicial e indesejável, como já discuti no capítulo anterior, onde o conflito social foi um transcurso de adequações e mudanças positivas para grupo. Setton (2008, p.17) ao considerar o processo de socialização experienciado de forma particularizada reafirma da mesma forma que o “processo de transmissão, negociação e incorporação desse imenso universo de símbolos que facilitam o intercâmbio da vida social”... ..é também “não isento de tensões”.

Antes de aprofundar a discussão sobre as atuações socializadoras da atividade do Canto Coral, gostaria de trazer um breve levantamento sobre como a sociologia vem desenvolvendo conceitos e entendimentos sobre socialização e os seus processos. As concepções funcionalistas de Émile Durkheim atribuem uma ação coercitiva e determinante da sociedade sobre o indivíduo, ou seja, a socialização é um fenômeno externo que compulsoriamente atua sobre os corpos e a sua consciência, influenciando suas ações sociais e tornando-os mais coesos e homogêneos. Para ele “uma sociedade só se cria ao criar e recriar um ideal coletivo, um sistema de símbolos”

(SETTON, 2008). Pensar o coral por este prisma é considerá-lo como um fato social, e que, como tal, atua sobre os indivíduos, moldando sua maneira de pensar e agir em busca de uma consciência musical coletiva com fortes características educacionais, no sentido de inculcação de saberes, valores e comportamentos.

No entanto, outro expoente da sociologia, Max Weber, discorda que os fatos sociais tenham características tão determinantes e sugere uma abordagem mais compreensiva, onde o sentido e motivação das ações humanas, individuais ou coletivas, é o principal objeto de observação, pois nelas residem as redes de significações sociais atribuídas às práticas culturais, religiosas, políticas e pedagógicas. (SETTON, 2008). Parece-me então, que este direcionamento, onde a realidade é construída no encontro entre pessoas com suas crenças e valores socializados e incorporados de maneiras distintas e peculiar, articula um plano de pensamento que melhor se alinha aos propósitos desta investigação, por reconhecer o caráter ativo e interativo das pessoas neste processo. Marília Medeiro (2002, p.8) diz que:

Weber define o social como toda ação específica determinada pela presença de um subjetivo vivido e pensado pelo ator ou como atividade humana dotada de um sentido subjetivo (isto é, não mecânico) que o ator em relação ao comportamento do outro e que torna possível decifrar a significação da ação (WEBER, 1971). As características da sociologia compreensiva estão centradas principalmente nas interações do ator social com o outro. Nelas, são acentuadas as significações subjetivas pensadas pelo ator para realizar uma ação social (WEBER, 1965: 327-398).

No texto de Grigorowitschs (2008) a autora revisita o conceito de processos de socialização fundamentados nas obras de George H. Mead e George Simmel. Por meio de um alinhamento entre Simmel (1900) e Weber (1905-1920) que considera a autonomia individual elemento relevante ao aspecto cultural, o primeiro concebe a socialização (*Vergesellschaftung*) como tudo aquilo que fomenta a interação entre indivíduo e sociedade.

Nesse sentido, em Simmel, o ser humano como um todo é visto como um complexo de conteúdos, forças e possibilidades sem forma; com base nas suas motivações e interações do seu “estar-no-mundo mutante”, modela a si mesmo como uma forma diferenciada e com fronteiras definidas (Simmel, 1917, p. 55) e, ao mesmo tempo, socializa-se. (GRIGOROWITSCHS, 2008, p.36)

Então, segundo Simmel, o processo de socialização, composto pelas interações, move-se por dois impulsos, o indivíduo e o seu contato social. Nele as concepções, crenças, valores,

percepções que se tem de si próprio e até as próprias estruturas de personalidade, estão de maneira dinâmica, em constante processo e transformação desde a infância (VEITH, 2002, p.169 apud GRIGOROWITSCHS, 2008, p.37) e ao longo da vida (PARSONS apud GRIGOROWITSCHS, 2008, p.37). A autora, ao citar Parsons, confirma ainda que a socialização ocorre em diversas circunstâncias da vida pessoal no âmbito familiar, relações de amizade, grupos de interesse, nas instituições educacionais e religiosas, e nas atuações profissionais. Grigorowitschs assume então, a partir da condição processual da socialização, o termo processos de socialização, tendo em vista, enfatizar “a mobilidade e dinâmica das interações sociais”.

Em suas dimensões mais amplas, os processos de socialização envolvem um ser humano individual (todo um espectro de experiências, posicionamentos, saberes, estruturas emocionais, capacidades cognitivas); suas interações, comunicações e atividades no meio social em que vive (relações familiares, escolares, interações com outras crianças, meios de comunicação de massa, religião etc.); bem como as distinções sociais que podem se manifestar em todas essas relações (sua pertença racial, de gênero, de estratificação social etc.). Essas dimensões devem ser tratadas, em seu conjunto ou em suas particularidades, segundo uma perspectiva sociológica, de acordo com um modelo “reflexivo” de socialização (Hurrelmann, 1991), que permite analisar como os indivíduos desenvolvem necessidades, capacidades, competências do agir, interesses e qualidades pessoais em tensão com as regras, expectativas e costumes sociais. Nesses processos estão em jogo aspectos multidimensionais objetivos e subjetivos, isto é, os processos do desenvolvimento da identidade e as comunicações e interações com o outro. (GRIGOROWITSCHS, 2008, p.37)

O texto fundamenta a importância do reconhecimento da individualidade dos participantes, as formas de interagir, comunicar-se e seu contexto social, além do reconhecimento de suas especificações sociais, aspectos que venho considerando relevantes desde o início desta dissertação, quando localizei o território do grupo e as singularidades sociais, cultural e musical dos participantes.

A citação acima forneceu também indicadores suplementares para inspeção das interações sociais no CVC como as necessidades, capacidades, competências, expectativas e costumes sociais, ratificados nas reincidências dos dados levantados, tanto por intensidade, quanto por extensão. Penso, além disso, considerar necessário os aspectos multidimensionais (identidade, comunicações e interações), também destacados no trecho, e que me conduziu a por em relevo as formas de se comunicar, as percepções de si próprio e as transformações declaradas a partir

dessas interações. A seguir, convido-os a conhecer um pouco desses bastidores do CVC, apresentados pelos próprios partícipes.

5.1.1 Amizades e uma Relação de Família

[Minha] opinião sobre o coral, ói, falando... se for falar tecnicamente é aquela coisa, que cada dia você tá aprimorando, né? sua técnica para cantar, conhecendo novas canções. Mas o mais importante disso tudo, que para mim também é de fundamental importância, foi a socialização com os colegas no ambiente que tem aqui na Fundação com os funcionários da secretária, diretor, todo mundo aqui. É um ambiente muito, muito bom, muito agradável. Então, isso me prendeu aqui, eu já fui chamado para outros corais, mas eu não quis sair daqui, continuo aqui ainda. (“Milton Nascimento”, E12.01)

A fala de “Milton Nascimento” sugestionou uma análise mais detida sobre as interações sociais, amizades, diferenças e reciprocidades que ocorreram no CVC. Nesta seção, exponho alguns aspectos dos processos de socialização dentro do grupo a partir de algumas falas nas entrevistas, mas também, considerações observadas por mim ao longo do trabalho.

Um terço dos vinte e três entrevistados associou a Oficina a uma segunda família, principalmente, quando inquiridos sobre seus sentimentos e a convivência com colegas e comigo. A categoria família apareceu para descrever como eles percebiam e coabitavam dentro do grupo e que, apesar dos conflitos, eles se mantinham coesos e consideravam o ECPV um local acolhedor, que inspirava confiança, possibilitando o exercício da entrega e espontaneidade.

Dezessete dos entrevistados declaram ter construídos relacionamentos de amizades que se mantiveram para além do Coral, ou pelo menos, ainda perduravam até o dia da entrevista, evidenciados pela continuidade do contato e da convivência, além do compartilhamento de assuntos mais pessoais. Também, pude observar que ao falar da pessoa amiga os entrevistados faziam declarações bem afetuosas movidas por suas lembranças, sinalizando a importância desta relação.

Não me proponho aqui a aprofundar conceitos e construções sobre amizades, apesar de existir uma vasta literatura sobre o tema, tanto de abordagem filosófica quanto científica. Acho mais razoável considerar as qualidades atribuídas pelos participantes a suas amizades como a reciprocidade deste afeto, onde um desejava o bem do outro e se ajudavam mutuamente sempre extrapolando o ambiente do coral.

Era também possível verificar que, durante os ensaios, normalmente, a presença do amigo ou da amiga era uma fonte de alegria e suporte psicológico para ambos, como nos diz “Vanessa da Mata”: - “Quando eu ficava nervosa com os solos. Ela sempre dizia: vai amiga, você consegue, eu confio em você. Era muito legal, a gente sempre teve esse negócio uma com a outra e até hoje. (E06.11)

As amizades que pude acompanhar, coincidentemente alinhavam-se aos aspectos de amizades em adultos identificados por Weiss (1974) e que é citado por Souza e Gauer (2012). As relações tidas como amizades, além da afeição, apresentavam similaridades nas experiências de vida, na forma de se comunicar e nos interesses geracionais ou não, havia entre eles comportamentos de reciprocidade como apoio, cooperação, compreensão, aceitação e confiança, além de compatibilidade, ou seja, a presença da amizade era agradável e divertida.

No entanto, as conexões afetuosas extrapolavam amizades entre os pares, e como foi dito inicialmente havia um sentimento de família atribuído ao coral como um todo.

R: A gente tinha uma química, então assim, por mais que a gente tinha desavença em algumas ideias, eu acho que sempre que a gente sentava pra conversar, até mesmo pra chamar, quando você via que tava demais, chamava atenção, é..., o aborrecimento passava na hora, né aquela coisa de, era mais questão mesmo de um pai falando com um filho, uma família, como fosse família mesmo. (“Seu Jorge”, E17.3)

Nesta outra fala havia uma compatibilidade, expressada na metáfora “química” que aponta para afinidades existentes, preservadas mesmo com divergências. Neste trecho, ele relembra momentos que precisei ser mais incisivo com o grupo, no intuito de mantermos o foco. E ai, novamente o termo família aparece, associando-me agora a uma espécie de figura paterna que cuida, mas também corrige. “Os puxões de orelha, acho que serviu muito pra mim alinhar, porque eu era muito dispersa, e [por isso] eu terminava me policiando” (“Liniker Barros”, E11.12)

Eu sentia assim como se fossem família, família diferente, cada um [respeitando sua individualidade] e cada um irmão, todos irmãos meu, mas cada um diferente um do outro, mas que no final me sentia família, mesmo [nome ocultado] brigando, outro cobrando, outro querendo se aparecer, outro querendo cantar, outro birrento, que sempre tinha os birrentinhos,. Mas no final a gente tudo era família que cê sabia agregar a gente. Eu gostava muito que você fazia assim encontros, depois da apresentação, traga um negócio, final do ano, sempre eu gostava disso, [nos encontros?] nos encontros. (“Paola Carla”, E13.10)

Novamente o termo família aparece, reconhecendo as diferenças e importância da minha mediação no processo de conciliar e agregar as pessoas. Reservarei maior aprofundamento sobre meu papel no grupo, na seção sobre motivações. Por ora, reconheço apenas a minha participação como mais um componente no processo de socialização do grupo.

Retomando a fala de “Milton Nascimento” no início desta seção, ele também revela que as interações dos participantes não se limitavam apenas aos colegas e o professor da Oficina, mas, segundo ele havia outros contatos dentro do Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV) que favoreciam a ampliação das redes e conexões sociais, já que muitos alunos também participavam de outras oficinas, interagiam com funcionários, coordenação, e até utilizavam o pátio do ECPV como ponto de encontro entre colegas e amigos para interações mais espontâneas.

Em busca de entender como os participantes percebiam o Espaço em sua totalidade, trago alguns dos elementos destacados e reforçados nas falas, baseando-me nas observações mais recorrentes como percepções e comparações institucionais, o pátio e as resenhas [papos informais]. Analogamente, quatro dos entrevistados contrapôs diferenças e semelhanças entre o ECPV e o ambiente escolar que frequentavam.

R: Na escola é algo mais obrigatório, né? E que você sente que você é obrigado a fazer aquilo, aqui quando eu vim fazer o... a aula de fotografia, eu sabia que eu tinha o horário, eu sabia que a gente tinha que fazer uma coisa tinha dias que a gente saía pelo bairro tirando foto eu sabia disso tudo, mas era algo mais livre, eu vinha porque era algo prazeroso tinha o prazer de fazer que eu sabia que eu ia aprender coisas novas. Tinha as birras da gente que era jovem, mas era o livre não é como a escola, aqui realmente era, na escola era uma chatice e eu vinha pro Pierre Verger de tarde aprender e ficar de boa, era super legal isso (“Wilson Simonal”, E22.02)

“Wilson Simonal” indica que a possibilidade de realizar algo que pra ela era prazeroso e de sua livre escolha, mesmo tendo as responsabilidades e compromissos exigidos pela oficina, ela se sentia mais livre e ficava bem consigo mesmo.

R: Eu sofria muito, muito assim na questão da escola... pra mim [frequentar o coral] foi mais como se fosse um refúgio, era um momento do meu dia, da semana que eu contava os dias, amava os ensaios dias de sábado que a gente fazia, que era um momento que eu era feliz né?, assim, porque não tinha julgamento, as pessoas, comigo não tinha bullying, não tinha nada, então pra mim só pelo fato de eu tá fazendo uma coisa que eu gosto com as pessoas que

me aceitam, pra mim já...[Cê achava que na escola era mais difícil?] isso, pra mim era mais difícil de frequentar, lógico que eu ia, minha mãe conversava muito comigo, mas era muito bullying, na escola, apelido, é, essas coisas, que tinha antigamente e hoje em dia não sei se tem tanto. (“Liniker”, E11.03)

Nesta outra fala, “Liniker” não se sentia aceita e acolhida no ambiente escolar, sendo muitas vezes rechaçada por seus colegas, enquanto, no Espaço não sofria tantos comentários e avaliações pejorativas, e isso lhe deixava feliz. A seguir, “Péricles”⁶⁰ também aponta rejeições e inadequação com a escola como um aspecto desmotivador.

R: Eu logo quando eu cheguei no coral. Não acreditava muito em mim, como pessoa. [Como assim?] Porque eu não acreditava muito em mim como pessoa? Porque eu acredito que eu tenha passado uma fase no colégio muito difícil que é a fase de ser um pouco mais gordinho, ser gordinho. Então, eu tinha aquela questão do bullying e as pessoas não respeitavam, brigava procurava determinado tipo de brincadeira. Então, isso me desmotivava bastante, logo quando eu cheguei aqui, eu percebi que tinha pessoas que me tratavam normal, e que isso não era problema, então a partir daí eu comecei a me encontrar a saber realmente quem eu era, a saber o que eu queria, para onde é que eu iria chegar, aonde que eu queria, da onde que eu tava saindo (E05.6) [...] aqui me sentia totalmente incluído neste contexto, né? do grupo e realmente sempre foi muito bom para mim toda essa questão.... (“Péricles”, E05.7)

É bom ressaltar, que o modelo institucional do ECPV sempre acolheu a demanda espontânea, ou seja, as pessoas escolhiam os cursos que desejavam participar e frequentavam o projeto até quando podiam ou desejavam. Essas falas levantam três indicativos importantes a ser devidamente desdobradas posteriormente, são eles: o desejo, o acolhimento e a possibilidade de fortalecimento da autoestima, manipulação da autoimagem e reposicionamento de identidades, devemos aprofundar estes termos mais à frente. Por enquanto, seguirei identificando outras condições socializadoras no ECPV.

5.1.2 O Pátio e as Resenhas

O pátio do ECPV, guardadas as devidas proporções, era como uma praça, nele as pessoas aguardavam as oficinas, conversavam com os colegas, participavam de rodas de conversas,

⁶⁰ Péricles é um cantor, compositor e instrumentista brasileiro de samba, da vertente pagode. Foi o vocalista do grupo Exaltasamba. Escolhido aqui por um participante da terceira fase do coral entre o fim da sua adolescência e início da juventude.

capoeira e práticas esportivas, constantemente apreciadas por espectadores, que sentados no entorno, apreciavam as atividades. Além disso, o pátio era também o local oficial das apresentações, onde, o público podia assistir os resultados das oficinas, costumeiramente no final do primeiro e segundo semestre, vê figura 13. Ali também era o local da socialização musical, onde alguns integrantes cantavam e tocavam violão, compartilhavam músicas de sua preferência e até composições próprias. Muitas vezes aproveitavam para treinar as melodias do coral e juntá-las de forma autônoma, sem a minha presença, momentos que eram, euforicamente, festejados com sucesso essas junções.

Figura 7 - Apresentação dos alunos de violão e percussão



Fonte: Arquivo do ECPV

Frequentemente, o pátio⁶¹ se tornava a extensão da sala, muitas vezes utilizei-o para dinâmicas que careciam de mais espaço como montagem de cenas e treinos de movimentação, além das marcações de entradas e saídas do grupo para alguma performance específica.

Neste local multifacetado aconteciam as conversas informais e descontraídas, que o grupo chamava de resenhas. Elas normalmente ocorriam antes e/ou depois das aulas, onde se falava de tudo, tiravam-se dúvidas sobre assuntos das aulas, alinhavam-se os planejamentos e programações do grupo, contavam casos, faziam observações queixosas ou divertidas sobre colegas. A resenha

⁶¹ Vídeo com a passagem da voz masculina no pátio. <https://www.youtube.com/watch?v=nhNE4kfdCDo>

era o momento da espontaneidade, do conhecer-se mais detidamente, onde a comunicação e as interações permitiam uma maior aproximação entre os integrantes e cada um podia eleger com quem conversar mais intimamente, abrir-se, confidenciar-se, o que “fortalecia a confiança do grupo. Sabe? fortalecia a confiança. Sabia que podia contar com outro não só ali, mas também fora dali (“Margareth Menezes”, E09.05)

E eu me lembro quando eu ouvi o histórico de uma das companheiras, eu passei a entender melhor, [...] e Aí eu comecei a entender porque algumas posturas, e aí nessa hora eu também trago para mim e aí qual é a sua história e como é que você se põe. Como é que você se posta, porque você também tem suas histórias, os seus perrengues, as suas mágoas, os seus traumas, né? Como todos como todo ser humano. e agora, né? E aí assim, quando eu passei entender melhor essa companheira pra mim foi um alívio muito grande, porque já não incomodava mais, mas alguma das coisas que ela fazia no comportamento, no ambiente antes ou após com todos porque ela agia assim com todos, entendeu? (Dona Ivone Lara, E01. 10).

As revelações da história de vida partilhadas naquele lugar de encontro permitiram que essa participante pudesse ter uma maior compreensão e compassividade por sua interlocutora. Acessar essa história à medida em que desenvolveu um sentimento de empatia, permitiu também maior reflexão sobre si mesmo. As comunicações estabelecidas naquele território promoveram uma estreita conexão entre os partícipes e por meio delas se relacionaram entre si, modificando-se mutuamente:

Sem a comunicação cada pessoa seria um mundo fechado em si mesmo. Pela comunicação as pessoas compartilham experiências, ideias e sentimentos. Ao se relacionarem como seres interdependentes, influenciam-se mutuamente e, juntas, modificam a realidade onde estão inseridas. (BORDENAVE, 1982, p.36)

Nem sempre os assuntos das resenhas eram acolhidos por todas as pessoas. Normalmente, as que pleiteavam maior conhecimento musical, alçando a sua profissionalização, preferiam aproveitar o tempo vago para o treinamento dos exercícios e das canções.

Eu tinha um pouco de dificuldade porque... Nem todo mundo tinha aquele interesse pela música que eu tinha. Tipo, tinha inúmeras pessoas que cantavam pra caramba na época, só que tinha pessoas que gostavam de cantar, não tinha nenhum interesse profissional com a música. Tava ali porque gostava de cantar, gostava da música, e eu confesso que eu tinha um pouco de dificuldade, porque as vezes eu queria fechar um grupo queria concentrar queria fazer um trabalho

naquela música, naquela melodia que a gente tinha uma dificuldade, que era um desafio pra gente. Mas ao mesmo tempo eu aprendia muito por conta dessa diferença das personalidades, isso fez que eu adquirisse maturidade também em entender cada pessoa e cada situação. (“Alexandre Carlo” E04. 17)

No entanto, mesmo não sendo o seu principal interesse, “Alexandre Carlo” declara aprendizados que também conduziavam a uma maior aceitação do outro, contribuindo para sua maior tolerância e resiliência, da mesma forma que outra participante. Aos poucos, o pátio e suas resenhas se tornariam uma atividade informal secundária, onde seus atores encontravam-se regularmente, como se houvessem agendado um horário, por vezes antes das aulas e/ou depois. O pátio foi o lócus do exercício da autonomia, das escolhas, do aproximar-se, conhecer-se permitiriam a construção de vínculos potentes.

5.1.3 Diferenças e Estranhamentos

Nesta seção pretendo analisar a partir do ponto de vista dos entrevistados, como se deram as interações entre as faixas etárias, seus incômodos e estranhamentos e os desencontros na forma como fruía as atividades do coral.

A galera chegava no ensaio e os meninos conversava, brincava muito e [pausa] esquecia do mais importante que era a música e [pausa]. Ai, eu acabei pegando no pé de algumas pessoas, falando que tinha que estudar em cima das dificuldades, em cima daqueles desafios, começar a estudar mais. Utilizar o tempo pra poder fazer mais música, não que a resenha fosse ruim, mas... aquele momento que a gente tinha pra ensaiar pra fechar algum repertório. Eu dava preferência ao estudo. (“Alexandre Carlo” E04.03)

Todas as pessoas experienciavam as práticas do coral em sua totalidade, no entanto, os interesses definiam a maneira como o participante se aproximava da oficina, o que ele imprimia maior esforço e atenção e o que retinha de fato. No capítulo anterior, apresentei três macros expectativas localizadas no coral que apontavam para possíveis zonas de interesses. Só pra lembrá-las, exponho-as novamente a seguir:

- a) Absorção de conhecimentos e habilidades musicais com vistas a aprimoramento ou até mesmo a profissionalização.

- b) Vivência, fruição e entretenimento musical.
- c) E necessidades sociais e terapêuticas.

Enquanto as expectativas sinalizam os interesses geralmente articulados pelas necessidades dos partícipes - tema que devo aprofundar mais a frente quando adentrar nas motivações propriamente, mas por ora, devo examiná-las como recursos de aproximação, ou distanciamentos quando não alinhadas - a forma de fruição representa um conjunto de competências que vão desde a capacidade de aprendizagem e performance artística à questões mais socioemocionais como tolerância e resiliência diante das suas dificuldades e dos demais, o entusiasmo e assertividade na comunicação com os colegas.

As cobranças entre eles, não se davam apenas do cantante que demonstrava interesse centrado em questões musicais, havia também sinalizações das pessoas que fruía o coral de forma mais leve e despreziosa. Assim, a busca por bons resultados e uma boa performance podiam permear praticamente todas as pessoas, independentemente de suas expectativas. Além do mais, como vimos no quadro do segundo capítulo, as expectativas não eram únicas e nem estavam estagnadas, havia constantemente a integração e emersão de outros interesses e necessidades. Explanando melhor, a vivência no coral e as interlocuções com o ECPV podiam despertar novos interesses e necessidades. Não foram poucos os casos de intercâmbios entre as oficinas, onde alunos do coral ingressavam em outros cursos e vice-versa. Também não havia um tipo de foco de interesse centrado em uma única faixa etária, adolescentes, jovens e adultos podiam externar maiores inclinações por qualquer uma das zonas de expectativas.

Os relatos coletados durante as entrevistas mencionam dois pontos de tensão no grupo que procediam das formas diferenciadas de fruição e das particularidades de cada faixa-etária. Se bem que os mais jovens ao longo das entrevistas não destacaram incômodos na convivência com os mais velhos, ao passo que três entrevistadas entre a fase adulta e a terceira idade confessaram dificuldades para equacionar essas diferenças.

Porque o coral pra mim ele tem que ser um coral assim mais sério, né? Uma coisa mais séria as pessoas tem que levar a sério, na hora que o professor tiver falando, não levar na brincadeira, né? Porque ali é uma coisa que não é pro professor, porque o professor já sabe, é pra gente, porque ele tá ali pra ensinar a gente, então a gente tem que dá mais ouvido, mas atenção né? Porque ele tá ensinando pra gente, então que ter um pouco mais de responsabilidade nessas horas, se concentrar num ficar brincando, procurando brincadeira, né? na hora

do coral eu penso assim [Você acha que isso atrapalhava?] Atrapalha e muito, muito, muito, muito, muito, muito não tem como não atrapalhar. É como você fosse fazer uma prova, tivesse fazendo uma prova e chega um colega seu do seu lado e dizer assim: - olhe, não sei quê. Falar, e aí já errou, por algum motivo (“Amado Batista”, E18.02)

Inicialmente, as diferenças de faixa-etária entre os partícipes geravam estranhamentos, ruídos e conflitos, mas ao longo da convivência se tornaram também uma oportunidade de trocas, aprendizados e conagraçamentos, como comenta “Wilson Simonal”. Ela fez parte da primeira fase do coral, permanecendo no grupo entre os 15 e 19 anos de idade e que pude acompanhar suas mudanças na maneira de interagir no grupo, principalmente, se tornando menos receptiva as brincadeiras, ao passo que se colocava mais disponível em ajudar os mais velhos.

É, já não tá mais, querendo dá um murro na cara do menino, (risos) Já tava mais séria, não tava mais brincando. Era diferente, mas era bom também porque a gente tentava um, apesar da, tipo, “Dona Ivone Lara” que era mais velha, ela tirava dúvidas comigo que era mais nova. Ela falava: “Wilson”, e aí, como é que eu faço isso? Aí, eu falava é assim, assim, assim [então você se sentia também] é, [bacana, né?] É legal, cada um tirando dúvida, todo mundo tirava dúvida com todo mundo e todo mundo se dava bem, no final todo mundo tava bem. (“Wilson Simonal”, E22. 03)

Em sua grande maioria os participantes declararam que as interações entre as diversas faixas etárias não eram conflituosas, no entanto, nos primeiros contatos havia estranhamentos e resistências em ambas às idades, principalmente, pela falta de recursos de aproximação, comunicação, interação. Surpreende-me a fala de um participante mais novo, na época com 20 anos, que declarou que não sabia interagir com pessoas mais velhas, e por isso, na época convidou um colega para entrar com ele na oficina e fazer companhia.

R: Porque eu achava assim se eu for, vai ter muitas pessoas maiores de idade que eu, e eu não vou conseguir ficar porque eu tenho, eu não tinha muita conexão assim com pessoas mais velha, e aqui tinha mais pessoas de idade do que jovem, e eu trazendo ele, eu ia melhorar ele que tava sendo backing da minha banda, ia melhorar, e nós dois ia estar lá, [quem foi?] “Tony Sales”, Aí “Tony” falou: vamos, aí trouxe “Tony”, aí ele ficou também empolgado, feliz, e aí a gente continuou. (“Mr. Dan”, E16.3)

Porém, ao longo do curso e diante convivência e interações promovidas pelas atividades do coral, ele pode perceber que:

As pessoas brincam, faz piadas. Pô, ó praí, ela fala as mesmas coisas que eu falo, não é diferente, sabe? Comecei a entender, não tem a diferença do jovem pra o adulto na hora de conversar, cada um tem seu modo de falar, mas a conversa pode rolar ali é só a gente saber o que a gente vai conversar (“Mr. Dan”, E16.7)

Mas nem todos os jovens apresentavam dificuldades de interação com as pessoas mais velhas. “Tassia Reis⁶²”, por exemplo, traz com muita naturalidade certo entrosamento, uma competência que, segundo ela, foi desenvolvida pelas condições vivenciadas na infância.

Eu sempre gostei, é... Desde pequena, só conversava mais com os mais velhos. Acho que o trabalho que mainha, fazia, né? Era com os mais velhos. E aí era com eles que eu ficava conversando todos os dias, minha mãe trabalha trabalhava no, aqui no sapatão. E aí fica vários senhores de lá no, na porta, e aí sempre ficava me contando muitas coisas. (“Tassia Reis”, E 08.08)

Contudo os bloqueios nas interações entre as faixas etárias era também uma via de mão-dupla, isto é, das pessoas adultas com as mais jovens.

R: Esse momento era complicado porque eu nunca tava no meio, eu sempre tava sentadinha separada [você não interagiu nesse momento?] é, não. [ficava só de lado olhando?] É, ainda mais os meninos jovens, aí, eles querem conversar as coisas deles sozinho, não quer que fique, não quer que coroa fique se metendo no meio, não quer que idosa fique se metendo no meio, se bem que eu não tava idosa não, agora que eu estou. (risos) (“Alcione”, E21.08)

Essa fala revela duas perspectivas, primeira, um prejulgamento, que talvez tenha relação com suas próprias percepções e crenças, já que, três jovens entrevistadas lembram-se dela com certo apreço e consideravam-na a tia do coral, não era para todo mundo. Já a segunda, complementada pelas observações das alunas, revela indícios de que ela conseguia reconhecer e respeitar a condição dos jovens e o momento deles. E talvez tenha sido justamente, essa atitude, que a tornou tão querida entre eles, afetos que pude observar durante as atividades do coral. “Margareth Menezes” (Jovem), inclusive, relembra que esse tipo aproximação não se dava com todos os adultos, e que alguns mantinham um posicionamento mais distanciado. Porém, a Tia é comparada como referência de uma interação mais compreensiva e positiva.

⁶² Tassia Reis (1989, São Paulo) é uma rapper, cantora e compositora brasileira negra. Iniciou a carreira em 2014 e é uma das primeiras mulheres do gênero no Brasil. Foi escolhida por um participante da segunda e terceira fase, na época jovem.

Era uma pessoa [outra integrante adulta] que não deixava a gente se aproximar tanto, e não se aproximava. “Alcione”, [a Tia do coral] por exemplo, também tinha mesma faixa etária, basicamente, e sabia mais lidar com a gente, que a gente era aquele furacão, né? A gente tinha aquela coisa mais, sabe? E Ela sabia mais lidar com o nosso jeito daquela idade que nós tínhamos, você sabia, e a “Dona Ivone Lara” já não tinha tanto essa coisa. (“Margareth Menezes”, E09.4)

Ao longo das aulas e ensaios, pude notar que havia uma linha tênue, que diferenciava os mais jovens com relação aos mais velhos, manifestadas sutilmente no comportamento, no ritmo de aprendizagens e interações. No entanto, não havia qualquer tipo de superioridade de proficiências entre as faixas etárias, ou seja, as competências se apresentavam de formas diversas e distribuídas no grupo, independente das idades e grau de instrução, inclusive, pude verificar pessoas adultas com maior habilidade musical, mesmo não sendo alfabetizadas. Contudo, os jovens demonstravam maior tendência em agregar-se entre eles, e tendiam a manter essas interações até durante os ensaios, o que às vezes causavam incômodos. Porém, eu não concebia esses desvios ocorridos nos ensaios como uma desordem e falta de interesse, a meu ver, eram manifestações socializadoras, típicas daquela idade, e que a mim caberia conter os excessos, o que talvez, tenha sido um espaço de desencontros entre a turma.

