



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades

Mario Assef

**A atividade coral em seu potencial formativo e transformador para
aquisição de capital cultural**

Rio de Janeiro

2019

Mario Assef

A atividade coral em seu potencial formativo e transformador para aquisição de capital cultural

Tese apresentada à Banca Examinadora, como elemento constitutivo do Exame de Doutorado do Curso de Doutorado em Políticas Públicas e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora Profa. Dra. Raquel Villardi

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

A844 Assef, Mario.
A atividade coral em seu potencial formativo e transformador para aquisição
de capital cultural / Mario Assef. – 2019.
161 f.

Orientador: Raquel Villardi
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de
Educação e Humanidades.

1. Política pública – Teses. 2. Coral – Teses. 3. Cultura – Estudo e ensino –
Teses. I. Villardi, Raquel. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro
de Educação e Humanidades. III. Título.

es

CDU 78.087.68

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Mario Assef

A atividade coral em seu potencial formativo e transformador para aquisição de capital cultural

Tese apresentada à Banca Examinadora, como elemento constitutivo do Exame de Doutorado do Curso de Doutorado em Políticas Públicas e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Prof^ª. Dr^ª. Raquel Villardi

Aprovado em: 12 de dezembro de 2019

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Raquel Marques Villardi (Orientadora)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Prof. Dr. André Lázaro
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Prof^ª. Dr^ª. Denise Barata
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Prof^ª. Dr^ª. Marcia Spíndola
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Prof^ª. Dr^ª. Tatiana Bukowitz
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Rio de Janeiro

2019

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a querida profa doutora Raquel Villard, que aceitou o desafio de me orientar em um programa distante da minha área de conhecimento dando-me oportunidade de ampliar os meus horizontes enquanto professor, artista e indivíduo.

A todos os professores e administrativo do ppfh por sua excelência e competência.

Agradecimento a profa doutora Denise barata pela apresentação de temas ligados a sua área de atuação musical que me proporcionaram estabelecer ilações da minha atuação musical com o meu trabalho de pesquisa.

A prof doutora Soraya Reolon pelo apoio na organização do meu projeto de tese.

A mestra Ivna Feitosa e especialmente á profa. Doutora Renata Bondim que foram fundamentais na realização dessa tese, na medida que trouxeram importantes ponderações para a escrita e finalização deste trabalho.

Agradecimento especial aos queridos coralistas e ex coralistas, que deram sua contribuição preciosa para a pesquisa, baseada nas experiencias corais que tiveram no coral Altivoz da UERJ: Mariana Meireles, Carolina Sanches, doutor Rodrigo Menezes, prof. Doutor rodrigo Fonseca, Marcoaurélio Pedraza, mestre Felipe rodrigues, Rapahel, Claudia picanço, mestre Marcelo Ribeiro, prof. Doutor Marcelo Lion.

Agradeço a todos os coralistas que partilharam comigo o prazer de cantar em grupo nos corais Atrás da Nota, coral CPRM, coral da UNATI, Coral do Meio Dia e Coral Infantil no cap e todas as formações com as quais tive o prazer de fazer música, que representam a minha experiencia musical como professor e artista. Estendo meu agradecimentos a Glória Calvente e Bianca malafaia que dividiram comigo a direção do coral Altivoz e Ignez perdigão e Silvia sobreira, Roberta Fonseca, Beto Russo Sonia Wegenast, Michelle Barsan que me partilharam comigo a direção musical, técnica vocal e expressão corporal desses trabalhos ao longo de muitos anos.

A todos os coralistas que cantaram comigo por muitos anos.

um coro tem diversos níveis de ação, desde um nível micro até o macro, proporcionando que o indivíduo se integre às dimensões pessoal (motivação), grupal (relações interpessoais), comunitária (melhora da qualidade de vida), social (inclusão) e política (participação democrática nas ações públicas). Provém dessa conjugação de planos o poder comunicacional e expressivo do canto coral, sua ‘força única, própria; uma força vinda de uma ação comum, capaz de comunicar o concreto mundo dos sons, o abstrato da beleza da harmonia, e a plenitude do transcendental..

Mathias, 2001

RESUMO

ASSEF, Mario. **A atividade coral em seu potencial formativo e transformador para aquisição de capital cultural**. 2019. 161 f. Tese (Doutorado em Políticas Públicas e Formação Humana) – Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019

O presente trabalho pesquisa as perspectivas formativas do canto coral com potência de transformações sociais e culturais, indicativas de atalhos para aquisição de capital cultural. Partindo da sociologia de Bourdieu, do conhecimento proposto pela experiência e o sentido de Larrosa e do conceito de Guattari de imposições subjetivas *maquínicas* transposto às imposições subjetivas de modelos vocais aos indivíduos, cotejamos à luz desses pressupostos uma extensa revisão de literatura e depoimentos de cantores e ex-cantores do coral Altivoz, atividade extensionista da UERJ, do qual o autor exerce a função de regente e diretor musical há 25 anos. Buscamos no decorrer deste trabalho associações da produção musical coral com mudanças de paradigmas culturais e sociais da história. No Brasil especificamente a música coral esteve presente desde o início da colonização como estratégia de submissão e mais tarde de emancipação de músicos e compositores negros. No período Vargas o canto orfeônico fez parte de uma política de instrução de uma idéia de identidade e unidade nacional. . Conceitos como o construtivismo baseado em Piaget, o sóciointeiracionismo de Vigosky, a abordagem da questão da expressividade de Merleau Ponty relacionados com uma ampla revisão de literatura, corroboram os pressupostos desta tese e abrem caminhos para aprofundamento posterior desse tema.

Palavras-chave: Canto Coral. Capital cultural. Experiência e Sentido. Voz, corpo e gesto. Transformação social e cultural

ABSTRACT

ASSEF, Mario. **Coral activity in its formative and transformative potential for acquisition of cultural capital.** 2019. 161 f. Tese (Doutorado em Políticas Públicas e Formação Humana) – Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019

The present study researches the formative perspectives of choral singing with the potential for social and cultural transformations, which indicates shortcuts for the acquisition of cultural capital. Starting with Bourdieu's sociology, from the knowledge that is proposed by Larrosa's experience and its sense as well as Guattari's concept of subjective machinist impositions transposed to the subjective impositions of vocal models upon individuals, we collate, in the light of these postulations, an extensive literature review, as well as statements from singers and ex-singers of Coral Altivoz, which is an extension activity at Rio de Janeiro State University (UERJ), where the author has been in the position of conductor and musical director for the past 25 years. Throughout this study, we search for associations of choral music production with changing cultural and social paradigms in history. Specifically in Brazil, choral music has been present since the beginning of the colonial period as a strategy of submission and later emancipation of black musicians and composers. During the Vargas period, Choral Singing was part of instruction of one idea of national identity and unity policy. . Concepts such as constructivism based on Piaget, Vygotsky's social interactionism and Merleau Ponty's approach to expressiveness, when associated with an ample literature review, confirm the presuppositions present in this dissertation and pave the way for further development of this subject.

Keywords: Choral singing. Cultural capital. Experience and it's sense. Voice, body and gesture. Cultural and social transformation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 OS FUNDAMENTOS PARA PENSAR O CANTO CORAL COMO POTÊNCIA DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL E CULTURAL	14
1.1 Bourdieu: capital cultural e habitus	14
1.1.1 <u>Capital cultural</u>	16
1.1.2 <u>Habitus</u>	18
1.1.3 <u>Reprodução cultural: capital cultural e a relação com as práticas artísticas.</u>	19
1.2 Larrosa: experiência e sentido	20
1.2.1 <u>A experiência de Larrosa e capital cultural.</u>	23
1.2.2 <u>Larrosa e a prática de atividade artística musical.</u>	23
1.2.3 <u>Larrosa e a atividade coral</u>	25
1.3 Guattari: a voz, o corpo, o gesto	26
1.3.1 <u>A questão da voz infantil.</u>	28
1.3.2 <u>Imposições à voz infantil</u>	29
1.3.3 <u>Imposições à voz adulta</u>	30
2 O CANTO CORAL, INSTITUIÇÕES DE ENSINO, O SOCIAL E O INDIVÍDUO: UMA REVISÃO DA LITERATURA	32
2.1 O conceito de capital cultural	33
2.2 Os processos de socialização e de transformação social e cultural	43
2.3 A corporalidade do movimento e dos gestos	63
3 O CANTO CORAL COMO CAPITAL CULTURAL	74
3.1 Como instrumento de dominação e emancipação	78
3.2 Na construção da brasilidade: o canto orfeônico	81
3.3 Diversidade	84
4 O CANTO CORAL COMO PROCESSO FORMATIVO	91
4.1 Práticas pedagógicas musicais no canto coral	94
4.2 Para além do conhecimento musical	98
4.3 A voz enquanto capital cultural	103
5 O QUE DIZ QUEM CANTA	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	128
APÊNDICE A - Tabelas	133
APÊNDICE B - Transcrição das entrevistas	147

INTRODUÇÃO

Fazer música, escrever sobre música, sentir a música, entender a música, estudar a música, apreciar música, entender os efeitos da música, viver e experimentar a música são atitudes diversas diante de uma arte complexa em sua concretude material e a partir de suas potencialidades intelectuais e espirituais no sentido de elevar os sentidos e transcender às perspectivas ordinárias cotidianas.

Presente em todas as civilizações,, todas as geografias, , no lazer, no louvor, nos rituais nos festejos, a música suscita sentimentos, desperta paixões, consola, incita à luta e encoraja.

A música da voz humana, além de apresentar uma palheta de ritmos, timbres, sonoridades de grande flexibilidade e sutilezas, está relacionada diretamente com a capacidade de expressão dos homens. Além da linguagem sonora, o canto associa o som da melodia às palavras, ampliando a extensão da mensagem poética. O canto que une a melodia à poesia abre ao homem a possibilidade de entrega de suas mais sutis expressões. A harmonia do canto em conjunto surge como uma força exponencial que se propaga e, quando em ambiente acústico apropriado, transcende a soma das vozes individuais em uma mistura de timbres e emoções, que, em uma pluralidade de possibilidades sonoras, podem representar diferentes visões de mundo.

A nossa experiência musical como cantor de coros, apreciador, regente, cantor e preparador vocal e de convivência com gostos musicais distintos e diferentes plateias com diferentes receptividades nas performances, vivenciados por muitos anos em ensaios diários, aplicação de testes de classificação e avaliação vocal para diferentes emissões e diversos níveis de musicalidade e até mesmo para disfonias vocais, nos leva a muitos pressupostos e convicções.

A experiência com o canto coral em festivais do Brasil e no exterior, como palestrante, jurado, ouvinte e participante cantor, nos expõe a técnicas e gêneros musicais diversos e, sobretudo, nos coloca diante de outras experiências que transcendem a vivência musical específica em cada situação. Esse convívio com repertório, posturas corporais, técnicas vocais e técnicas de regências diversas, nos propicia uma troca natural de saberes e visões de mundo para além do campo simplesmente musical. Regras de convivência e comportamento diferentes conduzindo a diferentes resultados musicais podem ser observadas claramente nos resultados sonoros e no perfil de diversos grupos cantantes com os quais pudemos trabalhar.

Os cursos de formação na área de regência coral nos levam também a compreender diversas escolas de técnica vocal, de regência e até mesmo de técnicas de ensaios. Os cursos de

graduação em regência coral no Brasil são relativamente recentes. Grande parte dos regentes em atuação tem sua formação específica nessa área construída com oficinas e cursos livres independentes ministradas por maestros convidados, muitas vezes de outros países.

Não conhecemos em nosso país abordagens de regência inspiradas em nossos ritmos e sonoridades. Os cursos de técnica vocal, apesar de partirem de alguns pressupostos básicos comuns, conduzem a inúmeras possibilidades de emissões. Em muitos aspectos não temos construído ainda uma escola brasileira de canto que corresponda às emissões de nossos fonemas específicos e que deem conta de nossa rítmica.

Muito desses resultados e observações a partir de nossa vivência profissional não aparecem escritos e não passaram por análises exatamente acadêmicas, mas constroem as nossas concepções musicais em diálogos permanentemente com outras experiências, sedimentando conceitos e atitudes. As transcrições acadêmicas desses processos musicais, que envolvem atitudes pedagógicas, envolvimento pessoais, criativos com consequências sociais, não substituem a experiência vivida, por todos aqueles que fazem parte dos processos: compositores, intérpretes e plateia, bem como as instituições que os acolhem.

Daí, talvez, certa resistência nossa em buscar na música procedimentos acadêmicos que tragam ao nível teórico essas experiências. Estudos musicológicos de caráter históricos que levantam aspectos técnicos de execução instrumental ao longo de diferentes períodos históricos, análises de grandes obras que conduzem a interpretações mais corretas de determinados estilos, estudos etnomusicológicos que relacionam a produção musical a comportamentos de grupos sociais, questões relacionados a práticas pedagógicas, efeitos psicológicos da prática musical e, bem recentemente, as relações da música com a neurociência têm predominado na produção acadêmica musical. De forma geral são também essas as questões que se constituem nas principais preocupações do regente coral em busca do seu aprimoramento técnico e de seus grupos vocais.

Outro olhar, fora das questões estritamente musicais, nos levou a repensar as atividades corais por outro viés acadêmico. Uma imersão na sociologia de Pierre Bourdieu e, mais especificamente, seu conceito de *capital cultural* atrelado ao de “*habitus*”, que segundo o autor determina muitas vezes o acesso ou o não acesso às distinções sociais (, posições sociais, domínio da linguagem culta dominante falada e corporal, gostos considerados requintados), nos fez pensar a prática de uma atividade artística, e, mais especificamente, a prática do canto coral na perspectiva de aquisição de *capital cultural*.

Começar a escrever uma tese e finalizá-la é uma tarefa difícil, principalmente quando o objeto de estudo é uma experiência viva, presente em nosso cotidiano de trabalho, de

realizações, de planos e sonhos. Escrever, descrever, refletir, planejar sobre o que fazemos todos os dias, equivale a relatar em um diário, um complexo de sons, de vozes, de harmonias vocais, de gente que canta, homens, mulheres, jovens, crianças e idosos, no espaço da sala de ensaio, no palco para diversas plateias, juntando energias para uma realização estética.

Esta tese de doutorado busca outros sentidos e desdobramentos das trajetórias nada lineares dos coros, tentando responder: por quê, para quê, o quê, como cantamos, qual o legado musical e extramusical dessa atividade para quem canta, para quem ouve, para as instituições mantenedoras?

Para formularmos algumas respostas, nos damos conta de uma complexidade de fatores que envolvem questões musicais, psicológicas, sociais, educacionais e de gerenciamento. Vejo, portanto, como função desta “apresentação” mostrar o caminho que percorremos desde o ponto de partida de nossas suposições, convicções e como e onde fomos nos apoiar para verificarmos as validades de nossas hipóteses.

A decisão de realizar o meu doutoramento no Programa de Pós Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana, ampliou nosso campo de estudos para além das questões musicais. Se nossas convicções baseadas em uma vivência muito sólida e duradoura com o canto coral se fazem presentes de forma contundente, as disciplinas do programa ampliaram profundamente o espaço de reflexão e o foco de nosso olhar para essa atividade, buscando múltiplas referências para a análise.

Partimos então da hipótese de que a prática musical, influencia a formação do indivíduo em vários níveis de expressão e sensibilidade, mas que especialmente o exercício artístico do canto em grupo proporciona outras possibilidades formativas, para além das questões musicais, o qual trazemos ao debate.

Partimos também do pressuposto de que a carga de disciplinas obrigatórias e eletivas dos cursos universitários objetiva acesso a conhecimentos específicos da área de estudos e nem sempre concorrem para a reflexão do aluno(a) enquanto um ser social e, dessa forma, conta-se com poucas ofertas eficientes de trocas de capital cultural.

São muitos autores de diversas áreas de conhecimento. Entretanto, encontramos especialmente no conceito de *capital cultural* de Pierre Bourdieu, perspectivas de valorização da atividade coral.

Seguindo esse fio condutor, chegamos à *experiência e o sentido* de Larrosa, cujo pensamento, consideramos um campo profícuo para valorização dos processos artísticos, no qual buscamos correspondência com os processos de aquisição do *capital cultural*.

Um terceiro apoio fundamental se refere ao pensamento de Guattari sobre imposições sociais na construção das subjetividades, cuja compreensão nos trouxe a proeminência dos processos de expressão vocal e suas íntimas ligações com o corpo e os gestos, como marca de individualidades, mas também como importante *capital cultural*.

Iniciamos no Capítulo 1 com uma apresentação desses pensamentos, tais como eles surgiram como fonte de inspiração, para aprofundarmos nosso olhar à música do canto coral e suas potencialidades. Em um primeiro momento, a articulação dos conceitos de *capital cultural* e *habitus* dentro dos campos de pertencimento do indivíduo na sociologia de Bourdieu, nos aponta para reconhecermos no canto coral um caminho eficiente para aquisição de conhecimentos que levam à distinção social e ao conseqüente sucesso, fazendo frente ao processo de exclusão e de dificuldades dos que não possuem acesso a esses conhecimentos.

Em seguida, descrevemos o nosso encontro com *experiência e o sentido* de Larrosa, que nos permitiu entender o quanto os processos artísticos se aproximam do conhecimento proposto por esse pensador. Aqui entendemos as relações de afeto e de entrega ao processo de conhecimentos, sem busca de generalizações e ligados as trajetórias individuais assim como o processo de aquisição de *capital cultural*.

Ainda dentro desse Capítulo 1, encontramos com Guattari o caminho de perceber o canto coral como um celeiro de autoconhecimento e potência expressiva, quando entendemos a voz com parte do corpo de pertencimento e sensível aos gestos e movimentos que esse corpo realiza. Entendemos que essa concepção integral da expressão vocal também representa importante *capital cultural*. Reconhecemos os indivíduos também por sua expressão vocal corporal.

Em nossa revisão de literatura, Capítulo 2, encontramos inúmeras pesquisas relacionadas com a atividade do canto coral que nos trouxeram rico material sobre seus desdobramentos reflexivos para além das questões relacionadas à produção musical nas quais surgem importantes pensamentos e teorias relacionados com aprendizado e questões sociais, tais como o construtivismo, o sociointeracionismo e o *habitus*, e que nos trouxeram nomes como Vigotsky, Piaget, Dumazedier, Freire, Amato como referências a muitas dessas pesquisas. Importante falar que entre teses, dissertações, comunicações e artigos lidos agrupamos uma seleção de textos em três categorias: os que abordaram conceitos relacionados a **capital cultural e habitus**, os que discutiram sobre possibilidades relacionadas a **transformações sociais** e finalmente os textos que cuidaram da relação, **voz, corpo e gestos enquanto construção dos indivíduos**.

Preferimos evidenciar as colocações dos autores dos textos a aprofundarmos nos seus referenciais, o que tornaria a nossa pesquisa interminável. Deixam indicações de acesso para quem tiver interesse em fontes específicas.

Partindo de um embasamento mais consistente de nossos apoios teóricos, passamos a desenvolver no Capítulo 3 a nossa visão das perspectivas múltiplas do canto coral enquanto atalho de aquisição de *capital cultural*.

Constatamos que sob essa ótica podemos entender muitas associações das mudanças de paradigmas musicais através dos tempos com o pensamento dominante ocidental com transformações em períodos históricos - medieval, renascença, barroco, clássico e romântico. Essa digressão tem como principal objetivo, buscar ligações da produção vocal musical com transformações sociais e valores culturais que entendemos estarem intimamente relacionados com o conceito de capital cultural.

No Brasil analisamos essas perspectivas dentro de três temas: **O canto coral como instrumento de dominação**, durante a conversão indígena (catequese), no processo de ascensão social dos compositores pardos (“mulatos como eram denominados) no período colonial (Sec. XVI ao início do Sec. XVIII), **O canto coral e a construção de uma visão de brasilidade: canto orfeônico**, correspondente ao período republicano e à busca da identidade nacional relacionada ao pensamento de Mario de Andrade e **O Canto Coral e a diversidade**, relativo a uma realidade mais contemporânea e múltipla.

Seguimos no Capítulo 4 explorando as potencialidades da atividade coral, sua prática, enquanto **atividade formativa musical**, mas também enquanto **formação humana** em uma malha de conhecimentos mais amplos interligados com força de crescimento pessoal promovido pela produção artística coletiva. A formação musical e humana tem como instrumento **a voz e sua corporalidade**, ampliando a capacidade do indivíduo de interação, criatividade e expressão. Apresentamos nesse capítulo os mecanismos pelos quais a atividade coral pode significar um ambiente de ampliação do capital cultural.

No Capítulo 5, encontramos muitas de nossas suposições nos depoimentos de cantores e ex-cantores, que generosamente relataram como a experiência coral influenciou e até mesmo transformou suas vidas. Lá estão presentes em que medida a música do coral mudou sua relação com a própria música, a voz, os afetos, as relações pessoais, a relação com a universidade e mesmo a visão de mundo. Uma análise dos depoimentos corroboram muitas das nossas suposições baseadas em nos referenciais teóricos, e na coletânea de de pensadmentos da revisão de literatura pesquisada.

Apesar de pensarmos na atividade do canto em grupo em geral, focamos nossa pesquisa de campo nas atividades corais de extensão e acabamos por colher e analisar depoimentos de cantores e ex-cantores do coral Altivoz da UERJ sobre suas vivências, expectativas e consequências em relação à prática de coro. Se a nossa pesquisa de campo ficou restrita aos cantores do projeto de extensão da UERJ, entendemos que essas experiências compartilhadas se estendem aos corais de uma forma geral.

1 OS FUNDAMENTOS PARA PENSAR O CANTO CORAL COMO POTÊNCIA DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL E CULTURAL

O ponto de partida desta tese foi o encontro da minha prática como maestro de canto coral há mais de 30 anos com a sociologia de P. Bourdieu e, mais especificamente, com seu conceito de *capital cultural*. Conceito amplamente discutido no campo da educação, no Brasil, por servir de medida aos entraves e facilidades ao acesso às possibilidades distintas proporcionadas pela escola e mais tarde pelo ensino superior.

A compreensão do processo de aquisição do *capital cultural* e a similaridade desse processo com os de aquisição de habilidades artísticas levaram-me à suposição de que o canto coral consiste em atividade artística coletiva que representa uma possibilidade de acesso a esse capital. Essa visão ainda é reforçada quando entendo que a prática artística e, portanto, o canto, pode significar por si mesmo um processo cultural que promova a distinção.

Também o encontro com a *experiência e o sentido* de Larrosa e com sua proposta de acesso ao conhecimento resultante da vivência da experiência ressaltou alguns aspectos relacionados à transmissão do *capital cultural* associados aos afetos, à entrega e à paixão, vitais nos processos artísticos.

Um terceiro encontro inspirador está relacionado à produção vocal, fonte primeira do canto coral. Guattari nos fala sobre produções subjetivas da sociedade, do meio de convivência, da mídia, que são impostas ao indivíduo por um processo *maquínico*. Constatamos esse processo refletido na produção vocal dos indivíduos. Muitas dessas imposições *maquínicas* acabam por influir fortemente na qualidade das expressões vocais de cada cantante provocando muitas vezes um “afastamento” das características vocais individuais. Na experiência do canto coral esse afastamento pode ser revisto através de ganhos de autoconhecimento vocal que pode ser visto como um processo do conhecimento da Experiência e o Sentido proposto por Larrosa.

1.1 Bourdieu: capital cultural e habitus

A sociologia de Bourdieu tem sido amplamente discutida e difundida no meio acadêmico pedagógico brasileiro. Este trabalho não tem como objetivo o aprofundamento dos aspectos sociológicos de sua teoria, mas, à luz das questões levantadas por ele, principalmente em relação ao conceito de *capital cultural*, visa a observar as práticas artísticas e, mais especificamente, o canto em grupo em seu potencial como instrumento para a aquisição desse capital.

Antes de partirmos diretamente para a elaboração desses conceitos precisamos fazer algumas considerações sobre a sociologia de Bourdieu

Valemo-nos da introdução de Renato Ortiz em *Um esboço de uma teoria da prática* (BOURDIEU, 1983, pg.10), para entendermos inicialmente a sociologia praxiológica de Bourdieu, que, segundo o autor, se situa ente duas distintas correntes de pensamento: o objetivismo de Durkenheim e a fenomenologia de Weber.

Para Durkheim, as práticas individuais são construídas pelas relações objetivas que as estruturam, isto é, existe uma estrutura que atua sobre o ser individual, construindo a subjetividade do sujeito. Da mesma forma que Saussure deduz o conceito de fala da noção de língua, Durkheim deduz solidariedade mecânica da consciência coletiva, isto é, fala de acordo com a língua, atua de acordo com a consciência coletiva. Trata-se a construção de relações objetivas que estruturam as práticas individuais. O ser individual é distinto e antagônico ao homem social e sofre coerção da consciência coletiva. O agente social é mero executor de algo objetivamente programado por uma estrutura que lhe é exterior:

Weber em oposição ao objetivismo propõe uma visão subjetiva da sociologia, por meio da qual o mundo aparece como uma “rede de subjetividade”. Tem como ponto de partida o sujeito, suas experiências primeiras e as condutas individuais que definem os fenômenos sociais.

Já Bourdieu propõe que “o conhecimento praxiológico não anula as aquisições do conhecimento objetivista, mas conserva-as e as ultrapassa, integrando o que esse conhecimento teve que excluir para obtê-las.” (BOURDIEU, 1983, p. 48).

Bourdieu vê a ação não simplesmente como execução objetivamente programada, mas como um núcleo de significação do mundo. A sociedade existe como intersubjetividade com origem na ação primeira do sujeito, mas se distingue da fenomenologia, entretanto, pois não rejeita o conhecimento objetivista. Considera as estruturas (externas ao indivíduo) como possibilidades estruturantes, propondo o que chama de interiorização das exterioridades, mas, dialeticamente, admite também o processo da exteriorização da interioridade.

Nesse caminho de duplo sentido são construídos os conceitos de *capital cultural* e *habitus* que traremos a seguir e que unem a vivência e experiência do indivíduo aos vetores da estrutura da sociedade sobre ele mesmo.

Valorizo a leitura de Sartor (2014), a partir de Setton (2002), quando o autor enfatiza que o pensamento considerado inovador de Bourdieu pressupõe o rompimento da dualidade entre sujeito e sociedade, entre subjetivo e objetivo, propiciando uma equalização de termos contrários entre si, tais como realidades pessoais e realidade exterior, que favorecem “uma troca

constante e recíproca entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo das individualidades”. (SARTOR, Idem, p. 1081).

A experiência e as condições objetivas em que se dão são igualmente definitivas nas possibilidades de incorporação dos conhecimentos e na capacidade de articulação desses conhecimentos pelo indivíduo.

Para escapar ao realismo da estrutura (...) fora da história do indivíduo e da história do grupo, é necessário e suficiente ir do “opus operatum” ao “modus operandi”, da regularidade estatística ou da estrutura algébrica ao princípio de produção desta ordem observada e construir a teoria da prática ou, mais exatamente do modo de engendramento das práticas, condição da construção de uma ciência experimental da dialética da interioridade e da exterioridade, isto é da interiorização da exterioridade e da exteriorização da interioridade (BOURDIEU, 1983, p. 60).

1.1.1 Capital cultural

Capital cultural é o conceito que abre a porta para esta pesquisa, na medida em que esclarece e serve tanto de parâmetro para delimitar a relação dos processos de aprendizagem, consideradas as respectivas e desiguais condições de vida do indivíduo (sociais, econômicas e culturais), quanto para delinear as possibilidades de ver a prática de linguagens artísticas como uma ponte entre essas relações e o *habitus*.

O contato com a sociologia de Pierre Bourdieu, por meio do estudo de seus conceitos inter-relacionados de *campo social*, *habitus* e *capital cultural*, que influenciam os processos de distinção social e que veem a escola inserida em um mecanismo de reprodução cultural, levou-me a entender o canto coral não só como um caminho para suprir carências do ensino curricular, mas também como potência para atuar na contramão dessa tendência reprodutiva.

O intuito deste trabalho é buscar identificar na prática coral mecanismos não reprodutivos, mas criativos que favoreçam acesso a conhecimentos distintivos capazes de promover transformações sociais.

De uma forma geral é possível entender o *capital cultural* como uma ferramenta conceitual, que abrange uma série de habilidades cognitivas que proporcionam aos indivíduos a possibilidade de decodificação dos bens simbólicos. Ampliar o *capital cultural* significa, pois, ampliar a capacidade de decodificação de bens simbólicos, privilégio de poucos.

A apropriação desses bens simbólicos e materiais, isto é, desse capital, se apresenta de três formas distintas e não necessariamente interligadas: capital incorporado, capital objetivado e capital institucionalizado.

Ao descrever o capital cultural incorporado, o próprio Bourdieu fala do seu processo de internalização, através do conceito de *habitus*: “El capital incorporado es una posesión que se ha convertido en parte integrante de la persona, en habitus. Del "tener" ha surgido "ser"”. (BOURDIEU, 2001, p. 140).

A apropriação do capital incorporado corresponde a um lento processo de internalização, no corpo do indivíduo, de uma linguagem, de um modo de vida, uma visão de mundo, proveniente de uma longa convivência familiar em um dado campo social de pertencimento, através de processos inconscientes, sem uma direção institucionalizada.

Já o capital cultural objetivado refere-se à parte material, aos objetos de arte, coleções, vídeos e livros, os quais podem ser adquiridos, mas não obrigatoriamente decodificados. A distinção e o status pela posse material, quando representam apenas um poder econômico e status social por possuí-lo, não necessariamente correspondem a sua compreensão ou ao seu deleite.

Por sua vez, o capital cultural institucionalizado deveria representar a comprovação e garantia de uma distinção, uma vez que representa os títulos universitários e de formação, ou mesmo cargos ocupados. Entretanto essa correspondência não é traduzida em valores econômicos, na medida em que muitas vezes os diplomas conferidos não correspondem a uma relação direta com garantias de trabalho e boas colocações no mercado. As áreas de saber privilegiadas e as instituições de renome, na maioria vezes só estão acessíveis a quem tem capital cultural incorporado, que lhes facilita o bom desempenho nessas instituições.

Considerando-se os três modos distintos de apropriação de *capital cultural*, é de se sublinhar que a conversão do capital cultural incorporado, objetivado ou institucionalizado em distinções de caráter econômico não se dá de forma direta, assim como as três formas de *capital cultural* não são necessariamente conversíveis entre si.

Neste trabalho tratamos sempre do capital cultural incorporado e de seu processo de incorporação. Buscamos caminhos compreender sua aquisição e acumulação através de práticas culturais e mais especificamente do canto coral como possibilidade de se contrapor a caráter reprodutivo das instituições de ensino. Bourdieu atribui esse caráter reprodutivo ao uso nas instituições da linguagem da classe dominante, que atua como fator de dificuldade e exclusão de quem não a domina.

A língua dos gramáticos é um artefato que, universalmente imposto pelas instâncias de coerção linguísticas, tem uma eficácia social na medida em que funciona como norma, através da qual se exerce a dominação dos grupos. Detendo os meios para impô-la como legítima, os grupos detêm, ao mesmo tempo, o monopólio dos meios para dela se apropriarem. (BOURDIEU, 198, p. 166).

Podemos dessa forma entender a linguagem dominante como mecanismo pelo qual conhecimentos valorizados socialmente são transmitidos aos grupos que detém este domínio.

1.1.2 Habitus

Paracaminhar na conceituação de *habitus*, parto diretamente do próprio Bourdieu que o faz esboçando uma correlação indireta com os conceitos de *campo social* e *capital cultural*.

As estruturas constitutivas de um tipo particular de meio (as condições materiais de existência características de uma condição de classe) que podem ser apreendidas empiricamente sob a forma de regularidades associadas a um meio socialmente estruturado, produzem *habitus*, sistema de disposições 1 duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente "reguladas" e "regulares" sem ser o produto de obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim, sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio exposto das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestrados, sem ser o produto da ação de um regente (BOURDIEU, 1983, p.60).

As experiências e as vivências dos indivíduos acabam por criar no corpo - para Bourdieu, corpo é substrato do *habitus*, que reproduz o sistema de dominação - uma linguagem própria, transmitida por herança familiar e pela classe de pertencimento e apropriada de forma inconsciente, que funciona como marca de distinção.

São longos processos de aquisição determinados por estruturas sociais e que, uma vez interiorizados como *capital cultural*, funcionam como práticas estruturantes do pensamento (*habitus*) e de distinção de classe. Esse movimento de interiorização das estruturas sociais, essa força estruturante dá-se sem uma condução coercitiva (sem regente), mas através de uma construção subjetiva assimilada pelo indivíduo.

O *habitus* é, sobretudo, um conjunto de "esquemas de percepção, apreciação e ação", precisamente assimilados, que são estimulados ou pressionados por uma conjuntura social, ou seja, é "uma subjetividade socializada" (BORDIEU, 1992, p. 101,

O potencial reprodutor do *habitus* a ele inerente é descrito por Sartor (2014) com destaque de algumas características elencadas por Wacquant (2007):

"O *habitus* assume uma "capacidade social e fenomenológica", influenciada pelo "tempo, lugar" e pelas "distribuições de poder"; é "transferível a vários domínios da prática", apresentando "coerência" entre indivíduos com "estilos de vida" próximos; é "durável, mas não estático ou eterno", representando um processo contínuo e aberto

¹ "A palavra disposição parece particularmente apropriada para exprimir o que recobre o conceito de *habitus* (definido como sistema de disposições): com efeito, ele exprime, em primeiro lugar, o resultado de uma ação organizadora, apresentando então um sentido próximo, ao de palavras, tais como estrutura; designa por outro lado, uma maneira de ser, um sentido habitual (em particular do corpo) e, em particular, uma predisposição, uma tendência, uma propensão ou uma inclinação". Bourdieu, 1983, p.61

a novas experimentações; é “dotado de inércia incorporada”, “tendendo a produzir práticas moldadas (SARTOR 2014, p. 6)”.

O conceito de *habitus* apresenta, pois, uma ligação estreita como o conceito de capital cultural incorporado no qual fundamentamos nossa pesquisa. É no espaço aberto a novas experimentações propiciadas pela experiência e vivência no canto coral que acreditamos reconhecer a prática artística como meio de incorporação de novos hábitos.

Quando falamos de *habitus* musical, estamos falando de processos de aprendizado inconscientes individuais e coletivos de longa duração que propiciam a incorporação, por meio de laços afetivos de convivência, de comportamentos, conhecimentos e transformações que transcendem à prática e vivência estritamente musical. Esses mecanismos de aprendizado acabam por se constituir em dispositivos inculcados no indivíduo como uma orquestração sem maestro, que desenham gostos, valores, visões de mundos provenientes de distintos estratos, campos e vivências sociais.

1.1.3 Reprodução cultural: capital cultural e a relação com as práticas artísticas.

O conceito de capital cultural incorporado e suas articulações com o conceito de *habitus* nos guiam para compreender a prática das artes como elemento constitutivo importante para determinação de posições sociais dos indivíduos, bem como um caminho para o crescimento pessoal.

A obra de arte pressupõe para sua apreciação a aquisição de ferramentas para sua leitura, muitas delas provenientes do ambiente familiar - frequência à programação cultural de música, teatro, museus, práticas de instrumentos musicais, aulas de dança, estímulo à leitura de grandes nomes da literatura universal. Para que haja um efetivo encontro com a obra de arte, não basta uma fruição afetiva, fazem-se necessários processos que permitam sua decifração e decodificação, por meio de um patrimônio cognitivo e de competência cultural (BOURDIEU, 2006, p. 10).

Certamente, cada um traz de seu meio de convivência (*campo social*) traços culturais particulares, por vezes, mais ligados à cultura popular, de grande importância na preservação de valores deste campo específico mas que não representam necessariamente distinção, valorização e prestígio social fora deste. A distinção social associada a privilégios, decorre do domínio das linguagens de caráter universais e mais eruditas que em geral são características das classes de status social privilegiado, detentoras de poder econômico que

permite a frequência e a fruição contínua de bens culturais e obras artísticas como capital cultural incorporado.

O capital cultural incorporado e o processo de aquisição de conhecimentos corporificados, por uma vivência lenta, pessoal e, portanto, intransferível, nos levaram a investigar similaridades com outros processos de aquisição de conhecimento que possam corroborar com a ideia de vermos no campo das práticas das linguagens artísticas também um campo de aquisição de capital cultural.

1.2 Larrosa: experiência e sentido

Se a sociologia de Bourdieu e o conceito de *capital cultural* nos levaram às premissas de encontrar no canto coral atalhos para a sua aquisição, encontramos em Larrosa e em sua proposta de *experiência e sentido* um campo para compreensão de acesso a novos conhecimentos, diferente do pensamento cartesiano e do pensamento crítico e talvez mais próximo dos processos artísticos.

O pensamento de Larrosa (2002), e mais especificamente, seu conceito de *experiência e sentido* apresenta outras vias de acesso ao conhecimento como alternativa às práticas dominantes, que em geral pressupõem um ensino formal fundamentado na ciência, na técnica. O domínio dos processos e códigos de percepção artística fica restrito a poucos privilegiados que recebem de seu meio social e familiar intimidade com essa linguagem. Entendemos que *experiência* de Larrosa se aproxima da vivência dos processos artísticos e serve de ponte para um conhecimento culturalmente prestigiado, distintivo, isto é, concorre para o processo de aquisição de *capital cultural*.

Este estudo propõe uma alternativa à supervalorização dos processos racionais de cognição e da aceitação de que o raciocínio lógico seja o único caminho para solucionar as questões da vida cotidiana e dos problemas da sociedade em geral. O pensamento cartesiano, de relações diretas e conclusões objetivas, favorece uma visão positivista, de ilações diretas de problemas e soluções. Larrosa evidencia essa visão quando fala da ênfase na educação baseada na relação ciência e técnica.