Outro fator de incômodo entre participantes mais ativos, era a impermanência de algumas pessoas, já que eu mantinha continuamente o espaço aberto para experimentações, permitindo que a qualquer tempo pessoas pudessem conhecer e ingressar no grupo. Previsivelmente, mesmo realizando de antemão entrevistas e expondo a necessidade do compromisso, algumas não se fixavam em detrimento das pessoas de permanências mais profícuas. No entanto, este percentual de instabilidade, é atribuído por “Negra Li⁶³” aos mais novos. Segundo ela, este público geralmente se matriculava e nem sempre se estabelecia, o que levou-a acreditar, que o coral formado por pessoas majoritariamente mais velhas contaria com maior compromisso e mais responsabilidade.

Eu gostaria mesmo era de trazer os antigos pra agregar. As pessoas com mais vivência mais experiência [Você fala os antigos, as pessoas de mais idade?] de mais idade assim [você queria que o coral tivesse pessoas com mais idade?] com mais idade, mais idade, mais responsabilidade, pessoas mais

⁶³ Negra Li (São Paulo, 1979) é uma cantora, compositora e atriz brasileira. Associada ao gênero do R&B e Hip Hop. Eleita aqui por uma participante idosa da terceira fase.

responsáveis, porque tem pessoas novas no coral [Lembre que a gente tá falando de lá, do meu tempo] Mas mesmo naquela época mesmo já tem pessoas sem comprometimento. Mas o que eu mudaria assim, fazer uma reunião, chamar que tivesse pessoas mais antigas, com mais idade, pra se comprometer mais, pra levar com mais responsabilidade, entendeu? Porque não é só chegar fazer uma matrícula, vim dois dias e abandonar. (“Negra Li”, E20.06)

No entanto, analisando os dados de permanência entre adolescentes/jovens e adultos/idosos, considerando o tempo de dois anos como pré-requisito mínimo para a participação na pesquisa e estabelecendo a permanência dos adultos em 100%, os jovens apresentaram um perceptual de 29% a menos de duração no grupo, uma diferença previsível mas não muito expressiva, que justifique considerá-los, prejudicialmente, menos responsáveis e comprometidos. A meu ver, a faixa etária não definia o grau de interesse do participante. Havia jovens bem comprometidos, a ponto de trazer até atestados quando faltavam. Contudo, em sua grande maioria, eles estavam em fase de experimentações e descobertas e tinham necessidades de inserção no mercado de trabalho como estágios e ingressos em faculdades, o que tornava, sim, este público um pouco mais volátil, mas entre os mais comprometidos, mesmo quando compelidos a sair da oficina, visitava-nos com frequência em momentos oportunos, e alguns chegaram a retornar para o grupo quando puderam conciliar seus horários. Somente no recorte entrevistado, há três casos de jovens que se ausentaram por um período e retornaram posteriormente. A figura abaixo aponta o quantitativo segundo suas macro faixa etárias e o seu tempo de permanência.

Figura 2 – Tempo de Permanência entre as faixas etárias

Faixa	2 anos	3 anos	4 anos	5 anos	6 anos	7 anos	8 anos
Jovens	2	6	2	1	1	-	-
Adultos	1	1	2	6	-	-	1

Na sequência, recordo-me que os estranhamentos mais perceptíveis na convivência de faixas etárias heterogêneas, se deram no ano de 2010, ainda na primeira fase do coral, quando ocorreu a inserção de pessoas mais velhas no grupo. Nos anos seguintes, esta configuração tenderia a se naturalizar e os novos ingressos não demonstrariam resistências.

Apesar de não identificar construções de amizades entre faixas etárias distintas, no geral, as pessoas reconheceram nas entrevistas a importância dessas interações e as compararam-nas a

uma repetição da vida social, e por isso, um processo natural positivo, já que havia entre eles respeito, troca de saberes e ajuda mútua. Para alguns, a convivência com pessoas de outras idades permitiu maior tolerância e aceitação das diferenças.

Eu acho interessante, tanto que o nosso coral ele é um coral incomum, porque nós tínhamos todos os tipos de idade aqui (risos) eu vinha, tinha meninos mais jovem do que eu, tinha pessoas mais velha do que eu. São pessoas de cabeça totalmente diferente, forma de pensar diferente e a gente unia tudo e dava tudo certo, para mim é sensacional, eu gostava, eu gostava, eu acho que tem que misturar mesmo, quanto mais misturar melhor. (“Wilson Simonal” E22. 06)

É obvio que há diferenças e particularidades entre faixas-etária e que as interações exigiam adequações de ambas as partes. Mas, de acordo com as entrevistas, isso não foi um aspecto tão desfavorável. Para eles, as dificuldades de comunicação e comportamentos socioemocionais foram fatores de maior tensão e por vezes de desentendimentos.

Os bastidores do coral é um barato, vai daquele que te belisca, te cutuca, sabe? é... vai de toda sinalização, vai daquele que olha pra você discretamente, porque ele não admite que você erre. Vai daquele ô cutuca, que chuta mesmo, que belisca, entendeu pra sinalizar que alguma coisa não tá legal. E vai daquele, que é mais sutil, que só olha, que só faz assim... (“Dona Ivone Lara”, E01. 08)

A fala acima revela comunicações não tão assertivas, por vezes, violentas e que podiam desencadear entraves muito mais nocivos nas relações sociais do coral. Essa forma de fruição agressiva gerada, na maioria das vezes, entre pares de faixa etária similar e que, paradoxalmente, eram encabeçadas por partícipes interessados e comprometidos, independente de faixa etária, foram considerados pontos de tensão mais corrosivos para as relações sociais do grupo. Pois, geravam tensões e estresses não só para o próprio indivíduo, mas para a coletividade. No decorrer do curso, considereei necessárias intervenções de forma pontual e/ou processual por meio do diálogo contínuo em prol da tolerância dos erros e das limitações, num esforço de acolher os desvios com mais leveza e/ou enxergá-los como uma nova possibilidade, minimizando. No entanto, também havia entre eles motivações intrínsecas que os levavam a regular-se entre si e equacionar seus próprios desentendimentos.

Claro que em toda comunidade tem seus percalços, mas nada que atrapalhasse não, até ajudava, na hora do vamo vê que, vamos se juntar, e todo mundo se juntava. É difícil, por causa da gente acabava rolando as discussões, que eu sou

uma pessoa difícil (risos) [mas], no final dava tudo certo. (“Cauby Peixoto”, E19.03)

Todos os falantes envolvidos na pesquisa declararam que as aproximações e conagraçamentos suplantaram as diferenças e os estranhamentos, e que as relações sociais na oficina foram positivas, permitindo a construção de amizades e companheirismos. “Mr. Dan” destaca que o ambiente do coral promoveu interações favoráveis para união do grupo e convergiu no aprendizado de suas competências socioemocionais.

R: Além de a gente aprender a música, a gente também aprende a lidar com a pessoa, a ouvir a pessoa, além disso, a gente sabe, como é que posso dizer, é a amizade que a gente faz aqui, é acho que é maior do que uma pessoa que a gente conhece assim, [fora do coral] não sei dizer, a amizade que a gente tem aqui é diferente, sabe? Quando a gente tá ali junto, a união quando a gente vai fazer uma apresentação. é quando a gente vai fazer uma apresentação todo mundo participa da produção, todo mundo tá ali, pra fazer as coisas, ninguém reclama de nada, todo mundo quer fazer então o coral em si, além de o aprimoramento musical, tem essa parte humana da pessoa, a moral da pessoa, o conhecimento assim de amizade, eu não sei dizer assim mais a amizade sabe? Então, o coral é além de a gente só falar: Ah, vou aprender música, vou aprender cantar. Não, a gente vai aprender a união, [Você acha que aprende outras coisas?] com certeza, a união, a cumplicidade. (“Mr. Dan”, E16. 02)

Para ele, a experiência musical e as interações das vozes cantadas proporcionada pela prática do canto coral, conduziu a outros desdobramentos, que favoreceram o aprimoramento da sua escuta em suas relações interpessoais.

Eu tinha que me ouvir o que eu tava cantando e ouvir também o, a outra colega que tava, que era soprano, contralto que tava ali ouvindo, olha, eu tenho que ouvir mas não posso perder também. Na vida também é assim, a gente tem que falar, mas a gente também tem que escutar o outro, sabe? a gente tem que a gente não pode ter o preconceito, a gente tem que aprender, não vamos ouvir saber o que ele tá falando. e depois a gente ter a nossa concepção. Então, no coral é assim: a gente tá ali ouvindo, a gente tá ouvindo o outro, tá se ouvindo, mas a gente tem a nossa concepção o outro tem a concepção dele e a gente tem a nossa concepção e a vida continua. (“Mr. Dan”, E16.03)

5.1.4 Processos de Socialização no Canto Coral

Ao investigar a literatura relacionada a processos de socialização no canto coral, pude verificar ainda certa escassez de materiais sobre este assunto. Neste levantamento, acessei o livro “Coral Canto que encanta” da Michal Siviero Figuerêdo publicado pela EDUFBA em 2014, resultado da sua dissertação de mestrado e que trata do processo de educação musical com idosos e os aspectos fisiológicos e psicossociais envolvidos na atividade de Canto-Coral, bem como, a compreensão de práticas educativas voltadas para esta faixa-etária. Nesta publicação a autora aborda os processos e interações sociais entre cantantes de forma mais resumida, e concentra-se nas especificidades do ensino e aprendizagem com idosos, os aspectos terapêuticos, e importância a dessa atividade na qualidade de vida deste público.

Entre os artigos encontrados, com foco acentuado em processos sociais, destaquei dois textos que trazem oportuno diálogo e reflexões, talvez ainda preliminares, sobre a temática. O primeiro, escrito por Pereira e Vasconcelos (2007), e outro por Fucci Amato (2007) já citada anteriormente. Por ora, utilizarei o primeiro, onde os/as autores analisam aspectos do processo de socialização no canto coral nas dimensões pessoal, interpessoal e comunitária. Eles partem da hipótese de que “a atividade do Canto Coral implica no desenvolvimento do humano quanto ser social”, tendo como referências teóricas a Sociologia, a Psicologia Educacional e Pedagogia Musical. São utilizados por eles o conceito de socialização de Brunner e Zeltner⁶⁴ (1994, p.241) que diz ser um “processo pelo qual um indivíduo desenvolve suas formas específicas e socialmente relevantes de comportamento e de vivência, convivendo ativamente com outras pessoas”. Apoiados em Fend (1969) eles identificam duas esferas da socialização, o “fazer social” e o “tornar-se social” (2007, p. 101). No processo de música coletiva do canto em grupo, o “fazer social” refere-se à maneira como os indivíduos tem o seu comportamento e a sua vida influenciada por esta experimentação e vivência, enquanto o “tornar-se social” considera como o indivíduo interagiu com este objeto, ou seja, a sua visão sobre os processos, e o que de fato conseguiu reter desta experiência. Para eles, essas ações são bilateralizadas e interdependentes, e de contínuo movimento enquanto durar em interações. Os autores também confirmam que:

Há um processo de socialização no canto coral e, conseqüentemente, um desenvolvimento favorável ao participante desta atividade. Este desenvolvimento acredita-se, é propiciado pelas relações travadas entre as pessoas, porém tendo como canal e vínculo entre elas aquilo que seria o elemento principal – a música, que traz novas formas de agir, pensar e sentir.

⁶⁴ Dicionário de Psicopedagogia e Psicologia Educacional Brunner e Zeltner

Necessariamente, parte-se do pressuposto que esta arte é essencialmente uma manifestação social e que, no canto coral, a música contextualiza as relações sociais influenciando o processo de formação dos participantes. (PEREIRA; VASCONCELOS, 2007, p. 102)

Ao longo da minha permanência no CVC e durante esta retrospectiva, a experiência do coral prefigurou a hipótese de que esta atividade representou “uma trama rica de possibilidades formadoras de humanização e socialização” (MATHIAS, 1986; GROSSO, 2004; ANDRADE, 2003 apud PEREIRA; VASCONCELOS, 2007). Os participantes do coral revelaram-se atores ativos neste decurso socializando-se entre si, construindo “pontes” de interações e conexões mais afetivas, superando as diferenças, cooperando-se mutuamente.

A música se manteve como um elo entre eles, permitindo escutas e comunicações mais profundas e sensíveis.

Uma alegria danada a gente cantando, se olhando, acho que até nos ensaios tinha essa questão da expressão corporal, que a gente se comunicava com os olhares que era aquela parte que todo mundo gostava o ápice da música, isso era muito legal. (“Liniker Barros”, E11.04)

No entanto, nesta experiência específica os processos de socialização ultrapassaram as esferas das atividades restritas ao canto coral convencional, a inclusão de elementos do teatro e da dança reunidos por meio da experiência performática, o diálogo sistematizado, a participação colaborativa e todas as interações ocorridas no entorno, foram destacados pelos integrantes como componentes relevantes, como nos ilustra “Vanessa da Mata”:

P: Você acha que poderia ter sido tirado essas coisas e continuaria a mesma coisa para você?

R: Não, sem aquelas outras coisas todas, eu não teria tanto sentimento. Porque fez parte do Coral em si era diferencial do coral. E por que os outros corais eram sempre as mesmas coisas? [você foi em outros corais?] Fui mas não pra cantar, mais pra assistir?] isso [e o que que você via? era corais de igreja?] Foi corais de igreja e fui no coral daqui de cima, não lembro o nome direito, [Você participa de igreja evangélica?] Não, católica, aí eu fui uma vez no coral, eu até gostei, mas eu não conseguia sair daqui porque era muito, muito assim, foi o que me trouxe mais à música. Então, não consegui sair daqui para ir para outro Coral, fazia daqui como minha segunda família. O pessoal daqui era muito carinhoso, muito cuidados um com outro então. (“Vanessa da Mata”, E06.03)

Por outras palavras, frequentar o coral, além da prática do canto coletivo e das interações sociais, representou também o local de amparo psicoemocional, a partir do estabelecimento de relações afetivas e afirmativas em prol do desenvolvimento das percepções do coletivo e da própria autoimagem. Nestas declarações as dimensões humanas, sociais e culturais se misturaram, apontando, além das conexões socio-musicais, importantes aspectos revigorantes e potencializadores, e que proponho, como continuidade, a compreensão dessas representações simbólicas construídas pelos integrantes. Por ora, concluo com um depoimento que descreve as percepções de uma participante ao cantar em grupo e interagir com seus colegas.

Cantar sozinho é uma coisa, cantar com outro, você precisa primeiro fazer a sua leitura e a leitura do outro, para poder harmonizar tem que ser harmônico, e ali você tem que saber separar todas as diferenças que existem nesses seres. Por que nós não somos únicos, nós não somos iguais, nós somos únicos na sua diversidade, na sua essência, e aí como é que você vai trabalhar isso e aí, onde eu digo que entra o crescimento pessoal, porque você tem que fazer uma reflexão acerca disso. E você tem que moldar você, para poder se adequar ao outro, mesmo que esse outro não faça isso, mas você tem que fazer a priori pra que a coisa dê certo, porque eu canto tem que sair harmônico o tanto que Se tiver alguma coisa, não vai ser. é um exercício muito grande (Dona Ivone Lara, E01.7)

5.2 PRÁTICAS PERFORMÁTICAS NO CORAL VERGEIO CANTADO

No CVC as performances foram referenciadas pelos participantes com um acontecimento especial, o ápice de todo o processo transcorrido durante a oficina. Nas declarações, as experiências vividas nos espetáculos foram memoráveis e transformadoras. As lembranças das cenas e movimentações, os textos, as canções, as vestimentas, os cenários, os rituais de concentração, aquecimento e agradecimento, ainda persiste nas lembranças daqueles entrevistados, pelo menos até o dia em que conversamos sobre a experiência vivida no coral.

Desde o começo, ainda como estagiário da oficina de música, o cantar e encenar esteve presente naquelas práticas pedagógicas. A princípio como um recurso que possibilitava a maior vivência e fixação dos conteúdos trabalhados, e que também, de alguma forma, podia ofertar experiências múltiplas, atendendo os diversos interesses e competências que ali se apresentavam.

Depois daquela experiência de estágio, continuei no Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV), buscando formas de viabilizar intercâmbios com o teatro nas produções da oficina de música, e junto com Irema Santos, na época professora de teatro do Espaço, remontamos “Os

Saltimbancos⁶⁵”, 2006. Logo em seguida, e sob sua direção, fizemos parte, juntamente com os demais cursos, do espetáculo “5 de agosto”, que celebrava os 60 anos da chegada de Pierre Verger na Bahia, uma performance multi artística, com cenas baseadas em suas fotografias e momentos emblemáticos. Somente em 2008, como já havia dito, a oficina de música se tornou um coral, demandado pelo espetáculo “Samba dos Engenhos”, que também envolvia diversas linguagens. Ou seja, o CVC nasceu literalmente no palco dessas apresentações.

Figura 8 - Apresentação da mostra “Caminhando contra o vento”



Fonte: Arquivo dos participantes

Como se vê, desde o início havia em mim uma predisposição para buscar, criar e inserir atuações mais performáticas e dialógicas nas produções das oficinas de música. O Espaço também oportunizava essas interações, por meio dos intercâmbios com outras oficinas, principalmente, teatro e dança. Mas, além disso, a minha atuação sincrônica no Projeto “Caravana das Artes”, formado por uma equipe multidisciplinar com bailarinos, coreógrafos e atores, de algum modo também contribuiu para a expansão das minhas concepções e práticas enquanto professor de música.

Em 2009 aconteceu uma ampliação e aprofundamento das possibilidades e recursos cênicos e de movimentação performáticas no CVC. A chegada do grupo de teatro gaúcho “Cia do

⁶⁵ Peça de teatro musical infantil, baseada no conto "Os Músicos de Bremen", dos irmãos Grimm. Na versão original, em italiano, as canções têm letra de Sergio Bardotti e música de Luis Enríquez Bacalov. Em português ganhou canções adicionais, de Chico Buarque.

Giro” no ECPV com o projeto de intercâmbio cultural chamado “PULSO”, que de acordo com seus relatórios, visava investigar a “qualidade dramática existente nas nossas danças, músicas, histórias e tradições, com foco no contexto histórico-geográfico em que foram geradas, bem como no potencial humano e afetivo de cada cultura” (SILVA, 2009), permitiu que eu pudesse sistematizar melhor as estratégias de montagem, criações de cenas e ensaios. A atuação de um dos diretores da companhia, Adriano Basegio, dentro do CVC, apontou uma série de caminhos e procedimentos, deixando um legado importante para as produções futuras do grupo. Abaixo, ele descreve a elaboração de um espetáculo construído em conjunto com a oficina do coral:

Embora desde o início de nosso Projeto estivéssemos em contato com Ossimar e seu grupo, é a partir de outubro que começa a surgir realmente o interesse em Pulso – um Intercâmbio Cultural na Célula Rítmica do Brasil desenvolvermos um trabalho conjunto para as apresentações de final de ano do Coral. Esta parceria foi aos poucos recebendo forma e ganhando espaço dentro das aulas. Nossa participação inicial, como nas outras Oficinas oferecidas pelo Espaço, foi na condição de alunos. Após conhecermos melhor o grupo e conversamos mais atentamente sobre a idéia de uma orientação cênica para o espetáculo de conclusão, em novembro demos início efetivamente ao trabalho de preparação da montagem. Como dito anteriormente, Ossimar e seu grupo, desde o início de nossos eventos foram parceiros convictos. A participação do Coral com suas belas canções e sobretudo as Cirandas, contando sempre com a participação das plateias nas danças, eram atrações marcantes. Desta forma, não foi difícil enveredarmos para este novo desafio. A proposta, em princípio sugerida de trabalharmos com simples construções de imagens cênicas partindo da movimentação dos alunos e reorganização do espaço cênico, ganhou corpo de um espetáculo. O receio inicial em proteger os alunos de uma situação teatral mais definida, pelo fato de nunca terem feito nada antes com teatro, foi aos poucos perdendo força. Os alunos cantores, quanto mais permaneciam na sua condição de intérpretes, mais intimidade encontravam com a cena. Os limites entre atuar ou cantar foram estreitando-se junto a uma confortável sensação de estar no palco. O resultado deste encontro foi a público no dia 19 de dezembro, em uma apresentação que contou com um repertório que abarcava desde “Aquarela Brasileira” a “Alegria, Alegria”, “Sociedade Alternativa”, “Pra não dizer que não falei das flores” entre outras diversas músicas que foram um pano de fundo para explorarmos o período das décadas de 60 e 70. Para complemento deste trabalho, Ossimar agregou à nossa montagem a participação do grupo de violão, o qual também é professor. Um Baile onde ninguém sabia quem era o anfitrião, foi o mote de nossa cena. O retorno não poderia ser outro. O rosto aberto dos alunos, o olhar vivo e a comunicação direta com o espectador confirmavam o resultado do trabalho desenvolvido durante todo este período. Eles estavam felizes e isto alegrava a todos. A excelente resposta do público durante toda a apresentação seguido dos incessantes aplausos, agradecimentos dos familiares e funcionários do Espaço selaram o êxito desta importante parceria e interação. (Relatório Projeto PULSO – um intercâmbio cultural na

célula rítmica do Brasil, Cia do Giro, Salvador, dezembro de 2009). Proponente: Daniela Carmona Pereira da Silva)

A “Cia do Giro” retornou ao ECPV novamente no ano de 2011, agora com o projeto “Pulso-Fortalecendo Vínculos e Amadurecendo Estéticas”, cujo objetivo era aprofundar o intercâmbio iniciado em 2009, contatando mais detidamente saberes da cultura africana e afro-brasileira, dentro das perspectivas histórico-culturais daquela comunidade, frequentadora daquele Ponto de Cultura.

Naquele período, o coral havia preparado um repertório para uma apresentação do lançamento do livro “Casa de Oxumarê: Cantos que encantaram Pierre Verger”, escrito por Angela Lühning e pelo Babalorixá Silvanilton Encarnação da Mata, como já referenciei na seção sobre indumentárias e vestimentas no canto coral. Com canções afrodescendentes e outras com letras em Iorubá, o coral subiu no palco do Espaço Cultural Barroquinha - Antiga Igreja de Nossa Senhora da Barroquinha - no dia 18 de agosto, utilizando vestimentas de religião de matriz africana e acompanhado por violão e percussão.

Nesta segunda interação com o ECPV a “Cia do Giro” propôs, além de outras ações, oficinas de Teatro para as crianças e duas oficinas de montagem cênicas para adultos, entre elas, “Ritmos e Sonoridades para Construção da Cena Teatral” e “Criação e Montagem para Espetáculos”. Em paralelo a estes cursos, Adriano Basegio, Daniela Carmona e Maiquel Klein, ambos integrantes daquela companhia de teatro, acompanhavam também as aulas ministradas no Espaço, inclusive, as atividades do coral. Naquele mesmo período a nossa oficina também estava preparando o espetáculo do Blues, num processo de coleta de dados históricos, apreciações, exibição de filmes e execução em inglês de alguns clássicos do gênero - As traduções e pronúncias das canções contaram com a assessoria de um aluno do Espaço, “Moa do Catendê⁶⁶” e uma musicista Norte-Americana que estava conosco em intercâmbio, Lerin Williams – Foram com estas interações que, oportunamente, apresentei a eles o texto que havia escrito sobre o blues com intenção de usá-lo como um condutor do espetáculo. Logo de cara, eles adotaram a ideia e passamos a conversar sobre quais seriam as possibilidades cênicas para essa a montagem.

⁶⁶ Compositor, percussionista, artesão, educador e mestre de capoeira brasileiro. Morador do bairro do Engenho Velho de Brotas. Considerado um dos maiores mestres de capoeira de Angola da Bahia, foi integrante do afoxé, Badaué, e dos Amigos de Katendê. Participou do espetáculo “Samba dos Engenhos” idealizado pelo ECPV. Aqui foi escolhido por mim para substituir o nome do aluno que não participou da pesquisa e não foi contatado.

Eu sou o blues⁶⁷,
 Sou filho da África
 Tenho nas veias a melodia da minha terra mãe
 E o ritmo sincopado dos tambores
 E que mesmo amordaçado
 Não conseguiram me calar

Eu sou a lembrança de negros escravizados
 Nos campos de trabalho forçado
 Sou forte, guerreiro inabalável,
 Sobrevivente das mais cruéis perseguições
 Contra uma raça
 Sou a tristeza que não paralisar
 Mas que ecoa aos ares para incômodo do opressor

Eu sou o blues,
 Sobrevivente das guerras mundiais
 E das primeiras gravações de discos
 Do advento da guitarra
 De um novo tempo
 Onde meu som intimista se tornou eletrizado
 E virei celebridade nos grandes palcos

Do Delta do Mississipi
 para Nova Orleans, Chicago
 E os grandes centros

Sobre os olhares do preconceito
 De toda segregação racial
 Eu me tornei o cara
 Um Hoochie Man

Eu sou o blues,
 Passageiro de um trem sem regresso
 E em cada estação desta vida me tornei um nativo
 Sou herança do rock, Elvis Presley, Beatles
 Rolling Stones e tantos outros
 Que nas minhas águas gestaram suas músicas
 Nutridas pela tristeza e solidão, mesmo quando embaladas
 por letras de amor e esperança.

Ganhei o mundo
 E neste novo mundo,
 Com letras, melodias e Músicas de batidas diferentes,
 que falam de problemas comuns do cotidiano

Eu fui reencontrado, revelado.
 Um resultado da sensibilidade de enxergar relações que,
 Ornadas pelas cores da cultura e da mistura,
 Tornam-se aparentemente distantes,
 Mas no fundo nasceram de uma mesma origem,
 África. (Franco, 2011)

⁶⁷ Texto elaborado para o espetáculo “Eu sou o Blues”.

No final daquele ano, a Cia do Giro também produziu juntamente com as oficinas do ECPV o espetáculo “Casa Aberta, Um Convite aos Sentidos” que contou com mais de 70 pessoas envolvidas diretamente em sua realização. Nesta noite, todo o Espaço; salas, cozinhas, pátios, escadas, inclusive o banheiro havia se tornado um grande palco que convidava o público a aguçar seus sentidos numa experiência estética itinerante. Um trabalho coletivo com diversas interações artísticas, no qual o coral atuou como cortejo de vozes, direcionando os visitantes pelas instalações. “Margareth Menezes”, participante do coral, lembra com saudade dessa apresentação:

Uma apresentação que a gente fez que chamava a Casa Aberta, não sei se você se lembra? Foi, não foi do coral específico, mas foi uma apresentação de final de ano. Adriano [Basegio] tava envolvido. Uma apresentação que unia todas as oficinas em um único espetáculo do começo ao fim sem interrupções e a gente participou muito ativamente do coral, compondo a trilha sonora disso tudo. [Foi de final de ano?] Foi de final de ano [Ah, que a gente cantou Sansa Kroma, canção tradicional da África do Sul, lá embaixo?] Sim, sim, que “Dona Ivone Lara” cantou numa janela, lembro muito. (“Margareth Menezes”, E12.02)

No ano seguinte, o grupo de teatro retornou para Rio Grande do Sul, permanecendo apenas o ator Maiquel Klein, produtor executivo da companhia. Juntamente com ele, foi idealizado boa parte das cenas, figurinos e maquiagens do espetáculo “Eu sou o blues”. Além disso, ele atuou também na preparação teatral do grupo, usando técnicas de preparação corporal para atores através do método Suzuki e exercícios de Viewpoints (ponto de vista) que consiste em atividades de improvisação que possibilitam pensar e agir sobre movimentos e gestos, além de estratégias de interpretação e memorização dos textos.

Figura 9 - Maquiagem “Eu sou o blues”



Fonte: Arquivo pessoal dos alunos

A partir deste trabalho, foram construídas algumas cenas que compõem parte do espetáculo e que culminou num ensaio aberto realizado no dia 13 de março no próprio Espaço com duração de aproximadamente 50 minutos. Infelizmente, ele não conseguiu continuar e precisou retornar também. Nós seguimos idealizando mais algumas cenas e a finalização, baseando-nos nos procedimentos e estratégias aprendidos com ele e com a companhia.

Ao todo o espetáculo “Eu sou o Blues” realizou quatro apresentações e contou com a participação do professor de dança Negrizu de músicos como Aaron Lopes na flauta, Everton Isidoro na bateria, Rafael Ladeia saxofone e o guitarrista Eric Assmar. Este último, inclusive, cita a sua participação no grupo na sua dissertação de mestrado.

No que diz respeito à abordagem dialógica e ao envolvimento dos sujeitos sociais na produção do conhecimento, cito a experiência de minha participação no espetáculo cênico/musical “Eu sou o blues”, promovido pelo Espaço Cultural Pierre Verger e idealizado e coordenado pelo professor Ossimar Franco, que me convidou para participar do grupo como músico, em duas apresentações, durante o ano de 2012. O espetáculo se propôs a relatar uma história do blues através de um roteiro concebido pelo professor e estrelado por alunos da Fundação, em sua maioria jovens negros que residem no Engelho Velho de Brotas, bairro popular de Salvador. Cabem reflexões sobre outras paisagens e discursos sonoros do blues no contexto urbano da cidade a partir desta minha vivência, trazendo outros sujeitos, segundo a perspectiva de articulação dos marcadores sociais de diferença. (PEREIRA, 2014, p.8)

Figura 10 - Oitavo Ato do Espetáculo “Eu sou o Blues” com a canção "Strange Fruit"⁶⁸.



Fonte: Site Teatro Vila-Velha (foto Fabien Liquori)

⁶⁸ "Strange Fruit" foi composta como um poema, escrito por Abel Meeropol (um professor judeu de colégio do Bronx), sobre o linchamento de dois homens negros. Ele a publicou sob o pseudônimo de Lewis Allan.

Depois do Blues, o grupo participou ainda de dois espetáculos coletivos “Andar com fé” (2013) e “Na Roda da Vida” (2015). Entre estes, produzimos espetáculos independentes, como “Com a corda toda” (2014), “Da roda deu samba” (2016), “Caminhando contra ao vento” (2017), “Recorte de mim, Recortes de nós” (2017), último espetáculo com a minha participação. Além de inúmeras apresentações menores e não temáticas.