Outra visão pontuada pelo autor se refere ao conhecimento baseado no binômio teoria-prática, cuja polaridade resulta no que o autor chama de uma visão crítica de aquisição dos conhecimentos. A prática legitimando ou redirecionando as questões relativas à teoria, de acordo com uma visão política de prioridades e de avaliação da “realidade”.

A área de humanidades e as linguagens artísticas seguem essa tendência de valorização de seus aspectos racionais e mesmo assim são áreas de conhecimento em geral não prioritárias em sociedades como a nossa voltada para a valorização do consumo e da produção de bens para o mercado. As ciências humanas, apesar de estimularem o senso crítico, permanecem no âmbito da racionalidade e das ideias. Mesmo o estudo das artes caminha entre uma formação técnica (o aprendizado de instrumentos musicais) extremamente limitada quando se trata de turmas escolares, ou por um aprendizado teórico distanciado dos aspectos práticos, distante do exercício de seu maior potencial: a criatividade. Acresce a isso a não valorização do desempenho nas linguagens artísticas como critério para a definição do aproveitamento escolar dos alunos.

Larrosa, como um caminho de acesso ao conhecimento, propõe um pensamento baseado no binômio *experiência e sentido* em contraposição ao conhecimento da ciência e técnica e da teoria e prática. “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa não o que acontece, ou o que toca” (Larrosa, 2002, p. 2).

Este pensamento explicita a importância da educação baseada na *experiência* e no *sentido*, que visa a despertar no indivíduo, em um processo que inclui procedimentos estéticos e caminhos criativos, evidenciando as potencialidades que encontramos nas vivências artísticas. O autor diferencia o saber da experiência pessoal, do saber distanciado e passivo da informação - aula, conferência, livro, viagem -, que nomeia como espaço da “antiexperiência”. Critica a relação direta da conexão entre a informação (objetiva) e a formatação associada de uma opinião (supostamente subjetiva), com o exercício do senso crítico, analisada como base do aprendizado significativo. O autor vê no sujeito obcecado pela informação um sujeito manipulado e afastado da experiência.

Da mesma forma, o indivíduo em formação permanente e acelerada não se permite a experiência do silêncio. A ele se impõem inúmeras matérias, em um tempo cada vez maior dentro dos espaços de educação, expondo-o aos meios de informação que o colocam cada vez mais distante do tempo silencioso da *experiência*. “A vivência instantânea, pontual e fragmentada” do acontecimento, e a obsessão pelo novo “impedem a conexão significativa dos acontecimentos e também a memória” (LARROSA, 2002, p. 4).

O autor é contundente ao diferenciar o trabalho da *experiência* e qualquer forma de avaliar essa *experiência* em crédito, mercadoria ou valor de troca, pois acredita que a visão de que o trabalho transforma qualquer realidade é responsável por conceder ao sujeito moderno um excesso de otimismo e mesmo de agressividade, que o faz crer ser capaz de realizar tudo a

que se propõe. Ele sempre se relaciona com o acontecimento sobre o ponto de vista de como age sobre a realidade (de acordo com sua informação e opinião).

Ao focar o sujeito da *experiência*, analisando o significado da palavra experiência em diversas línguas, quer seja como local de passagem, lugar de chegada ou espaço do acontecer, ele é caracterizado por sua passividade, receptividade, disponibilidade e por sua abertura, movido pelo afeto, interesse, paciência. Esse sujeito “não se põe, não se opõe, não impõe e não se propõe”, mas se “expõe” ao desconhecido, à aventura do perigo. O autor menciona o conceito de Heidegger de fazer uma experiência no sentido de padecer, se submeter, aceitar algo e, por isso mesmo, sujeito a sua própria transformação, diferente do sujeito rígido e forte, cheio de opinião, que luta por sua vontade e poder.

Larrosa finalmente vê a *experiência* como lógica da paixão e não da ação, uma reflexão de si mesmo, não sujeito agente, mas passional: aquele que suporta e aceita o “padecer” por algo que reconhece que está fora do próprio sujeito e, portanto, fora de seu próprio domínio.

Após explorar o que poderia vir a ser a *experiência* e o “sujeito da experiência” o autor busca definir o “saber da experiência”, distinto do saber científico e da informação e de uma práxis diferente da técnica e do trabalho.

A experiência funda também uma ordem epistemológica e uma ordem ética. O sujeito passional tem também sua própria força, e essa força se expressa produtivamente em forma de saber e em forma de práxis (LARROSA, 2002, p.7).

Para o autor, o “saber da experiência” aparece como mediador de conhecimento e vida, mas não o conhecimento como algo universal, objetivo e impessoal, e fora de nós, mas como um saber finito, pessoal, ou pertencente a uma comunidade, mas concreto e singular e subjetivo. O seu interesse recai sobre a relação com a vida própria e singular e, portanto, pessoal desse sujeito, e não uma vida em sua dimensão estritamente biológica de satisfação de necessidades impostas pela lógica do consumo e pelas instituições e que valorizam socialmente um conhecimento utilitário.

Nesse sentido não se busca o conhecimento de verdades, quando a experiência se transforma em experimentos que percorrem os caminhos seguros dos métodos que as comprovem ou não, mas se fala de uma experiência existencial que trilhe caminhos de se aventurar no incerto e que ofereçam respostas múltiplas para essa mesma experiência, de acordo com diferentes subjetividades, tornando-as únicas e “irrepetíveis”.

Na *experiência*, o *sentido* ou o *não sentido* do que nos acontece nada tem a ver com a construção de uma verdade única e geral, mas com um caminho da própria existência do sujeito

da experiência, da forma como ele se conduz (ética e até mesmo estética) como gostos e estilos particulares.

1.2.1 A experiência de Larrosa e capital cultural

Após essa síntese dos conceitos de Larrosa, pretendemos traçar vários paralelos entre o saber da experiência e a experiência artística, passando antes pela busca de diálogo entre a *experiência* proposta pelo autor e o conceito de *capital cultural* de Pierre Bourdieu, objeto desta pesquisa e que aponta para potenciais contribuições estruturais para a escola. Antes de criticar a escola, pensamos em enriquecê-la e estimulá-la, ou melhor, complementá-la.

Tanto a hierarquia das disciplinas, quanto o sistema de ensino e avaliação fazem uso da linguagem da classe dominante, reproduzindo seus *habitus*, seus gestos, suas distinções e privilegiam os que acumulam o *capital cultural* das classes hegemônicas. Essa preservação dos “genes” de classes se passa através de um longo processo de incorporação no meio familiar e social, através de gestos, afetos e atitudes inconscientes, como um código, uma linguagem específica, transmitida desde a idade mais tenra.

Arriscamo-nos a comparar esse processo de aquisição ao processo de educação pela *experiência* proposta por Larrosa, que se distancia dos processos estritamente lógicos, que requer do sujeito do saber, um tempo diferenciado para o silêncio, para observação (diferente da informação constante e rápida), para a introspecção de um saber de pertencimento que passa pelo próprio indivíduo e por seu meio (e não um saber distanciado e genérico), permitindo ao indivíduo a construção de singularidades e subjetividades, diferentes de conceitos gerais e impostos.

Vemos da mesma forma a proposta de Bourdieu que entende o modelo reprodutivo da escola, na medida em que faz uso da visão de mundo, valores e linguagem da classe dominante, criando simultaneamente um processo de exclusão de quem não possui esse capital incorporado e que não se abre para o saber da experiência como possibilidade de dar sentido às singularidades.

1.2.2 Larrosa e a prática de atividade artística musical

A prática coral como espaço de convivência de singularidades no ensino de música opõe-se diretamente ao aprendizado da prática de um instrumento e a sua técnica de execução como caminho de musicalização. O material musical didático costuma ser muitas vezes dissociado de qualquer corrente musical ou estilo. Existe algo mais destituído do *sentido* na

perspectiva de Larrosa do que a prática de uma escala musical ou harpejos em diversas tonalidades?

Outra aproximação comum do saber musical tem partida pela teoria musical abstrata como condição para uma subsequente prática instrumental mais consciente. Muitos dos métodos de teoria musical em direção ao conhecimento musical são considerados os caminhos organizados e “seguros” - em oposição ao caminho “aventureiro” de busca do conhecimento proposto por Larrosa - e têm inspiração na concepção e execução da música erudita, cujas formas e harmonias ficam distantes da realidade musical da maior parte das pessoas. Raramente buscamos a experiência do autodidata que sem técnica ou teoria (reconhecidas) se coloca diante de um instrumento (o canto, por exemplo) e aos poucos o faz seu veículo de expressão musical perseguindo uma canção de seu afeto relacionado com a tradição e memória.

Não fazemos aqui apologia da falta de técnica ou da não importância de fundamentos teóricos, mas sim da desvalorização do processo mais natural de aproximação com a linguagem musical. A escuta ou a convivência sonora com diversos estilos ou outras culturas musicais podem certamente ser efetivas na constituição do gosto, mas jamais substituirão a prática e a autoexpressão que se vivencia através de um instrumento proveniente de uma experiência sonora.

A formação de plateia, objetivo explícito em grande parte de projetos educacionais que propõem informações musicais através de frequência a concertos e escuta de gravações, resultam na transmissão de conhecimentos supérfluos para indivíduos que não se poupam em emitir opinião de gostos e preferências. Poucos têm acesso à experiência de produção sonora, normalmente reservada aos que possuem talento. Pensamos que só o acesso ao instrumento musical em qualquer nível de execução, através da escuta e manipulação do som produzido, das dificuldades e facilidades encontradas, dos ajustes, é capaz de desenvolver uma apreciação estética.

O pouco tempo dedicado à prática de linguagens artísticas, a primazia conferida a outras disciplinas e as limitações de espaço e recursos materiais e humanos deixam pouca oportunidade para a experiência proposta por Larrosa nas instituições de ensino. A verdade é que nestas instituições pouco tempo é dedicado ao ensino das artes e menos tempo ainda o estudante tem de oportunidade para estabelecer um contato íntimo e de longa duração com as linguagens artísticas.

As atividades em grupo têm sido as únicas soluções encontradas, apesar das restrições práticas: aluno/as de diferentes gostos, diferentes habilidades, se encontram no mesmo espaço, tempo e são postos em contato com o mesmo tema partindo do pressuposto de que todos

apresentem as mesmas habilidades musicais, o que exige do professor, na maioria das vezes, enormes criatividade e habilidade para conduzir seus trabalhos, sem que conte com as condições necessárias na instituição para tanto.

O formato de oficinas diversificadas tem sido a forma mais eficiente de estimular esse contato reunindo grupos às vezes menores, com interesses e aptidões mais homogêneas. Na maior parte das vezes, essas oficinas são oferecidas em horários extraclasse ou como atividade de extensão.

1.2.3 Larrosa e a atividade coral

Chegamos final e especificamente às questões da atividade coral que se relacionam com as propostas por Larrosa e que se constituem em referenciais para este trabalho.

Iniciamos pontuando que a aproximação dos cantores com o canto coral acontece pela curiosidade e pelo prazer em participar dessa atividade em grupo, basicamente amadora, em que a experiência sonora se dá através do instrumento que todos temos: a voz, forma de expressão talvez mais pessoal do indivíduo. Por ser uma forma de expressão coletiva, o canto coral exige adaptação e respeito a individualidades e singularidades, a características vocais diferentes, a personalidades distintas de gostos e experiências diferentes que buscam contribuir para uma prática musical baseada na escuta e na percepção do coletivo.

Observamos assim que a experiência musical do canto em grupo, não é restrita à reprodução de pensamentos de classes específicas, uma vez que a harmonia vocal cria suas sonoridades próprias atuando em um “nicho” musical e sonoro bem característico, na maior parte das vezes distante da música de mercado.

Santos (2014), em seus artigos descreve as dificuldades em apresentar a música coral ao grupo infantil Os curumins, trazidos por Juliana Crispin, em virtude do distanciamento da atividade coral no imaginário dos cantores.

A autora afirma no texto que a mídia televisiva, o rádio e o computador têm forte influência no conceito destas crianças. E destas três, o que tem maior força é a televisão. Os alunos afirmaram que as referências musicais vêm geralmente de novelas e programas de auditório. O canto coral não se apresenta, ou não se apresentava para a criança, como uma possibilidade musical. A música coral não é divulgada em meios televisivos, nem em rádios, sendo a melodia acompanhada, a principal forma musical executada nestes veículos de comunicação, que por sua vez, são amplamente vistos pelos alunos, o que faz com que seja a principal forma musical que eles conhecem. Com base nisso, a imensa maioria dos alunos participou do coral sem ter nenhuma referência anterior (SANTOS, 2014, p. 21).

O canto coral faz usos de uma linguagem musical aberta a diversas tendências rítmicas e melódicas, comportando diferentes inflexões e incorporando gestos e movimentos associados a diversos estilos.

A construção musical requer tempo e dedicação, em que o silêncio e escuta são fundamentais para um resultado harmônico. Como toda produção artística jamais se repete em nenhum momento quer de ensaio, quer de apresentação. A busca de soluções criativas específicas para cada situação promove o desenvolvimento do senso estético. Apesar de lidar com informações diversas, de individualidades, as tomadas de posição não surgem de opiniões impositivas, mas de um processo de adaptação das peculiaridades. As ferramentas desse processo, como a teoria musical, a leitura e a técnica, não são provenientes de uma realidade afastada, mas construídas dentro do processo de realização de ideias conectadas com visões e desejos do maestro e do grupo, dentro da filosofia do procedimento dos métodos ativos abordados no item 4.1 essa tese.

1.3 Guattari: a voz, o corpo, o gesto

Nesta parte do trabalho encontramos para a voz, instrumento central da atividade coral, um lugar de destaque. As características vocais - extensão, timbre, potência -, bem como o seu desenvolvimento e aprimoramento relacionados a seus processos fisiológicos - respiração, ressonância, articulação e postura corporal - são ferramentas da produção diária do canto coral.

Avaliações e classificações vocais, segundo timbre e extensão para posicionamento dentro do grupo, são fundamentais para a construção da harmonia vocal. Exatamente nesse ponto nos deparamos com o fato de a voz e suas peculiaridades se constituir em forte característica do sujeito, sua maneira de se expressar.

A leitura de Guattari nos trouxe outra perspectiva para entender alguns aspectos das questões vocais com as quais nos deparamos diariamente: similaridades e singularidades das emissões vocais, bem como facilidades e dificuldades de emissões vocais relacionadas a disfonias e também facilidades e dificuldades relacionadas à afinação no canto.

O autor observa que o que chama de “imposições subjetivas” provenientes do meio social e da mídia capitalista, pode exercer grande influência à maneira de ser dos indivíduos. Essa visão nos fez pensar na possibilidade de entender muitas das questões vocais que encontramos no exercício da prática coral sob o viés dessas influências sociais e midiáticas levantadas por Guattari.

Traçando um paralelo deste pensamento com a questão das singularidades vocais, podemos entender essas influências às produções vocais do indivíduo exposto por todo tempo a modelos vocais algumas vezes muito distantes das características vocais dos indivíduos, crianças e jovens em fase de mutações fisiológicas vocais, mulheres e homens adultos.

Indo mais adiante, quando compreendemos a voz e suas características como representativas do meio social e econômico, é possível também entendê-la como capital cultural. Seguindo essa linha de raciocínio, o coral, ao proporcionar aos seus cantores a expansão de suas possibilidades expressivas vocais, representa também, nesse processo de transformações vocais, perspectivas de ampliação do capital cultural do indivíduo.

Ao concebermos que a voz parte do corpo e que a produção vocal é intimamente relacionada com os seus movimentos e seus gestos, passamos a ver essas imposições ao sujeito associadas às questões vocais enormemente ampliadas, como também a ligação mais estreita da produção vocal do indivíduo e o capital cultural incorporado.

A aquisição de *capital cultural* pode ser compreendida como construção de subjetividades no campo de pertencimento onde essas subjetividades se desenvolvem de forma inconsciente, quais sejam: a fala, os gostos, os gestos, visões de mundo, e outras linguagens, nas quais se inclui a própria voz.

Consideramos importante lidar com a questão vocal enquanto constituição de gosto e de um padrão estético de emissão, cujas possibilidades de flexibilização podem ser associadas ao conceito de *capital cultural*. “O gosto não é visto como simples subjetividade, mas como “objetividade interiorizada”; ele pressupõe certos “esquemas generativos” que orientam e determinam a escolha estética”. (BOURDIEU, 1983, p. 84)

A voz, importante meio de expressão do indivíduo, espelha em suas emissões e inflexões, timbres, características fortes de pertencimento a grupos sociais com padrões interiorizados. O domínio (controle) da própria voz e sua libertação de imposições, do meio social de pertencimento ou da “máquina” do mercado, é, pois, sinal de distinção. Para entendermos melhor esse processo achamos conveniente nos determos nas características da voz cantada e em suas possibilidades e limitações.

A voz pode ser, pois, tomada como um exemplo claro de transformações pela máquina de produção de subjetividade em grande escala do sistema capitalista internacional, que “atua para além da produção territorializada de grupos sociais e etnias”, (GUATTARI, 1996, p. 25). Nesse sentido, podemos constatar a infiltração de ideias e influências provenientes de fora do campo de pertencimento, relacionadas a modismos midiáticos, de vestuário, de estilos musicais, por exemplo.

Assim, a voz com determinadas inflexões sonoras, como sinal de pertencimento a grupos sociais, vem assumindo características pasteurizadas, muitas vezes distantes de peculiaridades linguísticas e sem respeito aos limites físicos vocais do próprio indivíduo, inclusive no núcleo familiar em diferentes etapas da vida desde a infância. “Tais mutações de subjetividades não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo...” (GUATTARI, 1996, p.6).

A influência dessas produções *maquínicas* dos sistemas sociais e econômicos pode ser observada de forma bem clara na produção da voz cantada, que percorre um maior espectro do registro vocal, em relação à voz falada, em variedades seja de timbre seja de extensão. Ficam mais explícitas as influências nas regiões mais extremas vocais, imperceptíveis na voz falada.

1.3.1 A questão da voz infantil

O que observamos é que no Brasil, de forma geral, a produção musical disponibilizada pelo mercado (MPB e mesmo repertório infantil), por questões diversas, não faz uso da voz feminina aguda. Esse fato, além de subtrair das mulheres timbres ricos de sua extensão natural, exclui das crianças, que possuem extensão similar à das mulheres, a possibilidade de vivenciar canções em suas tonalidades próprias, o que pode ser um fator de causas de disfonias vocais e da impossibilidade de se cantar afinado.

Neste ponto podemos nos perguntar se cantar afinado ou com sonoridade leve, no caso das crianças, não seria por si só uma construção subjetiva, uma vez que etnias diversas cantam seus repertórios com diferentes afinações e sonoridades. O próprio canto afinado não seria uma construção subjetiva? Os diversos sistemas de afinação não pertencem a construções subjetivas de sociedades diversas?