5.2.1 Fundamentos das Práticas Performáticas do Coral

No geral, as montagens cênicas coletivas construídas no Espaço Cultural Pierre Verger e, principalmente, no CVC distanciavam-se de uma estrutura narrativa com início, meio, fim. Pelo contrário, apoiavam-se muito mais num roteiro construído a partir de colagens, numa criação colaborativa através de um processo de livre associação. Ao tempo que os participantes raramente encenavam um personagem no sentido de dramatizar, havia muito mais uma atuação de performer do que uma representação teatral, ou seja, o atuante entrava em cena compondo algo que o diferenciava do seu cotidiano, mas a partir de si mesmo.

É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a Live art, com as expressões happening e performance. É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco. (COEN, 2002, p.97)

Esse aproximar-se das atuações performáticas em detrimento de um “texto” dramático no seu sentido de representação e de ficcionalidade de espaço e tempo levou-nos a uma experiência mais próxima do rito, estreitando os limites entre a vida e arte, onde era colocado em cena não as interpretações de um personagem, mas as habilidades de cada partícipe, a sua personalidade, a sua história.

As apresentações eram momentos marcantes, porque naquela hora, nós conseguimos, embora estivéssemos apresentando, estávamos botando um pedaço de cada um de nós, então ali, estava a nossa verdade, entendeu? Na hora que cada um cantava, cada um encenava, encenava e cantava um pedaço de si. Por exemplo, eu me lembro de “Daniela Mercury” cantando Yáyá Massemba, é “Daniela”, sabe? Na sua essência na lida do dia a dia, na condução que ela dá a

família, a forma porque eu conhecia “Daniela”, nos Bastidores, entendeu, a condução que ela dá a família então é quando ela rasga Yayá Massemba, ali é ela, é muito interessante. (Dona Ivone Lara, E01.12)

A minha convivência com o grupo me permitia sugestionar canções que de alguma forma estivessem mais alinhadas com as expectativas, timbres, limitações vocais e personalidade de alguns coristas. O intuito principal era de oportunizar a execução de solos de todos os participantes que desejassem. Mas esta escolha era sempre dialógica, nunca imposta, pois o êxito ou fracasso daquela performance poderia afetar diretamente o senso de competência do cantante. Mas isso era resultado de um processo contínuo de observação e em constante mudança. “Tássia Reis” relembra uma música indicada para ela para o espetáculo “Eu sou o Blues”.

...e eu ficava me perguntando como que você conseguiu encaixar a personalidade nessa música, minha personalidade nessa música. [você achava que eu encaixei sua personalidade na música?] Não, porque tipo assim, que tinha, é uma música forte, né? No caso, para mim, dizia assim, ah, porque ele precisava de uma pessoa que fosse um (“Tássia Reis”, E08.10)

“Dona Ivone Lara” traz também a lembrança de uma canção indicada por mim, e que segundo ela, tinha fortes conexões com sua história de vida.

Quando cantei, Meu Deus do Céu! Eu fui a canção, eu fui "20 anos Blues" quando de repente eu me deparei no espelho e me olhei, meu Deus!!! Ah! Sabe? Uma viagem, velho. (“Dona Ivone Lara”, E01.16)

As experiências vividas nos espetáculos do CVC e ainda nos seus bastidores como ensaios, rituais de concentração e acolhimento, foram ressurgindo nas falas e lembranças do grupo, como um espaço de transformação, de fluidos de energias. Um lugar mágico, onde a magia não só acontecia no âmbito do indivíduo, mas de toda coletividade, inclusive dos colaboradores e plateia.

Foram nestes acontecimentos testemunhados e vividos por mim e por estes partícipes, que as performances ganharam uma posição relevante nesta investigação e análise. De acordo com Zeca Ligiéro (2012, p.13), Richard Schechner⁶⁹ diz que “a performance é uma categoria

⁶⁹ Richard Schechner, professor de Estudos da Performance na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque. Schechner é um dos pioneiros dos Estudos da Performance e fundador do The Performance Group, um grupo de teatro experimental.

abrangente, ela inclui brincadeiras, jogos, esportes, o desempenho na vida cotidiana como parte de um fluido da atividade teatral”.

Performance é um termo inclusivo. Teatro é somente um ponto no *continuum* que vai desde as ritualizações de animais (incluindo humanos) às performances da vida cotidiana – celebrações, demonstrações de emoções, cenas familiares, papéis profissionais e outros, por meio do jogo, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos – e as apresentações espetaculares. (LIGIÉRO, 2012, p. 18)

Para Schechner toda e qualquer atividade da vida humana pode ser estudada enquanto performance, e a diferença entre “ser” performance e o “enquanto” performance reside em aspectos históricos e culturais, onde algumas ações serão validadas como performance e outras não, mesmo assim, estas últimas podem ser analisadas enquanto tal.

As performances no CVC a princípio foram delimitadas por aquelas produções que misturavam vários elementos artísticos como música, teatro, dança, artes plásticas, artes visuais e digitais - por meio de exposição de vídeos e fotografias- mas ao ouvir aquelas vozes e suas reflexões sobre as experiências no Coral, percebi que ação performática do grupo iniciava-se bem antes, ainda nos bastidores. A performance enquanto ação, enquanto ritual, estava presente nos ensaios, nos ritos de concentração, acolhimento e finalizações, procedimentos existentes em quase todos os nossos encontros, desde a organização circular nos ensaios e as expressões corporais.

As conexões com o repertório afro-brasileiro, temática intensamente presente, não só nos conteúdos levantados no ECPV, mas também nas experiências prévias daquele grupo, posicionou o corpo como centro de todo o trabalho desenvolvido naquele coral e em suas performances. As dinâmicas culturais e performáticas daquela comunidade naturalizavam a presença do corpo em todas as suas manifestações, isso de alguma forma ressurgia inevitavelmente, mesmo quando eu ainda concentrava meu trabalho no único aspecto, a voz. A convivência com aqueles integrantes despertava em mim percepções sobre o corpo, que até então eu não havia alcançado, já que na minha formação acadêmica e nas experiências anteriores enquanto corista, o corpo era submetido a um elemento secundário, chegando a ser, muitas vezes, desautorizado a se manifestar. Nos capítulos anteriores eu também trouxe aspectos sobre a imagem depreciativa e a demonização dos corpos negros projetadas pelos colonizadores e destaquei também, que os integrantes do coral percebiam a movimentação corporal como condição “sine qua non” da prática musical.

Porque a música, a dança, ela, você tem que fazer movimento, né? Porque não pode a música sem movimento, se teve música tem que ter o movimento, não é isso? Não pode não existir você cantar tocar e não fazer o movimento da música, porque tá dentro da música o movimento, também faz parte, entendeu? ... Eu penso dessa forma, né? Porque onde tem a música, tem a dança, né? Tem um movimento [tá tudo ligado?] tudo ligado uma coisa com a outra, eu penso dessa forma, né? (“Margareth Menezes”, E18.16)

“Margareth Menezes” também localiza a atuação do corpo no coral de forma naturalizada, e supõe que a possibilidade expressiva por meio do seu movimento se tornou um aspecto revigorante para aquela prática.

A movimentação do corpo veio para trazer algo diferente. Talvez a gente, se tivesse querendo começar cair naquela monotonia, mas, e a gente mesmo quando eu, eu lembro de uma apresentação que a gente fez na sala aqui, nessa sala aqui do de dança. E a gente mesmo já olhava um pro outro, já começava a balançar, já sabe? Uma coisa que já é ia surgindo naturalmente, sem nem, agregar mesmo de uma coisa que foi partindo do natural mesmo. (“Margareth Menezes”, E09.02)

Muito dessa naturalização, se dava por uma nítida conexão entre a rítmica das canções e a utilização de instrumentos de percussão. A presença percussiva no coral acompanha a sua formação desde o “Samba dos Engenhos” e se manteve por toda a sua trajetória, pelo menos até o tempo que estive com o grupo. Já na primeira fase do coral, chegamos a contar com uma percussionista, “Lan Lan”, aluna de percussão do Espaço, que nos acompanhava nos ensaios e apresentações. Depois da sua saída, o grupo continuaria tendo a participação de outros alunos de percussão, quando não, participantes do próprio do coral que, geralmente, tocavam em conjuntos de samba da comunidade.

Ao passo que o corpo ganhava espaço expressivo no grupo, eu fui me conectando com estratégias que possibilitassem cada vez mais a sua expansão e atuação nas performances. E aos poucos, o corpo imperioso, não se limitava mais apenas às produções performáticas, a movimentação corporal passou a fazer parte do planejamento da oficina cotidianamente nas atividades e rituais do grupo.

Essas movimentações versavam entre deslocamentos livres, ocupação de espaços vazios, execução de ritmos no corpo, tendo a organização circular como um ponto convergente. A roda era a referência, ela abria e fechava nossas atividades - posicionamento inserido desde os intercâmbios da Ação Griô - Estão nela, pra mim era a possibilidade de maior interação entre e

com as pessoas, e que também me colocava em posição de equivalência em relação aos demais, numa estratégia de tornar as relações mais horizontalizadas possível, ao passo que permitia maior concentração e interações visuais e corporais durante a execução musical. A roda era um eixo de conexão e coletividade, presente não só na execução de canções, mas nas conversas e ritos. Grande parte das nossas atividades era organizada de forma circular, inclusive as vocalizações e finalização do ensaio. Era bem comum terminar os nossos encontros em roda, utilizando danças e movimentações circulares, onde cantávamos, dançávamos e batíamos ritmos com as palmas e os pés, eram perceptíveis como estes ritos circulares nos conectava, incluindo antes das apresentações, como descreve “Liniker Barros”:

A gente tinha aquelas preparações, os aquecimentos, aquelas conversas, até aquela roda, esqueci de dizer no momento marcante, né? A roda que a gente fazia no final, falava merda [expressão utilizada no teatro, entre os atores, como forma desejar boa sorte] porque era sorte, isso era muito bom pra mim, então me auxiliou bastante, e foi maravilhoso (“Liniker Barros”, E11.03)

Figura 11 - Mãos no centro antes de entrar em cena.



Fonte: Arquivo dos participantes

A corporalidade exercida pelos partícipes do CVC era muito mais do que um elemento estético, por vezes ela parecia estabelecer relações entre o canto e o movimento, onde corpo funcionava como uma espécie de “partitura” utilizada na assimilação dos sons e das execuções rítmicas.

Neste sentido o corpo é seu texto. Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição. Frases contemporâneas de cunho acadêmico como “pensamento do corpo”, “fala do corpo”, etc. importadas de pensadores europeus ou norte-americanos já eram muito conhecidas da tradição afro no Brasil há pelo menos cem anos, daí o ditado popular “tem que dizer no pé”, usado para definir a performance de um bom sambista⁶. Na performance, a cultura da cena mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes) se efetiva pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando a executa, na combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço. (LIGIÉRO, 2011, p.130)

Zeca Ligiéro (2011), no seu estudo sobre práticas performativas nas performances culturais afro-brasileira, propõe o uso do termo “matrizes culturais” para definir:

Conjunto de dinâmicas culturais utilizados na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto chamamos de práticas performativas e se refere a combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo Afro-Brasileiro (LIGIÉRO, 2011, p.130)

Para ele o termo matriz geralmente utilizado em seu sentido figurado pelas diásporas africanas “origem, fonte, matricial, manancial; ou adjetivando como fonte de origem, principal, primordial” não dá conta das inúmeras e diversas manifestações culturais presentes no continente africano. Neste estudo ele localiza dinâmicas empregadas nas celebrações afro-brasileiras, cuja algumas delas fizeram partes das práticas performativas do CVC, entre elas estão “o emprego do canto, dança e música”, “a utilização simultânea e consecutiva do jogo e do ritual” e a utilização do espaço em roda.

Entre os elementos performativos destacados estão o agrupamento de competências utilizadas sincronicamente com o cantar-dançar-batucar, uma expressão que de acordo com este autor foi utilizada por Fu Kiau⁷⁰ e que “indica um denominador comum das performances

⁷⁰ Kimbwandende Kia Bunseki FuKiau, pesquisador congolês das áreas da antropologia cultural, educação, biblioteconomia e desenvolvimento comunitário, autor de diversos livros e artigos, e sacerdote (iniciado) em tradições dos povos bântu-kôngo.

africanas negras” e que ao mesmo tempo é aplicável não só em nosso território, mas em toda a diáspora africana nas Américas.

O cantar-dançar-batucar é a base de distintas celebrações, tanto nos rituais afro-brasileiros como também em festejos não religiosos, como é o caso do carnaval, em que escolas de sambas, afoxés e blocos de rua incendiam as cidades, trazendo para o corpo do folião a síntese da performance africana que passou a ser sinônimo de festa brasileira. Uma forma de assimilar tudo que é bom da África, sem contudo estabelecer alguma ligação com aquele continente e suas tradições ancestrais revigoradas pelo inconfundível trio elétrico cantar-dançar-batucar, que passou a ser patrimônio imaterial do povo brasileiro. (LIGIÉRO, 2011, p.145)

Ligiéro diz ainda que a presença deste “trio poderoso e inseparável”, “cantar- dançar-batucar, não é apenas uma forma, mas uma estratégia de cultivar uma memória exercendo-a com o corpo em sua plenitude. Uma espécie de oração orgânica”. (LIGIÉRO, 2011, p.143)

O conceito de motrizes culturais visa facilitar a percepção de que não são apenas os elementos em si como a dança, o canto, o batuque, os materiais visuais, o enredo, etc. que são a essência da tradição, mas o próprio relacionamento criado entre eles pelo performer por meios da sua forma de vivenciá-las em cena; a dinâmica interativa é que é a base da performance. É o conhecimento corporal que o performer tem da interatividade entre o cantar-dançar-batucar com a filosofia e a visão cósmica da tradição, que garante a sua verdadeira continuidade. Sua eficácia depende de uma forte tradição oral, treinamento informal e um grande senso de identidade comunitária. (LIGIÉRO, 2011, p.143)

É importante ressaltar aqui que as motrizes culturais afro-brasileiras, conceituadas por Ligiéro, apresentam fortes ligações com o território religioso. No entanto, elas não se restringem somente a este campo, e frequentemente extrapolam em direção a práticas performativas. É também importante destacar que apesar das suas origens africanas, as motrizes estão para além de grupos étnicos ou de uma única cultura, podem sofrer alterações de idiomas e rituais originários, readaptando-se a novos contextos. O autor observa ainda que nem todas as performances afro-brasileiras utilizam as motrizes afro-brasileiras, apesar de reconhecer que boa parte delas em algum momento apoia-se nestes elementos.

Todas as apresentações realizadas no CVC trazem algo de especial nas lembranças dos envolvidos. Confesso que gostaria de poder relatá-las em detalhes, mesmo reconhecendo que esses eventos estavam, sobretudo, construídos num plano cognitivo-sensorial-afetivo, o que, aqui, dificultaria bastante a decodificação escrita dessa experiência. No entanto, trago a seguir, uma

breve descrição do espetáculo de samba, por dialogar fortemente com os fundamentos descritos acima, além de ter sido bem referenciado e vivenciado pela maioria dos participantes desta pesquisa, ou seja, 13 alunos.

5.2.2 Motrizes Culturais numa apresentação do coral

No ano em que se comemorou o centenário do primeiro samba gravado, “Pelo telefone” do músico e compositor Donga, o CVC apresentou o espetáculo “Da Roda, Deu samba”, idealizado e mediado conjuntamente com os próprios participantes e com colaboração das professoras Jussara Matias (teatro), Lana Lula (Cultura digital), Negrizu (Dança) e Everton Isidoro (percussão). Foram realizadas duas apresentações nos dias 25 e 26 de novembro de 2016, às 17hs, no próprio Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV) com entrada gratuita e aberta a toda a comunidade. Nos dois dias a casa estava cheia, uma parte eram familiares e amigos dos participantes e outra eram alunos de outras oficinas. Havia também pessoas não tão próximas daquela comunidade, vindas por meio das divulgações realizadas.

A preparação deste espetáculo havia começado um ano antes, mesmo ano que o ECPV celebrava seus dez anos de funcionamento oficial. O grupo estava então dividido entre dois projetos, a participação no espetáculo coletivo “A Roda da Vida”, dirigido pela professora de Teatro Maria Eugênia Viveiros Milet e os estudos e pesquisas sobre o samba.

Ainda em 2015, foi realizado no segundo semestre um seminário aberto sobre a temática do samba, onde os participantes, divididos em subgrupos, apresentaram seus estudos sobre a história do samba e algumas de suas variantes, compositores e artistas. Antes das apresentações abertas, os temas foram apresentados e discutidos em sala de aula com objetivo de orientá-los e indicar materiais complementares, caso fosse necessário. No dia 13 de outubro, durante quatro dias, iniciamos o Seminário com algumas mostras musicais individuais e coletivas e, inclusive, com a participação dos professores já citados.

No ano seguinte, até então, não tínhamos definido as cenas e o roteiro da apresentação, havia algumas ideias soltas e sugestões de alunos e de professores, mas nada materializado. Realizamos, então, alguns laboratórios no pátio do Espaço Cultural e, entre conversas e experimentações, fomos percebendo o valor da roda no samba como lócus propulsor e agregador daquela manifestação. A partir desse reconhecimento estabelecemos a roda como um eixo motriz do espetáculo e fomos idealizando as cenas baseados nos estudos e reflexões discutidas em sala.

O samba estava entrelaçado na vida daqueles alunos e, em vários relatos, percebi que a experiência e formação musical de muitos deles foi de alguma maneira atravessada por este gênero. Somente naquele ano, além dos apreciadores –pessoas que gostavam e ouviam sambas,

influenciadas por seus familiares- havia uma cantora e um compositor de Sambas, este último, inclusive, de Sambas Juninos, manifestação tradicional do bairro e citada no primeiro capítulo. O samba de roda também foi localizado como uma experiência vivida pelo menos por três entrevistadas, que declararam ter participado na infância dessas rodas frequentadas pelos seus pais ou parentes. Além disso, muitos jovens participantes do grupo, naquele período ouviam pagodes baianos, e, sobretudo, três deles, ainda atuavam como percussionistas e/ou cantores em grupos que tocavam este repertório.

Naquelas apresentações convidei quatro alunos que faziam aula em outro local para acompanhar o coral tocando violão, contrabaixo e piano, juntamente comigo que tocava o cavaquinho. Contamos também com a participação dos alunos de percussão do Espaço, orientados pelo professor de percussão Iuri Barros - que estava substituindo o professor Everton- além de alunos da oficina de áudio com Candido Martinez e as projeções de imagens que foram cuidadosamente preparadas pela professora de cultura digital Lana Lula em conjunto com seus alunos. Além disso, os dois dias do espetáculo contaram com o registro fotográfico realizado por alunos do curso de fotografia, na época com a professora Cecília Tamplenizza.

Antes de iniciar os espetáculos o grupo se concentrava na sala, espaço, normalmente, onde aconteciam os ensaios. Naquele momento, ela funcionava como espécie de coxia, já que estava estrategicamente posicionada ao fundo do pátio. Ali, dispúnhamos os figurinos e adereços separados respectivamente pelo nome de quem utilizaria e colocávamos o roteiro ampliado na parede de acesso à sala, tudo muito bem cuidado, por “Dona Ivone Lara”, que além de participante, exercia multifunções no grupo. Vale lembrar que para a realização dessas apresentações contávamos com a colaboração de todo o grupo, que se dividia entre a idealização e montagem do cenário, arregimentação de roupas e tecidos para os figurinos. Inclusive, para esta apresentação algumas roupas foram costuradas por uma participante, “Daniela Mercury”. Minutos antes da entrada, fazíamos uma grande roda para concentrar o grupo, aquecer o corpo e as vozes, e aproveitávamos também para agradecer a concretização do projeto, mentalizando boas energias, cada um na sua crença.

O espetáculo iniciava com a cena chamada “No princípio era a roda”, onde alguns alunos, posicionados em um círculo no centro do palco, cantavam uma canção africana. Enquanto isso, sons agressivos eram produzidos por instrumentos na tentativa de atrapalhar e desfazer a roda. Porém, os cantores esforçavam-se para manter o canto e a roda, que teimava em se desfazer a cada impacto sonoro. Por fim, jogados no chão e separados, entrava “Daniela Mercury”, interpretando a canção da Yayá Maseмба dos compositores baianos Roberto Mendes e Capinã:

“Que noite mais funda, calunga
No porão de um navio negreiro
Que viagem mais longa, candonga

Ouvindo o batuque das ondas
Compasso de um coração de pássaro
No fundo do cativoiro

É o semba do mundo, calunga
Batendo samba em meu peito
Kawô kabiecile kawô
Okê arô okê!

Quem me pariu foi o ventre de um navio
Quem me ouviu foi o vento no vazio
Do ventre escuro de um porão
Vou baixar no seu terreiro
Epa raio, machado, trovão
Epa justiça de guerreiro

Ê semba ê, ê samba á
O batuque das ondas nas noites mais longas
Me ensinou a cantar
Ê semba ê, ê samba á
Dor é o lugar mais fundo, é o umbigo do mundo
É o fundo do mar
Ê semba ê, ê samba á
No balanço das ondas
Okê arô me ensinou a bater seu tambor
Ê semba ê, ê samba á
No escuro porão eu vi o clarão do giro do mundo”

A música trata do tráfico de pessoas negras oriundas de várias partes da África para o Brasil, o sofrimento dessas pessoas separadas das suas famílias e ancestralidades, tendo o samba como uma “engrenagem” cultural de enfrentamento e superação, frente a essa realidade de exploração humana.

Figura 12 - Cena “o canto e o labor”



Fonte: arquivo pessoal do grupo

O espetáculo seguia, reconhecendo a importância da mulher no samba, saudando os ancestrais e mestres, o labor e canto das populações negras como instrumento de luta e sobrevivência do povo afrodescendente, pós-escravidão.

Além das canções, as cenas eram entremeadas por outros trechos poéticos do cancioneiro do samba, recitados durante as performances, fragmentos que dialogavam com as canções e encenações performadas. A última cena do espetáculo chamava-se “A roda inventou o samba”, e novamente cantávamos a música Yayá Massemba, só que agora em coro e a quatro vozes e, incluindo o seu trecho final, “Vou aprender a ler, pra ensinar meus camaradas”. Progredindo para o final, abríamos uma grande roda e o público era convidado a integrar-se, cantando e dançando nos ritmos das palmas e de sambas populares do recôncavo baiano. Naquele momento, as percussões se tornavam mais vigorosas e a festa se estabelecia. O centro da roda era um novo palco, onde cantores e pessoas da plateia performavam espontaneamente suas danças.

Ao encerrar o espetáculo retornávamos à sala, geralmente com o grupo bem eufórico e radiante com o resultado da apresentação. Ali fazíamos novamente a roda e agradecíamos uns aos outros pela conquista. O semblante de todos era de satisfação e muita alegria. Eu saía dali absorto e contemplativo ao presenciar aquelas performances, mas também, por recordar todo o processo que se desenvolveu até ali. Esta sensação reverberava ao longo dos dias e com frequência encontrava ressonância nos corpos e pensamentos dos participantes quando avaliávamos a apresentação na primeira aula após o evento, geralmente, com depoimentos de felicidade e de auto validação.

O relato histórico e reflexivo descrito neste capítulo trouxe à tona a complexidade já referida anteriormente que envolve a atividade do canto coral e, ao mesmo tempo, evidencia no CVC como os bastidores e seus elementos foram manipulados e ressignificados pelos envolvidos, que se abriram de forma particularizada e criativa para acolher aquela experiência e interagir por diversas vias como aprofundaremos a seguir.

6. MOTIVAÇÕES, DESDOBRAMENTOS E DESTINOS DOS PARTICIPANTES

6.1 O CORAL E SEU CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Durante a trajetória do Coral Vergeio Cantado (CVC), aqui delimitada, atentei a me orientar pelas tendências e concepções da atuação da Música em Projetos Socioculturais, a princípio, por uma identificação pessoal com estes propósitos, mas também, por localizar essa oficina de canto coral neste campo de ação social, com demandas características e intenções ligadas a movimentos humanitários e sociopolíticos.

Os Projetos sociais são frutos dos Movimentos Sociais e das assessorias das ONGs com o intuito de contribuir nas mudanças das pessoas e/ou comunidades envolvidas. É um instrumento de constituição de elos de solidariedade, promoção humana e da autonomia, que possam possibilitar o surgimento de oportunidades, espaços de inclusão social e valorização pessoal, com uma visão ampla, para o despertar da consciência crítica, provocando nelas mudanças atitudinais.

Pude acompanhar ao longo desses anos a expansão da Música em Projetos Socioculturais, demonstrada também pela expressiva visibilidade nos meios de comunicação. Apesar do pouco material escrito sobre canto coral em comunidades populares, inclusive sob uma perspectiva da etnomusicologia, pude contar com estudos e pesquisas sobre a importância da Música no contexto de educação não-formal, e que de alguma forma, esses textos puderam contribuir com esta análise.

Nomes como Jusamara Souza (2014) Magali Kleber (2006), Margarete Arroyo (2002), são algumas das pesquisadoras brasileiras que acessei durante a pesquisa, e que identifiquei em suas publicações no campo da Educação Musical a importância da Música em Projetos Sociais.

Algumas de suas considerações puderam suscitar indicações relevantes nesta aproximação investigativa sobre participantes de um Canto Coral no ECPV. A seguir destaco alguns excertos que aguçaram em mim questionamentos sobre as correlações entre a Música, Interações Sociais e Performances. Souza expõe seu entendimento sobre o valor da música em Projetos Socioculturais:

A Música faz parte de um processo de socialização, através do qual crianças, jovens e adultos criam suas relações sociais; por essa razão, ela apresenta um forte potencial de mobilização e agregação. No caso dos projetos sociais e comunitários, esses aspectos são

muito importantes e devem ser explicitados e analisados pelos profissionais da música. (SOUZA, 2014)

Kleber, ao citar Shepherd e Wicke, diz que esses autores:

Assumem e defendem a música como uma prática constituída social e culturalmente e, portanto, descartam o entendimento da música como qualquer outro artefato cultural; defendem inclusive, que a música tem um significado distinto da prática da linguagem e da comunicação. Desenvolve a ideia do corpo como um mediador da expressão musical e da música como um dos construtos de processos simbólicos e sociais, uma atividade central para as pessoas e para a sociedade. (KLEBER, 2006, p. 28)

A Música assume nesses espaços compromissos com a transformação humana, ao perpassar pela consciência e promover o engajamento e o fortalecimento de competências políticas e socioemocionais. Nesses territórios ela é considerada um mecanismo de intervenção social, que revela fortes aproximações políticas. Além da ideia salvacionista⁷¹ atribuída à Música, discutidas no capítulo anterior, a antropóloga Rose Satiko Hikiji (2006), no livro “A Música e Risco”, comenta que dos anos 90 pra cá a prática musical em ONGs passou a ser percebida como uma atividade em prol do desenvolvimento da relação entre o indivíduo e uma coletividade, com vistas à autonomia pessoal à ampliação de horizontes. Seus valores e objetivos trazem em relevo, a cidadania, autoestima e inclusão social. No entanto, a autora percebe que ainda é possível observar resquícios de ideários como disciplina e saberes hierarquizados – possivelmente referendados pelos propósitos de Educação Musical idealizados por Villa-Lobos e que teve a anuência do governo getulista de 1930.

No relatório da Cia do Giro, sobre as atividades realizadas no Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV), seu proponente relata encontrar com frequência posturas passivas, acomodadas e desencontradas de jovens frequentadores das oficinas.

Ainda citando a avaliação de nosso antropólogo Francisco Pereira Neto, “O Brasil tem sua narrativa de noção a herança de três povos desenraizados: o negro escravizado, o nativo submetido e o colono estrangeiro. Somado a isto, um colonizador europeu que ocupa o país pela força e pouco se interessa em construir relações societárias autônomas. Assim sofremos até hoje os resquícios de uma atitude dependente por parte de grande parcela do nosso povo” Em espaços com ECPV, é muito comum encontrarmos ainda atitudes passivas, jovens desencontrados, muitas vezes sem um sentido de poder e

⁷¹O etnomusicólogo Samuel Araújo chama atenção sobre formas de abordagem musical em localidades periféricas calcados no estigma de que todo morador de periferia é potencialmente passível a criminalizar-se, por isso carece ser salvo.

responsabilidade sobre o seu destino [...] Não adianta somente criar “novos produtos culturais”. Os alunos devem saber POR QUE criam, O SENTIDO do que criam, PARA QUEM criam e PARA QUE criam. Descobrir a linha tênue que divide o ser artista do ser objeto de consumo para o primeiro mundo ou da indústria de arte capitalista. (BASEGIO, 2012, p.47)

Este comentário levou-me a refletir sobre o perfil dos participantes do CVC, no intuito de perceber como estas posturas de alguma forma se estendiam ao nosso grupo, principalmente, por acreditar que a compreensão destes aspectos podem nos fornecer pontos relevantes sobre os sentidos e motivações no coral. Nesta aproximação, mesmo que superficial, pretendo traçar paralelos entre as áreas de etnomusicologia, antropologia, Musicoterapia, sociologia, psicologia e estudos das performances, destacando que esta interdisciplinaridade não foi uma escolha deliberada deste pesquisador, e sim, suscitada pelos temas recorrentes na entrevista e pelas questões observadas da minha atuação no grupo.

Hikiji (2006, p.87) ao analisar em seu trabalho de campo projetos de arte-educação e uma pesquisa realizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, UNESCO em diversos Estados do país com trinta ações diferenciadas de arte, cultura, cidadania ou esporte, notou que os textos de apresentação destes documentos apresentavam “peças de linguagem recorrentes”. Entre alguns dos termos destacados estão autoestima, pertencimento, identidade, cidadania, que aqui pretendo discutir suas definições correlacionando-os com fazer musical no CVC, incluindo as interações sociais e performáticas analisadas anteriormente.

A autoestima, para essa autora, é um conceito que carece de aprofundamento por conter múltiplas definições, e que devido sua intensa utilização, esvaziou-se de sentido, tornando-se também ambíguo. Entre os sentidos identificados por ela está “sentir-se competente”, “se gostar”, “se valorizar”. Ela também identificou em práticas de um projeto social de música para jovens em situação de risco social, que as apresentações experimentadas por este público são compreendidas como importante meio de desenvolvimento da autoestima. Neste caso, “associada ao “prazer” de ser visto, “a sentir-se importante”, à “autoconfiança” (HIKIJ, 2006, p.89)”.

No entanto, ela questiona o fato de atribuir as populações de baixa renda o estigma generalizado de que todos, determinadamente, possuem baixa autoestima. Para isso, ela nos convida a considerar espaços alternativos de construção de autoestima, e reforça este argumento ao citar Zaluar (1998) sobre manifestações de autoestima até em territórios criminalizados, onde,

por meio da violência, indivíduos se posicionam distorcidamente como protagonistas da sua própria vida com notório elevado nível de autoestima.