O fato de manter um aparelho vocal saudável, com possibilidades de uso pleno nas regiões graves, média e aguda, e de desenvolver a capacidade de um controle fino de diferentes alturas, representa uma abertura para qualquer sistema modal, tonal, atonal e até mesmo de produção de sons concretos.

Não se trata da imposição de uma afinação determinada, mas de ser estimulado o uso da voz de acordo com o gosto. Caso contrário, observamos ser impraticável a utilização plena da voz e, acredito mesmo, de aceitação de uma impossibilidade de afinação, isto é, de desafinação vocal. E isso tem acontecido com grande frequência na maioria das escolas, quando a falta da prática do canto, ou de um canto em tonalidades adequadas, conduz à enunciação de um texto musical sem melodia, tal qual o *Rap* e modalidades do repente nordestino, por

exemplo, ou ainda ao canto em grupo sem afinação, cada qual apenas enunciando o texto quase que falado ou ainda em várias tonalidades simultaneamente. Isso fica bem óbvio na canção de parabéns em qualquer evento social.

1.3.2 Imposições à voz infantil

Ambientes acústicos poluídos, canções da mídia em tonalidades impróprias, exemplo vocal disfônico do professor, precocidade, são fatores impostos à produção vocal infantil com sérias consequências. Em um texto de minha autoria, “O canto e as lágrimas: o resgate da pureza e da afinação”, em *Des-afinando a escola* (SOBREIRA, 2013, p. 51), falo dessas questões vocais.

A verdade é que as crianças, muito cedo, se comportam em muitos aspectos com sotaques e trejeitos de adolescentes e mesmo de pessoas mais adultas. Também precocemente usam maquiagem, brincadeiras e chistes de natureza sexual, gostos culturais de apelos eróticos, usando termos de linguagem de pessoas mais maduras. Todas essas atitudes refletem-se na emissão vocal e nos gostos musicais, tornando o tempo de convivência com o repertório de sonoridade infantil muito curto. O mesmo acontece com a emissão falada. Por pouco tempo a criança confere à sua projeção vocal uma leveza que sugere a ingenuidade característica da infância. As reproduções dos diálogos provocantes, “marrentos”, “barracos”, provocações e expressões em gíria de imposição pessoal, passam precocemente, a fazer parte do linguajar infantil, trazendo inflexões e sonoridades e mesmo expressões que não deveriam fazer parte da experiência de vida e do universo sonoro saudável infantil. (ASSEF, in: SOBREIRA, 2013, p.56).

Guattari (1996) nos fala dos “processos maquínicos” a que são submetidas as crianças desde que entram no mundo da língua dominante, que dita modelos, tanto “imaginários” quanto “técnicos”, nos quais elas devem se inserir. Ele também nos elucida sobre o breve tempo no qual a criança age com autenticidade até sucumbir aos modelos impostos:

Há uma espécie de reciclagem, ou de formação permanente para voltar a ser mulher, ou mãe, para voltar a ser criança — ou melhor, para passar a ser criança — pois os adultos é que são infantis. As crianças conseguem não sê-lo por algum tempo, enquanto não sucumbem a essa produção de subjetividade. Depois elas também se infantilizam. (GUATTARI, 1996, p. 26).

Podemos interpretar a infantilização, como a simples reprodução de modelos impostos, quando os papéis exercidos pelos indivíduos se referem a uma subjetividade fabricada, a serviço de padrões que servem a modelos econômicos, impossibilitando-os de criar e desenvolver suas próprias qualidades e aptidões de forma criativa.

A criança tem um tempo cada vez mais curto para exercer sua liberdade vocal, de acordo com suas potencialidades, de forma espontânea. Na medida em que se torna precoce se “infantiliza”, isto é, reproduz modelos vocais fabricados e inadequados.

1.3.3 Imposições à voz adulta

Mais uma vez Guattari (1996) nos ajuda a entender imposições subjetivas à voz adulta, quando traçamos um paralelo com suas afirmações sobre a infantilização dos adultos, no que respeita à submissão a padrões impostos. Padrões como, por exemplo, afastamento da sonoridade aguda feminina (voz “de cabeça”), construído psicológica e socialmente.

Observamos a quase ausência da voz aguda, tanto falada quanto cantada, por parte das emissões femininas mais usadas. Raras vezes o registro de cabeça é utilizado nas gravações que escutamos na mídia, as quais privilegiam a voz de peito (registro grave) em seus limites mais extremos, o que é chamado de *belting*. De maneira geral as cantoras exploram as regiões da tessitura masculina, o que, insisto mais uma vez, se caracteriza em inadequação do repertório cantado nessa tessitura para desenvolvimento da voz infantil. O mesmo se passa com a voz falada, quando as vozes femininas graves em tons mais escuros representam melhor o modelo contemporâneo de sensualidade, ao mesmo tempo em que buscam se impor em um mercado de trabalho que ainda privilegia os homens.

A voz masculina na região aguda (o falsete) que continua presente na tessitura da voz do homem mesmo após o processo de muda vocal na adolescência, também por razões óbvias deixa de ser utilizada. Artisticamente, entretanto, essa voz pode ser localizada mais facilmente: nas versões de obras de música antiga, falsetistas em lugar da voz feminina e em improvisos jazzísticos.

O que observamos é que existe um afastamento, (por vezes até rejeição), das características individuais das vozes em geral. Essas imposições ficam explícitas em:

Mas a produção da fala, das imagens, da sensibilidade, a produção do desejo não se cola absolutamente a essa representação do indivíduo. Essa produção é adjacente a uma multiplicidade de agenciamentos sociais, a uma multiplicidade de processos de produção maquínica, a mutações de universos de valor e de universos históricos (GUATTARI, 1996, p. 32).

Esses padrões impostos não se restringem ao *capital cultural* provenientes do meio de vivência ou da família, eles são provenientes de uma estrutura que atua como controle social como afirma Guattari.

Tudo que é produzido pela subjetivação capitalística, tudo que nos chega pela linguagem, pela família e pelos equipamentos que nos rodeiam, não é apenas uma transmissão de significações por meio de enunciados significantes. Tampouco se reduz a modelos de identidade, ou a identificações como polos maternos, paternos etc. Trata-se de sistema de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de ver o mundo (GUATTARI, 1996, p. 27).

2 O CANTO CORAL, INSTITUIÇÕES DE ENSINO, O SOCIAL E O INDIVÍDUO: UMA REVISÃO DA LITERATURA

A revisão da literatura nos propiciou o conhecimento de material que, embora não apresente uma relação direta entre atividade coral e a aquisição de capital cultural, veio, por meio de diversos outros pensadores e perspectivas, reforçar e confirmar a nossa hipótese de que a *experiência e sentido* na vivência em canto coral, assim como o canto coral como prática estruturante na formação escolar, podem se constituir em instrumento de desenvolvimento social, pessoal e enriquecimento institucional.

Na literatura pesquisada, os conceitos de Bourdieu surgem em pesquisas relacionadas à arte, à música e inclusive à atividade coral, mas com outros recortes, ligados principalmente a questões pedagógicas. Entretanto, podemos observar que muitos aspectos das relações que constroem o conceito *capital cultural* aparecem em pesquisas que levantam outras questões comuns a este nosso trabalho, tais como a importância do coral como atividade de transformação social, por sua relação íntima com a voz, com o corpo e com o movimento desses corpos e, portanto, como ambiente de construção de gestos, atitudes e ainda desenvolvimento do senso crítico e de visão de mundo.

A realização musical em grupo, campo de contatos interpessoais onde o afeto e o sentimento de pertencimento e construção de identidade são bases dos processos de socialização, traz, em muitos aspectos, similaridade com a eficiência do ambiente familiar na interiorização do *capital cultural*.

Em cada texto da revisão da literatura, os temas são abordados sob perspectivas de áreas diversas do conhecimento como a pedagogia, psicologia, sociologia e questões musicais específicas, que trazem inúmeros outros parâmetros de análise, iluminando importantes nomes como Vigostsky, DalCroze, Piaget, Mathias, Amato, Freire, Figueiredo Merleau Ponty, que, mesmo distantes dos principais referenciais propostos como base teórica deste trabalho, enriquecem a nossa pesquisa.

Assim relacionamos esses pensamentos em nossa escrita, da forma como os trabalhos da literatura os abordam, a partir dos estudiosos que os citaram ou a eles se referenciaram para sustentar a argumentação das ideias que dialogam com o foco de nossa pesquisa, a saber: *a importância do coro em sua potencialidade formativa e transformadora para a aquisição de capital cultural*. Por isso consideramos importante que suas obras e suas ideias sejam localizadas de forma precisa para aqueles leitores que julguem necessário aprofundar as

respectivas proposições conceituais em relação ao *habitus*, *capital cultural* e *experiência e sentido*.

Agrupamos os textos em três blocos, embora haja conteúdos muitas vezes interconectados: a) o dos que abordam diretamente a relação entre a atividade coral e o conceito de capital cultural; b) o dos que relacionam a atividade coral com processos de socialização e transformações sociais; c) e o dos que falam da ligação entre a produção vocal e a corporalidade do movimento e dos gestos.

2.1 O conceito de capital cultural

Iniciamos nossa revisão trazendo as pesquisas que relacionam diretamente os conceitos de *habitus* com atividades artísticas pedagógicas que colocam a performance em evidência.

A dissertação de Assumpção (2011) foi observada mais de perto na medida em que acena com o pensamento de Paulo Freire para buscar alternativas de superar o caráter reprodutivo e excludente da escola, segundo a visão de Bourdieu. Assumpção traz a atividade coral como centro dessa discussão, enquanto atividade extraclasse, o que corresponderia à atividade coral de extensão, foco de nossa pesquisa.

Em *A pedagogia crítica de Paulo Freire e as práticas do regente-educador de corais escolares*, Assumpção (2011) foca particularmente os aspectos pedagógicos na formação de corais escolares e a importância da performance desses coros não representarem um fator de exclusão (escolha das melhores vozes, descartando a participação de cantores com dificuldade de afinação e com disfonias vocais). O autor traz a pedagogia crítica de Paulo Freire para discutir um modelo inclusivo de atuação dos regentes, de forma a proporcionar ações que resultem em crescimento pessoal e criativo do aluno, enfatizando a perspectiva de construção e mudança de *habitus* que a atividade coral pode favorecer.

Esse trabalho enriquece nossa pesquisa na medida em que Assumpção vai buscar em diversos autores as perspectivas de confrontar Paulo Freire e Bourdieu quanto à possibilidade de a escola poder representar para seus alunos um caminho de luta pelo crescimento cultural intelectual e humano apesar dos diferentes pontos de partida social.

Bourdieu entende essas diferenças como determinantes no aproveitamento dos alunos da escola, uma vez que os que são detentores da linguagem da classe dominante, linguagem essa que em geral vigora nessas instituições, acabam sendo privilegiados em detrimento dos que não a detêm e, por conseguinte, acabam se vendo como efeito da reprodução dessas diferenças.

Já Paulo Freire propõe caminhos para encontrar na escola um espaço de crítica e conscientização de forma a proporcionar ao alunado a possibilidade de crescimento cultural e social, apesar de suas origens menos favorecidas, ou melhor, não consoantes com o *capital cultural* que caracteriza a classe dominante.

“Como forma de referendar minha adesão às ideias freireanas na prática da regência coral escolar, a despeito do que defende Bourdieu acerca da rigidez presente nos conceitos de *habitus*, campo e capital cultural, trago também à discussão alguns argumentos de Zaia Brandão (2005), bem como de Bernard Charlot (2009) que, a partir de uma perspectiva crítica do pensamento bourdieuiano, problematizam o assunto pertinente ao valor das ações individuais em detrimento do funcionalismo dos dois conceitos anteriormente citados, abordando a questão da possibilidade de **transformação dos *habitus*** e discutindo o papel da escola como espaço capaz de gerar **conscientização crítica**, respectivamente. Aliado a isso, utilizo também o trabalho de Fucci Amato (2008) no sentido de esclarecer a questão do conceito de capital cultural de Bourdieu”. (ASSUMPÇÃO, 2011, p.22).

Cotejamos a pesquisa de Assumpção 2011 com uma terceira proposta, de Larrosa (2002), aprestada no capítulo 1 desta tese, que elabora um conhecimento distante do pensamento crítico, na medida em que sugere uma vivência lenta, sem convicções apriorísticas, sem pressa de conclusões, sem generalizações, mas que coloca o aluno, o indivíduo, diante do objeto de estudo, da situação a ser compreendida, para vivenciar uma *experiência e seu sentido*. Concordamos com Assumpção e admitimos a hipótese de que os processos de vivência artística possuam essas características ao mesmo tempo em que se assemelham aos processos de desenvolvimento do *habitus*.

Na busca de promover um conhecimento que emancipe o aluno e promova sua autonomia, Assumpção (2011) apresenta o pensamento construtivista e estuda sua evolução. O autor parte do interacionismo da teoria genética do pesquisador suíço, Jean Piaget (1896-1980), que propõe fases do desenvolvimento infantil comum a todos, e passa ao sociointeracionismo de Lev Vigotsky, pensador russo (1896 – 1934), que sugere um sujeito ativo e interativo com o meio social em oposição à visão empirista, independente da ação do sujeito.

Para esclarecer esses conceitos, Assumpção cita Ruthschilling (1998. p.43), que afirma que o conhecimento é gerado pela interação do sujeito com o meio, mas partindo de estruturas cognitivas do próprio sujeito. Esse entendimento sobre a geração do conhecimento pelo indivíduo corresponde ao pensamento praxiológico de Bourdieu (concepção dialética entre o objetivismo de Durkenheim e a fenomenologia de Weber), em relação ao sujeito social e que trazemos para este trabalho, no intuito de compreendermos suas limitações e potencialidades no processo de aquisição do capital cultural.

O autor se fundamenta em Becker, (2009) para aprofundar essa visão praxiológica:

A partir do contraponto estabelecido entre o apriorismo e o empirismo, torna-se claro o quanto o primeiro acredita na aquisição do conhecimento através de fatores inatos, dependendo da ação dos indivíduos para se desencadear, enquanto o segundo se baseia no caráter das sensações humanas, adquiridas por meio das experiências vivenciadas. (ASSUMPÇÃO, 2011, p.25).

Entre o pensamento empírico (ciência-técnica), o construtivismo e o pensamento crítico (teoria-prática), se encontra a experiência de Larrosa. Antes da postura crítica do construtivismo e da “pressa opinativa” também derivada deste, Larrosa propõe um tempo dedicado ao processo da *experiência e do sentido*. Esse seria o tempo da aquisição do *capital cultural*, da experiência lenta por meio da qual se constroem o *habitus* e seus dispositivos inculcadores, da ordem do inconsciente, sem mestres. Entendemos que os processos artísticos se passam dessa mesma forma.

Entre a técnica (prática) e o talento (dom natural) se interpõem, na vivência musical, a experiência dos sons, a escuta sem censura crítica e opinativa para desenvolvimento da musicalidade do indivíduo. Arriscamo-nos a diferenciar esse processo do que chamamos de apreciação, na medida em que essa escuta inicial está distante de qualquer tipo de valorização e julgamento.

Ao se referir especificamente ao pensamento de Bourdieu quanto às diferenças sociais e suas relações com as limitações da escola enquanto instrumento de transformação social, Assumpção (2011) elenca o pensamento de diversos autores. A possibilidade de mudança de *habitus* é vista como eixo fundamental dessa transformação. Nessa dissertação, o autor põe em foco prioritariamente a atitude do regente enquanto educador, entretanto sua análise se aplica aos mecanismos que nos ajudam a compreender a atividade coral como caminho para aquisição de capital cultural.

“As teorias de Bourdieu relacionadas à escola têm sido alvo de frequentes debates justamente em razão do aspecto pouco otimista que apresentam. Para o referido autor, a escola representa um espaço onde as classes dominantes perpetuam sua hegemonia econômica, social e cultural, através de práticas que não somente mantêm o status quo vigente como, sobretudo, mascaram a necessidade de transgressão para que as classes dominadas sejam capazes de se conscientizar acerca de sua subjugação e de como se faz premente a resistência que favoreça a mudança. Desta forma, sob a chancela do estado – por sua finalidade de formar o aluno para o exercício da cidadania e da democracia, bem como para o trabalho (FARIA, 2004, p. 55) –, as classes dominantes se privilegiam e se perpetuam, enquanto as classes dominadas são preteridas.” (ASSUMPÇÃO, 2011, p.81).

Assumpção (2011) se refere a Charlot (2009) para fazer a análise das possibilidades das mudanças do *habitus*, quer seja pela escola (Freire), quer seja pela luta social (Bourdieu) no processo do indivíduo de tomada de consciência.

Segundo Charlot (2009), Bourdieu não vê possibilidade de mudança através da educação, ao contrário de Freire que, apostando na formação, vislumbra a conscientização dos indivíduos em decorrência da ética enquanto autenticidade dialógica das práticas pedagógicas exercidas pelo educador.

Em Bourdieu, as lutas sociais é que podem proporcionar mudanças, levando-se em consideração a posição social de quem as promove. O agente social, portanto, apresenta uma impotência que só pode ser vencida se as lutas forem travadas em conjunto com seus pares inseridos no campo de ação. Os agentes, dessa forma, sozinhos, têm um papel que, para Bourdieu, não encontra resistência para alavancar as drásticas transformações das quais a sociedade necessita. O verdadeiro papel dos agentes sociais só tem relevância quando inseridos em um contexto histórico-social que, mesmo os moldando de acordo com os condicionamentos obtidos no ambiente familiar e, posteriormente, reproduzidos na escola, pode ser convertido.

Em síntese tais condicionamentos constituem seus *habitus* e, desta forma, a questão da transformação individual tem pouca força de ação, pois é o campo no qual os agentes estão inseridos que estabelece as premissas para que as transformações sejam possíveis, requerendo, portanto, uma abrangência de ação social muito mais volumosa do que um indivíduo isolado pode desempenhar.” (ASSUMPÇÃO, 2011, p. 84).

Embora Freire e Bourdieu falem da necessidade de desocultação – que remete à tomada de consciência por parte dos indivíduos –, Charlot (2009) dirime quaisquer dúvidas no momento em que aborda os modos pelos quais ambos os autores enxergavam a questão da conscientização em prol da transformação social”. (ASSUMPÇÃO, 2011, p. 8).

O processo de conscientização, na qualidade de condição de mudança de *habitus* na escola ou na luta de classe, nos induz a um processo de prerrogativas racionais, o que de certa forma se apresenta como oposição à constituição do *habitus* e à aquisição de *capital cultural*, enquanto processos inconscientes, segundo Bourdieu. Dessa forma, podemos entender mudança de *habitus* como um processo distante da técnica, da teoria, e dos processos racionais, e mais próximo da experiência, talvez dos afetos, dos gostos e por isso mesmo, talvez dos processos artísticos.