Neste contraponto, a arte pode ser vista como meio de “construção positiva da realização pessoal” - que é justificada por ela ao citar Soares (2001) – “sobretudo pela abertura de espaços valorizados de autocriação simbólico-cultural”.

A possibilidade de apresentação pública de uma capacidade adquirida – sempre latente no fazer artístico – tem sido reconhecida como forma de estimular as crianças e jovens participantes dos projetos. Na análise de projetos de arte-educação realizada pela UNESCO, afirma-se que a arte permite que jovens revelem seus talentos para a sociedade, e que a “interação entre auto-apreciação e a gratificação pelo reconhecimento social” é uma referência para a construção da autoestima. (HIKIJ, 2006, p.93)

Ainda com Hikiji (2006, p.96) a autora nos traz a afirmação de uma coordenadora de um projeto social que presume uma íntima ligação entre autoestima e cidadania, “autoestima é uma coisa mais individual... Se a pessoa se valoriza mais se considera mais, ela vai ter uma segurança maior para se colocar como cidadã.” Para aproximar essa definição da concepção mais clássica sobre cidadania, ela propõe a percepção da arte quanto direito de cidadania, pressuposto na Constituição e no ECA⁷². E acrescenta, ao citar Castro (2001), que não considera a arte, cultura e esporte atividades complementares e informativas, pelo contrário, devem ser compreendidas como direito de cidadania “com repercussões múltiplas, contribuindo para valores positivos, para um reencanto sobre a vida⁷³”.

Autoestima e cidadania foram conteúdos objetivados e mobilizados nos planejamentos do Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV), mesmo quando envoltos em outras temáticas. Na leitura do meu trabalho de conclusão da disciplina Prática de Ensino em 2004, ainda como estagiário, foi possível localizar trechos que reconhecem a Música como agente socializador e a importância da inclusão de procedimentos de promoção da autonomia e da criatividade dos partícipes com vistas o desenvolvimento de atitudes mais protagonistas.

R: Eu logo quando eu cheguei no coral. Não acreditava muito em mim. [Como assim?] como pessoa. Por que eu não acreditava muito em mim como pessoa?

⁷² Estatuto da Criança e do Adolescente, conjunto de normas do ordenamento jurídico brasileiro que tem como objetivo a proteção integral da criança e do adolescente, aplicando medidas e expedindo encaminhamentos para o juiz.

⁷³ Trecho em aspas, fala de Castro.

Porque eu acredito que eu tenha passado uma fase no colégio muito difícil, que é a fase de ser um pouco mais gordinho, ser gordinho. Então, eu tinha aquela questão do bullying e as pessoas não respeitaram brigava, procurava determinado tipo de brincadeira, então isso me desmotivava bastante. Logo quando eu cheguei aqui, eu percebi que tinha pessoas que me tratavam normal, e que isso não era problema, então, a partir daí eu comecei a me encontrar, a saber realmente quem eu era, a saber o que eu queria, para onde é que eu iria chegar, aonde que eu queria, da onde que eu tava saindo, então sempre tem momentos assim. (“Péricles”, E05.05)

“Péricles” apresenta conexões com o trecho do relatório da Cia do Giro (2012), citado anteriormente. Nela, ele revela, a princípio, seus desencontros antes do seu ingresso no coral, que foram sendo modificados por posicionamentos mais afirmativos sobre si. Segundo ele, o fato de ter sido acolhido socialmente, desencadeou processos no desenvolvimento da sua capacidade pessoal e da superação das barreiras, permitindo autorizar-se a mostrar suas habilidades, em detrimento de julgamentos externos, prevalecendo, assim, uma percepção mais afirmativa de si mesmo. Este depoimento parecia-se com Hikiji (2006, p.93) quando esta menciona novamente Castro que afirma que Autoestima exige igualmente “altér-estima, ou seja, ser bem considerado socialmente, ser respeitado”. Aspecto atribuído pelos participantes em suas relações no ECPV, como vimos mais detalhadamente no texto sobre as interações sociais no coral.

No livro “Jogo de Espelhos” da antropóloga Sylvia Caiuby Novaes “A autoimagem é um conceito relacional e se constitui, historicamente, a partir de relações concretas muito específicas em que uma sociedade ou grupo social estabelece com os outros”. (NOVAES, 1993, p.27). Enquanto, para ela, a identidade propicia a criação de um nós coletivo, que mobiliza ações mais políticas num plano macrossocial com desdobramentos “no nível sociopolítico, histórico e semiótico” e com representações mais perenes por atuar com base em “sinais culturais diacríticos”, a autoimagem, produz atributos dinâmicos e multifacetados, “que se transformam, dependendo de quem é o outro que se toma como referência para a constituição da imagem de si e mais, de como as relações com este outro se transformam ao longo do tempo.” (NOVAES, idem). Sobre esta concepção de autoimagem a autora utiliza a metáfora do jogo do espelho.

É como se olhar transformasse o outro em um espelho, a partir do qual o outro que olha pudesse enxergar a si próprio. Cada outro, cada seguimento populacional, é um espelho diferente, que refletem imagens diferentes entre si. (NOVAES, 1993, p.107).

Na Oficina de Canto Coral do ECPV, os seus participantes declaram modificações da percepção de si mesmo a partir dos encontros com ECPV e nas suas interações sociais com os colegas e o mediador.

São pessoas boas, né? Pessoas alegres, né? Pessoas com idade, já de idade, e, pessoa super alegre, pra cima, ativa. Digo: - Meu Deus, ó pra isso. Poxa, não, eu preciso ser assim também, eu preciso tá, ser igual a elas. Digo: meu Deus, “Daniela Mercury”, a senhora, a senhora é uma pessoa tão assim, acho que a senhora em sala de aula quando era nova, a senhora aprontava, em? Ela aprontava mesmo. E, aí, oxente. E, aí, também graças a essas amizades também me ajudou bastante a mim soltar. (“Sandra de Sá”, E15.07)

“Gilberto Gil”⁷⁴ declara que as responsabilidades assumidas e, essas, realizadas com sucesso promoveram nele maior senso de competência, favorecendo sua autoconfiança.

R: Talvez eu não confiava em mim mas a sua confiança [Mediador] em mim era muito forte, o suficiente de fazer mudar de status, quando eu não acreditava, você dizia: - Não, você faz isso! E você falava: - Não você canta aqui. Meu Deus, eu vou consegui cantar essa música, eu vou consegui dá essa nota, eu dava a nota, então, eu acho que o balizador do processo era a sua confiança em mim, eu falava: Poxa, se ele tá confiando em mim, é porque é de fato, eu posso. E realmente eu não titubeava, eu não dava pra trás, ou eu não fazia mal feito. e... [...] Então acho que era essas coisas essa... essa... o seu jeito de lidar com os desafios comigo que me impulsionava eu conseguir (“Gilberto Gil”, E03.05)

Apesar das construções de imagens, a partir de um jogo de espelho, cujo outro é um espelho por onde a imagem de si também é construída, há neste processo uma atuação autônoma e ativa do indivíduo, isto é, essas transformações perpassam de alguma forma por uma autodeterminação para pensar, querer e agir.

6.1.1 Abordagens Terapêuticas no coral

Para aprofundar melhor as construções de autoestima e autoimagem, menciono algumas análises realizadas pela psicóloga e psicoterapeuta, Juracema Santos Lima, profissional que acompanhou o grupo entre os anos de 2016 e 2017, realizando encontros de terapia em grupo

⁷⁴ Gilberto Gil (Salvador, 1942) é um cantor e compositor, conhecido por sua relevante contribuição na música brasileira. Foi também embaixador da ONU e ministro da Cultura do Brasil, entre 2003 e 2008, durante partes dos dois mandatos do ex-presidente Lula. Escolhido aqui por um participante das três fases do coral que entrou no grupo ainda adolescente e saiu adulto/jovem.

com os alunos. Essa interação se deu por intermédio de uma das integrantes do coral, “Dona Ivone Lara”, que além de cantar no grupo é psicopedagoga da Rede Pública do Estado da Bahia. A partir de nossas conversas e demandas particularizadas do coral, percebemos a importância de promover ações na turma neste sentido.

A participante “Dona Ivone Lara” (psicopedagoga), ao expor sua visão do coral, o posiciona dentro do campo terapêutico, e localiza no grupo questões de transtornos comportamentais e até adoecimentos mais contundentes. Para ela, o coral possibilitou estímulos que favoreceram a ação motivacional dos envolvidos e despertaram novas possibilidades.

Assim, o coral na minha visão, terapêutico e profilático, porque assim, cada um de nós ali tinha sua demanda particularizada, né? E o que eu pude perceber muitos dos que ali chegavam, chegavam em estados de desmotivação, alguns de depressão, alguns de desacreditar em si, na vida e no outro. Bastava você sentar e conversar um pouquinho com eles e ouvir a história, ou então à parte, você observar as posturas, como ele se apresentava, ele chegava, o movimento de corpo dele, aí sem encenação corporal dele, dava para você balizar, isso com vista na minha visão, na minha experiência profissional enquanto pedagoga, quanto psicopedagoga, esses elementos para mim são elementos chaves no meu trabalho do dia a dia. Então assim, na minha visão, o coral é profilático e terapêutico. (“Dona Ivone Lara” E01.4)

É profilático aquele que vai... que vai ser o medicamento. O medicamento para aquele que já está realmente no nível da doença já avançada, instalada, não vou citar nomes, mas se você fizer um remake na sua imagem, você tem um perfil de alunos que já chegaram nessa ordem. E terapêutico, para aqueles que estavam começando a se desmotivar, acha que, por exemplo, que chegavam já em períodos de estar em fase de aposentadoria que não sabia o que iria fazer, então nessa ordem ele era terapêutico. Ele ensina a lidar com essas questões e mostrar ao indivíduo não parou ali, aqui é um recomeço. você já falou, acho muito legal. (“Dona Ivone Lara” E01.5)

Juracema Lima, em suas abordagens terapêuticas, além das considerações anteriores, identifica também desqualificações ligadas ao racismo estrutural, tema discutido no capítulo anterior, onde ficou evidente a ação corrosiva do preconceito racial imputado aos corpos negros.

Outros relatos evidenciavam a exclusão social, o quanto se sentiam excluídos e inferiorizados por conta dos preconceitos, assim como o receio de não serem acolhidos no grupo e experienciar mais uma vez a desvalorização e falta de pertencimento enquanto pessoa. (LIMA, 2021)

Abaixo, outra participante, “Liniker”, ao retratar sua autoimagem construída de forma depreciativa, apresenta ganhos a partir das oportunidades de se expressar e mostrar-se nas performances do coral de uma maneira diferente de como ela se via, ou pelo menos, percebia ser vista.

R: Foi uma experiência impar pra mim, eu diria até que me ajudou muito na, no meu modo assim pessoal, né, que sempre foi muito retraída, muito tímida, apesar de eu sempre brincar, abusar um pouquinho, mas sempre mais retraída e me auxiliou muito tanto que até no questionário eu sinalizei muito sobre essa questão de quebrar algumas crenças limitantes contra mim mesma, e me auxiliou bastante na questão de expressar, que trabalhava muito a questão da expressão corporal com as peças que eu participei, algumas, tem também a questão mesmo de expressar falar. Foi o pontapé inicial pra eu quebrar um pouco dessa minha timidez, eu tinha complexo, não sei se você se lembra na época, eu era muito magrinha...e comprida, eu queria mais ficar cantando ali no cantinho bem escondida. Já nos saltimbancos não, a gente teve essa oportunidade de aceitar o outro, de se aceitar também e de se mostra de uma forma diferente, que as outras pessoas não viam e pra mim foi muito importante (“Liniker”, E11.01)

Ao longo desta trajetória, houve alguns relatos de depressão e outras manifestações de adoecimentos psíquico, inclusive, chegamos a receber alguns pacientes do CAPS (Centros de Atenção Psicossocial). A fala a seguir, alinha-se com este parecer e reforça as aproximações do coral pela via terapêutica.

R: Eu cheguei aqui eu tava num processo de depressão, eu já falei, eu não sabia nem que eu tava em depressão, mas, devido os sintomas, não tomava banho, não conversava, muita coisa, chorava, e comecei a ficar com esquecimento e meu cabelo caiu e o médico passou um monte de remédio pra mim, eu ficava meio que... e eu fiquei meio esquecida, eu esqueci muita coisa assim do meu passado devido a várias coisas que eu passei, passei muita coisa e chegou a hora que minha mente fundiu. Pra eu não ficar doida, segundo o médico falou, meu organismo fez eu esquecer e ai, ele falou assim: “procure algo para você fazer, pra te ajudar”, mas eu falei, o que é que eu vou fazer? “algo que você goste”. Poxa, eu gosto de ir pra igreja, mas não tá dando certo, ele então: “faça algo que você nunca fez”. Aí eu subindo ladeira que eu ia pro médico aí marcar uma consulta, eu vi “Espaço Pierre Verger”, eu vi pessoas entrando, eu perguntei: - ai é o quê? Ai falou: - “aqui é o Espaço”, -que Espaço? - Pierre Verger. Aí eu peguei, entrei, ai vi: música de coral, música de violão. Eu entrei para fazer aula de violão, mas aí disse que não tinha vaga. Ai eu fiquei no coral [...] mas não tinha nem tanta vontade de vim, mas devido a, você falava que o que eu escutava aqui, não era nem eu querer vim ver a música era porque você sempre ficava, ah, você pode, e quando a gente tá em processo de depressão, quando a gente tá em depressão, a gente não quer ouvir nada, só que você pode, que você é capaz, é isso que a gente quer ouvir não coisa que leve pra baixo e aqui na aula

sempre ouvia você falando, ah, você consegue, eu acho que você não percebeu que eu tava em depressão e também não percebeu que eu não conhecia nada de música. Eu nunca cantei nada, nem no banheiro. Além de ser uma pessoa assim muito tímida, sempre fui tímida, nunca me apresentei nada, nunca falei alto, nunca conversei nada, eu sempre fui calada. Hoje eu sou calada, eu continuo calada, mas mudei muito depois do Coral. [é?] mudei muito, eu era um bicho do mato. (“Paola Carla”, E13.01)

Durante as seções em grupo, a psicóloga utilizava recursos de arte-terapia como a dança, música, dramatização, construção de mandalas, pintura, colagem, modelagem dentre outras técnicas. Apesar de não ter realizado atendimentos individualizados, ela confirma o relato acima, ao identificar alguns comportamentos “que se apresentavam com algum nível de disfuncionalidade”.

Dentre as experiências relatadas no transcorrer das atividades de arte como terapia no decorrer de dois anos de atuação nesse grupo, alguns relatos dos participantes traziam temáticas que chamavam e atenção como, por exemplo, os conflitos geracionais experienciados em família os quais impactavam na autoimagem, autoestima elevada ou rebaixada, pertencimento e falta de pertencimento. Assim, um dos casos compartilhados em grupo que chamou atenção foi de um dos integrantes que passou por processo depressivo, perda do sentido da vida e pôde encontrar nas atividades do canto coral o lenitivo, acolhimento, encorajamento e ressignificado dos comportamentos frente aos conflitos que vivenciava, possibilitando trabalhar a resiliência se oportunizando ao novo começo vivencial com escolhas mais assertivas encontrando razões para viver e se proporcionar o bem estar e um novo recomeço. (LIMA, 2021)

Ela notou também, nos momentos de compartilhamento das experiências da terapia, algumas similaridades das histórias de cada pessoa e afinidades com relação à Música. Em sua declaração, havia nexos potentes entre a Música e participantes do coral.

A Música, com seus ritmos e letras estimulavam as reflexões sobre a necessidade do saber lidar consigo e com outro, frente as suas diversidades, motivando a desenvolver a importância da alteridade no grupo afluindo a magnitude do respeito, acolhimento, reciprocidade e busca da compressão. (LIMA, 2021)

No parecer de Lima (2021) as atividades “motivavam os mesmos a revisitarem situações experienciadas na vida privada, levando-os a entrar em contato com emoções, sentimentos e lembranças” e ressignificá-las por meio de construções de pensamentos e ações mais funcionais.

Nesses encontros terapêuticos era perceptível a conexão que os alunos faziam com a música que era um dos recursos utilizados, tanto ao que se refere a melodia, assim como a letra da composição musical utilizadas como recurso expressivo criativo, servindo como ponte de ligação entre a pessoa, seus conteúdos emocionais, cognitivos e comportamentais internos e externos para superação de conflitos existenciais que já havia levado alguns ao processo depressivo e/ou transtornos comportamentais assim como dificuldades em lidar com convivências sociais nos contextos familiares, profissionais, religiosos dentre outros (LIMA, 2021)

Alguns elementos e dinâmicas dos encontros terapêuticos foram reproduzidas como performances no último espetáculo do coral, realizado com a minha participação. O “Recortes de mim, Recortes de nós”, 2017, trouxe, em seu “texto performático”, as falas, sentimentos, emoções, pensamentos, afetos e desafetos trabalhados naqueles encontros. Ele foi estruturado com fragmentos da vida de cada participante, a partir das suas memórias e identificações afetivas musicais. Individualidades que coexistiram com uma identidade, construída coletivamente, mas também com conexões culturais. O repertório apresentado foi deliberadamente escolhido pelo grupo. Além das canções de coletivas, cada um pôde trazer uma canção que tivesse uma integração particularizada com sua história de vida, que de alguma forma conectava-se com seu íntimo.

O critério participativo na formação de repertórios deste espetáculo, fundamenta-se numa interseção entre Etnomusicologia e Musicoterapia, elaborada pela etnomusicóloga chilena Maria Ester Grebe (1977), ao validar que cada grupo cultural desenvolve sua própria linguagem musical e que a comunicação entre musicoterapeutas e clientes - termo utilizado atualmente pela área de saúde em substituição do termo paciente, só será estabelecida pela via musical se for considerada as preferências musicais e sua identidade sonora, ou seja, o tipo de música usada com fins terapêuticos dependerá do contexto cultural do cliente. A autora utiliza o princípio da identidade sonora (ISO), desenvolvido por Roland Benezon, que afirma que a identidade sonora é uma espécie de música profunda com o qual o indivíduo se identifica com maior plenitude, seja por sintonizar harmoniosamente com seu caráter ou biótipo, por ter internalizada profundamente, ou porque está ligada a experiências anteriores gratificantes.

A música, como parte integrante da cultura, é uma linguagem não-verbal de poder comunicativo profundo que tem múltiplas implicações afetivas e cognitivas. No entanto, os conteúdos expressos através desta capacidade comunicativa não são universais. Eles operam ativa e funcionalmente somente

dentro das margens de uma cultura ou grupo cultural específico, através dos significados simbólicos atribuídos de uma forma não dita pelos membros dessa cultura (MERRIAM, 1964: 10). Cada grupo cultural desenvolve sua própria linguagem musical; ou "um número de dialetos [musicais], alguns das quais são tão ininteligíveis como é o caso da linguagem." (HERZOG, 1946: 11). (GREBE, 1977)

A autora ainda, nos diz que o ser humano absorve o estímulo sonoro do seu ambiente, acumulando nele uma soma de experiências auditivas que influenciarão decisivamente suas futuras respostas ao estímulo do som em suas atitudes e valores musicais; em suas preferências e rejeições. Por isso ela considera o universo musical heterogêneo e multifacetado, ou seja, os valores estético-musicais são relativos à cultura e dependem em cada caso de contextos culturais singulares. Cada cultura musical tem cânones estéticos, princípios significados construtivos e específicos, cujo reconhecimento deve ser considerado antes de emitirem juízos ou avaliações. Para ela o sucesso de processos terapêuticos em música depende, em grande medida, em localizar com precisão o estímulo musical mais adequado e eficaz para provocar uma resposta satisfatória em seu cliente.

Figura 13 – Apresentação Junina



Fonte: Arquivo ECPV

O CVC foi considerado por seus participantes, em sua grande maioria, um “lôcus revigorante” um momento de “aterrissar, desconectar, desanuviar, concentrar, flutuar, preencher e recarregar as forças. Era o local de conforto, do ganho de forças e energia. Refúgio e fortalecimento, um oxigênio, um espaço de felicidade”. (Palavras recolhidas e reescritas a partir das falas dos participantes) Interessante observar que verificações semelhantes a estes depoimentos podem ser encontradas com frequência em trabalhos teóricos de regência coral e musicoterapia. (MICHAL, 2014; SILVA, 2016; ZANINI, 2002; AROCA, 2014)

Hikiji (2006, p.97) complementa “que a prática musical efetivamente mobiliza mecanismos de sociabilização, de criação de identidades, reforça sentimentos de pertencimento, amplia horizontes espaciais e alteridades”. A Música no CVC foi percebida pelas cantoras e cantores como um elemento potencializador das transformações, para eles foi por meio da prática do canto coletivo que as energias, sentimentos e pensamentos foram modificados.

R: Você começa a cantar, você já muda logo, você já muda os pensamentos, se você tiver pensando uma coisa aquilo ali já tirou, entendeu? Você daqueles maus pensamentos aquelas coisas negativas, é só felicidade, só alegria, eu penso assim, né? Porque a música você tá com problema, aí você começa a cantar, você esquece o problema, entendeu? A música, eu vejo assim (“Amado Batista”, E18.02)

R: Eu ficava alegre, [o coral te alegrava?] tinha um pouquinho de paz, chegava em casa eu dormia, ficava feliz, eu dormia bem. [Você tinha bom sono assim, sempre foi boa pra dormir?] Fui, mas quando a gente tava processo assim depressivo, não, não dormia, pensa um monte de besteira, quando eu vinha pra cá eu não pensava em besteira, eu pensava em coisas boas coisas, (“Paola Carla”, E13.03)

Era um refúgio, era o lugar que, pelo menos, eu tava ali, eu não queria pensar em nada, eu acho que assim, vou, vou pro coral pra me recarregar minha bateria que já tava muito saturada de muita coisa pra passar a semana ai, descarregando, depois volta de novo, carrego, por que aqui era um refúgio mesmo, de, eu me sentia bem. (“Seu Jorge”, E17. 03)

6.1.2 O Jogo de Espelho entre os Cantantes e a Plateia

Rose Hikiji (2006), com base na sua tese sobre a performance de crianças e jovens de um projeto social de ensino musical, reconhece que a performance “É palco de um amplo jogo de espelhos, lugar de exibição de identidade e construção de autoimagens. É espaço de

transformação. É concebida como auge do processo pedagógico, lócus de exibição do que foi aprendido, ensaiado, incorporado” (HIKIJ, 2006, p. 151). A autora ainda reafirma ao citar Richard Schechner, referência no estudo das performances, um trecho que diz que “a performance é uma ilusão de uma ilusão e, enquanto tal, pode ser considerada mais “verdadeira”, mais “real” que a experiência ordinária”⁷⁵

Figura 14 - Solista na canção “O tempo é rei o céu é blues”⁷⁶



Fonte: Site leiamaisba.com.br

As atitudes passivas, desencontradas, “muitas vezes sem um sentido de poder e responsabilidade sobre o seu destino” perfil identificado no relatório da Cia do Giro, conversa com “Gilberto Gil” sobre sua autoimagem antes do seu ingresso no ECPV e que, aos poucos, perfilou-se numa visão de si mesmo mais afirmativa, engendrada pela música e as atuações performáticas confiadas a ele pelo mediador e que culminava com a possibilidade de ser visto de outra forma, de assumir responsabilidades e de se sentir importante.

Eu gostava das encenações eu podia mostrar pra as pessoas: olha quem eu sou, certo? Olha, aquela pessoa sem perspectiva nenhuma, olhe o que eu tô conseguindo fazer. Era pra mim e para o outro. Então, claro que eu sabia, que todo processo aqui dentro era fundamental, era importante para isso, mas chegar

⁷⁵ Richard Schechner, Performance Theory, 1988.

⁷⁶ Canção de Ossimar Franco criada para a abertura do espetáculo “Eu sou o Blues”

lá fora era uma resposta pra dizer pro mundo: Eu posso. E Deus e você entendia isso tão perfeitamente que dava papéis importantes pra isso. Não “Gilberto Gil” você não é esse fraquinho que sua família dizia, né? Você não é esse fraquinho esse coitadinho. Porque se você vacila aqui você destrói com a cena, sabe? Eu tinha uma importância, então isso, foi me fazendo crescer e desbloquear. (“Gilberto Gil”, E03.08)

Assim como no projeto social etnografado por Hikiji (2006, p.160), o público era um dos principais espelhos daqueles participantes do CVC. Era por meio daquelas performances e apresentações que os partícipes permitiam fixar uma identidade enquanto grupo, e “manusear” suas autoimagens. O principal mecanismo de fixação de identidade – “criação de nós coletivo” - engendrada pelas apresentações do coral perpassam por estas intersecções entre ECPV, cantores do coral e a plateia que nos assistia. Nas apresentações no Espaço esse mecanismo era reforçado pelos elementos simbólicos da própria instituição, sua localização, seu patrono, seus símbolos e fotografias do Pierre Verger - às vezes, expostas ou projetadas, ou até mesmo estampadas nas camisas de alunos, visitantes, funcionários. As apresentações das outras oficinas, percussão, dança-afro, contação de histórias... também eram recursos de fixação dessa identidade, pelos mesmos motivos do Coral, “incorporavam” em seus “alunos-performers” elementos que representavam valores ancestrais do povo negro sua cultura, sua arte, seus mitos. Essas atuações reposicionavam não só aqueles alunos em cena, mais toda comunidade, que de alguma forma passava a se ver e ser vista de outra forma. Observe abaixo, a fala de “Liniker”, participante do coral, ao relatar que sua mãe ficou surpresa ao assistir pela primeira vez em quase dez anos a uma das suas apresentações. Para esta aluna, integrante do grupo desde “Os Saltimbancos”, a presença da sua mãe na plateia e aprovação dela ao assistir a filha no palco, estabeleceu novas representações simbólicas importantes para elevação de sua autoestima.

Essa questão mesmo de expressar... o último mesmo, eu aproveitei muito, até porque minha mãe veio, e ela vinha de vez em quando, só que o último que teve mais participação assim em questão de palco, que não teve o pessoal do teatro, foi o coral que fez toda encenação, fez tudo, foi aquela coisa linda, então fiquei com orgulho porque minha mãe veio me ver. Como se dissesse: Oi, eu sirvo pra outra coisa. Então, minha mãe não esperava na verdade, E até ela falou depois que gostou muito, que eu deveria seguir (“Liniker”, E11.03)

Provavelmente, aquela mãe de alguma forma também saiu de lá modificada. Houve ali manejos de autoimagens e reposicionamentos de identidades em relação ao grupo, inclusive ao

próprio ECPV. Anthony Seeger (1992, p.1) assegura que “a performance tem certos efeitos físicos e psicológicos na audiência, fazendo surgir um tipo de interação”, que para ele, “quando o evento termina os músicos e sua audiência tem uma nova experiência através da qual eles avaliam suas próprias concepções.”

As performances eram mobilizadoras de realidades elas oportunizavam um trânsito dos condicionamentos estabelecidos

R: Eu achava muito difícil, muito, me apresentar na frente da pessoa, tentar gravar aquelas coisas, fazer aquilo que eu não nunca fiz, dançar outros tipos de dança que eu nunca fiz, tinha hora que eu travava. Para mim foi muito complicado, muito difícil, tinha hora que eu não queria fazer, vestir tipo de roupa que eu nunca vesti, só aquele padrão, aquele certinho, eu fui criada aquela mulher certinha, entendeu? Que nunca andou na linha do trem, porque se eu sáisse o trem me pegava, e aqui não, aqui eu consegui tirar o pé da linha. As pessoas falam assim. Ah, mas você tá na aula e você tá ali, você tá lá e você tá, mas eu me senti bem, e eu vi que não era aquilo, que eu fui criada naquele, sabe? Aquilo certinho não tem que andar ali tem que fazer isso. Tem que fazer isso é cantar isso não eu vi que o mundo era cor-de-rosa. Você pode não tá entendendo, porque você não é evangélico. Você crê em Deus, mas não tem assim uma religião que lhe prenda. Cê crescer naquele dogma que errado, errado, errado. e quando eu cheguei aqui achei tudo muito estranho, tudo muito novo, vergonha tive muito, muito, muito, eu tremia mais do que vara verde, mas com o tempo, eu fui me acostumando, acostumando (“Paola Carla”, E13.06)

A psicóloga também comenta sobre as visibilidades promovidas pelas apresentações, o que nos leva a refletir sobre as invisibilidades sociais impostas aos mais pobres, geralmente pessoas negras, moradores de comunidades periféricas. E quanto este processo reverso de realce permite o reconhecimento e autorreconhecimento.

De momento a momento no grupo percebiam que tornavam-se visíveis, eram vistos, percebidos e identificados como participantes e concernentes frente as atividades experienciadas através das dinâmicas de expressão corporal, dramatizações, assim como a prática do permitir-se lidar com o manejo da dinâmica dos vestuários para manifestações do grupo canto coral em apresentações públicas que estavam para além do que se caracterizava culturalmente enquanto mais uma atividade de coro expressa em um ambiente ou simplesmente um projeto social.(Juracema Santos Lima, Psicóloga e Psicoterapeuta p.2)

“Margareth Menezes” localiza uma integração entre elementos performáticos e artísticos vivenciados no coral, tradicionalmente separadas, e que naquela experiência foram naturalmente se conectando.

R: Você mexe com a música, a música mexe com o corpo, o corpo já vem traz a performance, sabe? Que, que montando pode ser uma encenação, um teatro atrás. Acho que tá tudo enlaçado, né? Se você vai pegar uma coisa uma vai puxando, puxando, puxando, puxando a outra e no final, vira uma coisa só, eu acho que isso é um processo natural, sabe? (“Margareth Menezes”, E09.03)

Ao permitir aberturas para atuações mais espontâneas e diversas no grupo, o que talvez tenha sido, historicamente, fragmentado por convenções ocidentalizadas, novamente se reencontra para compor um todo integrado. As performances permitiam essas reconexões e nos desafiavam frente ao um espelho constituído pela plateia que nos assistia. E quando essas apresentações eram fora do ECPV, onde muitas vezes o público era por nós desconhecido, as sensações experimentadas eram potencializadas.

Eu nunca imaginei que eu ia cantar solo, como eu cantei uma vez, né? E num palco, assim, que eu cantei na Barroquinha. Cantei ali, aonde “Dona Ivone Lara” levou, como é o nome daquele centro [Centro Espírita] Naquele centro Espírita aqui.

P: Qual a sua opinião sobre o coral, o que é que ele representa pra você?

R: Ah, eu acho maravilhoso, eu acho uma coisa maravilhosa, uma coisa que dá oportunidade, né? as pessoas [oportunidade de quê?] da pessoa sair dali e cantar em outro lugar, e cantar solo em outro lugar (“Alcione”, E21.01)

6.2 DESCONTENTAMENTOS E DISSONÂNCIAS

Depois de decorrida a retrospectiva que não só apresentou os eventos e as condições socioculturais desenroladas num ambiente de um projeto social, mas também, os sentidos e significados atribuídos ao CVC por seus falantes, onde o Canto Coral, a Música e suas interações sociais com suas apresentações e performances, revelaram-se categorias relevantes daquela experiência, não poderia deixar de fora desta análise pontos de descontentamentos declarados pelos entrevistados. Por isso, no decorrer da pesquisa de campo, além de elaborar questões que pudessem revelar os sentidos e motivações dos participantes do CVC, cuidei também de considerar os acontecimentos, diretrizes e ausências que não foram tão sensíveis às necessidades e expectativas de cada participante. Estas questões em contraponto concorreram em duas vias, a primeira tornar a investigação mais consistente, revelando possíveis faltas e incômodos que

estavam diretamente em conflitos com as necessidades e motivações dos seus declarantes e, por isso, possivelmente também espelhavam aspectos motivacionais. No segundo propósito, foi captar elementos que corroborassem nos processos avaliativos da Oficina de Canto Coral e do próprio Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV).

Reconheço o desafio em acessar estes desafetos por motivos óbvios, o eu mediador e participe daquele grupo não conseguiria ser suplantado totalmente pelo pesquisador que naquele momento se constituía. No tempo da elaboração das ferramentas de investigação até pensei em dispor de uma terceira pessoa para a realização das entrevistas, mas junto com a orientadora, chegamos à conclusão que poderíamos alcançar mais autenticidade nos depoimentos se eu mesmo atuasse nesta posição, justamente, pela confiança e vínculos estabelecidos com aquelas pessoas.

Hoje, de fato, acredito ter sido a melhor estratégia adotada, pois, as entrevistas se tornaram conversas fluidas e espontâneas, com desdobramentos de assuntos, que só foram possíveis, pela história em comum vivida no coral, entre eu e os entrevistados, além de ter sido um momento de reencontro, já que havia algum tempo que eu não via algumas pessoas, inclusive, algumas, aproximadamente, há mais de quatro anos, na época da entrevista. No entanto, era como se nunca tivéssemos nos distanciado, as particularidades relatadas e as conexões entre aquelas vidas e a experiência no coral, revelaram aspectos valiosos para a pesquisa, que nos fizeram recordar significativos eventos e acontecimentos, que contribuiriam expressivamente para escrever esta história a várias mãos.

Mesmo neste clima de congraçamento, as buscas por dissonâncias foram estrategicamente colocadas em questões abertas e, por vezes, tangenciais, entre as quais estavam perguntas sobre preferências, atividades menos significativas, oportunidades não disponibilizadas, e outras questões mais abertas ainda, como o que poderia ter sido diferente e qual a sua opinião sobre o coral.

A seguir apresento falas dos participantes, que apontam para aspectos que poderiam ter sido conduzidos de outra forma e alguns outros considerados processos ausentes ou sem a devida atenção. Optei, também, por incluir trechos dissemelhantes e/ou convergentes, quando houve, no intuito de compor um diálogo, que não espera ser conclusivo, mas pelo contrário, será mantido em suspenso, como uma cadência harmônica deceptiva ou interrompida, que abre espaços para interpretações diversas e outras incursões.

“Péricles” defendeu a inclusão de processos seletivos para ingresso no coral, ele argumenta que ao se estabelecer pré-requisitos, as pessoas valorizariam mais a entrada no grupo, e conseqüentemente seriam mais comprometidos com o coral.

P: Qual a sua opinião sobre o coral que não tem seleção? Como foi o nosso?

R: O coral que não tem seleção, é essa questão é esse problema, né? Por não ter uma seleção inicial nesse caso algumas pessoas é... podem destoar do que realmente é para mim eu sempre vejo a seriedade tanto que teve a questão que o ressaltai do atestado e tal. Eu sempre levei na seriedade. Então eu sabia que eu tinha um compromisso. Pessoas que não pensam assim por tá chegando agora, por ainda não ter pegado o sentido das coisas, então determinadas pessoas não leva a sério e não tem o compromisso de estar ali presente e de fazer valer realmente o que querem ou até realmente está na dúvida do que quer ainda, então tem que ter uma seleção, tem que ter realmente aquela dificuldade. Porque tudo que é muito fácil, realmente vai muito fácil, acaba e terminar muito fácil, mas aquilo que você tem um pouco de dificuldade para conquistar, depois que você conquista, que você olha para trás e vê realmente tudo que você já passou, você pensa duas vezes antes de voltar atrás ou de querer realmente tomar algum tipo de decisão, realmente que não é viável como sair, né durante um mês apenas de aula (“Péricles”, E05.10)

No entanto, “Gilberto Gil” hesita sobre critérios seletivos no coral e diz que:

Se tivesse pré-requisito, eu acho que eu não entraria. Por que eu não entendia nada, qual seria meu pré-requisito? Então, acho que... pra você entrar num coral, precisa gostar de música, e aí os outros elementos a gente vai conquistando, a gente vai se desenvolvendo, porque eu acredito que as pessoas são moldadas, são transformadas e o coral tem esse peso. (“Gilberto Gil”, E03.11)

“Margareth Menezes” prefere democratizar o acesso, em prol de relações mais afetuosas e acolhedoras:

Eu acho que todo mundo pode cantar. Todo mundo pode cantar. E aí quando eu falo que a pessoa tem que ir com coração desarmado, um olhar livre. Porque às vezes o seu tempo não é o mesmo da outra pessoa que está do seu lado, e aí, tem que ter que haver esse respeito, essa ajuda, esse companheirismo que tem como eu falei das amizades, sabe? (“Margareth Menezes” E09.06)

“Tassia Reis” pontua poucos incentivos financeiros no coral, e esta falta de apoio dificultou continuidades.

P: O que você mudaria no coral olhando numa retrospectiva?

R: Eu acho que o coral, ele foi muito grandioso, porém não tinha um apoio não tinha um, pra crescer sabe financeiramente, e eu acho que hoje? Participando, eu correria bastante atrás disso, de ter um apoio financeiro, [faltava uma pessoa assim?] Faltava uma pessoa pra correr atrás, porque foi um projeto muito bonito que deu muita oportunidade, cada pessoa que (ou com) sua história diferente, mas deu muita oportunidade a cada um. Conhecimento, do autoconhecimento Só que não tinha um apoio financeiro, não. Não teve como dar andamento, mas somente isso. (“Tassia Reis” E 08.14)

“Elza Soares” aponta a baixa visibilidade do grupo, como um aspecto que poderia ter sido mais trabalhado.

P: O que você gosta e o que você não gosta no coral?

R: O coral poderia ser muito mais, sabe? Eu achava que ele tinha um grande potencial para ser muito mais, que ele podia abrir espaços, eu achei que ele conseguiria mais, abrir mais espaços. [Por que você acha que a gente não conseguiu abrir mais espaços?] Não sei, sabe? Eu achava que a gente era sensacional, (risos) não perdia pra coral nenhum, sabe? E achei que, não sei, talvez uma visibilidade maior ele merecia uma visibilidade maior. (“Elza Soares” E10. 04)

“Daniela Mercury” reconhece o fluxo contínuo e de constante transformação do coral.

P: Se a senhora pudesse olhar numa retrospectiva, a senhora mudaria alguma coisa naquela época?

R: Não, eu não. Eu queria que continuasse porque não ia ser as mesmas coisas, você ia sugerir coisas novas. Quando a gente fez aquele trabalho do samba, eu terminei sentando na máquina pra costurar, saia verde que era mangueira, sai azul, não sei o quê, pano pra botar na cabeça, entendeu? Então você ia sempre tá fazendo coisa nova do seu jeito. Aí tudo isso, é mudança, não tinha nada para sugerir, a mudança ia acontecendo. Agora às vezes, você pedia gente o que é que vocês acham, o que é que vocês acham disso, de fazer isso, entendeu? Então, aí “Dona Ivone Lara” falava alguma coisa, a gente falava alguma coisa, às vezes eu não falava nada, às vezes falava alguma coisa, entendeu? E aí lá vai, as coisas acontecia, eu sei que no dia da apresentação as coisas aconteciam. Porque essa mesmo foi um tapa na cara, da última que eu falei dessa ciranda ser minha, ser nossa, ser de todos nós. Deixou um tapa na cara ali, foi uma coisa simples e que a gente ficou mas, chegou no dia aconteceu assim daquela, né? Acho que foi assim bênçãos se derramou. (“Daniela Mercury”, E23.07)

“Amado Batista” reclama das brincadeiras do grupo, que segundo ela atrapalhava seu aprendizado. Para ele alguns participantes tinham que ter outra postura.

O coral pra mim ele tem que ser um coral assim mais sério, né? Uma coisa mais séria as pessoas têm que levar a sério, na hora que o professor tiver falando, não levar na brincadeira, né? Porque ali é uma coisa que não é pro professor, porque o professor já sabe, é pra gente, porque ele tá ali pra ensinar a gente, então a gente tem que entender, dá mais ouvido, mais atenção né? Porque ele tá ensinando pra gente, então que ter um pouco mais de responsabilidade nessas horas, se concentrar, num (ou não?) ficar brincando, procurando brincadeira, né? Na hora do coral eu penso assim [Você acha que isso atrapalhava?] Atrapalha e muito, muito, muito, muito, muito, muito, muito, não tem como não atrapalhar. (“Amado Batista” E18.01)

“Mr. Dan” revela a sua frustração pela não continuação do espetáculo:

R: No samba, tanto que eu queria continuar, se lembra, que eu ficava toda hora falando bora continuar, bora levar pro Solar Boa Vista, por que ali foi um momento que me trouxe, porra, eu fiz a produção, eu toquei, eu dancei, eu cantei, então isso me fez, como se pode dizer? Um aprendizado, um trabalho que foi prazeroso. (“Mr. Dan”, E16.7)

“Paola Carla”, ao reconhecer os benefícios terapêuticos do coral, inclusive, consigo mesma, declara que o grupo deveria ampliar seus espaços de apresentação.

R: Eu gostei de tudo, não tenho que não gostar do coral, eu gostei de tudo. A única coisa assim, eu não vou dizer que eu não gosto, eu vou falar assim, pro, não sei se eu tô falando do espaço, mas eu acho que o coral deveria cantar em outros lugares, levar a música. A música acalma a alma. Trazer mais gente, agregar mais, fazer um programa assim maior, sei lá. Procurar até pessoas, como eu que tava no meu caso, uma depressão. Quantas vezes, antes disso, que eu fazia muita coisa social da igreja e eu ia muito assim pro hospital e pessoas que pediam cante. E a música acalma a alma, acalenta, ela acalenta tanto que quando o bebê tá chorando a gente faz o quê? Canta pra ele, ele se acalma, e às vezes ele pega no sono então a música aqui, teve esse espaço dentro de mim, me ajudou muito, muito, muito. (“Paola Carla” E13.11)

Outras insatisfações mais individualizadas foram identificadas durante a pesquisa, entre elas os retrocessos nos ensaios das músicas para inclusão de novos alunos, a falta de músicas atuais e por fim a pouca atuação da FPV para divulgar e difundir o coral. Estas observações, mesmo sendo originárias de casos isolados, são válidas, justamente, por considerar a

possibilidade de não terem sido declaradas por outros participantes pelos motivos já apontados no início deste capítulo.

6.3. ANÁLISE DAS MOTIVAÇÕES DOS PARTICIPANTES DO CORAL

Munido pelos relatos que foram detalhados de forma analítica até agora, parece-me, então, que é possível arriscar, por meio deste panorama, uma apreciação crítica com vistas a nos aproximarmos das motivações inerentes aos participantes e correlações estabelecidas por eles naquelas condições constituídas. Para nortear esta análise serão utilizados fundamentos da Teoria da Autodeterminação por apresentar-se como um referencial teórico que considera os atores ativos nos processos motivacionais, porém, reconhece dialeticamente as interferências e contribuições do contexto cultural e social.

A teoria da autodeterminação foi desenvolvida por Edward Deci e Richard Ryan a partir da década de 1970 e postula que os seres humanos, enquanto organismo ativo, ao nascer apresentam aptidões inatas que permitem conexões sociais, aprendizados e o envolvimento em ações interessantes, geralmente, regidas por uma necessidade de autonomia, de aquisição de competências e de conexões sociais positivas. Para estes autores a autodeterminação define-se como um sistema de comportamentos e habilidades que permitem que o ser humano seja agente causal do seu existir no mundo, definindo suas intenções e realizações futuras (RYAN; DECI 2000a, p.54-57).

A teoria da autodeterminação (SDT) é uma macroteoria de motivação humana, desenvolvimento da personalidade e bem estar. A teoria se concentra especialmente em comportamento volitivo ou autodeterminado e a condições sociais e culturais que o promovem. SDT também postula um conjunto de princípios básicos e universais necessidades psicológicas, nomeadamente de autonomia, competência e parentesco, cujo cumprimento é considerado necessário e essencial para vital, saudável funcionamento humano, independentemente da cultura ou estágio de desenvolvimento. (RYAN, 2009, p.1, minha tradução)⁷⁷

⁷⁷ Self-determination theory (SDT) is a macro-theory of human motivation, personality development, and well-being. The theory focuses especially on volitional or self-determined behaviour and the social and cultural conditions that promote it. SDT also postulates a set of basic and universal psychological needs, namely those for autonomy, competence and relatedness, the fulfilment of which is considered necessary and essential to vital, healthy human functioning regardless of culture or stage of development.

A Macroteoria da autodeterminação abrange vários constructos como o desenvolvimento da personalidade, a autorregulação, as necessidades psicológicas universais, os objetivos de vida e aspirações, a energia e vitalidade, processos inconscientes, as relações da cultura com a motivação, assim como o impacto de ambientes sociais sobre motivação, afeto, comportamento e bem-estar (DECI; RYAN, 2008b). Ela é constituída por estrutura formal, que define e descreve as funções da motivação intrínseca e da motivação extrínseca na cognição e no desenvolvimento social do sujeito. A teoria também envolve a compreensão de como fatores sociais e culturais promovem ou atrapalham a vontade e a iniciativa, bem como sua felicidade e qualidade de desempenho (RYAN; DECI, 2000, p.232).

A motivação intrínseca refere-se às ações, envolvimentos e comportamentos realizados por uma pessoa pelo exclusivo interesse e satisfação espontânea, ou seja, pelo simples desfrute com a atividade realizada. Em contraposição, a motivação extrínseca tem um caráter instrumental com objetivos externos à ação, como busca de recompensas tangíveis ou verbais. A satisfação não vem da atividade em si, mas pelas suas consequências e desdobramentos. (RYAN; DECI, 2000a, p. 54-67)

De acordo com Gagné e Deci (2005, p. 331), Porter e Lawler (1968), tendo por base a teoria da motivação de Vroom (1964), teriam proposto um modelo de motivação para o trabalho em duas vertentes: motivação intrínseca e motivação extrínseca. Segundo a referida teoria, a motivação intrínseca envolve pessoas fazendo uma atividade, porque elas acham interessante tal atividade e sentem satisfação espontânea no seu desempenho. Motivação extrínseca, ao contrário, exige uma instrumentalidade entre a atividade e algumas consequências separáveis, como recompensas tangíveis ou verbais. A satisfação não vem da atividade em si, mas sim das consequências extrínsecas produzidas pela atividade. (MIRANDA; CARMO, 2013, p. 163).

Ao longo dos anos a teoria da autodeterminação acolheu diversas colaborações que a ampliaram para uma condição de macroteoria atualmente composta por seis subteorias que concentram um determinado aspecto de motivação ou de funcionamento da personalidade, são elas: as Necessidades psicológicas Básicas; Avaliação Cognitiva; Integração Orgânica; Orientação Causal, Subteoria das Metas dos conteúdos e de relacionamento, esta última mais recente. (DECI; RYAN. 2008b, p. 182-185)

O enfoque principal desta análise em curso apoiara-se nas subteorias das **Necessidades psicológicas Básicas**, da **Avaliação cognitiva** e **Integração Organísmica**. Os autores da Teoria da autodeterminação, Ryan e Deci (2000), concordam que as necessidades humanas estão divididas em fisiológicas, psicológicas e sociais, no entanto, posicionam o conceito das

necessidades psicológicas como pressuposto central para entendimento das motivações humanas. Essa subteoria argumenta que as pessoas possuem necessidades psicológicas básicas inatas e universais. As necessidades intrínsecas de autonomia, competência e vínculo social são regidas por uma propensão humana natural de busca pelo desenvolvimento; construção psíquica (self) e interação social, que se desenrola numa relação dialética entre o indivíduo e fatores ambientais que favorecem ou não as satisfações dessas necessidades. Seus proponentes validam a influência cultural nos indivíduos que por meio dela instituem formas diferenciadas para satisfações dessas necessidades psicológicas, no entanto, seja qual for o ambiente e o contexto cultural em que as pessoas se encontrem a necessidade de sentir autônomo, competente e de estar inserido em algum grupo persistem na natureza humana de forma inata e universal. (RYAN; DECI 2000b, p. 68-78)

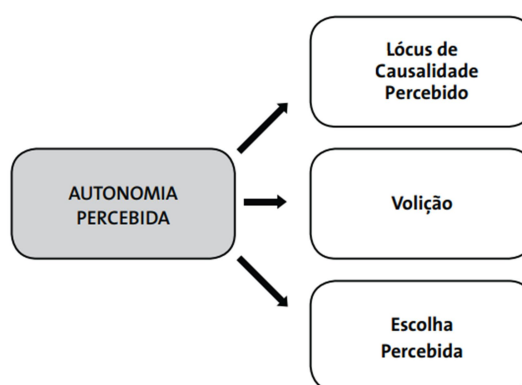
As três necessidades intrínsecas apresentam equifinalidade, ou seja, elas são interdependentes e o desenvolvimento de uma gera o desenvolvimento das outras (Deci & Ryan, 2002). Para que as necessidades intrínsecas possam se desenvolver adequadamente, é necessário um contexto cultural suportivo, que disponha de nutrientes para o atendimento sistemático dessas necessidades ao longo da vida, principalmente na infância, bem como uma constituição biológica adequada (Ryan & Deci, 2000a). Um contexto suportivo representa o apoio requerido ou os recursos retirados do ambiente, chamados de nutrição: o que deve ser obtido por um organismo vivo para manter o crescimento, a integridade e saúde (Ryan & Deci, 2000a). (SILVA, WENDT E ARGIMON apud DECI e RYAN, 2010, p. 351)

A autonomia refere-se à necessidade humana de poder conduzir suas ações e comportamentos deliberados segundo suas próprias escolhas, ou seja, o processo de tomada de decisões é regido por interesses, vontades e preferências norteadas por motivação intrínseca (RYAN; DECI, 2006, p. 1580). De acordo com Reeve (2006)

Desejamos ser pessoas que decidem o que fazer, quando fazer, como fazer, quando parar de fazer e mesmo que possam escolher se algo irá ser feito ou não, queremos decidir nós mesmos como gastar nosso tempo. Queremos ser quem determina suas próprias ações, em vez de haver outra pessoa ou alguma limitação ambiental que nos force a seguir um determinado curso de ação. Desejamos que nosso comportamento não esteja divorciado, mas sim conectado aos nossos interesses, nossas preferências, nossas vontades e nossos desejos. (REEVE, 2006, p.87)

Reeve (2006, p.67), conforme figura 22, apresenta três qualidades subjetivas experienciais que atuam em conjunto na percepção da autonomia: Locus de causalidade, a volição e a escolha percebida.

Figura 15 - Síntese das qualidades subjetivas na experiência de autonomia



Fonte: CERNEV (2011)

O **locus de causalidade percebido** (LCP) refere-se a capacidade de reconhecer-se no controle das suas próprias escolhas e decisões e não controlado por fatores externos, esta qualidade é condição essencial para percepção da causa e do local motivacional de onde precede ação ou comportamento, fonte pessoal (LPC Interno) ou de fonte ambiental (LPC externo).

R: Rapaz, porque tudo é o querer, e isso já vem dentro de mim desde pequena, entendeu? Eu nasci com a música, não vou mentir, eu nasci com a música, eu batia na lata, eu cantava até de madrugada, lá antigamente a gente podia bater na lata, hoje não pode porque senão os outros chamam até a polícia, mas antigamente a gente brincava de roda, a gente brincava de corda, pulava corda, de boneca, cozinheiro, de cantar fazia palco, palco mentiroso, e a gente subia no palco com uma garrafa com um copo, alguma coisa a gente fazia de microfone e a gente cantava, isso tava ne mim, entendeu? (“Daniela Mercury”, E23.05)

Na fala acima percebe-se como esta integrante sempre esteve envolvida com o fazer musical, e como a Música foi considerada por ela um elemento vital e estruturante. Os integrantes do CVC participantes desta pesquisa, ao relatarem os motivos do ingresso na oficina, deixaram claro que foram movidos por um desejo próprio e interno. Ao matricular-se na oficina,

de forma espontânea e por interesse próprio, eles assumem ser a fonte causal desta ação, principiada por questões pessoais internas. Apenas uma integrante, declarou ser inicialmente incentivada por seus pais para ingressar no curso. Mesmo assim, já havia nela um interesse pelo canto percebido por seus pais ao vê-la cantando em casa.

A segunda qualidade que compõe a percepção da autonomia no ser é a *volição*. Esta refere-se à capacidade do indivíduo perceber-se realizando atividades por vontade própria. Essa qualidade está ligada ao sentimento de liberdade de escolha e não de coação ou imposição externa (REEVE, 2006, p.67). A fala abaixo traz essa percepção de *volição*, ao comparar sua participação na oficina em relação à escola, o sentir-se livre para decidir, para participar ou não da oficina. Mesmo sendo algo prazeroso para ela, havia um aumento da sensação de prazer que favorecia uma percepção de bem-estar.

R: Na escola é algo mais obrigatório, né? E que você sente que você é obrigado a fazer aquilo... aqui eu vinha porque era algo prazeroso tinha o prazer de fazer que eu sabia que eu ia aprender coisas novas...mas era o livre, não é como a escola, aqui realmente era, na escola era uma chatice e eu vinha pro Pierre Verger de tarde aprender e ficar de boa, era super legal isso. (“Wilson Simonal”, E22.02)

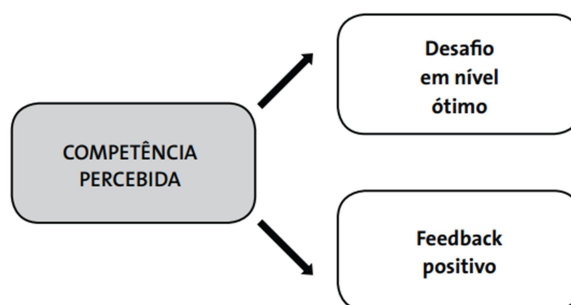
A escolha percebida traz a percepção de flexibilidade, e é reconhecida quando há possibilidade de escolha, contraposta a ambientes rígidos impositivos. Abertura para o diálogo, para contribuições, escolhas e construção coletiva percebida pelos integrantes do CVC permitiu aflorar esta terceira qualidade pertinente a necessidade de autonomia (REEVE, 2006, p.68). .

Você pedia pra gente: - O que é que vocês acham? O que é que vocês acham disso, de fazer isso, entendeu? Então, aí “Dona Ivone Lara” falava alguma coisa, a gente falava alguma coisa, às vezes eu não falava nada, às vezes falava alguma coisa, entendeu? E aí lá vai, as coisas acontecia, eu sei que no dia dá apresentação as coisas aconteciam. (“Daniela Mercury”, E23.14)

A segunda necessidade psicológica é compreendida pela teoria da autodeterminação como **senso de competência**, figura 23, é um movimento do indivíduo para sua adaptação social por meio da aprendizagem, em seu sentido amplo, e do seu desenvolvimento cognitivo. É por meio dela que as pessoas se esforçam para alcançar seus objetivos, e superar os desafios em “**nível ótimo**”, entendido por Reeve, como atividades que estão ajustadas ao nível das habilidades

personais, nem fáceis e nem extremamente difíceis, mas que exigem algum tipo de esforço para sua realização. (REEVE, 2006, P.73).

Figura 16 - Síntese das características subjetivas na necessidade de competência



Fonte: CERNEV (2011)

De acordo com Reeve (2006), para a manifestação do senso de competência é necessário que as pessoas exercitem suas habilidades e competências num nível ótimo, caso contrário, poderão perder o interesse, quando não há desafio ou sentem-se frustradas pela ausência de êxito na realização.

Quando você pedia pra eu ensinar algumas coisas, sabe? Eu ensinava as pessoas, eu era destaque no tenor, eu conduzia os meninos que tava com dificuldade. E você e permitia isso então assim você era o regente, o professor da turma mais você percebia esse potencial de liderança em mim e em algumas pessoas e permitia que a gente conduzisse isso. Então, eu me sentia muito valorizado. (“Gilberto Gil” E03.09)

P: Como é que você se sentia no coral?

R: Rapaz, era um desafio todos os dias, porque, além de eu não conseguir falar direito. Cantar? Ave Maria! É uma negação. Ave Maria! Era horrível. E aí a gente foi, trabalhando isso, foi tudo dando certo. Eu acho que... Ah! Não sei, a experiência com o coral foi muito perfeita.

P: Você se sentia bem apesar dos desafios?

R: (risos) Os desafios era o gostoso da brincadeira,

P: Você acha que os desafios era o gostoso da brincadeira? Porque “Cauby”?

R: Ah! A gente aprende que a gente é capaz de cada dia fazer um pouquinho mais. A gente acha que já chegou num ... Ah! Eu só consigo fazer isso, não vamos lá, vamos de novo, mais uma vez, não sei o que: - escuta fulano que tá do

seu lado, que é do seu naipe, que você vai escutar direitinho, embora. E a gente vai indo. Eu achava que cantar era impossível, eu não tenho a melhor voz do mundo, mas eu consigo acertar uma notinha (risos). (“Cauby Peixoto”, E19. 04)

P: Essa coisa de pesquisar, por que você achava isso?

R: A gente já saiu do colégio já tem tempo, aí de repente, se vê na escola de novo, pesquisando, lendo, assim, na hora que a gente não tem nem tempo de ficar lendo nada que não se quer, naquela luta, naquele corre-corre e aí a gente voltou com, aí você fez a gente voltar sabe? Ler, pesquisar, olhar, se interessar, olha, que coisa boa, né? A gente, oxente, nunca mais, escrever, que a gente não tá mais escrevendo assim, né? Oxente, o senhor fez a gente escrever, ler, buscar, pesquisar, era legal, era bom demais, oxente, chegava em casa, eu tava lá no celular procurando, pesquisando, ligando pra “Daniela Mercury”, e aí, “Daniela”? E não, eu achei isso, eu achei, digo, óia rapaz, quanto tempo. (“Sandra de Sá”, E15.08)

P: O que você gosta e o que você não gosta num coral?

R: O que eu não gosto é essa coisa de tá, uma voz só, aquela coisa cômoda, eu não, não gosto dessa coisa cômoda [você gosta do desafio] do desafio. Eu achava que pra mim, antigamente, eu achava que seria melhor assim, por que como eu era tímida, porque pra mim fica só naquela, mas é como você sempre dizia, né? Saia da zona de conforto, então agora eu não quero ficar assim não (risos) (“Sandra de Sá”, E15.10)

P: O que você gosta e o que você não gosta no coral?

R: O que eu gosto, é... uma coisa que eu sempre quando você trazer uma coisa nova, eu ficava curiosa pra ver os arranjos, nem não só da minha,[voz] do meu naipe como dos outros, eu gosto dos arranjos. Vamos pro que eu não gosto, o que eu não gosto coral, Não é que eu não gosto, mas talvez eu, o processo de construção as vezes seja maçante. O processo de... [De ensaio] de ensaio talvez seja maçante, a gente tem que ir tem aquela questão do dia, tem dia que a gente consegue avançar e tem aquele dia que não sai nada, pode ficar ali, tem dia que a gente faz uma hora, consegue fazer tudo lindo. Tem dia que fica três e não consegue sair do lugar (risos) sabe? Tem uns dias assim também. Mas não digo que desgosto, de nada não. (“Margareth Menezes” E09.06)

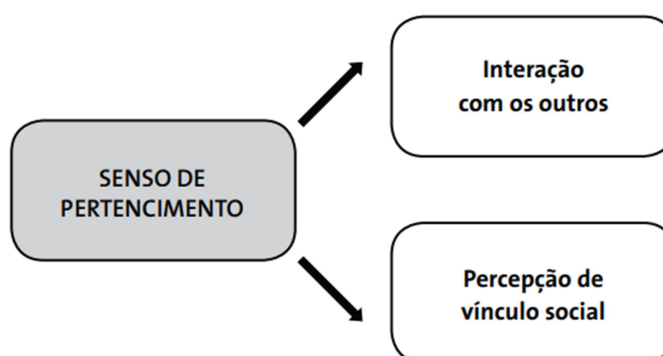
Nem sempre há uma percepção intrapessoal clara sobre o desempenho competente ou incompetente, por isso a recepção de um **feedback**, faz-se necessário pois, viabiliza a aquisição de informações e avaliações do ambiente, ou até racionalizadas pelo próprio executante, que lhe

permite inferir um parecer na construção do seu senso de competência. O feedback apresenta duas naturezas uma positiva e outra negativa. A primeira contribui para a percepção da competência, já a segunda, afasta-se deste senso, diminuindo a possibilidade de perceber-se competente. Para os proponentes da Teoria da Autodeterminação os feedbacks fornecem subsídios norteadores, e caso, seja favorável, ajudar a estabelecer o senso de competência. (REEVE, 2006, p.76). O sucesso das performances e o reconhecimento da plateia percebida pelos olhares de contentamento e aceitação, mas também pelos elogios conferidos depois da apresentação foram feedbacks importantes na construção do senso de competência, como foi decorrido na seção sobre performances.

Todo ser humano carece estar integrado em uma sociedade, como vimos no capítulo anterior. Essa necessidade de relacionamento com os outros, de estabelecer vínculos, de sentir-se integrado, percebido e acolhido, é a terceira necessidade básica psicológica essencial, chamada de **necessidade de pertencimento** ou de relacionamento, ilustrada na figura 24. Por meio dela, invariavelmente, as pessoas constituem amizades, relações afetuosas com os outros, reconhecendo-se como parte de um todo, onde reciprocamente é compreendido e valorizado.