O autor recorre ao próprio Bourdieu (1983) para entender as limitações estruturantes do conceito de *habitus*, que, apesar de requerer ajustamentos e adaptações a novas situações, reproduz a lógica objetiva dos condicionamentos e a lógica sempre auto reciclada:

Princípio de uma autonomia real em relação às determinações imediatas da “situação”, o *habitus* não é por isto uma espécie de essência a-histórica, cuja existência seria o seu desenvolvimento, enfim destino definido uma vez por todas. Os ajustamentos que são incessantemente impostos pelas necessidades de adaptação às situações novas e imprevistas podem determinar transformações duráveis do *habitus*, mas dentro de certos limites: entre outras razões porque o *habitus* define a percepção da situação que o determina (BOURDIEU, 1983, p. 106.).

“O *habitus* é um produto dos condicionamentos que tende a reproduzir a lógica objetiva dos condicionamentos, mas introduzindo neles uma transformação; é uma espécie de máquina transformadora que faz com que nós reproduzamos as condições sociais de nossa própria produção, mas de uma maneira relativamente imprevisível, de uma maneira tal que não se pode passar simplesmente e mecanicamente do conhecimento das condições da produção ao conhecimento dos produtos (BOURDIEU, 1983, p. 105).

Ainda no sentido de cotejar as possibilidades de mudança de *habitus* em Paulo Freire e Bourdieu (1983), Assumpção (2011) remete a uma citação de Setton (2002), quando se refere à possibilidade de abertura a novas vivências.

Tal citação remete à possibilidade de transformação do *habitus* dos indivíduos, haja vista que estar “aberto e constantemente sujeito a novas experiências” lhe confere uma característica vista com ressalvas por Bourdieu (1983), mas perfeitamente plausível de acordo com a visão de Freire. (ASSUMPÇÃO, 2011, p. 88)

O que precisa ser observado é como se constitui a experiência proposta pela escola que, além de se dar dentro da linguagem da classe dominante, privilegiando quem a ela pertence, está mais próxima da experimentação baseada no binômio teoria/prática e no empirismo ciência/tecnologia, preconizando os aspectos racionais. A experiência geradora de mudança de *habitus* e de constituição de capital cultural precisa incluir processos inconscientes, ligados aos gostos e aos laços de afetos, dentro de uma sensibilidade mais próxima talvez do engajamento artístico. Vemos na atividade coral esse local de pertencimento de seus participantes com potencial constituir novos *habitus*.

Já Farias (2004, p.88), citado por Assumpção (2011), propõe uma educação não restritiva que promova uma autorreflexão como crítica à organização social por aqueles incluídos nessa organização, permitindo o que chama o “ímpeto da criação” capaz de promover mudanças.

O uso da linguagem da classe dominante traz dificuldades aos que não detêm o *capital cultural*. Como criar, aprender sua realidade, questionar e desafiar essa realidade se em muitos aspectos a escola os limita e exclui já desde o registro linguístico reconhecido como inapropriado? Por isso mesmo, acreditamos encontrar nas atividades artísticas um terreno fecundo para decodificar e lidar com os aspectos simbólicos distintivos, desenvolvendo o juízo estético ao conviver com diferenças. Segundo Larrosa, o pensamento crítico (derivado da teoria e prática) e suas consequências geram opiniões e não conhecimentos transformadores que viriam pela *experiência*.

Também nos baseamos em Larrosa para nos contrapormos à experiência do trabalho como modificadora da identidade do trabalhador e como transformadora também do seu saber trabalhar, enquanto mudança de *habitus*, proposto por Pozzobon (2008) e trazido por Assumpção, que sempre põe em relevo a atitude pedagógica (e mudanças de *habitus*) do professor, acreditando que isso irá ter reflexo nas transformações dos alunos.

O que merece destaque na citação de Pozzobon (2008) é o fato de que dois grandes pensadores da educação moderna, Perrenoud e Tardif, têm posições bastante próximas com relação à possibilidade de transformação do *habitus* através da educação. Em

ambos, a perspectiva está focada na prática docente, isto é, o quanto a reflexão – para Perrenoud (2002b) – e os saberes experienciais – para Tardif (2002) – são capazes de promover mudanças. A partir desta afirmação, é natural a dedução de que a transformação dos *habitus* dos alunos, em prol da formação integral que toda prática pedagógica busca atingir, seja bastante favorecida em decorrência do crescimento de seus professores. (ASSUMPÇÃO, 2011, p. 97)

“Nos livros e nos centros de ensino se aprende a teoria, o saber que vem dos livros e das palavras, e no trabalho se adquire a experiência, o saber que vem do fazer ou da prática, como se diz atualmente”. (LARROSA, 2002, p. 23)

Segundo Larrosa, esse trabalho não seria sinônimo de *experiência*, mas atividade que caracteriza uma antiexperiência. O excesso de tempo dedicado ao trabalho assim como a rapidez de se emitirem opiniões afastam o indivíduo de uma *experiência* potente e transformadora para a qual o tempo é necessário. Ela não vem com objetivos específicos e nem pode ser contabilizada nos currículos, como o capital simbólico.

Assumpção (2011) defende a performance relacionada ao canto coral como possibilidade de mudanças de *habitus*, posição com a qual concordamos. A performance, enquanto resultado de uma experiência coletiva, processo duradouro e criativo de montagem do repertório que envolve o trabalho com as diferenças, construção vocal/corporal, se abre como perspectivas de mudanças.

Importante trazer o corpo nesse processo de aquisição que corresponde ao capital cultural incorporado. Acreditamos mais nesse potencial do que numa visão de transformação baseada em processos de conscientização, que, de acordo com Assumpção:

A visão pedagógica de Freire (2001), trazida para a prática do canto-coral escolar, remete à possibilidade de repensá-lo através de condutas não excludentes, apoiadas na certeza de que a excelência da *performance* conjugada a práticas pedagógicas conscientes pode representar um poderoso mecanismo de transformação. Na verdade a convicção de que os *modi* do regente-educador, quando sustentados por ações éticas, transcendem aquilo que está na esfera dos conteúdos, pode revestir suas posturas e ações de uma consciência de que ele é capaz de promover mudanças nos *habitus* individuais dos integrantes dos grupos com os quais trabalha. Mesmo sabendo que tais grupos, por maiores que sejam, representam muito pouco em relação ao universo do campo do qual fazem parte, suas ações configuram-se como recursos de valor visando objetivos transformadores. (ASSUMPÇÃO, 2011, p. 90)

O autor traz uma questão que consideramos da maior importância, qual seja a atitude pedagógica de valorizar o *capital cultural* trazido pelos alunos. Se isso não é possível em outras disciplinas curriculares, quando falamos de processos artísticos, o trabalho com diversos estilos e diversas linguagens pode ser um ponto de partida para linguagens outras. A própria formação sonora coral já traz em si uma estrutura musical possível de acolher outras temáticas e linguagens vocais.

A transformação do *habitus*, desta maneira, está estreitamente ligada à questão do capital cultural apresentado pelos alunos, visando à acumulação de novos capitais culturais. Ignorar a cultura que apresentam, como se seus gostos e preferências tivessem menor valor quando comparados ao conhecimento “oferecido” pela escola, frise-se, transmitido essencialmente de forma “bancária”, também é um modo velado de manutenção de poder que só favorece a perpetuação dos *habitus* tal qual Bourdieu os define. (ASSUMPÇÃO, 2011, p. 91)

Assumpção traz muito propriamente seu depoimento sobre coros de jovens sob sua direção (cuja qualidade já tivemos oportunidade de constatar) e sobre as transformações sociais de seus cantores, transformações essas acrescidas de desenvolvimento intelectual e crítico conforme a visão de Fucci Amato.

As experiências que tive, regendo corais oriundos de comunidades carentes por cerca quinze anos, remetem à certeza do quão valiosa é a prática coral. Ao longo deste período observei inúmeros cantores e cantoras iniciarem verdadeiros processos de autotransformação, seja com relação às questões da estética musical propriamente dita, seja, mais ainda, no que tange às modificações de seus hábitos, costumes, práticas e decisões que compunham seus *modi vivendi*, que denotam, em suma, seus *habitus*. Fica claro, portanto, que o *habitus* é o foco de atuação do qual o regente-educador não pode se distanciar, estabelecendo ações que objetivem mudanças em si mesmo e nos seus alunos-cantores, sendo relevante destacar aquilo que FUCCI AMATO (2009) defende acerca do papel do canto coral como meio de transformação para a inclusão social.” (ASSUMPÇÃO, 2011, p. 98).

A citação de Fucci Amato (2009) é importante no sentido de evidenciar o quanto outros autores têm posicionamentos semelhantes àquele defendido na presente pesquisa, não somente com relação à importância do canto coral como meio valoroso de acumulação de capital cultural, mas também no tocante à possibilidade de transformação da mentalidade dos coralistas que, por aproximação, abrange os *habitus* que possuem. (ASSUMPÇÃO, 2011, p. 99)

O artigo de Sartor (2014) nos interessa, na medida em que levanta perspectivas de oposição dos aspectos sociológicos ligados ao conceito de *habitus* de Bourdieu - que lida com forças e fenômenos subjetivos e sociais - em contraposição com os “Esquemas de ação pedagógicos” de Piaget - que traz o foco para a ação pedagógica (pensamento crítico) do professor (prática do ensino e pedagogia da performance), ou seja, o seu conhecimento prático.

Se Bourdieu explicita as questões sociológicas que limitam as funções libertadoras da escola é importante vermos posições que privilegiam os aspectos da ação pedagógica que possam desenhar outros caminhos. Já vimos na dissertação de Assumpção esse debate, sob a perspectiva pedagógica de Paulo Freire. São proposições que articulam aquisições inconscientes (*habitus*) e a possibilidade de intervenções racionais e, portanto, conscientes.

Sartor (2014) nos traz Maurice Tardif (2011), filósofo e sociólogo, professor titular da Universidade de Genebra, quando estabelece uma relação entre a atividade do educador e do artesão ao relacionar a educação, enquanto processo artístico, ao ensino da performance musical. A experiência do professor e a do artesão aparecem conectadas à criação de *habitus*

no trabalho. Assumpção já havia trazido essa questão quando menciona os “saberes experienciais” do mesmo filósofo.

O educador Tardif (2011, p. 49) argumenta que *habitus* são certas disposições adquiridas na e pela prática real”. Trazendo esta definição para o que concerne à Educação, o exercício diário da docência exige “improvisação e habilidade pessoal, bem como a capacidade de enfrentar situações [...] transitórias e variáveis”, num “contexto de múltiplas interações”. (SARTOR, 2014, p. 1077).

Ao relacionar a “educação enquanto arte” como uma das possibilidades de concepções de prática em educação, TARDIF (2011, p. 154-161) aproxima a atividade do educador com a do artesão, que apresenta paralelos significativos no ensino da performance musical. “Enquanto atividade específica, a arte se baseia em disposições e habilidades naturais, em *habitus* específicos, ou seja, em disposições desenvolvidas e confirmadas pela prática e pela experiência de uma arte específica” (2011, p. 157). Neste caso, educador e artesão analogamente desenvolvem: “ideias” a partir de objetivos práticos, “conhecimentos e saberes” sobre o material trabalhado, “receitas” comprovadas pela sua arte, “habilidades individuais” e, por último, a “tradição e a experiência”, “fonte de bons hábitos, isto é, de ‘maneiras-de-fazer’, de ‘truques’, de ‘maneiras-de-proceder’ comprovadas pelo tempo e pelos êxitos sucessivos”. (SARTOR, 2014, p. 1077)

Philippe Perrenod, professor da Universidade de Genebra, é citado para comparar conceitos de Bourdieu e Piaget. Apesar de tratar da competência e formação profissional de professores, essa abordagem nos importa na medida em que comenta o “*habitus* pedagógico” adquirido pela prática (processo inconsciente) e a capacidade de intervir conscientemente na adaptação desses modelos interiorizados. A escolha da ação é na verdade uma “ilusão de espontaneidade”, termo de Bourdieu, que, segundo Perrenoud, expressa um hábito. Dessa forma, o ator concentra sua reflexão e deliberação apenas em aspectos singulares onde adaptações são exigidas. A capacidade reflexiva dos professores (esquemas de reflexão) de Perrenoud também foi trazida por Assumpção sobre a perspectiva de mudança de *habitus*.

Perrenoud cita a definição de esquemas de ação que consta no livro *Biologia e conhecimento* de Piaget e afirma que “a competência apresenta todas as características” de esquemas de ação (2013, p. 51). “Ele aponta similaridades entre os conceitos de Piaget e de *habitus* de Bourdieu, conectando-os à sua abordagem das competências.”

A argumentação de Perrenoud sobre “esquemas pré-refletidos”, “reflexão” e “rotinização”, abre espaço para a discussão sobre outra temática importante, a do “professor reflexivo”, que também coloca significativa importância nas ações e hábitos dos professores. (SARTOR, 2014, p. 1079)

Seguindo em seu trabalho, Sartor (2014) descreve a longa trajetória do significado de *habitus*, (*hexis*) desde Aristóteles, até chegar a Bourdieu, passando por diversos pensadores. A dialética entre interiorização e exteriorização, entre socialização e individuação, conferem ao conceito de hábitos os mecanismos de reprodução e possibilidade de mudanças. Esse é o sentido

da praxiologia trazido por Bourdieu que caminha entre o empirismo de Weber e o estruturalismo de Durkenheim trazidos em nossa apresentação dos referenciais teóricos.

“A abordagem de Bourdieu é considerada inovadora porque rompe com a dualidade entre sujeito e sociedade, entre subjetivo e objetivo, compatibilizando o contrasenso aparente entre a realidade exterior e as realidades pessoais expressando a “troca constante e recíproca específica entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo das individualidades” (SETTON, 2002, p. 63).

Bourdieu revela um processo dialético entre indivíduo e sociedade ou um “duplo processo de interiorização da exterioridade e exteriorização da interioridade” (BOURDIEU, 1983, p. 47). O habitus é, sobretudo, um conjunto de “esquemas de percepção, apreciação e ação”, precisamente assimilados, que são estimulados ou pressionados por uma conjuntura social, ou seja, é “uma subjetividade socializada (1992, p. 101)”. (SARTOR, 2014, p. 1081)

A pesquisa de Vanzilucy Nery dos Santos Campos e Neylson João Batista Filho Crepalde, “ A musicalização como forma de ampliar o capital cultural: propostas para uma vivência sem fronteiras” faz uma reflexão sobre a educação musical como possibilidade de ampliação das potencialidades expressivas do indivíduo de forma consciente e crítica considerando uma experiência no Camboja. A pesquisa se aproxima do aprendizado significativo que parte da realidade cultural do indivíduo e propõe a ampliação do seu *capital cultural* através de ações da prática musical reflexiva. Muitos aspectos que abordamos no decorrer de nossa pesquisa - sotaques, aprendizado não formal, convivência com diversas linguagens, criatividade, o trinômio apreciação-prática-performance - aparecem compilados naquela pesquisa, porém colocando em primeiro plano o processo de conscientização, reflexão e ampliação da visão crítica. Comentamos isoladamente alguns desses tópicos. O tema central desta nossa pesquisa, a aquisição de *capital cultural*, enfatiza a importância de processos não conscientes.

Concordamos com Campos e Crepalde quando afirmam que:

Ana Mae Barbosa (expoente da arte educação) pontua que por meio das artes “temos a representação simbólica dos traços espirituais, materiais, intelectuais e emocionais que caracterizam a sociedade ou o grupo social, seu modo de vida, seu sistema de valores, suas tradições e crenças”. (CAMPOS, CREPALDE, V, 2016, p. 23)

Apesar de vermos na prática artística o desenvolvimento dessas potencialidades, trazer o desenvolvimento da capacidade crítica em um primeiro plano, nos remonta a uma pressa racional da qual Larrosa procura se afastar em sua experiência.

Por meio da arte, o indivíduo pode desenvolver a percepção e a imaginação, aprender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica para análise da realidade percebida, desenvolver a criatividade, além de poder inserir-se de forma consciente no lugar ao qual pertence (BARBOSA, 1999)”. (CAMPOS, CREPALDE, V,, 2016 p. 21).

Acreditamos na ampliação do *capital cultural* em um eixo tríplice: apreciação, exercício e performance, mas não vemos a consciência crítica e experiência estética como fonte desse capital. O *capital cultural* de Bourdieu e a *experiência* de Larrosa são processos de convivência e de entrega, com resultados lentos, sem orquestração e finalidade prévia.

Pensar desta forma a musicalização conduz à concepção de um fazer musical seja para compor, performar ou apreciar, em que o indivíduo, podendo desenvolver uma consciência artística com criticidade, teria a oportunidade de ampliar seu capital cultural. Com relação ao ensino de música, isto também diz respeito à construção de uma experiência esteticamente significativa (FRANÇA, 2002) e não de forma desconectada e categorizada em blocos separados. (CAMPOS, CREPALDE, V., 2016, p. 21)

Falamos amplamente da importância dos métodos ativos em oposição ao ensino de música que dissocia teoria e prática, cujos objetivos vão além da competência e habilidades musicais, mas um lugar de encontro da arte com a vida distanciada da conscientização de valores. Discutimos essas questões trazidas por Fonterrada no item 4.2

Foi desse contexto que emergiram, no início do século, educadores com a proposta dos “métodos ativos”. Estes buscavam reverter o quadro de desfavorecimento à arte criativa por meio de uma educação, com propostas capazes de atuar nos âmbitos individual e coletivo. Eram propostas para aperfeiçoar as qualidades e sensibilidade humanas, pela aproximação com a arte. Os métodos ativos contribuíram para a construção do ideal buscado.

Fonterrada afirma que o conhecimento e reflexão sobre os métodos ativos poderiam auxiliar na compreensão de uma educação musical como atividade que não se destina somente ao divertimento e entretenimento de pessoas, nem mesmo apenas como um conjunto de técnicas, métodos e atividade para desenvolver habilidades e criar competências. A educação musical para ela pode ser um lugar para interposição da arte na vida do ser humano. Isto por sua vez pode dar a ele a possibilidade de alcançar outras dimensões de si mesmo e de ampliar e aprofundar os suas relações consigo próprio, com a alteridade e com seu ambiente (FONTERRADA, 2008). ”. (CAMPOS, CREPALDE,,2016,P.21)

Vemos a atividade coral nesse mesmo espaço da educação não formal, onde o conhecimento se passa através de laços afetivos e escolhas através de uma convivência espontânea com diversas linguagens e não através de uma formação escolar programada, conforme Campos e Crepalde, segundo Pena (2008).

Não sendo a musicalização um processo reservado somente ao espaço escolar, esquemas de percepção das diversas linguagens artísticas são também desenvolvidos nas experiências de vida de cada um. Nesta perspectiva a musicalização acontece na forma de educação não formal, em ligação com diferentes práticas culturais populares (como numa escola de samba, entre participantes de um grupo de ciranda, etc.) ou com experiências que funcionam de forma “espontânea” (o ouvir música no rádio, CD, MP3, o dançar, batucar na mesa de um bar, etc.). “Essas últimas dependem das condições socioculturais do indivíduo, que por sua vez, interferem nos processos de educação formal.” ”. (CAMPOS, CREPALDE, , , 2016, p. 26).