Segundo Reeve (2006), a necessidade de pertencer é um construto motivacional importante dentro da teoria da autodeterminação porque quando as relações sociais são propícias, os indivíduos apresentam melhores desempenhos, apresentam maior resistência ao estresse e relatam menores dificuldades psicológicas, produzindo respostas emocionais positivas. (REEVE, 2006 apud CERNEV, 2011, p. 42)

Figura 17 - Síntese das características básicas da necessidade de pertencer



Fonte: CERNEV (2011)

A **interação com os outros**, segundo Reeve (2006, p.77), é a condição primordial gerada pela necessidade de pertencimento. Por meio desta característica, o ser humano movimenta-se em direção a engajar-se socialmente e constituir relacionamentos, afetos e cuidados recíprocos. Na sessão sobre processos de socialização ficou claro o quanto os participantes se integraram socialmente, alguns inclusive declaram que o Coral e o próprio Espaço Cultural foram promotores dessa integração social.

No entanto, para atender a necessidade de pertencimento é necessário estabelecer um **vínculo social**, que ocorre quando, além da interação com as pessoas, há uma preocupação mútua com bem-estar e apreço de um pelo outro. A mesma seção apresentou construções de importantes vínculos sociais e amizades que perduraram pelo menos até o dia da entrevista.

Porém, mais do que preocupação e afeto, as relações que profundamente satisfazem à necessidade de relacionamento são aquelas pautadas no conhecimento de que o “verdadeiro self” do indivíduo - ou seja, seu "self autêntico" - foi percebido e considerado importante aos olhos da outra pessoa (DECI; RYAN. 1995; ROGERS. 1969: RYAN, 1993 APUD REEVE, 2006, P.77).

Reeve (2006) acrescenta que o relacionamento com os outros propicia o contexto social elaborado por um processo de internalização, quando a pessoa gradativamente acolhe crenças, valores e atitudes de outras pessoas.

Entretanto, o fato de existir um alto grau de relação com o outro não significa que a internalização ocorrerá. Para que a internalização se verifique, também é preciso que o indivíduo veja valor, significado e utilidade nas prescrições ("faça isso, acredite naquilo") e nas proscições ("não faça isso. não acredite naquilo") dadas pelo outro. (REEVE, 2006, p.78)

Na coleta de dados foi declarado pelos participantes que o interesse pela Música, a possibilidade de aprendizado e do fazer musical, a profissionalização e a busca de prestígio estavam entre os principais motivos que levaram aquelas pessoas a se matricularem na oficina. Numa proporção menor estava a superação da timidez e questões terapêuticas.

Os fundamentos da subteoria da **avaliação cognitiva** focalizam seu estudo nas necessidades psicológicas de competência e autonomia, visando observar os efeitos de ações externas nos aspectos motivacionais. Com seu foco centrado nas motivações intrínsecas e suas

relações com fatores ambientais e sociais, seus estudos observam que os eventos externos podem atuar tanto de forma controladora ou informativa, fornecendo feedbacks, informações e recompensas que podem interferir nos aspectos motivacionais. (REEVE, 2006, p.94).

Alguns acontecimentos ocorridos no CVC interferiam no senso de autonomia individual. Entre eles estavam a falta de continuidade de pessoas que entravam no coral no meio do processo e logo saíam, os desníveis de habilidades entre participantes no aprendizado de um determinado conteúdo e que às vezes tornava o processo mais moroso, as brincadeiras durante os ensaios, a execução de músicas indesejadas por uns, mas acolhidas pelo restante do grupo, o desejo de continuidade de um determinado espetáculo que por algum motivo não deu seguimento, esses fatos notificados pelos participantes incidiam sobre os seus Lócus de causalidade submetendo-os a fatores externos e que fugiam do seu controle, interesse e vontade.

O que eu não gosto, eu não deveria falar isso até (risos) vindo de mim, eu não gosto das brincadeiras, eu brinquei muito, né? Hoje eu digo a você que realmente eu brinquei muito, mas se eu tivesse brincado menos, talvez eu tivesse... Não sei, mas as brincadeiras, a falta de atenção, a falta de respeito da galera quando você está tentando fazer o trabalho, muitas vezes eu brincava, mas muitas vezes na hora do trabalho, eu fazia o trabalho, mas muitas vezes a galera tava brincando fora de hora e eu chamava atenção, enfim, e você já chamou minha atenção, porque quem tinha que chamar a tenção era você, mas aquilo me irritava (“Mariene de Castro”, E02.08)

O senso de competência também sofria interferências externas, geralmente, quando determinadas atividades ou trechos de musicais não eram percebidas a contento pelo próprio executante ou sinalizado negativamente pelo mediador ou pelo colega do lado. Havia também feedbacks negativos entre os colegas, às vezes até violentos, como descreveu “Dona Ivone Lara” no capítulo anterior sobre interações sociais: “Vai daquele ô cutuca, que chuta mesmo, que belisca, entendeu pra sinalizar que alguma coisa não tá legal (E01.8)”.

Durante os ensaios, eu evitava nomear pessoas que apresentavam algum tipo de dificuldade, e buscava corrigir de forma mais coletiva, para evitar exposições desnecessárias, além de naturalizar as dificuldades e promover feedbacks mais positivos, reconhecendo as superações e conquistas.

Era questão de identificação mesmo, até o jeito de tratar, de conduzir as coisas, a compreensão, a paciência, acho que isso foi crucial pra, até pra eu não desistir de do coral ou desistir de participar (Liniker Barros”, E11.12)

Ao longo do processo, e com a construção de vínculos e confiança, as correções individuais realizadas nos ensaios, não apresentavam resistências e não pareciam afetar as motivações, pelo contrário eram sentidas como um cuidado e atenção, inclusive, alguns pediam para cantar sozinhos para serem corrigidos.

Segundo Reeve (2006), acontecimentos que frustram as necessidades de autonomia e competências dos participantes interferem nas motivações intrínsecas, podendo enfraquecê-las, no entanto, as relações construídas pelas interações e vínculos sociais atuam de forma significativa como suporte importante para superação nessas frustrações.

O relacionamento é um constructo motivacional importante porque, quando as relações interpessoais apoiam os indivíduos em sua necessidade de relação, eles têm um desempenho melhor, apresentam maior resistência ao estresse e relatam ter menos dificuldades psicológicas (COHEN; SHERROD; CLARK, 1986; LEPORE, 1992; RYAN; STILLER; LYNCH, 1994; SARASON ET AL., 1991; WINDLE, 1992). (REEVE, 2006, p.77)

Esta afirmação se conecta com os relatos sobre relacionamentos, amizades no CVC destacados no capítulo sobre os bastidores do coral, onde as relações interpessoais revelaram um caráter suportivo na superação dos desafios. “Seu Jorge”, o participante que relatou um desencontro de ideias ocorrido comigo na montagem do espetáculo “Eu sou Blues”, descreve a sua insatisfação na época, mas reconhece a importância dos laços afetivos com os colegas para contornar o conflito.

Quando teve o choque, né? Que você chamou no canto pra conversar, tal, beleza, tal, eu juro pra você, eu pensei em sair, aí, que vem a questão da química, da questão de família. Aí, “Leci Brandão⁷⁸”, “Cássia Eller” e “Vanessa da Matta”, me chamaram no canto, pra conversar: - Ele não fez por mal, querendo ou não, é o espetáculo que ele tá botando as caras, Ele tá com mil coisas na cabeça, tal. Aí, eu peguei, cheguei em casa respirei fundo, (risos) se tranquiliza, eu também era aquele que cara que não gostava de levar desaforo pra casa, mesmo assim, não, rapaz deixa pra lá, releve. (“Seu Jorge”, E17.14)

⁷⁸ Está cantora foi escolhida por mim, pois o participante citado não participou da pesquisa. Escolhi o este nome de forma aleatória.

Dito de outro modo, a teoria da avaliação cognitiva infere que alterações promovidas por eventos externos sobre a percepção do locus de causalidade percebido e no senso competência tendem a interferir nas motivações intrínsecas dos indivíduos. No entanto, a noção de pertencimento, traduzidas pelos relacionamentos e vínculos sociais, representa um suporte importante na compensação de perdas e insatisfações.

As teorias motivacionais consultadas concluem que “ninguém motiva ninguém” (VERGARA, 2003, p.42), justamente, por ser uma ação influenciada por processos internos e movidos pelas necessidades psicológicas básicas, normalmente, manifestadas em cada ser humano de forma bem particularizada, onde a própria realização da atividade é reconhecida como a fonte de prazer e satisfação (BERGAMINI, 2013, p.13). No entanto, a teoria da autodeterminação considera também que nem todas as ações são geradas intrinsecamente, muitas das atividades realizadas no coral pelos seus participantes estavam regidas por motivações extrínsecas (RYAN; DECI, 2000a, p. 54-67). A aceitação de músicas não apreciadas, os exercícios mais técnicos (aquecimentos, vocalizes, exercícios corporais em geral), estudos complementares, as ocorrências de conflitos, de alguma forma ao longo do processo eram ressignificados pelos integrantes, por meio de uma construção cognitiva que permitia maior compreensão e acolhimento.

Uma vez mesmo eu briguei com “Daniela Mercury”, por causa de um trabalho que você passou, foi uma briga, mas eu cheguei em casa, eu achei graça daquela situação. E ela fez em cima de mim: - porque não é assim. Mas eu, disse: - Oh, meu Deus! e aí eu comecei a rir. (“Paola Carla”, E13.13)

A terceira subteoria da integração orgânica trata justamente dos reguladores das motivações extrínsecas. Por meio deles, as pessoas atribuem sentidos e significados a uma determinada ação que não estava integrada as motivações intrínsecas, ou seja, não é a própria fonte de satisfação. Por isso, geralmente apresenta menor grau de autodeterminação, já que as justificações não estão diretamente em conexão com as necessidades psicológicas básicas, apresentadas anteriormente. (RYAN; DECI, 2000c, p.72)

Este processo de ressignificação é chamado pela Teoria da Autodeterminação como **internalização**, que acontece quando um comportamento torna-se valorizado e condicionado internamente. A internalização apresenta um continuum com três tipos de motivação, niveladas numa escala progressiva ou retroativa entre a desmotivação, perpassando por quatro reguladores

de motivação extrínseca (regulação externa, introjetada, identificada e integrada), até a motivação intrínseca, que é o nível de regulação mais autodeterminado. (REEVE, 2006, p. 78)

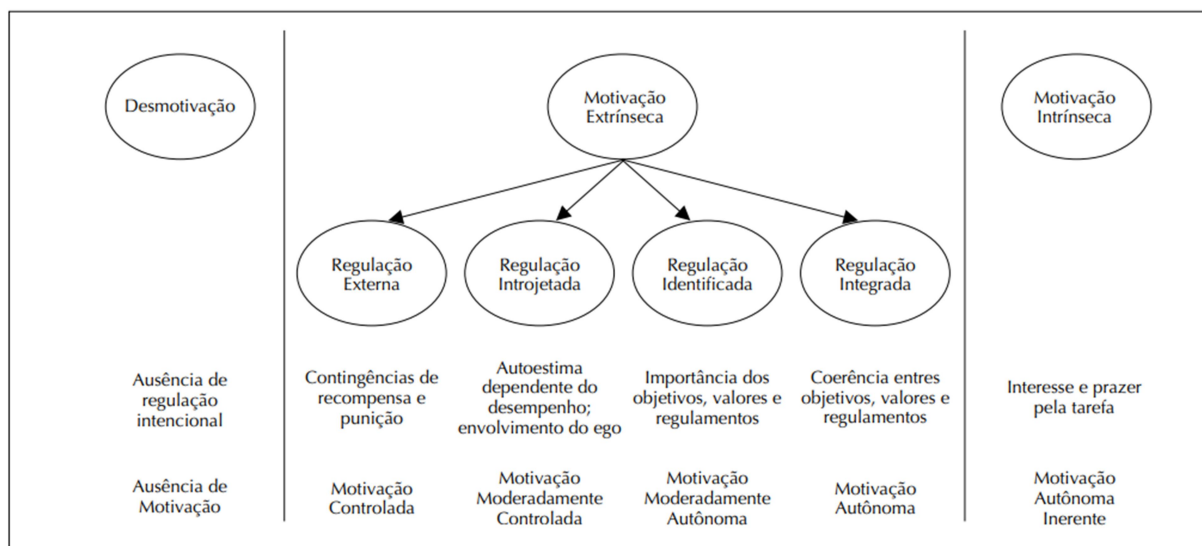
A desmotivação (RYAN; DECI, 2000c, p.60), caracterizada por uma postura desengajada e de desinteresse por uma atividade, ou também baixo senso de competência para realizá-la, não foi identificada no contingente entrevistado. Somente quatro participantes declararam que, ao entrar no coral não se sentiam capazes de aprender cantar, mas não relataram desmotivações ao longo da sua permanência. Inclusive, todos os motivos de saída alegados pelo grupo foram atribuídos a exigências externas compromissos profissionais e de estudos. Apenas, uma participante, declarou não ter mais interesse no coral depois da minha saída.

Eu na verdade até tentei ficar aqui com o professor, mas aí não deu. Mas é... eu acho que eu me apeguei tanto, àquele coral que a gente fez aqui, que eu achava que naquele ali tava faltando alguma coisa. Digo: - ah, meu Deus, não tô feliz como eu tava aqui, mesmo tendo... Aí, “Daniela Mercury” dizia: - Oxente, menina. -Ô “Daniela” eu quero vim, mas eu não tô feliz como eu tava aqui, eu não sei, tá faltando alguma coisa. (“Sandra de Sá”, E15.07)

É importante lembrar que o coletivo participante da entrevista foi formado por pessoas que pelo menos permaneceram no grupo por dois anos, isto é, são pessoas que de alguma forma se envolveram com o coral e tiveram uma participação expressiva. Não estão neste recorte pessoas que permaneceram menos tempo e nem aquelas que visitaram o coral de forma experimental e que depois não se fixaram.

A interação entre as necessidades psicológicas básicas e a oficina de canto coral pode ser analisada pelo espectro do **continuum de autodeterminação**, figura 25, como forma de verificar e descrever alguns processos de autorregulação da motivação extrínseca dos participantes. A **regulação externa** consiste em ações gerenciadas pelo indivíduo para alcançar benefícios outros ou evitar sanções. Como uma forma de regulação menos autônoma, já que todo comportamento é realizado por exigências externas não internalizadas, como atividades realizadas apenas por interesses de remuneração ou acessos a outros benefícios, ou ainda, por cumprimentos de sanções (REEVE, 2006, p.98). Como foi o caso de um jovem que estava participando da oficina por determinação de uma medida cautelar, onde a sua frequência era rigorosamente registrada e monitorada. No entanto, no geral, este tipo de regulação também não foi identificado no coral, ninguém participava da oficina obrigatoriamente ou com vistas a adquirir benefícios outros.

Figura 18 - Contínuo de autodeterminação



Fonte: Adaptação de Gagné e Deci (2005, p.336).

O segundo agente regulador, chama-se **regulação introjetada**, e ocorre quando as prescrições externas são assimiladas pela mente e nutridas por idealizações do próprio ego que auto prescreve sentimentos de recompensas, aprovação, culpas e até autopunições (REEVE, 2006, p.99). Um exemplo disso é quando uma pessoa participa de um coral para satisfazer o desejo dos pais ou do/da cônjuge. Numa apresentação junina do CVC, “Mariene de Castro” relembra um fato que quase caracterizava uma regulação introjetada autopunitiva. Esta participante que, geralmente, apresentava boa habilidade com a voz cantada, inexplicavelmente, no dia da apresentação, não conseguiu cantar afinada a canção na qual era solista. Não me recordo de pressões da minha parte e nem do grupo sobre o acontecido, porém, ela trouxe este episódio no dia da entrevista como algo marcante e que teve repercussões.

Eu lembro que a gente tava na sala ao lado e o espetáculo abriu a porta assim e eu cantando: " por ser de lá do sertão lá do serrado" eu não conseguia cantar, eu desafinei, eu não entrava na música....

P: Como foi pra você?

R: Ah!... traumático, naquele dia eu disse que eu não ia cantar mais, não vou, não vou mais cantar, eu não, quem foi que me chamou, mas não foi daqui não. Tinha gente da minha família assistindo e disse: mas não fique assim não, que é normal muita gente erra, mas aqui não, eu nunca cantei errado, eu desafinei pra

você ver o que você tá errando [o que você aprendeu disso?] humildade, humildade. (“Mariene de Castro”, E02.06)

Neste caso, a regulação introjetada ocorreria se a participante desistisse do coral. Haveria nesta situação uma prescrição punitiva para evitar o sentimento do fracasso, mas intimamente esta não seria a sua vontade. Apesar de transparecer certo grau de comportamento autodeterminado, por se tratar de uma atuação sobre si mesmo, que mobiliza comportamentos para autopremiar-se ou evitar autopunições, de acordo com Guimaraes (2003, p.52) “também não é autodeterminada e, apesar de internas ao indivíduo, envolve coerção ou sedução para agir de determinado modo, não sendo uma escolha verdadeira”. No geral, não foi verificada no CVC a ação da regulação introjetada, até porque, exigiria questões mais direcionadas para esta apuração. Contudo, em contrapartida, nas declarações dos integrantes sobre suas motivações não houve justificativas de frequentar o coral para provar algo pra si mesmo, para se sentir bem sucedido, para mostrar pra si mesmo que é capaz, ou para atender alguma possível expectativa de outra pessoa, o que poderiam suscitar possíveis ações de regulação introjetada.

A **regulação identificada** é o terceiro regulador de motivação extrínseca com característica mais internalizada e autodeterminada. Neste tipo de regulação o indivíduo se identifica voluntariamente com as razões e utilidades de um comportamento ou crença, reconhecendo-a importante (RYAN; DECI, 2000a). Por isso, há certa atuação autônoma que permite certo senso de liberdade e a percepção de um lócus de causalidade relativamente interno (REEVE, 2006, p.99). “Alexandre Carlo”, participante extremamente comprometido, demonstra na sua fala um esforço para acolher conteúdos mais técnicos, apesar de não se sentir motivado, ele demonstra compreender a importância dessas atividades.

P: O que você gosta e o que você não gosta num coral?
 Gosto muito de cantar, gosto muito de aprender a... música que tem melodias difíceis, desafios, adoro desafios. Não que eu não goste, mas eu confesso que eu sou um pouco preguiçoso, para o desenvolvimento, as técnicas corporais, acho que eu poderia, é... acho que eu poderia focar mais nessa situação teórica. (“Alexandre Carlo”, E04. 05)

Alguns entrevistados demonstraram ações de regulação identificada, principalmente, os alunos que frequentavam o coral com intuito de aprender e aprimorar conhecimentos musicais e aplicá-los em seus trabalhos de música fora do espaço com vistas à profissionalização, sucesso e fama. Havia também em dois entrevistados uma identificação pela necessidade de

desenvolvimento comunicacional, com a finalidade de superação da timidez e desenvolvimento da oratória. Além disso, recordo-me também de alunos, que não fizeram parte do contingente pesquisado, mas que nas entrevistas para ingresso na Oficina, desejavam preparar-se para realities musicais de TV.

A **regulação integrada**, quarto e último regulador de motivação extrínseca, com maior nível de autodeterminação, envolvem comportamentos assimilados de forma autônoma, por apresentar coerência com os valores e necessidade do indivíduo. Seu lócus de causalidade percebido é interno, por se tratar de uma escolha própria e importante (REEVE, 2006, p.99).

Não me recordo exato qual a circunstância, mas teve um momento que teve uma conversa bem séria com a gente. Eu senti ali que foi direcionado pra mim, eu acho que não foi só comigo, mas eu tomei como se fosse pra mim [eu?] É, falando sobre a questão da responsabilidade, da dedicação, da seriedade de tá no coral e tudo? Aí, realmente eu refleti, falei: - É, realmente eu já tô crescendo, se eu tô aqui eu tenho que me dedicar porque é desrespeito até com as outras pessoas. Então aí, eu fui me policiando, lógico, foi difícil, porque já é de mim, eu sou assim mesmo, até hoje, mas a gente se policia pra não terminar essa descontração pessoal interferindo no espaço do outro. Então isso, que eu fui aprendendo, e fui me focando mesmo no coral, me dedicando mais. (“Liniker Barros”, E11.10)

Localizei em diversas falas a regulação integrada de participantes desde expectativas musicais a terapêuticas. Cada um localizava naquela oficina possibilidades particulares e condições para sua concretização. Observe na figura 26 a visão dos e das integrantes em relação as oportunidades por elas reconhecidas:

Quadro 3 - Quadro de expectativas

E01	Crescimento Pessoal
E02	Melhor sua capacidade de comunicação
E03	Transformação na minha vida, descoberta de talentos e habilidades.
E04	Acreditar na carreira vocal
E05	Crescimento cultural, intelectual e musical e como pessoa.
E06	Expressar sentimentos
E07	Aperfeiçoamento
E08	Autoconhecimento e conhecimento das raízes por meio da música.
E09	De fazer música, desenvolvimento pessoal e novas amizades.
E10	Aprimorar o lado musical, criar laços de amizade, diversão, se libertar, Crescimento pessoal
E11	Extrair o melhor, aprender alguns valores.
E12	Realizar um sonho
E13	Fazer coisas que nunca fez, descobri potencialidades.
E14	Aprendizado
E15	Aprendizado e experiência

E16	Melhorar meu conhecimento pessoal, musical e psicológico. Me ensinou a importância da união.
E17	Mudou a visão de música cantada em grupo
E18	Aprendeu muitas coisas/ preencheu a vida
E19	Não declarou
E20	Realização, respirar melhor, descobrir meu tipo de voz e de se relacionar.
E21	Me apresentar e cantar em outros lugares
E22	Crescimento vocal/ formação
E23	Espaço de viver a música e Maior compreensão musical

Estas regulações integradas estavam diretamente conectadas com a motivação intrínseca daquelas pessoas, já que, como vimos no capítulo anterior, o coral era o lócus revigorante, era um espaço do prazer, bem-estar e satisfação e aquelas atividades lhes pareciam interessantes e desafiadoras. No entanto, em declarações como: “Vou pro coral pra me recarregar minha bateria que já tava muito saturada. (“Seu Jorge”, E17.03), percebi que forças ambientais, culturais e sociais externas daqueles participantes nem sempre eram acolhedoras e interferiam no ânimo, gerando de algum modo um desgaste psicoemocional. Isso me leva a considerar os mecanismos “Extra Organísmicos” (REEVE, 2006) que se referem às atuações ambientais que afetam os impulsos psicológicos fomentando o seu acionamento, conservação ou até mesmo sua suspensão.

As principais categorias de mecanismos extra organísmicos são as influências cognitivas, ambientais, sociais e culturais. Quanto à fome, as influências extra organísmicas incluem as crenças sobre as calorias e a meta de perder peso (influências cognitivas), o aroma da comida a uma dada hora do dia (influência ambientais), a presença de outras pessoas e a pressão dos amigos para que comamos ou não (influências sociais), e os papéis sexuais e ideais culturais relativos aos tipos desejáveis e indesejáveis de forma física (influências culturais). (REEVE, 2006, p.49)

A teoria da autodeterminação considera que a sobrevivência e o desenvolvimento do ser humano, quanto organismo, só pode ocorrer de maneira satisfatória dentro de um contexto sociocultural (DEVINE; CAMFIELD; GOUGH, 2006, P.09). Segundo Silva, Wendt e Argimon (2010) ao citar Deci e outros (2001), quando o contexto está em conformidade com as necessidades do indivíduo, e ele apresenta condições congênitas para seu desenvolvimento satisfatório provavelmente o terá. Por este prisma, as condições de sustentação da autodeterminação carecem de experiências prévias afirmativas.

A cultura, portanto, é uma das fontes de nutrientes centrais, já que ela é o conjunto de regulamentos da sociedade que será internalizado pela pessoa. São os regulamentos que darão suporte e orientação para a expressão da motivação e

das necessidades intrínsecas, propiciando com que a pessoa desenvolva objetivos pessoais para a sua vida (RYAN et alii, 2005 apud SILVA; WENDT; ARGIMON, 2010, p. 361).

Ambientes que são promotores da autonomia e da autodeterminação fornecem suportes, permitindo que as pessoas possam exercer suas escolhas, como também “internalizar e integrar os regulamentos externos” (SILVA, WENDT E ARGIMON, 2010, p. 361 apud Deci & Ryan, 1985; Brown & Ryan, 2004). Estes autores ainda trazem contribuição de Reeve, ao dizer que:

Um contexto suportivo à autonomia engloba baixo nível de controle, tais como recompensas e castigos; possibilidade de participação; compreensão sobre os sentimentos negativos que surgem quando é necessário realizar uma tarefa difícil; e o desenvolvimento de um sentido, de razões para que as pessoas se engajem em comportamentos esperados, adquiridos quando a pessoa negocia e escolhe os valores grupais e sociais a serem seguidos. (REEVE (2004, 2006) apud SILVA, WENDT E ARGIMON, 2010, p. 361).

De alguma forma, as condições socioculturais apresentadas ao longo desta retrospectiva, tanto no CVC quanto no próprio ECPV, parecem alinhar-se com o “contexto suportivo” descrito acima, como também as categorias destacadas pelos falantes como relevantes daquela experiência: a Música, Interações sociais e Performances, demonstram conexões com as necessidades básicas psicológicas expostas pela teoria da Autodeterminação.

Ao concluir esta análise, por meio dos fundamentos da teoria da autodeterminação correlacionada às falas e dados levantados durante este trabalho, percebe-se que os integrantes do CVC estavam, desde o início, motivados a participar e se envolver em atividades musicais com finalidade diversas, conforme figura a seguir:

Quadro 4 - Relação musical versus experiências

Relação Musical	Experiências Prévias	Experiência em corais
Compôs sambas pros festivais no bairro	Fez aulas na Oficina de técnica vocal Envolvimento com os sambas do bairro	Nenhuma
Ouvia músicas	Não tinha	Nenhuma
Cantava em Karaokê	Não tinha	Nenhuma
Cantava e fazia músicas	Não tinha	Nenhuma
Sempre Gostou de cantar	Não tinha	Nenhuma
Sempre Gostou de cantar	Observou as aulas de música e o coral de sua tia/ e fazia Sambas com os amigos	Nenhuma
A relação era mais com a dança	Não tinha	Nenhuma

Cantava	Não tinha	Nenhuma
Rodas musicais em família	Não tinha	Nenhuma
Gosta de cantar com a família	Não tinha	Nenhuma
Ouvia e gostava de música	Fez aulas de violão	Nenhuma
Não declara	Não tinha	Nenhuma
Ouvia músicas religiosas/ só cantava dentro de casa	Nenhuma	Nenhuma
Ouve e fazia suas canções/	Cantava em serestas, participava de corais	Dois corais
Cantava esporadicamente	Coral da piedade curto tempo	Um coral
Desde os 8 anos	Participou de grupos percussivos	Nenhuma
Ouvir música	Nenhuma	Nenhuma
Sempre ouviu e cantou músicas	Nenhuma declarada	Nenhuma
Sempre ouviu e cantou músicas	Aulas de música na escola e aula de acordeom.	Nenhuma
Presença da música via religião	Nenhuma	Nenhuma

A Música, enquanto ou como linguagem artística, e o próprio canto eram valorizados previamente por eles. No entanto, no geral, poucos se percebiam capazes de experimentar a música e canto de forma mais ativa. Para eles, as condições constituídas no coral permitiram maior apropriação musical, reconhecimento de suas potencialidades, competências e relacionamento profícuos.

A análise revelou também que os participantes foram agentes ativos das suas motivações, desde a inserção na oficina, permanência e envolvimento. As condições constituídas socioculturais que vão desde o ingresso no ECPV, por demanda espontânea, até o contexto e circunstâncias materializadas pelos eventos estabelecidos e relações constituídas de forma dialógica, permitiram a conservação das motivações intrínsecas e, por vezes, até a ativação de outros interesses (teatro, profissionalização...). A manutenção da autonomia, a promoção de competências e as construções de pertencimentos apontaram ter sido elementos atuantes na manutenção das motivações e transformações.

6.4 RUMOS, DESTINOS E DESDOBRAMENTOS

Depois de encerrada a análise, apresento uma carta fictícia idealizada pelo autor a partir das entrevistas dos participantes do Coral Vergeio Cantado. Ela contém trechos fidedignos dos seus integrantes, com atualizações sobre suas vidas correspondentes à época das entrevistas, além

de nos apresentar em síntese os desdobramentos alcançados por estes a partir da experiência no coral. Essa devolutiva é inspirada no documentário “Alma da Gente”, citado na introdução desta dissertação, cuja direção do filme retorna à favela da Maré depois de 10 anos para compreender as condições e rumos de seus protagonistas depois daquela experiência artística. Por isto, esta “carta” inspirada por essa forma de investigação buscou tecer neste texto um panorama geral do grupo, elegendo falas que foram mais representativas e recorrentes nos destinos dos participantes, intercalados também com fatos mais idiossincráticos. A escolha por este formato de escrita teve como principal intenção nos aproximarmos do caráter expressivo, espontâneo, por vezes até celebrativo que teve esses reencontros, movido por sentimentos saudosos, mas também por novidades emergentes.

Figura 19 - O Trem e os Palcos da vida, Espetáculo “Eu Sou o blues”.



Fonte: Fundação Pierre Verger, Boletim informativo agosto 2012 (fotos: Fabien Liquori).

7.4.1 Carta ao Professor

Salvador, 30 de agosto de 2021.

Olá professor,

Quanto tempo que a gente não se vê. Eu acredito que já se vão quase 13 anos desde quando iniciamos o nosso coral em 2008 no espetáculo “Samba dos Engenhos”, você lembra? Depois dali, foram tantas experiências e acontecimentos marcantes que ainda persistem nas minhas lembranças, tem dia que eu paro e fico lembrando como foi especial aquele tempo.

O engraçado é que até hoje quando ouço no rádio alguma música que foi cantada pelo coral, ainda consigo lembrar do arranjo que fazíamos com aquela voz diferente da melodia principal. Inclusive, quando me encontro com os colegas ainda sai alguma coisa.

Como você sabe eu tive que me afastar do grupo. A vida vai levando a gente por cada caminho que a gente nem imagina. Às vezes acho assim, poxa, parece que me perdi, sabe quando você tem essa sensação de perda? Tipo assim, ai! Será? Onde será que foi que eu desviei da minha essência? De onde será que às vezes eu me desconectei tanto e agora não consigo mais voltar? É o mundo, né? Que a gente tem que matar um leão por dia, e aí a gente vai se perdendo, o ser humano vai se perdendo por ele mesmo, sozinho, vai se desconectando, desconectando, quando vê, já foi, sabe? E é isso.