Aqui nesse ponto fala-se diretamente da ampliação do capital cultural no processo de estar atento para diversos sotaques e linguagens. O próprio Swanick citado nessa pesquisa, comenta a dificuldade de esse processo acontecer em sala de aula dentro de um aprendizado formal. A manipulação do material musical diverso no eixo tríplice - percepção, prática performance - de que falamos anteriormente é parte fundamental dessa ampliação.

A percepção de que temos um “sotaque” na vivência com outras linguagens seria o primeiro passo para explorar um universo mais amplo. O *capital cultural* é sinônimo dessa possibilidade de exploração desse universo, o que dificilmente se passa numa aula formal de música, tal como pensa Swanwick (2016), de acordo com as citações de Campos e Crepalde, a seguir:

Para Swanwick (2016), é importante que a educação musical não se limite a apoiar uma única função social ou rejeitar e restringir a experiência de alunos em seu envolvimento direto com o discurso musical da música acessada por CD ou CD-ROM, por exemplo. Ao contrário, uma “aula” de música deve ser local onde as atividades “compor-ouvir, executar-ouvir e apreciar-ouvir” acontecem em relação a música num âmbito cultural suficientemente amplo para que estes se percebam portadores de “sotaque”, em meio à diversidade cultural. (SWANWICK, 2003, p. 54) Isto nos remete à possibilidade de exploração de um universo musical de grande diversidade. ”(CAMPOS; CREPALDE, 2016, p. 26)

Uma educação musical que também observa aspectos históricos da obra e em que se dialoga com outras linguagens artísticas pode ampliar no educando o capital cultural e ainda auxiliá-lo na percepção de si mesmo como sujeito sociocultural”. (CAMPOS, CREPALDE, , 2016, p. 32)

Partir do *capital cultural* do aluno, conduzindo-o a experimentação mais ampla, conforme defendemos neste trabalho, faz parte de estratégias educacionais inclusivas de educação, como, por exemplo, o aprendizado significativo de Davi Ausbel. Ainda nessa citação podemos observar no item c a importância do educando fazer suas próprias descobertas, sem uma indução a um pensamento específico.

Nesse aspecto, propostas para uma vivência sem fronteiras na educação musical, e que ajudem a ampliar o capital cultural do indivíduo poderiam contemplar, portanto: a) uma educação contextualizada, feita a partir do cotidiano do educando, valorizando suas experiências, com abertura para experimentação de outros gêneros e estilos; b) o estabelecimento de um diálogo da música com outras linguagens da arte e discursos, valorizando o fazer, o apreciar e o contextualizar, por meio do reconhecimento dos valores e história da própria cultura do educando e de outras; c) adequação à linguagem do educando, com incentivo à apreciação de forma natural, incentivando o educando a fazer suas próprias descobertas” ”. (CAMPOS, CREPALDE, , 2016, p. 32).

2.2 Os processos de socialização e de transformação social e cultural

O processo de socialização é inerente à construção coletiva de um produto artístico musical, em que se somam, se trocam expressividades, sensibilidades, afetos e que, inquestionavelmente, é parte da dinâmica da prática coral. Essa convivência, muitas vezes duradoura, estabelece entre os cantores do coral vínculos os mais diversos acreditamos, que possa se constituir em um ambiente de aquisição de *capital cultural*. As pesquisas que seguem neste item nos remetem a uma série de visões de como se passam esses processos de socialização e de possíveis consequências dessas interações.

Considero importante o texto de Rogéria Tatiane Soares Franchini (2015), na medida em que resgata o sentido social do canto orfeônico, canto coral enquanto política pública educacional, nos anos 50, que apesar de seu caráter nacionalista, unificador e excludente em alguns aspectos uma vez que nem todos os alunos eram considerados aptos. Nesse texto podemos reconhecer uma propostavalorização do potencial de socialização através da arte, conforme pensamento do próprio Villa Lobos, principal articulador desse projeto.

Verifica-se, portanto, no projeto de educação musical pelo canto orfeônico, a preocupação de Villa-Lobos com aspectos extramusicais, no qual o fator social apresentava-se como o foco das práticas coletivas, como expressa em sua fala “o meu canto orfeônico deveria, na realidade, chamar-se educação social pela música”. (VILLA-LOBOS, 1987, p. 13). (FRANCHINI 2015, p.8)

Mais adiante em seu texto, a autora faz uma citação parcial de um texto do próprio Villa Lobos que aqui registramos integralmente por entendermos que traz importantes afirmações do compositor e principal autor do programa de musicalização nas escolas públicas, através das atividades corais. Se a ênfase recai sobre a construção da nacionalidade, enquanto política pública unificadora, o nosso foco está no poder de socialização, através do qual podem se passar muitas transformações do indivíduo. A disciplina é trazida em um plano importante, mesmo nas atividades de lazer, também por Chevitarese em sua tese, citada mais adiante neste item. quando comunga com Joffre Dumazedier, sociólogo que defende o lazer como importante instrumento na formação do indivíduo. Não se trata aqui de austeridade, mas de normas de convivência, que no nosso caso do canto coral resulta em apuração da percepção no ajuste com o outro.

O canto coletivo, com seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a ideia da necessidade de renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes” nacionalidades, (VILLA-LOBOS, 1987, p. 87).

Souza Monteiro (2014) fundamenta suas observações sobre o coral infantil no curso de iniciação artística na UFRN, em diversos autores, no sentido de entender o canto em conjunto,

como uma rede de sociabilidade e convivência em que os valores individuais a priori contribuem para uma experiência musical e social que é transmitida inclusive para a sociedade (performance).

Evidenciando um processo de transformação social, Souza Monteiro apresenta pensamentos de Mathias (1986) E Zampronha, 2007).

“A prática coral é um instrumento social, dinâmico e valorizador da individualidade do outro e ao respeito às relações interpessoais podendo então afirmar que “o coral poderá ser um agente transformador da sociedade por meio de sua educação musical” (MATHIAS, 1986: 21), assim como, auxiliador dos desenvolvimentos psicossociais e psicomotores do indivíduo, como acontece na música como um todo (ZAMPRONHA, 2007; MATHIAS, 1986) (MONTEIRO 2014, P.1).

Ao falar de uma experiência musical de ouvir e silenciar, Souza Monteiro se aproxima da construção do conhecimento proposta pela *experiência e sentido* de Larrosa, que apresentamos no capítulo 1 deste trabalho e que sob nosso olhar encontra eco nos processos de transmissão de capital cultural.

Diante disso, o estudo em andamento nos remete a pensar que a experiência de vivenciar a prática coral no CIART nos traz a afirmação de que este é um espaço de produção de conhecimento musical que vai além do “cantar”, adquire-se também a prática de ouvir e silenciar e, de construção e fortalecimento de valores humanos e sociais, auxiliando assim, além da formação musical, a formação humana de cada indivíduo no que cerne também a capacidade de dialogar, refletir, argumentar e defender suas ideias. Por apresentar um grupo de aprendizagem musical, a integração de seus membros se torna de grande valia para um bom convívio e desenvolvimento do trabalho. (SOUZA MONTEIRO, 2014, p.7)

Souza Monteiro se referindo aos objetivos da atividade coral do CIART, enumera diversos processos físicos, fisiológicos e culturais que se passam em ensaios e apresentações:

Desenvolver pela prática do canto coral a musicalidade, bons hábitos posturais e de respiração, percepção auditiva e afinação, precisão rítmica e boa colocação vocal e dicção, através de um repertório adequado e variado, podendo ser também de acordo com a realidade cultural do momento. Desenvolver ainda a criatividade do aluno e o senso crítico acatando suas sugestões ou adaptando-as se for o caso. (UFRN, 2013: 13). (SOUZA MONTEIRO 2014, P.3)

Já a dissertação de Komosinski (2009) se preocupa com os aspectos cognitivos do aprendizado musical do repertório, encontrando sustentação em diversos autores, sobre a importância social do coral, que de certa forma se coloca como resistência aos processos individualistas de uma visão de mundo mercadológica. Justifica ainda que esse estudo, que conectado com a perspectiva de melhoria da performance, também reforça a importância dos aspectos sociais dessa atividade.

Komosinski faz, na página 27, uma revisão da literatura de regência coral no Brasil, da qual selecionamos as seguintes citações que falam do potencial de transformação da atividade coral.

Segundo Carlos (1998), os pequenos grupos sociais detêm um papel potencialmente transformador da própria sociedade e atuam como uma intermediação entre o indivíduo e a massa (p. 200). (KOMOSINKI, 2009 p. 21)

“Figueiredo”, C. (2006) chama-nos a atenção de que “cantar em coro deveria ser sempre uma experiência de desenvolvimento e crescimento, individual e coletivo: o desenvolvimento da musicalidade e da capacidade de se expressar através de sua voz” (p. 9) (KOMOSINKI, 2009 p. 22).

O resgate da subjetividade, que discutimos no corpo de nosso trabalho, aparece em Komosinky como item importante das transformações sociais, que o autor acredita se concretizarem no êxito da performance:

Assim, ao mesmo tempo em que a atividade do canto coral faz parte desse atual contexto psicossocial, ela pode, potencialmente, atuar como dispositivo (na acepção de Baremblytt, 2002) produtor de uma transformação social que permita aos indivíduos simbolizarem, significarem, ressignificarem... Enfim, que lhes permita resgatarem valores e resgatarem sua subjetividade. Em resumo, é pela possibilidade de um fazer artístico coletivo que os grupos corais têm em sua natureza um papel social de perspectiva transformadora. Consequentemente, é do êxito neste fazer artístico coletivo que depende o êxito no cumprimento de seu papel social. (KOMOSINKI, 2009 p. 24)

Clara Bezerra Nunes de Matos, discute um projeto social de canto coral que põe em relevo o desenvolvimento da apreciação estética como ferramenta de transformação social. A voz e o corpo como expressão, movidos pelo afeto e pela prática musical são vistos como potencial de transformação. Essa pesquisa tem como foco a recuperação da autoestima de crianças vítimas de violência e estuda as relações de afeto e intersubjetividade, questionando como a prática musical pode servir de ponte para transformações sociais. A compreensão da voz como parte integrante de um corpo que precisa ser vivenciado integralmente no processo do canto, assim como a formulação das questões pela autora, se coadunam com as hipóteses de nossa tese, na medida em que o ambiente propício às transformações sociais coincide com perspectivas de aquisição de *capital cultural* (que são ao mesmo tempo condição e medida dessa transformação).

A autora enumera assim as questões que conduzem sua pesquisa: a) de que maneira a proposta de experienciar voz aliada ao trabalho de corpo se refletiria na expressão pessoal dos envolvidos; b) como essa expressão se manifesta em sua expressão artística; e c) como a experiência educacional artística pode gerar uma experiência estética capaz de suscitar nos coralistas ações sociais transformadoras (BEZERRA, 2015, p.1).

O texto faz correlação entre o pensamento de DalCroze, da corrente dos métodos ativos de educação musical que traz o corpo como construção do conhecimento, e da cientista social e psicóloga social, Sawaia, que traz o afeto e a prática musical como potencial de transformação. A mudança do estado do corpo passivo em estado ativo, movido pela emoção, é fator importante de transformação social.

Os termos “experiência estética”, “experiência afetiva”, sugerem uma entrega para a experiência e o sentido de Larrosa, o tempo da paixão, o tempo sem pressa, ambiente propício para aquisições sociais.

Propõe-se a transformação da educação em uma experiência estética que contribui para aglutinar os indivíduos nas ações sociais transformadoras. A aprendizagem passa a ser vista como “catarse”, uma experiência afetiva que transforma o pensamento e a sensibilidade, potencializando a capacidade de ultrapassar as próprias condições de existência. (SAWAIA, 2003, p. 63).

Ética é a capacidade do corpo e do pensamento em selecionar, nos encontros, o que permite ultrapassar as condições de existência na direção à liberdade e felicidade, como um aprendizado contínuo. Esta capacidade depende dos afetos. São eles que aumentam ou a deprimem, interferindo diretamente na capacidade de agir, ou não, em favor da autonomia. Portanto, negar ou menosprezar o afeto na ação educativa é inibir a potência de ação. É ignorar a função conscientizadora e de potencialização da autonomia que as emoções podem desempenhar na educação. É impulsionado pelos afetos que decidimos se algo é bom e que determinada ação deve ser evitada. (SAWAIA, 2003, p. 59)

Outro texto citado pela autora que também é parte de nossa bibliografia faz descrições precisas de como a música constrói conceitos no corpo e vice versa. Ou seja, o corpo é parte integrante da execução musical. Os sentimentos e afetos também são molas propulsoras da construção musical, que, segundo as palavras de Dalcroze:

Ponho-me a sonhar com uma educação musical na qual o próprio corpo desempenharia o papel de intermediário entre os sons e o pensamento e tornar-se-ia o instrumento direto de nossos sentimentos - em que as sensações do ouvido se tornariam mais fortes, graças àquelas provocadas pelas múltiplas matérias suscetíveis de vibrar e ressoar em nós: a respiração dividindo os ritmos das frases e as dinâmicas musculares traduzindo as dinâmicas que ditam as emoções musicais. Assim, na escola, a criança não só aprenderia a cantar e a escutar com precisão e no compasso, mas aprenderia também a mover-se e a pensar de modo preciso e ritmicamente. (JACQUES-DALCROZE, 2010, p. 223).

Já, a pesquisa de Hamilton de Oliveira Santos (2014) fala de um projeto realizado na ACM de Sorocaba, SP, com grupo de terceira idade visando a promover a educação musical, por meio da expressão vocal, com foco na saúde vocal e fundamentos teóricos da fonoaudióloga Mara Behlau. O texto aborda questões didático-pedagógicas em ambiente de educação não formal, mas que, além dos cuidados com a voz dos cantores, traz reflexões sobre consequências dessa prática na vida social dos alunos.

A comunicação de Simone Santos Souza, Jéssica Cisne do Nascimento e Tátilla Pereira Costa, em Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical, 2013, fala de um projeto de extensão, em que alunos licenciados de música da universidade dirigem ensaios de canto coral abertos a comunidade. Dois aspectos nos interessam particularmente: a) a preocupação de trazer práticas e procedimentos acadêmicos universais, partindo-se da cultura local em um

movimento de aproximação com a sociedade e o meio, e b) a inclusão na lista de depoimentos da crença de que o caminho artístico é fundamental no trajeto do autoconhecimento e da formação humana e seus valores, ou seja, a prática artística, como acesso a novos conhecimentos. Os autores se embasam nas ideias de Selma Pimenta sobre saberes da docência e de Schön sobre educação prático-reflexiva.

Ao ater-se ao compromisso com os objetivos e dificuldades regionais, mas sem esquecer o caráter universal de sua produção, a UFC busca a integração ao meio como forma de contribuir para a superação das desigualdades sociais e econômicas, por meio da promoção do desenvolvimento sustentável através do conhecimento... (SOUZA, NASCIMENTO, COSTA, 2013, p.624).

Podemos ver claramente nessa citação a possibilidade da atividade coral como produção de conhecimentos, que através de um contato mais profundo com a arte, traz o indivíduo de forma inclusiva a uma aproximação “produtiva e criativa” com valores “civilizados”, o que corresponde ao que buscamos nesta pesquisa: a transmissão de *capital cultural*.

Assim, o desenvolvimento de uma sociedade harmoniosa, baseada em valores humanistas e civilizados, se dá através da inclusão de seus cidadãos na vida produtiva e criativa. Neste contexto, a atividade coral tem um valor significativo como forma de autoconhecimento, expressão, aprendizagem e desenvolvimento da autoestima para aqueles que dela participam. Possibilita a formação humana através da musicalização, permitindo que os indivíduos alcancem níveis mais profundos de contato com as artes de maneira a adquirirem novos conhecimentos e vivenciarem uma nova realidade. (SOUZA, NASCIMENTO, COSTA, 2013, p.626).

A pesquisa de Freitas (2015) nos fala dos resultados do teatro musical, no sentido de desenvolver criatividade e poder decisório aos participantes:

No que diz respeito aos educandos, destaco, primeiramente, o crescimento artístico alcançado. Cada um deles possuía dificuldades numa ou outra esfera de atuação artística e, por meio deste trabalho, pôde aperfeiçoá-las, crescendo como músico, dançarino e ator. Além disso, por meio das várias decisões que precisaram tomar e das várias resoluções envolvidas no processo da elaboração e execução do musical, os alunos experimentaram grande crescimento enquanto indivíduos, com poder de decisão e interesses considerados e atingidos pelo trabalho, o que lhes despertou ainda maior autoestima e motivação para o desempenho de trabalhos futuros. (DE FREITAS, 2015, p.661).

Ao longo da sua exposição De Freitas (2015, p.660) reconhece em seu trabalho questões levantadas por diversos pesquisadores com um sentido de abertura de perspectivas culturais e sociais no exercício da arte. O teatro musical é arte complexa e nos remete a vários pressupostos e consequências. Recolhemos algumas de suas observações: “autonomia dos educandos”, Paulo Freire, em “Pedagogia da Autonomia” (FREIRE, 1996, p.30); compreensão de que o ser humano é “biológico, psíquico, social, afetivo e racional” (MORIN, 2000, p. 38); utilização das pontes de articulação propostas por Alda Oliveira, a saber, positividade, observação, naturalidade, técnica, expressão e sensibilidade (OLIVEIRA, 2006, p. 3); “os participantes se

sentem motivados e impulsionados ao crescimento musical, afetivo, cognitivo” (OLIVEIRA, 2006, p. 32); o trabalho “se propõe a motivar, interessar, mobilizar e desenvolver conhecimentos significativos na vida das pessoas” (TENTI FANFANI, p. 13); observa a construção cultural dos integrantes da companhia, estimulando-os a construir e serem construídos culturalmente, o jovem “é construído socialmente” (DAYRELL, 2005, p. 121); e “criar, vivenciar, apreciar e interpretar músicas são práticas que devem constituir a base das aulas de música” (QUEIROZ; MARINHO, 2009, p. 71).

Com essa última citação, De Freitas (2015) evidencia um aspecto relevante da relação do homem com os processos artísticos. Pois se fala muito em formação de plateia, em apreciação da arte, em ir aos espetáculos, concertos, exposições e museus, como se essas atitudes, de certa forma passivas de contato com as artes, fossem capazes de operar nos indivíduos ganhos de conhecimento, capazes de transformações sociais. Acreditamos que na vivência de processos artísticos que envolvam uma participação ativa do indivíduo criando, interpretando, mesmo que em níveis básicos de execução, é que se revela o potencial transformador da arte. Certamente o canto coral é um campo profícuo para essas experiências.

Na comunicação oral de João Santana Carvalho e Leonardo Moraes Batista, apresentada no Congresso Nacional da ABEM, em 2013, observa-se de forma bem sucinta, possibilidades e eficiência da pedagogia musical, por meio do canto coral, aplicada a um grupo de jovens em um projeto social. Além de relacionar técnicas usadas em ensaios (aspectos pedagógicos), esse trabalho aponta algumas observações, que nos interessam particularmente no que se referem ao desenvolvimento humano e social e seus aspectos inclusivos.