Tem hora que eu fico pensando: Não, eu tenho que voltar a fazer alguma coisa que me reconecte com a arte, porque eu gosto disso, e me faz sentir viva, me faz sentir conectada com outras pessoas, com a natureza. Algo que faça se sentir, sabe? Interagir com pessoas. Porque só trabalhar e estudar, isso é bom, é necessário, mas é preciso ir, além disso, pra não só, tipo, viver por viver. Eu já até pensei em procurar outro coral, mas o meu trabalho infelizmente não permite, e o horário realmente choca, choca muito. Tem um grupo até perto de onde eu moro, o horário é até acessível, o problema é o meu trabalho que não permite mesmo. Mas eu sinto falta no coral eu aprendi muitas coisas ali, principalmente a cantar e conviver em grupo.

Antes eu não tinha esse negócio de trabalhar em equipe. Porque eu sempre fui muito de resolver as minhas coisas sozinha. E esse negócio de cada um com uma voz que encaixa com outras vozes, aquilo ali foi perfeito para mim. Eu fui aprendendo a trabalhar em equipe e cada detalhe que a gente envolvia, a dança o teatro, foi tudo muito novo. Por conta daquela experiência, hoje eu faço produção cultural que veio através de tudo isso que aconteceu na minha vida. Acho que se não fosse o coral, talvez não fosse essa a carreira que eu iria escolher.

Foi no coral que eu consegui me soltar mais. Eu era muito tímida pra cantar. Eu me perguntava: como é que eu vou cantar no meio desse povo todo mundo me olhando? A afinação, vixe! Não sabia pra onde ia. Cantava e achava que estava cantando bem, mas depois eu fui aprendendo e hoje eu procuro ser mais afinada.

Com o passar do tempo, eu descobri que a gente pode, basta querer. Eu dizia sempre eu não posso, eu sou pequena. O povo vai rir de mim. Se eu falar alto todo mundo vai dizer que minha voz é feia, se eu dançar, vai dizer que eu sou desengonçada. Então eu cresci assim. Hoje

eu vi que é nada disso e percebi também que ninguém olha nada, quem olha é a gente mesmo. Eu pelo menos fui e fiz. Certo ou errado, mesmo que ninguém tenha gostado, eu gostei. Eu me senti bem. Hoje em dia, eu digo: Eu posso, isso tá difícil, mas eu posso. E antes não, eu dizia: eu não consigo, eu não vou fazer, eu não vou meter as caras, eu vou fracassar. Hoje, depois do coral, eu aprendi que eu tenho que tentar, mesmo que eu quebre a cara.

O Pierre Verger tem um peso em minha vida tão grande que eu não tenho como falar da minha história sem falar do Pierre, sabe? Pra você ter uma ideia eu sou um único da minha família com Graduação, e agora pós-graduando no mestrado, coautor de três livros. Eu publiquei um livro na feira internacional de São Paulo. Imagina?

Eu não sei, se você sabe, mas eu fiz santo. Fui iniciado no candomblé. Um mês depois eu recebi o cargo de cantar no candomblé e ensinar as pessoas o quê e como se canta, toca e dança. A base do coral foi fundamental pra que eu conseguisse exercer essa função de Babá Tebexé, o portador da voz de tudo que é cantado, ministrado no terreiro de candomblé.

O coral abriu portas, pra que eu pudesse realmente acreditar, primeiro que eu poderia ir um pouco mais além com a música, e aos poucos eu fui acreditando que eu poderia cantar, tanto que logo que eu saí do coral comecei a fazer backing vocal de algumas bandas, até que um dia eu parei e pensei, tá na hora de eu fazer o meu. Eu tinha algumas composições e comecei a escrever e me dedicar um pouco mais, colocar a inspiração e os sentimentos em forma de música, hoje eu já gravei um EP e canto profissionalmente.

Infelizmente, eu não consegui continuar no coral. Estou trabalhando de baby-sitter numa casa, tomando conta de duas crianças. Mas ainda mantenho o contato com boa parte dos colegas. Inclusive, soube que alguns ainda cantam no coral com o novo professor. Mas nem todos conseguiram continuar e seguiram caminhos diversos. Um concluiu administração e foi trabalhar no setor de RH de um hospital. Outro se formou em direito e trabalha no fórum, há quem está fazendo psicologia e ainda participa de um teatro e canta numa banda. O que eu sei que a gente sente falta do coral e alguns pensam num momento oportuno ainda retomar a cantar.

Eu também sinto falta, mas sempre penso: Por isso que é bom a gente viver as coisas na essência, né? Porque agora eu fico pensando, e aí? Eu poderia voltar pra reviver tudo isso? Não. Eu agora não tenho espaço para viver, o que eu vivi. Então, foi bom naquele momento eu ter me lançado, eu ter me dado, eu estar ali, porque eu queria estar, porque eu gostava de estar ali, porque eu gosto de fazer aquilo que eu fazia, entendeu? Então isso para mim é muito válido,

porque agora eu não tenho condição de fazê-lo, então eu vivo essas memórias, que permeiam meu dia a dia e me fortalecem para o dia seguinte.

Pra terminar, gostaria de dizer que fiquei muito feliz em fazer parte também desse seu projeto de pesquisa, da gente poder colaborar de alguma forma com essa sua nova etapa. Espero que a gente nunca quebre esse vínculo e que este círculo sempre se renove.

Forte abraço, professor.

Participantes do Coral Vergeio Cantado

2008-2017

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo analítico transcorrido permitiu compreender o quanto os participantes do Coral Vergeio Cantado (CVC) e as condições socioculturais do Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV) atuaram mutuamente na constituição, configuração e perfil daquele grupo, fomentando conteúdos, procedimentos e estratégias de trabalho. Como vimos, mesmo sem experiências anteriores em outros corais, havia em alguns participantes uma concepção sobre o que seria um coral, idealizada a partir de modelos centrados na cultura europeia com padrões estéticos e performáticos bem tipificados. Idealizações que, conforme a pesquisa, podem ter sido construídas pelos meios de comunicações e eventuais apresentações assistidas em igrejas ou locais públicos em geral.

As evidências dessas formas eurocêntricas foram confirmadas por meio de um levantamento bibliográfico, que demonstrou, neste sentido, ações institucionalizadas em momentos emblemáticos do canto coral no Brasil, delineando formas e estéticas performáticas e estabelecendo técnicas, estratégias de ensaios, notações musicais e até vestimentas. Com base no artigo de Queiroz (2017) que também assegura a presença de traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil, inclusive, vivenciado na minha própria formação acadêmica e também em apresentações por mim assistidas de outros corais, foi possível afirmar que ainda predominam nas práticas e fazeres de muitos corais modelos e perspectivas de música erudita ocidental procedente da Europa colonizadora, reforçadas nas formações de profissionais de música.

As concepções tradicionais, ao passo que deixaram um legado com importantes contribuições na prática de canto coletivo, também subalternizaram e excluíram outras possibilidades dialógicas e mais contextualizadas. No entanto, no CVC, várias falas apontaram dessemelhanças neste coral em relação às visões pré-concebidas. Essas singularidades atribuídas instigaram-me a perceber as interlocuções entre o grupo e as perspectivas decoloniais, que sinalizam a importância de abordagens mais abertas e compreensivas das múltiplas possibilidades que porventura possam aflorar em contextos diversos com infinitas possibilidades de ser e fazer.

Para esta aproximação em Etnomusicologia foram utilizadas as concepções de John Blacking (1974) que localizam a Música em sua diversidade e profundidade, para além de concepções elitistas e visões etnocêntricas, fundamentando perspectivas de que a musicalidade

não é uma característica limitada apenas a um pequeno contingente de pessoas e que a música é um produto das interações e do comportamento de determinados grupos humanos, é a organização humana do som.

Ao considerar então, neste trabalho, as pessoas como ponto de partida, o gosto também foi um aspecto analisado, revelando que os e as integrantes apresentavam um espectro musical bem diversificado, sendo pessoas ativas e produtivas nas escolhas e construções de suas preferências musicais, rediscutindo-as e transformando-as continuamente, segundo suas expectativas e interesses sonoros, corporais e performáticos. Para os e as participantes do coral as canções e os arranjos executados no grupo foram considerados importantes naquele fazer musical e eram apreciados por eles, como algo essencial naquela experiência, levando muitos ainda lembrarem saudosamente de suas melodias, que de alguma forma pareciam estar alinhadas aos seus gostos e predileções.

Boa parte do trabalho temático do grupo tinha como eixo principal a cultura afro-brasileira e suas questões étnicas raciais, materializadas na inclusão de músicas locais, afro-brasileira, africanas e suas diásporas. Estas diretrizes tinham como referência a própria instituição e a filosofia de vida e pensamentos de Pierre Verger. Essa deliberada predisposição, além de promover a cultura afrodescendente daquela comunidade, tinha como objetivo reposicionar e/ou esmaecer mecanismos do racismo estrutural, identificados inclusive dentro da própria oficina como foi observado em alguns momentos do grupo por manifestações preconceituosas, incluindo as rejeições de repertórios africanos e opiniões deflagradas contra opções religiosas de matriz africana.

As pessoas participantes, em sua grande maioria, atuaram também como artífices na constituição musical e nas idealizações de cenas, roteiros e cenários das montagens performáticas realizadas, gerando maior compreensão e ampliação de seus conhecimentos. Diante das conexões com o repertório afro-brasileiro, presente não só nos conteúdos levantados no ECPV, mas também nas experiências prévias daquele grupo, o corpo, a roda e elementos percussivos foram posicionados como centro de todo o trabalho desenvolvido no coral, incluindo em suas performances. Estas motrizes culturais permitiram localizar e acolher outras formas de expressão e transmissão musicais intrínsecas as experiências culturais daquelas pessoas envolvidas, revelando formas mais corporais de compreensão e memorização sonora, constatando que os e as

participantes eram previamente musicais e aptos ao fazer musical com formas próprias de escuta do som e manejos corporais e vocais.

A trajetória do CVC apontou outras possibilidades de apreensão e memorização das canções, nem sempre vinculadas ao uso de partituras, que apesar de serem apresentadas e utilizadas em alguns ensaios, como forma complementar, não demonstraram absoluta aplicabilidade diante de um coletivo tão diverso e que apresentava outras habilidades e especificidades de captação musical e de aprendizagem. Por isso, foram adotadas múltiplas formas e recursos como letras das canções com indicativos gráficos alternativos, e outros casos apenas a letra mesmo, que levava os e as cantantes, individualmente, a criar e colocar suas próprias sinalizações a fim de facilitar o seu entendimento e aprendizado. Contudo, no geral, utilizamos extensivamente formas espontâneas de memorização, algumas conectadas aos movimentos corporais, recurso que, frequentemente, era instigado pelos próprios alunos.

Também foram localizadas nos participantes três expectativas mais frequentes, tendo como exemplo, a absorção de conhecimentos e habilidades musicais, a sua vivência e fruição e necessidades de cunho social e terapêutico. No entanto, estas expectativas revelaram-se permeáveis entre si, e possivelmente viabilizaram uma convivência mais acolhedora e compreensiva entre eles. Segundo os participantes, a experiência no coral potencializou o exercício da autoescuta e escuta coletiva, havendo uma troca de saberes oriunda de múltiplas direções, ou seja, a transmissão de saberes não se dava apenas pela via do mediador, mas também pelas interações como o ECPV e entre os próprios participantes.

No avançar das leituras das entrevistas e questionários, os processos de socialização e as performances, componentes extramusicais, foram ganhando destaques e mostrando-se também relevantes na manutenção das motivações, interesses e de continuidade no coral. Nas falas dos e das participantes os contatos sociais confirmaram o caráter ativo e interativo das pessoas nas suas interações sociais e construções de amizades, criando redes de comunicação e elos de apoio entre si. Os dados apontaram que um terço do contingente entrevistado atribuiu características de família na convivência no coral e mais de dois terços construíram relações de amizades entre si duradouras. As interações no pátio do ECPV e as conversas ali ocorridas demonstraram que este espaço era um lócus importante na criação de laços interpessoais, permitindo maior aproximação e conhecerem-se melhor.

O estudo também notificou alguns desalinhamentos e desentendimentos nas relações interpessoais do grupo, muitas vezes gerados por ruídos na comunicação, comportamentos socioemocionais e formas de fruição não tão generosas, gerando estresses e pontos de tensão mais corrosivos nas relações sociais do grupo, o que exigia mediações mais pacificadoras da minha parte, mas também eram autorreguladas entre eles. Outro ponto de divergência analisado nas relações foram as diferenças de idade entre as gerações no grupo, mas segundo minhas observações, apenas inicialmente foram causas de estranhamentos, logo em seguida tornaram-se mais naturalizadas, vista por eles até como um aspecto positivo, por isso, não considerado necessariamente fonte principal de conflitos. No geral, todas as pessoas envolvidas na pesquisa declararam que as aproximações e congaçamentos suplantaram as diferenças e os estranhamentos, e que as relações sociais na oficina foram positivas, permitindo a construção de amizades e companheirismos.

O ápice dos trabalhos no coral eram as apresentações performáticas, vistas por seus e suas integrantes como um momento especial e marcante, considerado de extrema relevância, já que nelas era possível exercer outros papéis sociais, interagir consigo mesmo e confirmar competências outras por meio do êxito na apresentação e da aprovação dos amigos e familiares e do público em geral que lhe assistia. Os e as participantes permitiram por meio das performances, do fazer e fruição do canto coletivo e das relações sociais estabelecidas no CVC, modificações na percepção de si, geralmente mais auto-afirmativas, e com repercussões em sua autoestima. O que confirmou, novamente, um processo dialógico pessoa-ambiente, mas, sobretudo, assegurou a atuação autônoma e ativa dos envolvidos, isto é, essas transformações perpassaram de alguma forma por uma autodeterminação. Estes aspectos apresentaram pontos de convergências entre as teorias utilizadas nesta retrospectiva fundamentada em etnomusicologia, mas que, além das interlocuções com a educação musical, recorreu a fundamentos da sociologia compreensiva, estudos das performances em antropologia, musicoterapia e textos sobre a motivação humana da área de Psicologia.

Este estudo sobre os sentidos e motivações das pessoas integrantes do CVC, ancorados nos seus depoimentos e reflexões sobre esta experiência, permitiu demonstrar que estas estavam, desde o início, motivadas a participar e se envolver em atividades musicais, e que a música e o canto já eram valorizados previamente por eles. A análise dos aspectos motivacionais, fundamentada na teoria da autodeterminação, também apontou que as pessoas participantes

foram agentes ativas das suas motivações, desde a inserção na oficina, permanência e envolvimento e que as condições socioculturais e os processos de mediação participativa no coral permitiram dialogar com as necessidades psicológicas básicas de cada participante favorecendo a manutenção das suas motivações por meio do senso de autonomia, competência e pertencimento. De acordo com os depoimentos o fazer musical no coral oportunizou maior aproximação, o reconhecimento de suas potencialidades, de competências e de construção de relacionamentos profícuos.

O estudo revelou que ainda é preciso ultrapassar formas rígidas institucionalizadas nas práticas do canto coral no Brasil, que definem estruturas, repertórios e estratégias ideais a partir de uma única concepção musical. É necessário acolher a diversidade cultural e outros fazeres e saberes musicais por meio de conduções mais participativas e inclusivas. A investigação demonstrou que as pessoas integrantes, por meu intermédio, também foram protagonistas do seu pensar, sentir, querer e agir no grupo, o que implica afirmar que as formações de corais que ignoram certa autonomia e as motivações intrínsecas dos seus participantes, quando não fracassam, tendem a excluir ou subalternizar outras formas estéticas e de transmissão de saberes musicais, o que inviabilizam outras tantas possibilidades criativas de cantos coletivos.

Também é preciso considerar as inúmeras variáveis que se apresentam como as particularidades no aprendizado e de questões vocais, sonoras e do próprio canto, principalmente, em abordagens forasteiras. É primordial levar em conta os contextos culturais e até geográficos, incluindo as condições climáticas locais, que por ventura possam interferir na qualidade da emissão da voz das pessoas, a exemplo, de clima seco ou extremamente úmido. É necessário também lidar com as acústicas variadas dos locais de ensaio e apresentações que carecem de adequações nos arranjos e na emissão das vozes dos cantantes. Ou seja, não acredito que possamos tratar o canto coral a partir de formas rígidas e institucionalizadas muitas vezes descontextualizadas das pessoas e das realidades diversas que se apresentam. As experiências nesses encontros são únicas e virginais, o que nos impõe, quanto mediadores, um eterno desafio.

A fala de “Dona Ivone Lara” reforça este argumento, quando na última questão da entrevista é feita uma provocação: O que você mudaria no coral se pudesse voltar no tempo?

(Longa Pausa) Eu lhe pergunto: quem sou eu pra mudar a história do Vergeio? O Vergeio foi o Vergeio naquele momento, ele se apresentou naquela forma, porque é o histórico dos sujeitos que faziam parte daquele momento, do seu jeito. Eu tenho certeza que se a gente chegar lá hoje e olhar o novo Vergeio a

energia que permeia é outra, sabe? Então não tem, era aquele, era o momento, era único. (“Dona Ivone Lara”, E01.18)

Por isto e outras questões levantadas na investigação que este estudo não pretendeu fornecer modelos e normas para a implementação e atuação do canto coral em comunidades periféricas ou em projetos afins, até porque, não acredito na existência de uma forma ideal para se constituir um coral. Se posso propor algo de relevante para este segmento é que regentes e/ou professores possam considerar as diversidades musicais e de musicalidades que se revelam, buscando em suas abordagens a desconstrução de formas hierárquicas em prol de aproximações mais dialógicas, participativas e integrativas. O que requer que a pessoa que está no papel do educador/regente/mediador tenha segurança de si enquanto ser com incompletudes, esteja capaz de ouvir e conhecer outras pessoas enquanto expoentes de experiências culturais próprias. Além disso, é necessário que nos cursos de formação exista uma brecha para conhecer a diversidade e considerá-la como algo legítimo e desejável, desconstruindo a visão de um coral como um formato ou modelo dado e imutável.

Proponho também atitudes menos controladoras e promotoras da autonomia dos partícipes, mesmo reconhecendo os desafios impostos por estas formas de condução. A meu ver condutas controladoras atuam de forma a perpetuar a subalternidade política cultural e social imposta a determinadas classes sociais. É preciso promover espaços que reconheçam a importância da motivação para o desenvolvimento do senso de autonomia, competência e pertencimento das pessoas envolvidas em práticas de canto coral.

Como vimos, o texto não dispôs de descrições e reflexões detalhadas sobre estratégias e procedimentos metodológicos, até porque não era este o foco da análise, já que não foi possível acompanhar o processo de transmissão de saberes em uma única turma dentro de um determinado período estabelecido, além das inúmeras estratégias ocorridas nesses dez anos adequadas às circunstâncias que se apresentaram em determinados períodos. Mas é bom reafirmar que não há apenas uma forma de transmissão musical. Comunidades distintas podem apresentar seu próprio jeito de ensinar e aprender, é necessário também estar aberto ao diálogo e as novas possibilidades.

Espero que minhas observações, análises e discussões possam trazer contribuições para o campo do estudo do Canto Coral e da formação de profissionais para esta área, que estejam mais preparados para contextos múltiplos, todos os tipos de repertório e para uma reflexão sobre os

demais pontos abordados nesta dissertação. Mesmo não pretendendo que esta pesquisa seja uma experiência modelo, talvez ela possa favorecer um descortinar das realidades possíveis e prováveis que um educador/regente/mediador pode encontrar e que não deve ser motivo de medo ou expressão de uma visão paternalista e colonizadora, mas simplesmente o prazer para desenvolver a capacidade de viver plenamente através do canto coletivo de forma criativa, inspiradora e libertadora.

Além disso, este estudo espera que possa haver outras investigações em contextos diversos que tragam maiores aprofundamentos sobre abordagens em canto coral inclusivas, mais participativas e multiculturais. Eu, particularmente, pretendo, a partir desses resultados, prosseguir investigando mais detidamente e com recortes mais ampliados as discussões aqui levantadas, em prol de formas mais democráticas de canto coletivo. Também desejo transformar este material acadêmico num texto mais literário que possa permitir o acesso da maioria dos integrantes do CVC e até de outras comunidades.

Construir este documento para mim foi uma experiência sem precedentes. Em cada linha, ecoavam as vozes dos participantes, as nossas lembranças e alegrias. Em vários momentos de leituras dos depoimentos as imagens e situações vividas com o grupo foram reconstituídas em minha memória, trazendo-me sensíveis lembranças e boas recordações.

À medida que a pesquisa avançava, em meio a um contexto pandêmico, a importância e o valor daqueles encontros e fazeres presenciais potencializavam em mim o desejo de registrar esta experiência também de forma afetuosa, primeiro, por se tratar de um momento histórico da minha experiência profissional e de vida – já que aqui não é possível separá-las - e segundo, por referir-se a pessoas pelas quais tenho grande apreço e amizades constituídas, naquela convivência e nos saberes que conquistamos juntos, sempre nutridos pela generosidade e respeito mútuo.

Foi uma, uma parte da minha vida que eu vou guardar com muito carinho. Muitos momentos felizes, amizades, as músicas, os aprendizados, você, um professor maravilhoso assim, acho que só veio agregar mesmo. Só coisas boas, acho que (pausa) sem o coral na minha vida, se eu tivesse passado por essa experiência. Talvez eu não fosse a pessoa que eu sou hoje. (“Margareth Menezes”, E09.05)

Com o mesmo sentimento, gostaria reconhecer a relevância do Espaço Cultura Pierre Verger e seus colaboradores, principalmente, da coordenação que desde o início da oficina confiou e permitiu que eu pudesse atuar de forma mais autônoma e experimental, sem entraves,

expectativas e idealizações estéticas hierarquizadas. Sem essa abertura e sem as condições socioculturais estabelecidas, talvez não fossem possíveis os desdobramentos e reverberações alcançados por mim e pelo grupo com tamanha intensidade e afeto. E posso acrescentar, que esta instituição também atuou de forma afirmativa na promoção da minha própria autonomia, competência e pertencimento, enquanto professor de música, reverberando nos aspectos das minhas motivações intrínsecas e profissionais.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson (org.). Mostra do Redescobrimto: arte popular. In: BEUQUE, Jacques Van de. **Arte Popular Brasileira**, p. 71. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

ALBAGLI, S. Território e territorialidade. In: LAGES, V.; BRAGA, C.; MORELLI, G. (Org.). **Territórios em movimento**: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Brasília: SEBRAE, 2004.

ALFIERI NETO, Aurélio; PRODOSSIMO, Claudia. Despertando o corpo e as emoções: Um trabalho transdisciplinar VOLPI, Sandra Mara (Org.). **Anais**. 13º CONGRESSO BRASILEIRO DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS. Curitiba/PR. Centro Reichiano, 2008. CD 85-87691-13-2]. Acesso em: 22 de outubro de 2021. PSICOTERAPIAS CORPORAIS.

ALVARES, Sergio Luis de Almeida - **500 Anos de Educação Musical no Brasil: Aspectos Históricos**. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/SALVARES.PDF. Acessado em Maio de 2021.

ÁLVARES, Sergio L. A. 500 anos de educação musical no Brasil: aspectos históricos. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 12. 1999, Salvador. Anais. Salvador: Anppom, 2000. 1 CDROM.

AMATO, Rita Fucci. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. **Opus**, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007.

AMORIM, Antônio Sergio Brito de. **Os Afoxés Congos d'África e Badauê e a construção da identidade no Engenho Velho de Brotas**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Pós-Graduação em Música, Salvador, 2012. 136 f. : il.

AMORIM, Antônio Sergio Brito de. Memória e identidade musical no engenho velho de brotas. In: XI Conlab – **Congresso Luso Brasileiro de ciências sociais**. Salvador, 2011.

ARAÚJO, Samuel et al. A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. **Trans. Revista Transcultural de Música** (Espanha), N.10, 2006b. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/148/a-violencia-como-conceito-na-pesquisa-musical-reflexoes-sobre-uma-experiencia-dialogica-namare-rio-de-janeiro>. Acesso em 31 jul 2021

ANDRADE, Margaret Amaral. Avaliação do Canto Coral: critérios e funções. In: HENTSCHKE & SOUZA (Orgs.). **Avaliação em música**: reflexões e práticas. São Paulo: Moderna, 2003. p.76-90.

APPLE, Michel W. **Ideologia e currículo**. Porto Alegre: Artmed. 2008

AROCA, G. P. R. Efectos Del Coro Terapeutico Sobre La Calidad De Vida en Poblacion Adulta Mayor. **Brazilian Journal of Music Therapy**, [S. l.], n. 16, 2014. Disponível em: <https://musicoterapia.revistademusicoterapia.mus.br/index.php/rbmt/article/view/231>. Acesso em: 8 nov. 2021.

ARROYO, Margarete. Educação musical na contemporaneidade. In: Seminário nacional de pesquisa em música da ufg, 2, 2002, Goiânia. **Anais**. Goiânia, 2002a, p.18-29

_____. Mundos musicais locais e educação musical. **Em Pauta**: Revista do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 13, n. 20, p. 95-121, 2002b.

_____. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical**: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. 1999. Tese (Doutorado em Música) - Programa de PósGraduação em Música, Universidade

_____. Mundos musicais locais e educação musical. **Em Pauta**: Revista do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 13, n. 20, p. 95-121, 2002b.

BERGAMINI, C. W. (1994). **Liderança**: Administração do Sentido. São Paulo: Atlas.

_____. Liderança: a administração do sentido. **Revista de Administração de Empresas (RAE)**, São Paulo, v.34, n.3, p.102-114, maio/ jun. 1994.

_____. Motivação: Mitos, Crenças e Mal-entendidos. **RAE-Revista de Administração de Empresas**, v. 30, n. 2, abr-jun, 1990.

_____. **Motivação nas Organizações** (6a ed.). São Paulo: Atlas, 2013.

_____. Motivação: uma Viagem ao Centro do Conceito. **GV-executivo**, v. 1, n. 2, nov-jan, 2002.

BEAKLINI, Adriana Valentim. **Jornal Quarteirão**. Tema: Escola Mixta da Imperial Fazenda de Santa Cruz: Uma proposta educacional de D. Pedro II para seus súditos, 2013.

BETTO, Frei. **Organização Social e Política Brasileira**: introdução à política brasileira. 15ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

BEVILACQUA, Octavio. **História do canto coral**. Rio de Janeiro: Off. Graph. O Globo, 1933.

BLACKING, John. **How Musical is Man?**. Washington: University of Washington Press, 1974

BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. (1998). Teoria musical no Brasil: 1734-1854. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan.1997. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, p.198-217, 1998.

BORDENAVE, Juan E. Díaz. **O que é comunicação**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BORUCHOVITCH, Evely. (2004). O Estilo Motivacional do Professor e a Motivação Intrínseca dos Estudantes: Uma Perspectiva da Teoria da Autodeterminação. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Vol. 17(2), p.143-150. 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRITO, Teca Alencar de. **Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical**. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2001.

BRUNNER, Reinhard & ZELTNER, Wolfgang. **Dicionário de Psicopedagogia e Psicologia Educacional**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

BUENO, Marcos. As teorias de motivação humana e sua contribuição para a empresa humanizada: um tributo a Abraham Maslow. **Revista do Centro de Ensino Superior de Catalão - CESUC**, v. 4n.6 2002. Disponível em: <<http://www.cesuc.br/revista/ed-1/ASTEORIASDEMOTIVACAOHUMANA.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2004.

CALEGARE, Marcelo Gustavo Aguilar; SILVA JUNIOR, Nelson. A “construção” do terceiro setor no Brasil: da questão social à organizacional. **Rev. Psicol. Polít.**, São Paulo, v. 9, n. 17, p.129-148, jun. 2009. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2009000100009&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 02 fev. 2020.

CAMBRIA, V.; FONSECA, E.; GUAZINA, L.. Com as pessoas: reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. 1ª edição. Salvador: EDUFBA, 2016, v., p. 67-98.

CARMINATTI, Juliana & KRUG, Jefferson. A prática de canto coral e o desenvolvimento de habilidades sociais. **Pensamiento Psicológico**. 2010.

CARVALHO, Livia Marques. **A influência da arte na formação do indivíduo: experiências em ONGs**. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. **O ensino de artes em ONGs**. São Paulo: Cortez, 2008.

CARVALHO, José Carlos de Paula. Etnocentrismo: inconsciente, imaginário e preconceito no universo das organizações educativas. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação** [online]. 1997, v. 1, n. 1 [Acessado 30 Julho 2021], pp. 181-186. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1414-32831997000200014>>. Epub 04 Ago. 2009. ISSN 1807-5762. <https://doi.org/10.1590/S1414-32831997000200014>.

_____. Quem ensina arte nas ONGs? **Contexturas: O ensino de artes em diferentes espaços**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2005.

CARVALHO, Caê Garcia. **Entre práticas e representações: o bairro do Engenho Velho da Federação segundo candomblecistas (do Terreiro do Cobre) e evangélicos (da Igreja Universal) / Caê Garcia Carvalho - Salvador, 2016. 228 f**

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. LANDER, Edgardo; CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais: perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 1- 128.

CERNEV, Francine Kemmer. **A motivação de professores de música sob a perspectiva da teoria da autodeterminação** (dissertação mestrado em música), Instituto de Arte, Universidade Federal do rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação** 1. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2002.

DALMAZ, Dayane Santos Silva; HIDALGO, Angela Maria; NUNES, César Aparecido. A Proposta de Desenvolvimento Rural e de Educação da Fao Nos Anos 1950 e na Atualidade: Forjando Consensos Como Disfarce Social. **Educ. rev.**, UFMG, Belo Horizonte, v. 34, e177436, 2018. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-46982018000100125&lng=en&nrm=iso>. access on 02 Feb. 2020. Epub Mar 05, 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/0102-4698177436>.

DECI, E. L. & RYAN, R. M. (2000). **The “what” and “why” of goal pursuits: human needs and the self-determination of behavior.** *Psychological Inquiry*, 11, 227–268

DECI, E. L; RYAN, R. M. **Intrinsic motivation and self-determination in human behavior.** New York: Plenum, 1985.

DECI, E. L. et al. Motivation and education: the self-determination perspective. **Educational Psychologist**, v. 26, n. 3, p. 325-346, 1991.

DECI, E. L; RYAN, R. M. **The "what" and "why" of goal pursuits: Human.** 2000c.

DECI, E. L; RYAN, R. M. Self-determination theory: A macrotheory of human motivation, development, and health. *Canadian Psychology/Psychologie canadienne*, 49(3), del otro”.In: LANDER, Edgardo (comp.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias**, p.182–185. (2008).

DECI, E. L; RYAN, R. M. Self-determination theory: A macrotheory of human motivation, development, and health. **Canadian Psychology/Psychologie canadienne**, 49(3), 182–185. (2008). <https://doi.org/10.1037/a0012801>

DEVINE, J.; Camfield, L. & Gough, I. (2006). **Autonomy or dependence – or both? Perspectives from Bangladesh.** [paper 13]. WeD - Wellbeing in Developing Countries - ESRC Research Group, 1-38.

DÖRING, K. **Cantador de Chula: O samba antigo do Recôncavo**. 1. ed. Salvador, BA: Pinaúna, 2016. 256 p.

DUARTE Junior, João Francisco. **Por que arte- Educação?** Campinas-SP, Papirus, 1991.

FERNANDES, Rubem Cesar. **O que é o terceiro setor**. Ed. Paz e Terra, 1997.

FIGUERÊDO, Michal Siviero. **Coral Canto que Encanta: um estudo do processo de educação musical com idosos em Madre de Deus, região metropolitana de Salvador, Bahia**. 145 f. il. 2009. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

FIGUERÊDO, Michal Siviero. **Coral Canto que Encanta: um estudo do processo de educação musical com idosos**, Salvador, Edufba, 2014.

FITTIPALDI, V. P. P. Formaria a mídia um gosto musical? **Cadernos do Colóquio**, [S. l.], v. 7, n. 1, 2007. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/coloquio/article/view/105>. Acesso em: 30 jul. 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, PAULO. **Pedagogia da Autonomia, saberes necessários a prática docente**. Paz e Terra. São Paulo 1996

GREBE, María Ester. Aspectos culturales de la musicoterapia: algunas relaciones entre antropología, etnomusicología y musicoterapia. **Revista Musical Chilena**; 31(139-140): 92-107, 1977.

GRIGOROWITSCHS, Tamara. O conceito "socialização" caiu em desuso? Uma análise dos processos de socialização na infância com base em georg simmel e george h. mead. **Centro de Estudos Educação e Sociedade**, 2008. V. 29, n. 102 [Acessado 10 Agosto 2021], p. 33-54. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-73302008000100003>>. Epub 06 Jun 2008. ISSN 1678-4626. <https://doi.org/10.1590/S0101-73302008000100003>.

GROSSO, Maria Alexandra P. C. (Org.). Sistema de informação e sua utilidade para a administração da arte e da cultura: um estudo de caso no Coral CESUMAR. **Revista CESUMAR - Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**. V.8, n. 2, Maringá: Massoni, 2004.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GUIMARÃES, Sueli Édi Rufini; BORUCHOVITCH, Evely. O Estilo Motivacional do Professor e a Motivação Intrínseca dos Estudantes: Uma Perspectiva da Teoria da Autodeterminação. **Psicologia: Reflexão e Crítica** [en línea]. 2004, 17(2).43-150[fecha de Consulta 16 de Julio de 2021]. ISSN: 0102-7972. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18817202>

GUIMARÃES, Sueli E. R. **Avaliação do estilo motivacional do professor: adaptação e validação de um instrumento.** Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003

HENNION, Antoine. Reflexividades. A atividade do amador. **Estudos de Sociologia**, [S.l.], v. 1, n. 16, p. 33-58, mar. 2014. ISSN 2317-5427. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235305>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

_____. Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music. In: Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton (eds.). **The Cultural Study of Music: a critical introduction.** New York: Routledge, p.80-91, 2003.

_____. Pragmática do Gosto. **Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio Rio de Janeiro.** n°8, jan/jul, 2011, pp.253-277

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **A Música e o Risco.** São Paulo: Edusp. 2006.

HOEBEL, ADAMSON E. E. Frost, Everett L. **Antropologia Cultural e Social.** São Paulo: Cultrix, 1976.

KELLER, Marcello Sorce. **Musica e sociologia.** Milano: Ricordi. 1996.

HOLLER, Marcos. **Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759).** Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2006.

HOLLER, Marcos. **Os jesuítas e a música no Brasil colonial.** Campinas: Editora Unicamp, 2010.

HOLLER, Marcos. A documentação jesuítica do séc. XVI: uma possibilidade de integração entre a musicologia histórica do Brasil e dos países da América espanhola In: IV Simpósio Internacional de Musicologia e VI Encontro de Musicologia Histórica, 2015, Pirenópolis. **Anais**, p.65 – 71, 2015.

JUNQUEIRA, João Carlos, **"Rescuing Tradition at the Pierre Verger Cultural Space: Teaching and Learning Afro-Brazilian Culture Through Music in Brazil"** (2010). Musicology Graduate Theses & Dissertations. University of Colorado at Boulder. Disponível em: <<https://core.ac.uk/reader/54848180#related-papers>> acesso em: 10/08/2021.

KLEBER, Magali Oliveira. **A prática de educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro.** 2006. 334f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

LAKSCHEVITZ, Eduardo. **Um canto comum: percebendo o coro de empresa como um mundo artístico.** Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2009.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um Conceito Antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LEAL, E. A., Miranda, G. J., & Carmo, C. R. S. Teoria da autodeterminação: uma análise da motivação dos estudantes do curso de ciências contábeis. **Revista Contabilidade & Finanças**, 24(62), 162-173. 2013.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós Ciências Sociais** V. 8 N. 16, p.129 – 144, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: Desenhos das performances africanas no Brasil. **Aletria: Revistas de estudos da Literatura**. V. 21 n. 1, p.133 – 144, 2011.

LOPES, Aaron Roberto de Mello. **“Tudo nosso, nada deles”**: A importância do pagode baiano na construção da identidade musical de crianças no Engenho velho de Brotas – Salvador. 262 f. Il. 2015. Tese (doutorado) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

LUCAS; G; QUEIRO, L; PRASS, L; RIBEIRO, F; AREDES, R. Culturas musicais afro-brasileiras: perspectivas para concepções e práticas etnoeducativas em música. In LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, p. 237-276, 2016.

LÜHNING, Angela. **Memórias do Engenho Velho de Brotas**, Salvador: Fundação Pierre Verger, 2009.

LÜHNING, Angela. Nem centro, nem periferia: sociabilidade, cultura e mundos sonoros em bairros populares em Salvador. **Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, [S.l.], p. 86-109, out. 2016. ISSN 2446-5356. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/3865>>. Acesso em: 10 ago. 2021. doi:<http://dx.doi.org/10.18542/arteriais.v3i3.3865>.

LÜHNING, Angela. Pierre Fatumbi Verger e sua obra. **Afro-Ásia**, n. 21-22, p. 315-364, 1998-1999. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20971/13574>> acesso em: 26/01/2020

LÜHNING, Angela; LOPES, Aaron; DINIZ, Flávia. Mundos musicais de crianças moradoras de comunidades negras de Salvador: desafios éticos e metodológicos do pesquisador. In: **Anais XXIV do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e PósGraduação em Música – São Paulo – 2014**. Web. 10 Ago. 2021

LÜHNING, Angela Elisabeth; MATA, Sivanilton Encarnação da. **Casa de Oxumarê: os cânticos que encantaram Pierre Verger**. Salvador: Vento Leste, 2010.

MACHADO, Aline Maria Batista. O Percurso Histórico Das Ongs No Brasil: Perspectivas E Desafios No Campo Da Educação Popular. Universidade Federal da Paraíba — João Pessoa — 31/07 a 03/08/2012 – **Anais** Eletrônicos – ISBN 978-85-7745-551-5

MALDONADO-TORRES, Nelson. La descolonización y el giro des-colonial. **Tabula Rasa**. Bogotá - Colombia, No.9: 61-72, 2008.

MARINHO, Vanildo Marinho; QUEIROZ, Luis Ricardo Silva (Orgs.). **Contexturas: o ensino das artes em diferentes espaços**. João Pessoa: Edit. Universitária da UFPB, 2005.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MATHIAS, N. **Coral**: um canto apaixonante. Brasília: Musimed, 1986.

MEDEIRO, Marília Salles Falci. A construção teórica dos conceitos de socialização e identidade. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 33, n. 1, p. 78-86, 2002

MELO, Gustavo José Jaques de. **Samba junino**: o samba duro e o São João de Salvador. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Pós-Graduação em Música, Salvador, 2017.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica**: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad Argentina: Ediciones del signo, 2010.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, p. 71-103, 2005.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê**: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, Walter D. **Historias locales/disenos globales**: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo Madrid: Akal, 2003.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. Experiências do corpo-território: possibilidades afrobrasileiras para a Geografia Cultural. **Élisée, Rev. Geo. UEG – Porangatu**, v.6, n.2, p.116-128, jul./dez. 2017. Disponível em: <<http://www.revista.ueg.br/index.php/elisee/article/view/6621/5096>>.

MONTAÑO, Carlos. **O Terceiro Setor e a questão social: Crítica ao padrão emergente de intervenção social**. São Paulo: Cortez, 2002.

MORAES, Maria Cândida e Almeida, Maria da Conceição de, **Os Setes Saberes Necessários da educação do presente**: Por uma educação transformadora; Wak editora. Rio de Janeiro. 2012.

MORIN, Edgar. **Os Setes Saberes Necessários da educação do futuro**; trad. Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; revisão técnica de Edgar de Assis Carvalho. São Paulo: Cortez/Unesco, 2011.

MORIN, Françoise (org.) In: BASTIDE, Roger; VERGER, Pierre. **Diálogo entre filhos de Xangô**. Correspondência 1947- 1974. São Paulo: Edusp, 2017.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Ática, 1988

NASCIMENTO, Roseli Machado Lopes do. **Arte-educação nos contextos de periferias urbanas: um desafio social**. Dissertação. Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, departamento de CIENCIAS SOCIAIS Instituição Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2010.

NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. Trad. Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Trion, 1999.

NICOLESCU, Basarab, **O Manifesto da Transdisciplinaridade**, SãoPauloTriom1999 Centro Reichiano, 2008. CD-ROM. [ISBN – 978-85-87691-13-2]. Disponível em: www.centroreichiano.com.br. Acesso em: 16/06/2018.

NOGUEIRA, Sidnei, **Intolerância religiosa**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

NOVAES, Sylvia Cauby. **Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros**. São Paulo: Edusp, 1993.

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. A teoria da degenerescência na fundação da psiquiatria brasileira: contraposição entre Raymundo Nina Rodrigues e Juliano Moreira. **Psychiatry on line Brazil**, 6: 1-14, 2001.Extraído em [<http://www.polbr.med.br/arquivo/wal1201.htm>]. Acesso em: [21 de julho de 2021].

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**, Petrópolis: Vozes, 1987.

PARO, Elizabete Angela. **Novos Mundos Possíveis: o Canto Coral como Arte e Resistência** Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Cuiabá, 2015.

PEREIRA, Éliton; VASCONCELOS, Miriã; e. O processo de socialização no canto coral: um estudo sobre as dimensões pessoal, interpessoal e comunitária. **Revista Música Hodie**, [s. l.], v. 7, n. 1, 2007. doi: 10.5216/mh.v7i1.1763. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/1763>. acesso em: 10 ago. 2021.

PEREIRA, Eric Hora Fontes. **Falas e sonoridades do blues em Salvador: uma identidade musical dos anos 80 até os dias atuais** (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Estado da Bahia. Salvador, 2014.

PESTANA, C. N. S. **O papel dos trabalhos de casa no processo ensino- aprendizagem:** análise da motivação para a realização das tarefas extraescolares em dois contextos de ensino diferenciados (Dissertação de Mestrado). Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida (ISPA), Lisboa, Portugal. 2013.

PIERITZ, Vera Lúcia Hoffmann. **Relações humanas e sociais.** Indaial: Uniasselvi, 2012.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso em 23 mai. 2020.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, p. 117-142, 2005.

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidad del poder y clasificación social". **Journal of world-systems research**, v. 11, n. 2, p. 342-386, 2000.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.

RAMOS, Estela. **Bairros negros:** uma lacuna nos estudos urbanísticos um estudo empírico-conceitual no bairro do Engenho Velho da Federação, (Tese) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, Salvador (Bahia). Salvador-BA, 2013.

RASSLAN, Manoél Câmara. **Painéis FUNARTE de Regência Coral (1981-1989):** de política cultural à política curricular / Manoél Câmara Rasslan. Campo Grande, MS, 161, 2013.

REEVE, J M. **Motivação e emoção.** Trad. Luís Antônio Fajardo Pontes, Stella Machado. Rio de Janeiro: LTC. (2006).

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro:** A formação e o sentido de Brasil. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RYAN, R. M. e Col. Intrinsic motivation and exercise adherence. **International Journal of Sport Psychology**, Roma, v. 28, p. 335-354, 1997.

RYAN, R. M.; DECI, E. L. Self-Regulation and the Problem of Human Autonomy: does psychology need choice, self-determination, and will? **Journal of Personality**, v. 74, n. 6. P. 1-30, 2006c.

RYAN, R. M.; DECI, E. L. Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development, and well-being. **American Psychologist**, v. 55, n. 1, p. 68- 78, 2000b.

RYAN, R. Self-Determination Theory and Wellbeing. **WeD Research Review**, v. 1, p. 1-2, 2009.

RYAN, R.; DECI, E. L. Intrinsic and extrinsic motivations: classic definitions and new directions. **Contemporary Educational Psychology**, v. 25, p. 54-67, 2000a.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Elisama da Silva Gonçalves. **Educação Musical em Projetos Sociais: Os Saberes Docente em Educação**, Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014

SANTOS, Giovana Inácio dos, GOULART, Josiel Eilers e FABER, Marcos Emílio Ekman, **Teologia Da Libertação: Resistência Intelectual Nos Anos De Chumbo** Revista Historiador. Número 02. Ano 02 Dez. de 2009. Disponível em: <http://www.historialivre.com/revistahistoriador>

SEEGER, A. (2008). Etnografia da música. **Cadernos De Campo**. São Paulo, 1991, 17 (17), p. 237-260. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v17i17p237-260>

SETTON, M. da G. J. As religiões como agentes da socialização. **Cadernos CERU**, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 15-25, 2008. DOI: 10.1590/S1413-45192008000200002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/11855>. Acesso em: 16 jun. 2021.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: UNESP, 1991.

SILVA, Alexandre Dias da. Música e Projetos sociais na favela da Maré: Reflexões para estudo de caso sobre a prática musical das ONGS que atuam na Maré. In: **ENECULT**, 6, 2010, Salvador. **Anais...**, v. 1. Salvador: 2010.

SILVA, José Augusto Medeiros; AMORIM, Wellington Lima. Estudo de Caso: O pensamento sociológico de Max Weber e a Educação. **Revista Interdisciplinar Científica Aplicada**, Blumenau, v.6, n.1, p.100-110, Tri I. 2012

SILVA, Lucinete Aragão Mascarenhas e. Musicoterapia na terceira idade: a influência do canto coral na qualidade de vida do idoso. **Anais I CNEH**. Campina Grande: Realize Editora, 2016. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/24548>>. Acesso em: 10/11/2021 14:02

SILVA, Marli; WENDT, Guilherme; ARIGIMON, Irani I. L. A teoria da autodeterminação e as influências socioculturais sobre a identidade. **Psicologia em Revista**, v. 16, n. 2, p. 351-369, ago. 2010

SOUZA, Luciana Karine de; GAUER, Gustavo. Uma história do conceito de amizade. **Amizade em contexto: desenvolvimento e cultura**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2012.

SOUZA, J. V.; KLEBER, M.; NASCIMENTO, A. D.; QUINTAL DE FREITAS, Maria de Fátima; WEILAND, R. L.; MACIEL, E. M.; FIALHO, V. M. S. **Música, Educação e Projetos Sociais**. 1. ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2014. v. 1. 168p.

SOUZA, J. V.; Música em projetos sociais: a perspectiva da sociologia da educação musical. In: Jusamara Souza; Magali Kleber; Antônio Dias Nascimento; Maria de Fátima Quintal de Freitas; Renate Lizana Weiland; Edineiram Marinho Maciel, Vania Malagutti Fialho. (Org.). **Música, Educação e Projetos Sociais**. 1 ed.Porto Alegre: Tomo Editorial, 2014, v., p. 11-26.

SOUZA, J. V.; SPECHT, A. C. (Org.) . **Cultura, currículo, escola: projetos e experiências de professores com temas transversais**. 1. ed. Porto Alegre: Scientific/Scibooks, 2014. v. 1. 102p

SOUZA, Jussara; Música em projetos sociais: a perspectiva da sociologia da educação musical. In: SOUZA, Jussara; et al. **Música, Educação e Projetos sociais**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2014.

SOVIK, Liv. Os projetos culturais e seu significado social. **Galáxia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553, [S.l.], n. 27, jun. 2014. [Acessado 10 Agosto 2021], pp. 172-182. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-25542014110411>>.

SWANWICK, Keith. **Ensinando Música Musicalmente**; (trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho). São Paulo: Moderna, 2013.

TAVARES, Cláudio Tuiuti. Afoché – ritmo bárbaro da Bahia. **Revista O Cruzeiro**, 25/05/1948. Fotos - Pierre Verger.

TEIXEIRA, M. L.; ZACCARELLI, L. M. Os desafios da atuação socialmente responsável. In: HANASHIRO, D. M. M. et al. (Orgs.). **Gestão do fator humano: uma visão baseada em stakeholders**. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 2008. cap.5, p.155-180.

VASCONCELOS, Miriã; PEREIRA, Éliton. O processo de socialização no canto coral: um estudo sobre as dimensões pessoal, interpessoal e comunitário. **Revista Música Hodie**, [S. l.], v. 7, n. 1, 2007. DOI: 10.5216/mh.v7i1.1763. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/1763>. Acesso em: 16 jun. 2021.

VENANCIO, Ana Teresa A. As faces de Juliano Moreira: luzes e sombras sobre seu acervo pessoal e suas publicações. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.36, p.59-73, jul./dez. 2005. In: Biblioteca digital FGV. Online. Capturado em 5 fev. 2013. Disponível na Internet: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2241/1380>

VERGARA, Sylvia Constant. **Gestão de pessoas**. 3. ed. ampl. São Paulo: Atlas, 2003.

ZANDER, Oscar. **Regência coral**. Porto Alegre: Movimento, 2003

ZANINI, C. R. O. **O Coro Terapêutico**: um olhar do músico terapeuta para o idoso no novo milênio 143 f, 2002. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2002

SITES

ALCIONE (CANTORA). In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Alcione_\(cantora\)&oldid=61694739](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Alcione_(cantora)&oldid=61694739)>. Acesso em: 23 jul. 2021.

ALEXANDRE CARLO. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Alexandre_Carlo&oldid=61327153>. Acesso em: 6 jun. 2021.

AMADO BATISTA. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Amado_Batista&oldid=61264278>. Acesso em: 28 mai. 2021.

NOITE DE BLUES NO TEATRO VILA VELHA. In: **BLOGDOVILA**, 2021. Disponível em: 02 ago. 2021. <https://blogdovila.blogspot.com/2012/10/noite-de-blues-no-teatro-vila-velha.html?m=0>

CÁSSIA ELLER. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=C%C3%A1ssia_Eller&oldid=61743374>. Acesso em: 30 jul. 2021.

CAUBY PEIXOTO. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Cauby_Peixoto&oldid=61733211>. Acesso em: 29 jul. 2021.

CORO (MÚSICA). In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Coro_\(m%C3%BAsica\)&oldid=59444858](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Coro_(m%C3%BAsica)&oldid=59444858)>. Acesso em: 25 set. 2020.

DANIELA MERCURY. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Daniela_Mercury&oldid=61708859>. Acesso em: 26 jul. 2021.

DONA IVONE LARA. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Dona_Ivone_Lara&oldid=61734639>. Acesso em: 29 jul. 2021.

ELZA SOARES. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Elza_Soares&oldid=61733388>. Acesso em: 29 jul. 2021.

GILBERTO GIL. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Gilberto_Gil&oldid=61461609>. Acesso em: 24 jun. 2021.

LINIKER (ARTISTA). In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Liniker_\(artista\)&oldid=61657835](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Liniker_(artista)&oldid=61657835)>. Acesso em: 19 jul. 2021.

MARGARETH MENEZES. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Margareth_Menezes&oldid=61233204>. Acesso em: 24 mai. 2021.

MARIENE DE CASTRO. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Mariene_de_Castro&oldid=61155937>. Acesso em: 15 mai. 2021.

MILTON NASCIMENTO. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Milton_Nascimento&oldid=61735042>. Acesso em: 29 jul. 2021.

MR. DAN. In: DECKDISC. Disponível em: <http://deckdisc.com.br/ah-mr-dan/#:~:text=Dan%20na%20Web-,Mr.,Marvin%20Gaye%20e%20Stevie%20Wonder>.

NEGRA LI. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Negra_Li&oldid=61529754>. Acesso em: 3 jul. 2021.

PAOLA CARLA, MKMUSIC. Disponível em: [https://www.mkmusic.com.br/cast/paola-carla/#:~:text=Moradora%20ilustre%20de%20Guapimirim%20\(interior,eu%20ainda%20era%20uma%20crian%C3%A7a](https://www.mkmusic.com.br/cast/paola-carla/#:~:text=Moradora%20ilustre%20de%20Guapimirim%20(interior,eu%20ainda%20era%20uma%20crian%C3%A7a).

PAULA FERNANDES. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Paula_Fernandes&oldid=61546095>. Acesso em: 5 jul. 2021.

PÉRICLES (CANTOR). In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=P%C3%A9ricles_\(cantor\)&oldid=61687533](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=P%C3%A9ricles_(cantor)&oldid=61687533)>. Acesso em: 23 jul. 2021.

SANDRA DE SÁ. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sandra_de_S%C3%A1&oldid=61735246>. Acesso em: 29 jul. 2021.

SEU JORGE. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Seu_Jorge&oldid=61734092>. Acesso em: 29 jul. 2021.

STRANGE FRUIT. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Strange_Fruit&oldid=55249594. Acesso em: 23 mai. 2019.

TÁSSIA REIS. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=T%C3%A1ssia_Reis&oldid=61450562>. Acesso em: 23 jun. 2021.

VANESSA DA MATA. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Vanessa_da_Mata&oldid=61508342>. Acesso em: 30 jun. 2021.

WILSON SIMONAL. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wilson_Simonial&oldid=61735334>. Acesso em: 29 jul. 2021.

VIDEOS

A ALMA DA GENTE. Direção: Helena Solberg. Produção: Helena Solberg; David Meyer (Documentário). Rio de Janeiro: 2013, 1 DVD (82 min).

SILVA, Sandra Felicidade Lopes da. **Transdisciplinaridade e Cooperação**. 2013. (16m23s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S7eyOQblfvA>. Acesso em: 20 jun. 2018.

VIDEOS DO CORAL VERGEIO CANTADO

O TEMPO É REI O CÉU É BLUES. In: **YOUTUBE**. Disponível em: 02 ago. 2021. https://www.youtube.com/watch?v=Lb_YZelcLAY

ENSAIO NO PÁTIO. In: **YOUTUBE**. Disponível em: 02 ago. 2021. <https://youtu.be/nhNE4kfdCDo>
Acesso em: 02 ago. 2021.

ESPETÁCULO RESGATA A HISTÓRIA DO BLUES. In. **A TARDE**. Disponível em: 02 ago. 2021. <https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1439834-espetaculo-resgata-a-historia-do-blues>
Acesso em: 02 ago. 2021.

ESPETÁCULO "EU SOU O BLUES" RESGATA HISTÓRIA DO GÊNERO MUSICAL AMERICANO. In: **LEIAMAISBA**. Disponível em: 02 ago. 2021. <https://leiamaisba.com.br/2012/10/29/espetaculo-eu-sou-blues-resgata-historia-do-genero-musical>. Acesso em: 02 ago. 2021.

APENDICES E ANEXOS

A- Cartazes das apresentações

Cartaz 1 “seminário do samba”

1º Seminário sobre Samba do Espaço Cultural Pierre Verger

Idealização Prof. Ossimar Franco
participação dos professores:
Lana Lula e Everton Isidoro

Oficinas de:
Coral, Violão,
Percussão e
Cultura
Digital

“...Brasil, esquentai vossos pandeiros iluminai os terreiros que nós queremos sambar...” Compositor: Assis Valente

Local: Espaço Cultural Pierre Verger
Dias: 10, 11, 12, 13 às 16: 30h
End: Lad. da Vila América, 18
Eng. Velho de Brotas

VENHA E PARTICIPE!

Cartaz 2 Espetáculo “Eu Sou o Blues”

O que cabe neste PALCO APRESENTA:

EU SOU O BLUES...

Um espetáculo cênico-musical sobre a história do blues.

Concepção e direção: **Ossimar Franco**

30/10/2012 às 20:00h
Teatro Vila Velha - Palco principal

ENTRADA R\$ 20,00 / 10,00

REALIZAÇÃO: Fundação Pierre Verger, O que cabe neste PALCO, VILA VELHA

Cartaz 2 “ Espetáculo “Da roda deu samba”

Idealização e direção: **Ossimar Franco**

Créditos pelas imagens:
1. Autor desconhecido - Sem título
2. Carybé - "Rodas de Samba"

FUNDAÇÃO Pierre Verger Apresenta:

Da roda, deu Samba!

Um espetáculo cênico-musical apresentado pelos alunos das oficinas de coral e violão do Espaço Cultural Pierre Verger em homenagem à história do Samba.

Horário e local:
25 e 26/11 às 17:30h
Fundação Pierre Verger

B- Questionário utilizado na pesquisa

Pesquisa sobre as Motivações dos Participantes e Ex-Participantes do Coral do Espaço Cultural Pierre Verger.

Apresentação do questionário:

Atualmente eu, Ossimar Franco, estou realizando o mestrado em música, na subárea de Etnomusicologia, pela Escola de Música da UFBA. O objeto da minha pesquisa visa compreender as percepções, motivações e significados que levaram os participantes do coral do Espaço Cultural Pierre Verger a matricular-se, permanecer e mobilizar-se em prol do crescimento e da continuidade do grupo, que iniciou suas atividades em 2006 e que mesmo com a mudança do regente permanece atendendo um público diverso oriundo do próprio bairro e adjacências.

Supõe-se que este grupo teve e tem uma importância para as pessoas que dele participaram e para a comunidade que o prestigia, socializando o fazer musical e potencializando o reconhecimento da identidade cultural do bairro e da cultura afro-brasileira em geral.

Por isso, tem-se colocado a necessidade de reflexão sobre as práticas de corais em comunidades populares ou projetos socioculturais, um tema ainda pouco discutido, especialmente em relação à questão do respeito com a cultural musical dos indivíduos e da cultural local. É preciso também ressaltar que o canto coletivo nesses espaços não deve restringir-se apenas a execução de canções, mas envolver a vivência de todo o corpo e suas outras formas de sentidos e expressões artísticas, além das reflexões sociopolíticas.

A fim de contribuir para esta discussão e para que a realização da dissertação seja consistente, acredito ser importante uma consulta aos participantes através de um questionário que complementa o encontro pessoal. Para respondê-lo, não é necessário se identificar.

() Eu concordo com as explicações dadas e quero participar, respondendo o questionário.

Questionário

Nome (opcional):

Escolaridade:..... Idade:Ocupação:.....

1. Em que ano você ingressou no coral?
2. Quais os motivos que levaram você a entrar no Coral?
3. Onde você morava quando entrou no coral?
4. E hoje, onde mora atualmente?
5. Você ainda permanece no coral? Caso não, em que ano você saiu?
6. Quanto tempo você permaneceu no coral?
7. Quais os motivos levaram a sua saída do coral?
8. Antes do coral, qual era a sua relação com a música ou com canto?
9. Você já tinha participado de algum coral?
10. Na época, quais eram as suas expectativas ao entrar no coral?
11. Essas expectativas foram atendidas? Justifique:
12. Ao longo das aulas, surgiram outras expectativas? Quais?
13. Marque o que pra você nunca poderia ser retirado das atividades do canto coral?
 - a) Vocalizes (), b) canções (), c) apresentações,()
 - b) d) movimento corporal (), e) as encenações()
14. Marque o que poderia ser retirado das atividades do canto coral? Ou seja, o que não teve tanta importância pra você?
 - a) Vocalizes (), b) canções (), c) apresentações (), d) movimento corporal (), e) as encenações ()
15. De quais desses espetáculos você participou?

- a) 5 de agosto ()
- b) Samba dos engenhos ()
- c) Eu sou o blues ()
- d) Andar com fé ()
- e) Com a Corda Toda ()
- f) Da roda, deu samba ()
- g) Caminhando contra o vento (tropicália) ()
- h) Recortes de mim... Recorte de nós ()

16. Tem alguma outra apresentação relevante pra você? Cite-a e justifique:

17. Através da sua participação no coral, algo mudou na sua forma de ouvir ou praticar música? Se sim, o que mudou?

18. Hoje você consome música com frequência? Quais meios você utiliza para isso e que estilos você mais ouve?

19. Atualmente você faz parte de algum grupo musical? Religioso (), sociocultural (), ativista (), político (), outro ()? Qual:

20. Você já fazia parte de grupos sociais antes do coral? Fale sobre isso:

21. Cite três músicas executadas no coral que te marcaram e justifique cada uma delas?

22. Hoje você sente falta de alguma atividade realizada no coral anteriormente? Qual?

23. Se puder, complete as frases a seguir:

- a) O Coral Vergeio Cantado foi uma oportunidade de...
- b) O Coral Vergeio cantado não foi uma oportunidade de...

B- Plano utilizado na entrevista

A. Perguntas gerais

1. Qual a sua história com a música antes do coral
2. Como você conheceu o coral ou falar livremente sobre a sua experiência no coral...
3. Qual a sua opinião sobre o coral?
4. O que te motivava a participar do coral?
5. Como você se sentia no coral?
6. Qual era sua relação com o grupo?
7. Cite Lembranças de momentos específicos vividos no coral, justifique-os.
8. O significou pra você o coral Vergeio cantado?

B. Perguntas específicas

- 1) Qual a sua opinião sobre a presença de outros elementos artísticos no coral?
- 2) O que você acha que é importante a pessoa ter para participar de um coral? Por quê?
- 3) você teve algum problema ou dificuldade ao participar do coral?
- 4) O que você gosta e o que não gosta num coral?
- 5) Você acha que o coral te ajudou em alguma coisa?
- 6) O que você pensa do fato de hoje não mais participar do coral?
- 7) Você Conhece outros corais em seu bairro o que pensa sobre eles?
- 8) Quais situações no coral provocaram ansiedade em Você, poderia exemplificar melhor?

C. Perguntas sensíveis (*apresentar estímulos como imagens do coral, letras de música, vídeos...*)

- 1) Quais dos espetáculos mais te marcaram? Por quê?
- 2) Quando você ouve outros corais, o que você pensa?
- 3) Quando você ouve músicas que foram cantadas no coral o que você sente? Por quê?
- 4) Lembrar situações, momentos específicos percebidos pelo professor
- 5) As letras de música, Títulos de apresentações, roupas utilizadas.

D. Perguntas finais

- 1) Fale sobre as resenhas do coral
- 2) O que você mudaria no coral, olhando numa retrospectiva?
- 3) Qual sentimento melhor descreve a sua participação no coral?
- 4) Você gostaria de acrescentar algo?
- 5) Você tem alguma dúvida?