Em mais uma pesquisa, aparece o vínculo afetivo com o grupo como amálgama de uma experiência que envolve uma prática musical com participação ativa (não só apreciação). Apesar da restrição feita a determinados procedimentos corais baseados na escuta e repetição, acreditamos que mesmo nesses simples procedimentos podemos observar processos criativos de construção musical, pois a produção coletiva é única a cada momento, resultado de interações vocais entre os cantores, regente e plateia. É lógico que a busca pela qualidade e métodos de ensaio mais elaborados nos levam a mudanças mais profundas e substanciais de seus participantes.

Aguiar e Freire (2009) citam a importância de evitar a simples escuta e reprodução, muitas vezes presentes nos corais atuais. Afirmam que é preciso desenvolver o conhecimento do aluno por meio de atividades criativas, lúdicas e expressivas, fazendo da atividade coral um espaço efetivo de educação musical, envolvendo apreciação, criação, expressão e improvisação (AGUIAR & FREIRE, 2009, p. 230).
CARVALHO, BATISTA 2013 p. 716

“Sousa (2011) faz uma releitura da metodologia de Jaques Dalcroze aplicada ao canto coral, demonstrando a relação existente entre conhecimento musical e vivência corporal” CARVALHO, BATISTA 2013p. 718

Acreditamos que nesse processo de socialização e afeto é que se abre o espaço de aquisição de novos *habitus*, ou seja, um espaço para o processo de aquisição de *capital cultural*. O aspecto da inclusão e do pertencimento também é aqui abordado.

No aspecto social, Dias (2012) observa que a prática coral vai além de uma aprendizagem musical. Ocorre ali uma série de complexas relações humanas. A atividade coral cumpre uma função agregadora, estabelecendo relações de compreensão, respeito mútuo, acolhimento, sentimento de pertença a um grupo, e até mesmo um certo cuidado com os demais membros do grupo, com os quais se cria um vínculo afetivo. (CARVALHO, BATISTA 2013 P.71).

No resumo do excelente pesquisa a 4 mãos, que trazemos a seguir: **o corpo canta, anda, pensa, recria, faz, compartilha – o , O projeto sócio musical cecom/gardênia azul de Regina Marcia Simão Santos, Eduardo Magarinos Torres, Noemi Goes Teixeira e Virgínia Rosa Ferreira (2013), encontramos de forma bem clara os fundamentos deste trabalho, os quais trazem múltiplos olhares para nossa pesquisa,**

“Enfatizando o fazer musical coletivo, fundamenta o projeto sócio musical a partir da **ecosofia** (GUATTARI, 1991) * e dialoga com a literatura sobre educação musical em projetos de ação social (KATER, 2004; SANDRONI 2000), na atividade coral (CHEVITARESE, 2007) e n’O Passo (CIAVATTA, 2012) Trata do **aprendizado musical** tendo **como mediadores o outro e o corpo...** Toda criação tem **um auditório social** e que, no **fazer do grupo, reconstrói-se um sentido de relacionamento e pertencimento...** **Ser-com-o-outro** é condição para uma **efetiva performance individual e para uma prática musical em grupo, inclusiva e autônoma....** Forte é a necessidade de **ressingularização dos sujeitos**. SANTOS, TORRES, TEIXEIRA, FERREIRA (2013, p.723).

* O fazer musical coletivo, considerando uma ecologia do sujeito, do social e do meio ambiente, é o fundamento teórico adotado (GUATTARI, 1991).

O canto em grupo, a perspectiva de reconstrução do sentido de pertencimento e de ressingularização do sujeito tendo o corpo e o outro como mediador nos aproximam das perspectivas de aquisição de capital cultural, observando o coral como instrumento de transformação sociocultural.

Sempre que falamos de corpo e estruturação de pensamentos musicais aparecem em primeiro plano os conceitos de Dalcroze. A visão de que “o corpo é uma unidade autônoma de construção de conhecimento e que os comportamentos corporais são parte de uma tradição social” reforça a ideia de vermos a atividade coral como um campo efetivo de desenvolvimento social e cultural.

O corpo é uma unidade autônoma de construção do conhecimento; e os comportamentos corporais são parte de uma tradição social. A literatura musicológica e em educação musical aponta para a metáfora do movimento corporal como uma das

mais efetivas para tratar da música. Dalcroze (limiar do século XX) enfatizava a mediação corporal para “aclarar” imagens definidas na mente (JAQUES-DALCROZE, 1967, *apud* SANTOS, 1994, p. 45). Também as práticas populares em música acenam para um aprendizado das matrizes musicais via corpo SANTOS, TORRES, TEIXEIRA, FERREIRA (2013, p.725).

O coro é um meio de expressão musical e cultural diverso. Acessível a uma variedade de pessoas, o conceito de inclusão social tem aqui importância ímpar, e a interação social é condição de sua prática. SANTOS, TORRES, TEIXEIRA, FERREIRA (2013, p. 729)

Nesse sentido, os autores dialogam com o pensamento de Vygotsky, para quem o “desenvolvimento individual se dá num ambiente social, sendo a relação com o outro essencial para o processo de construção do ser psicológico individual” (VYGOTSKY, p. 729). O sociointeracionismo proposto por Vygotsky aparece em muitos dos trabalhos pesquisados, justificando os aprendizados e acesso a novos conhecimentos por meio de uma produção musical coletiva. Essa relação com o outro posiciona a atividade coral como o lugar de construção de uma rede de relações socioculturais.

O som do coro está um passo à frente dos sons individuais, porque um media o aprendizado do outro; os cantores amadurecem e crescem vocal e socialmente, empurrando também o crescimento do coro. (OLIVEIRA, 2011, p.30). SANTOS, TORRES, TEIXEIRA, FERREIRA (2013 P.730).

O texto chama a atenção da função do regente como catalisador dos processos musicais, sociais e culturais.

O regente é um agente modificador dos cantores, da música e do público; mas é também modificado pelo coro, pelo público e pela música. O coro oportuniza a aquisição de saberes que podem provocar uma transformação na mentalidade dos coralistas (FIGUEIREDO, 2006; AMATO, 2007).

O regente de coro é um educador musical. Serve de modelo, conduz a uma técnica vocal adequada às suas vozes, e a um som coral equilibrado, saudável (HERR, 1998, p. 56, *apud* AMATO, 2007). SANTOS, TORRES, TEIXEIRA, FERREIRA (2013, p. 732).

A dissertação de mestrado de Fernando Martins Oliveira pretende verificar como a teoria sócio-histórica de Vigotski se aplica à prática do canto coral, se valendo de literatura coral e de acompanhamento de quatro corais da cidade de Londrina. O autor observa as interações psicossociais nas atividades corais, que envolvem convivência social e produção artística. Esse ambiente no qual se aguçam os sentidos, a expressão, o afeto e sentimentos, em muitos aspectos reproduz o meio social de construção de *capital cultural*, que propicia a transmissão valores estéticos, gestos, visão de mundo em um processo dialético de trocas.

Referindo-se à teoria sociointeracionista de Vygotsky, o autor esclarece:

Esta teoria vê o desenvolvimento da psique humana e dos saberes culturais ligados às vivências do sujeito em meio à sociedade e como ambos se reconstruem mutuamente. Assim, para esta linha de pensamento, as capacidades humanas de aprendizado só se desenvolvem em conjunto com o outro. (OLIVEIRA, 2011, p. 5)

Transpondo esse mecanismo pedagógico para a atividade coral,

O canto coral, por sua vez, se torna um ambiente pedagógico cultural que utiliza o coletivo como mediador da construção dos conhecimentos culturais, dando aos seus integrantes a oportunidade de criarem as ferramentas que permitirão a expressão da musicalidade do grupo e também dos indivíduos. . (OLIVEIRA, 2011, p. 6)

Ao trazer MEIRA (2007) em suas citações, o autor toca em um ponto que consideramos fundamental para nossa pesquisa, na medida em que a linguagem aparece como o principal meio de mediação no processo de construção do conhecimento. Pois a linguagem usada pela escola e instituições de ensino é o ponto de partida para as limitações propostas por Bourdieu:

(...) a formação da consciência e das capacidades humanas só é possível no processo de trabalho na relação com outros homens e com a utilização de instrumentos materiais e psicológicos; o pensamento é culturalmente mediado e a linguagem é o principal meio dessa mediação; os processos intelectuais e afetivos são inseparáveis. (MEIRA, 2007, p. 41) (OLIVEIRA, 2011, p. 5)

A vivência musical proporciona acesso ao desenvolvimento de diversos conceitos musicais, mas a convivência e acolhimento no grupo e as relações de afeto abrem espaço para possíveis transformações sociais.

No aspecto social, Dias (2012) observa que a prática coral vai além de uma aprendizagem musical. Ocorre ali uma série de complexas relações humanas. “A atividade coral cumpre uma função agregadora, estabelecendo relações de compreensão, respeito mútuo, acolhimento, sentimento de pertença a um grupo, e até mesmo um certo cuidado com os demais membros do grupo, com os quais se cria um vínculo afetivo” (DIAS, 2012, p. 139). OLIVEIRA (2011) P.717

Oliveira, ao comentar os conhecimentos adquiridos pela convivência do meio e que posteriormente são acrescentados ao repertório do indivíduo, nos faz estabelecer um paralelo com a incorporação do capital cultural, no campo de pertencimento do indivíduo. O Canto coral representa uma possibilidade de acesso à cultura musical, mas também a hábitos sociais. Os saberes do canto coral e os instrumentos que o coralista constrói nesta prática de música coletiva são necessariamente resultado de um conjunto de ações cooperativas entre os cantores e o regente. O Coral é essencialmente uma atividade pedagógica social; assim sendo os conhecimentos referentes a esta pratica partem do meio e das relações externa ao indivíduo para depois se acrescentarem ao repertório individual dos coralistas. (OLIVEIRA, 2011, p. 112)

A seleção do que se escuta, de acordo com a capacidade de percepção, nos remete diretamente às limitações do *capital cultural*. A ampliação dessa percepção e as possibilidades de desenvolvimento da linguagem também nos interessam de perto.

Este aprendizado passa necessariamente pelo desenvolvimento das funções superiores da mente. No caso da música, o ouvir e a percepção são da maior importância... Esta capacidade de percepção envolve diversas funções mentais que serão utilizadas tanto no aprendizado quanto na execução: Vigotski deixa claro que os nossos instrumentos de percepção são utilizados culturalmente, sempre escutamos tudo o que soa ao nosso redor porem ouvimos de forma diferente seleta somente aquilo o que praticamos ouvir. Os conteúdos se diluem na prática musical. (OLIVEIRA, 2011, p.114)

Os vínculos afetivos e sensação de pertencimento dos cantores no coral podem ser comparados em certa medida ao ambiente de trocas culturais de uma convivência familiar, onde são criados e transmitidos *habitus*. Daí a eficácia desse ambiente de convivência e de produção musical para aquisição de *capital cultural*. O autor constata a evidência desse processo nas interações emocionais e psíquicas dos corais observados

“Na expressão desses grupos encontramos uma identidade social, assim como Kerr (2006) sugere quando aponta que o coro expressa elementos emocionais e sociais do meio em que o grupo está sediado... Vigotski esclarece em sua teoria que todo sujeito constitui sua personalidade através da interação com a psique alheia. Culturalmente isso implica o fato de que todo o indivíduo é dialeticamente ativo no seu meio de convivência”. (OLIVEIRA, 2011, p. 119)

A tese de doutorado de Maria José Chevitarese aborda um projeto de atividade artística que traz as perspectivas dessa prática ser efetiva nas transformações sociais do indivíduo, amparando-se em teorias psicossociais e educativas.

Como perspectivas para essas transformações Chevitarese (2011) se apropria do pensamento de Dumazedier (2004), que estuda o lazer como acesso a novas experiências.

Embora os mecanismos sociais exerçam influência sobre os indivíduos e, portanto, sobre suas escolhas, o lazer é uma atividade de livre opção que possibilita uma ruptura com as obrigações do cotidiano, proporciona satisfação aos indivíduos e dá a eles a oportunidade de vivenciar novas experiências. (CHEVITARESE, 2011, p. 45)

O lazer segundo Dumazedier é constituído por atividades de livre escolha após as obrigações profissionais familiares e sociais e podem contribuir para uma “informação ou formação desinteressada”. Essa perspectiva se aproxima da arte “desinteressada”, uma experimentação descompromissada com atividades cotidianas obrigatórias - trabalho, religião, escola - que é vista por Bourdieu como privilégio de classes dominantes se constituindo em parte integrante de seu conceito de *capital cultural*.

Chevitarese nos traz duas observações importantes sobre o lazer, baseadas nos conceitos da Dumazedier (2004). A primeira diz respeito à disciplina exigida pelas obrigações interpessoais, principalmente quando se trata de grupos, mas que diferem das atividades obrigatórias. Toda atividade de lazer que envolva mais do que uma pessoa, está submetida a obrigações interpessoais. (CHEVITARESE, 2011, p. 47). A segunda informação evidencia o lazer como uma escolha do indivíduo, que, acreditamos se aproxima de um processo de construção de sua subjetividade.

Através do lazer e da autoformação o homem, por iniciativa própria, faz suas escolhas em relação ao que quer aprender e aos meios que vai usar para conseguir seu intento. Nesse processo ele libera seu potencial individual participando ativamente da construção da sua história. (CHEVITARESE, 2011, p. 46)

O lazer cultural assume caráter formativo e distintivo, distante da educação formal. A escolha do foco de interesse pode muitas vezes ser limitado pelo capital cultural do indivíduo, restringindo sua escolha, mas acreditamos que a experiência artística coletiva, possa proporcionar a ampliação desses horizontes,

Nesse contexto o lazer não é um produto secundário, mas prioritário na civilização contemporânea. É um tempo de autoformação permanente e voluntária, muito mais séria que a imposta pela própria educação formal, da qual cada um retém o aspecto que mais lhe interessa, valorizando-o ao máximo. (CHEVITARESE, 2011, p. 47)

O deslocamento do eixo do trabalho e a valorização do lazer abre espaço para uma experiência mais próxima da que nos propõe Larrosa, de entrega sem finalidade prevista, que imaginamos que aconteça nos processos artísticos.

Há um deslizamento do eixo de valores, antes centrado no trabalho e nas instituições, em direção ao homem e suas necessidades pessoais. Muitas destas necessidades podem ser satisfeitas através do lazer. Assim o lazer vem cada vez mais se configurando como “uma nova necessidade social do indivíduo, um tempo a dispor de si para si mesmo” (DUMAZEDIER, 2004, p. 58). Há, portanto, uma valorização do indivíduo através do lazer. (CHEVITARESE, 2011, p. 49)

A atividade coral pode significar essa experiência. Em seu depoimento sobre a constituição do coro infantil da UFRJ, vemos que a procura pelos pais da música como lazer educacional para seus filhos, está na ordem do investimento em *capital cultural*, uma vez que essas crianças não teriam na escola a possibilidade de acesso a essas linguagens.

“Na sua maioria, estas crianças são provenientes da classe média baixa e estudam na rede pública municipal, estadual ou federal de ensino. Elas chegam ao grupo levadas por seus pais que valorizam esse fazer, e veem nele uma oportunidade de participação em uma saudável atividade de lazer”. (CHEVITARESE, 2011, p. 40)

Chevitarese vê na atividade coral espaço para construção de uma atividade reflexiva também (pensamento crítico) que se coaduna com as propostas Freireanas trazida por Assumpção em sua tese, no início deste capítulo.

Aspectos como autoestima, concentração, segurança, convívio social eram construídos no dia a dia, dentro do grupo, fazendo com que as crianças se tornassem mais confiantes, seguras, sendo capazes de refletir e questionar. (CHEVITARESE, 2011, p. 40)

O artigo de Éliton Pereira e Miriã Vasconcelos busca razões históricas sobre o potencial de socialização da atividade coral, em seus aspectos pessoais, interpessoais e comunitários, baseando-se em estudos sociológicos de Oliveira (2001) e Nanni (2000), de psicologia educacional de Vigotsky (1998), de pedagogia musical de Mathias (1986) e de Souza (1996

2004). Além observar o ponto de vista de regentes, o texto também aborda a possibilidade de sistematização desses processos.

Baseados em Durkenheim (1973) o autor vê a música como um fato social, quer dizer, um fato dotado de um poder coercitivo capaz de trazer novas formas de agir, pensar e sentir, que no canto coral propicia relações sociais que influenciam a formação dos cantores. Uma visão estruturalista apresentada no capítulo 1. O autor fala de processos conscientes e inconscientes de aquisição de conhecimentos musicais na atividade coral. Nestes últimos buscamos semelhança com processos de aquisição do *capital cultural*. Além disso, traz a importância da consciência da existência do EU (si mesmo) e posteriormente da existência do outro, mas principalmente o desenvolvimento da linguagem como condição para o desenvolvimento dessa consciência.

Comentando Nani, 2000, p. 124):

O autor enfatiza, então, o próprio processo de formação deste saber, a troca constante entre sujeitos e cultura-ambiente e a criação de expectativas e motivações relativas à música. Este processo ocorre de maneira implícita, automática e involuntária, onde a criança, por exemplo, começa a elaborar sua consciência do mundo e, também, da música. Mesmo na ausência de uma intervenção claramente didática, como no caso, por exemplo, do canto coral de uma empresa, ou entidade cultural (que não seja educativa), as crianças, adolescentes ou adultos são levados a contatos episódicos com a música e com os músicos. Estes participantes entram em um nível de “um saber musical possível”, como um conjunto de expectativas e conhecimentos que todos os cidadãos da nossa sociedade podem ter acesso simplesmente vivendo, comunicando e observando. (PEREIRA, VASCONCELOS, 2007, p.5)

Verifica-se, então, que há um processo educativo não formal presente no canto coral, que possui conteúdos específicos (regularidades de informações e comportamentos), como uma didática ou pedagogia própria (troca social). O autor nos traz então contribuições teóricas para a compreensão desses processos enquanto trocas sociais. Segundo Souza (1996, p. 11), “uma das contribuições mais recentes dessa área é o paradigma que toma o ensino como prática social”. (PEREIRA, VASCONCELOS, 2007, p. 6).

Partindo das “funções psíquicas superiores” que se desenvolvem socialmente de acordo com Vigostky, o autor considera a possibilidade de o canto coral e de a prática musical proporcionarem um ambiente potencial para a aquisição de conceitos e comportamentos sociais, o que na nossa visão corresponde à transmissão de *capital cultural*. Quando se trata de conhecimentos adquiridos pela interação social, Vigotsky é referência de muitas pesquisas.

Vigotsky (1998) aborda o desenvolvimento dos mecanismos psicológicos desenvolvidos socialmente, que são os mais sofisticados – as chamadas funções psíquicas superiores – típicas da espécie humana: o controle consciente do comportamento, atenção e lembrança voluntária, memorização ativa, pensamento abstrato, capacidade de planejamento. Esta é uma das suas hipóteses principais que

aqui é importante para compreendermos que a aprendizagem musical se dá no nível social. Nesse sentido, suas ideias são aqui vinculadas à hipótese de que o canto coral desenvolva, a partir de sua dimensão social e musical, potencialidades nos sujeitos atores de seu cenário social específico. Desse modo, acredita-se que a música e o fazer musical, seja compondo, arranjando, tocando ou cantando, ouvindo e apreciando, possua esta capacidade. De desenvolver nos indivíduos e nos grupos sociais todas as características do processo de aquisição de conceitos e comportamentos mais elaborados, mais complexos e abstratos, enquanto processo para esse desenvolvimento e enquanto reflexo do desenvolvimento de um dado contexto social. Todo desenvolvimento musical e cultural passa pelas relações sociais contextualizadas. (PEREIRA, VASCONCELOS, 2007, p.7).

Nessa altura o autor se refere a Bourdieu para descrever o processo de internalização do *habitus* que corresponde ao processo de aquisição do *capital cultural* de acordo com a visão praxiológica defendida por Bourdieu, apresentada no capítulo 1:

Bourdieu (1989) propõe, também, que o entendimento de como as “disposições adquiridas” (*habitus*) no processo de socialização vão se transformando em ações e comportamentos observáveis (explícitos) dos sujeitos. Segundo Vasconcellos (2002, p. 79) essa “matriz determinada pela posição social do indivíduo” encaminha julgamentos estéticos e morais que explicam, embora parcialmente, o gosto manifesto e os juízos de valor emitidos pelas pessoas quanto às práticas musicais. O conceito de *habitus* ajuda a entender a relação sujeito/sociedade (subjetividade/objetividade) na visão de que não há uma absoluta autonomia, e sim uma independência do indivíduo na apropriação e expressão dos bens culturais, uma vez que pelos *habitus* incorporados acontece a interiorização da exterioridade expressa nas visões de mundo que informam o senso comum. (PEREIRA, VASCONCELOS, 2007, p. 8).

A associação dos processos de ensino e aprendizagem com as questões socioculturais é fundamental no pensamento de Bourdieu para a construção do conceito de *capital cultural*, em que os signos culturais são mediadores da capacidade de internalização dos conceitos, na medida em que limitam ou ampliam essa capacidade.

Nesse sentido, todo processo de ensino/aprendizagem ou contato social/cultural implica em uma relação dialética, onde ambiente e sociedade contribuem para construção dos aspectos cognitivos superiores no sujeito. No qual, necessariamente, o pensamento conceitual, valores, normas e o conhecimento são desenvolvidos via processo de internalização mediada pelos signos culturais. (PEREIRA, VASCONCELOS, 2007, p. 8).

Pereira, se referindo a Mathias, vê na música uma capacidade de harmonização pessoal e interpessoal, e no canto coral caminhos de troca e internalização de conceitos e comportamentos.

O autor afirma que a música trata de uma força única, vinda de uma ação comum, capaz de comunicar o concreto do mundo dos sons, o abstrato da beleza da harmonia e a plenitude transcendental. Esta “comum ação do som” nos é dada pela unidade que é o princípio de todas as coisas que se vêm na natureza (MATHIAS, 1986, p. 15). A música atravessa as estruturas de nossas identidades, harmonizando-nos com o nosso eu interior (dimensão pessoal), com o outro social (interpessoal) e com a sociedade em que vivemos. (PEREIRA, VASCONCELOS, 2007, p. 8)

De certa forma vemos a criação de campos específicos de prática musical onde conceitos e atitudes são geradores de *habitus*.

Acredita-se que o canto coral seja uma prática engendrada de possibilidades relativas a essas dimensões, porque propicia relações com a música de forma direta, relações subjetivas – nas quais podemos nos comunicar conosco mesmos em uma esfera de relação harmonizadora. Temos, também, neste contexto, contato com pessoas com propósitos comuns – a alegria de cantar e de se expressar por meio dos sons – da voz. Juntos podem transmitir mensagens, ideologias e atitudes para a comunidade. Estes valores são internalizados por um processo de intervenção da música. Ou seja, a dimensão (sonora) abre caminhos para a troca e a internalização de conceitos e comportamentos em muitos casos mais harmonizados com a humanização nas relações. (PEREIRA, VASCONCELOS, 2007, p. 9)

Isto confirma os dizeres de Nanni de que a construção da identidade é um processo de elaboração que tenta extrair ordem de uma multiplicidade de percepções, fatos, e estado de coisas. A linguagem e o papel social são importantes neste processo de identificação e ordenação da autopercepção e esta construção de identidade não diz respeito somente às crianças e adolescentes, seres humanos notadamente em desenvolvimento, mas, também, a qualquer sujeito social. (PEREIRA, VASCONCELOS, 2007, p. 10)

A possibilidade aquisição de capital cultural através da experiência coral, de forma similar, não é restrita a fase infantil e nem tampouco às classes menos privilegiadas. O ajuste do aparelho fonador a diferentes propostas tímbricas, rítmicas e afinações sutis, assim como o contato com repertório diverso, se aplica a qualquer “sujeito social” como citado acima. Na verdade o canto, com emissões mais técnicas, de caráter erudito ou popular é desconhecido de muitos. O mesmo podemos falar sobre a leitura musical por notas ou por cifras como ferramenta de produção musical que é também acessível a poucos. Da mesma forma a cultura de música erudita vocal, coral, coral orquestral também não faz parte da vida cultural da maioria das pessoas independente da classe social. O contato com as grandes formas musicais, grandes compositores são acessíveis através das relações criadas pela prática coral.

Nos depoimentos dos diretores de coros e nos textos trazidos pelos autores deste trabalho são constatadas as ações transformadoras em diversos níveis. Partindo-se da atividade musical prazerosa, os grupos corais se constituem em campos de trocas culturais e sociais geradores de regularidades, sem comandos.

Assim, tornar-se social implica em modificações de vida e de comportamento; implica em ter aspirações e valores ressignificados. Neste caso, a música trabalha indiretamente no aspecto profundo das aspirações de cada participante. O sublime, a arte, e o belo tornam-se valores significativos para os sujeitos que têm a oportunidade de realizar um trabalho prazeroso em conjunto e têm a apresentação final como um resultado deste processo e deste trabalho em grupo. Mesmo tendo o trabalho musical como foco, as pessoas participam do coral e têm suas vidas transformadas porque neste contexto é possível haver significativas trocas sociais. Segundo Nanni (2000, p. 125) grande parte destes conhecimentos são, na realidade, conhecimentos/expectativas absorvidos pelos indivíduos por meio de trocas com a cultura-ambiente, por meio dos processos de assimilação e revelação de regularidades. Estas regularidades e esses *habitus* pertencentes a esse espaço social modificam o cotidiano, aqui entendido por “domínio das ações individuais, rotineiras e não organizadas” (SOUZA, 2000, p. 36), como espaço de reconhecimentos, de relações e de uma trama em que o sujeito se move, ancora sentidos de recepções e mediações.” (PEREIRA, VASCONCELOS, 2007, p. 1).

No nível social das trocas sociais o autor se refere a Fend (1969), que, ao falar de regularidades, se aproxima do conceito de *habitus* reforçando a perspectiva de modificação deste.

De acordo com Fend (1969) o “fazer social” como as diversas instancias influencia o comportamento e vida dos indivíduos e os modificam. As regularidades e os conceitos sociais ou sensu comum, presentes no contexto do canto coral engendra no indivíduo formas de ser e estar na relação com o outro. (PEREIRA, VASCONCELOS, 2007, p. 11).

Muitos dos conceitos expostos nesta pesquisa aparecem nos depoimentos dos regentes pesquisados pelo autor.

(...) realmente em qualquer idade e em qualquer nível de instrução, qualquer nível intelectual, das pessoas mais simples até as mais estudadas as mais letradas, não adianta; se todo mundo for leigo ou não, de diferentes níveis e origens; você põe todas as pessoas numa sala e todo mundo vira o mesmo cantor, o mesmo corista com as mesmas dificuldades, objetivos, alegrias. Então, é muito democrático esse aspecto do canto coral. (PEREIRA, VASCONCELOS, 2007, p. 12).

cada cantor é um universo diferente, e está ali com outras pessoas, está aprendendo a conviver, está respeitando o ponto de vista, está escutando o outro enquanto ele canta”; e que ali ele vivencia “a capacidade de respeitar o outro, a capacidade de interagir com o outro, esperar o tempo do outro, e o outro ter que esperar o seu tempo”. (PEREIRA, VASCONCELOS, 2007, p. 13).

Segundo os regentes, então, há certamente um aprendizado e um desenvolvimento das relações interpessoais no contexto do trabalho do canto coral. Novos *habitus* conduzem a novos procedimentos cotidianos possíveis de serem reaplicados, segundo os entrevistados, em outras situações sociais. (PEREIRA, VASCONCELOS, 2007, p. 13).

Os pensamentos aqui expostos correspondem, pois, ao processo de internalização de *habitus* e por consequência à aquisição de novos valores, *capital cultural*. A ampliação dos significados pela prática musical fortalece nossas convicções do potencial da música de transformação social e cultural.

Assim, o “saber natural” ou “senso comum”, nos dizeres de Nanni (2000), considerado como aquele saber construído em sociedade, é internalizado no sentido de levar seus participantes a se conscientizarem da relevância de seu lugar na cultura ou na transmissão de um saber cultural valorado historicamente. Ou mesmo um saber e fazer cultural/musical contido de significados ampliados pelas estruturas que abarcam a composição musical, o arranjo, o texto e as facetas subjetivas do grupo que se expõe socialmente. Este conhecimento ou esta tomada de consciência é um dos possíveis desenvolvimentos que esta prática pode propiciar (PEREIRA, VASCONCELOS, 2007, p. 14).

No levantamento da produção científica da Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM, nos anais dos Congressos nacionais da associação, nos anos de 2013 e 2015, Daniela Gazis e Vitor Hugo Rodrigues Manzke se deparam com poucas pesquisas restritas ao ensino médio, mas buscam nos trabalhos encontrados e em outros autores pensamentos que ajudem a refletir o recorte proposto. Selecionamos algumas partes de seu texto que se referem ao nosso

tema. Ao comentar Franchini (2015), que faz um levantamento das produções científicas brasileiras sobre canto coral com adolescentes, os autores observam número inexpressivo de trabalhos nessa área no período de 1998 a abril de 2014 e concluem que no período analisado são poucas as publicações que tratam da temática canto coral para adolescentes, demonstrando assim que, mesmo sendo uma ferramenta para musicalização e trabalho em grupo, o canto coral não tem sido foco das pesquisas e publicações”. (GAZIS, MANZKE, 2016, p. 3).

A pesquisa segue evidenciando a convivência social através do canto ressaltando diversos seus diversos aspectos: a presença do corpo no canto, o prazer em se dedicar aos objetivos musicais através da cooperação, e da valorização das individualidades, de si e do outro.

O Canto Coral é uma atividade social. A própria estrutura e a natureza da atividade de cantar em grupo a torna um fenômeno social. Assim como uma atividade desportiva em equipe, o canto habilita as pessoas para trabalharem em conjunto para alcançar um objetivo comum. As pessoas se reúnem em torno do mesmo interesse que é cantar, e ainda que haja diferenças entre si, unem-se através da participação no coro. (DURRANT, 2003, p. 45). (GAZIS, MANZKE 2016, p. 2).

A prática do canto coral utiliza o corpo para fazer música em equipe, pessoalmente, ao participar dessas atividades, vivenciei experiências prazerosas e musicalmente ricas que me ofereceram desenvolvimento musical e social. (GAZIS, MANZKE, 2016, p. 2)

O coral desvela-se assim como uma extraordinária ferramenta para estabelecer uma densa rede de configurações socioculturais com os elos da valorização da própria individualidade, da individualidade do outro e do respeito das relações interpessoais, em um comprometimento de solidariedade e cooperação. Todas essas interfaces inerentes ao desenvolvimento do trabalho de educação musical em corais contribuem para a inclusão e integração social. (FUCCI AMATO, 2007, p. 6) (GAZIS, MANZKE, 2016, p. 2).

Os autores trazem para a revisão de literatura: “Percepção musical na prática coral”, de Leila Miralva Martins Dias e, Doraneide Tosta de Santana Limeira, que:

Tem objetivo de investigar os elementos presentes na prática coral que trabalham a percepção musical e a ação efetiva na sensibilidade sócio musical dos integrantes do coral. Faz o levantamento de autores que trabalham a área de prática coral com uma perspectiva pedagógico musical e traz os seguintes assuntos: socialização e representação social, coro performático e coro cênico, técnica vocal, sonoridade e interpretação, o regente e o educador, aspectos psicossociais, interações e aprendizagem musical. (GAZIS, MANZKE, 2016, p. 4)

Em sua conclusão a pesquisa elenca questões de integração social associada às questões musicais que abrangem diferentes faixas etárias e diferentes capitais culturais:

O canto coral se constitui em uma relevante manifestação educacional musical e em uma significativa ferramenta de integração social. Os trabalhos com grupos vocais nas mais diversas comunidades, empresas, instituições e centros comunitários pode, por meio de uma prática vocal bem conduzida e orientada, realizar a integração (entendida como uma questão de atitude, na igualdade e na transmissão de conhecimentos novos para todas as pessoas, independente da origem social, faixa etária ou grau de instrução, envolvendo-as no fazer o “novo”) entre os mais diversos profissionais, pertencentes a diversas classes socioeconômicas e culturais, em uma construção de conhecimento de

si (da sua voz, de cada um, do seu aparelho fonador) e da realização da produção vocal em conjunto, culminando no prazer estético e na alegria de cada execução com qualidade e reconhecimento mútuos (enquanto fazedores de arte e apreciados por tal, por exemplo, em apresentações públicas). Além disso, os conhecimentos adquiridos pelos participantes do coral influenciam na apreciação artística e na motivação pessoal de cada um, independentemente de sua faixa etária ou de seu capital cultural, escolar ou social. (FUCCI AMATO, 2007, p. 3)

O trabalho de André Rodrigues de Oliveira (2016) se constitui em uma pesquisa bibliográfica que busca na atividade coral resultados extramusicais como processo de socialização, fruto de relações interpessoais e outros possíveis benefícios aos seus participantes.

Em um primeiro momento consideramos importante o fato de o autor utilizar o termo família (onde a princípio se passa aquisição de *capital cultural*), para expressar uma convivência com intimidade e solidariedade, um ambiente acolhedor dentro da atividade coral: “O coral foi se transformando com o passar do tempo em uma verdadeira família e não apenas em um local de prática musical”. (OLIVEIRA, 2016, p. 8). Da literatura estudada pelo autor, citamos os comentários que consideramos relevantes para entendermos as trocas sociais dentro da atividade coral.

Em Amato (2010), fica pontuada a capacidade dos coros em lidar com a diversidade: “E o principal a ser destacado é a ampla capacidade de coros amadores se tornarem espaços em que as diferenças (econômicas, sociais, políticas, etc.) entre seus participantes são neutralizadas.” (OLIVEIRA, 2016, p.15).

Também com Amato (2007), o autor enfatiza a questão da inclusão social.

A autora procura analisar a prática do canto coral não somente como uma atividade musical isolada, mas também as múltiplas vertentes socioculturais que essa atividade pode proporcionar aos seus praticantes. O coral é apontado como um espaço de motivação, inclusão social e muita integração. (OLIVEIRA, 2016, p. 17)

Mais significativo ainda seria a questão da interiorização da exclusão, que na visão de Bourdieu aparece no mecanismo reprodutor da escola. A perspectiva de quebra desse parâmetro, apontada por Amato (2009) na atividade coral, nos é preciosa por desvelar possíveis alterações desse mecanismo. Apesar de o texto falar em informações e esclarecimentos, entendemos esse processo como mudanças de hábitos pelo convívio com os processos artísticos.

No sentido estrito, referente à inclusão social em comunidades carentes, é importante notar que as ações de inclusão social ganham maior relevância quando inseridas na sociedade contemporânea, na qual a naturalização da exclusão tem se revestido das mais diversas maneiras, com implicações mais profundas no que diz respeito à interiorização da exclusão, retirando de todos os excluídos o direito às conquistas individuais (FRIGOTTO, 1995). No que concerne a esse aspecto, cabe ilustrar a eficiência que o coral pode apresentar ao lidar com a quebra do processo de interiorização da exclusão; em coros existe a possibilidade de realizar um trabalho real de informação, de quebra de procedimentos enraizados, de estímulo à vida

cultural, de descobertas de possibilidades criativas, de esclarecimento e de dignificação do ser real, que está ao nosso lado. (AMATO, 2009, p.97) (OLIVEIRA 2016, p. 23)

Ao falar sobre o desenvolvimento dos cantores e suas transformações, facilitados pela prática musical o autor traz a afirmação de Schmelig e Teixeira (2003 p.27).

... seus praticantes se desenvolvem em vários aspectos e sobre tal afirmam que este 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. (OLIVEIRA, 2016, p. 22)

Mais importante do que trazer uma crítica aos parâmetros da educação e à própria escola, e mesmo à universidade, é reconhecer neste texto a prática coral como atividade extraclasse com potencial de suprir importantes carências da formação dos alunos que lhes possam favorecer em aspectos distintivos (aquisição de *capital cultural*). ...

Sobre tais projetos, uma questão foi levantada por Amato (2009): estes estão em ascensão, pois é mais conveniente para os governos apoiarem esse tipo de projetos sociais do que investir numa educação musical de qualidade na grade curricular do ensino regular. Concordo com as ideias da autora e acrescento dizendo que a própria estrutura curricular, bem como os parâmetros e valores que cercam o atual quadro da Educação, deixam muito a desejar. (OLIVEIRA, 2016, p. 35)

Passamos a nossa leitura de Rita Fucci Amato, autora já mencionada em diversas citações de nossa pesquisa, cuja texto baseia-se numa revisão de literatura de caráter exploratório e faz reflexões sobre as vertentes educativa-musicais e socioculturais. O trabalho faz considerações sobre a postura do regente do coral para eficiência desse processo, com eficácia para os cantores. Amato (2007) neste texto aborda diferentes aspectos de nossa pesquisa, referentes aos quais selecionamos os trechos a seguir.

AMATO reforça a ideia de o canto em grupo ser espaço de desenvolvimento musical de trocas sociais, focando nas atitudes do regente. Muitos dos trabalhos mencionados em nossa literatura, como o de Assumpção, consideram em um primeiro plano a atitude do regente e em suas habilidades extramusicais, para que as possíveis transformações sociais sejam efetivas. Certamente a competência dos regentes em articular as questões musicais, dentro de um quadro de diversidades sociais, culturais e mesmo vocais é da maior importância para o sucesso do empreendimento. Consideramos, entretanto que a prática coral traga em seu próprio mecanismo uma série de elementos - respirar, ouvir, interpretar e interagir - que são fundamentais nesses processos de intercâmbios sociais e de conhecimentos.

Por apresentar-se como um grupo de aprendizagem musical, desenvolvimento vocal, integração e inclusão social, o coro é um espaço constituído por diferentes relações interpessoais e de ensino aprendizagem, exigindo do regente uma série de habilidades e competência referentes não somente ao preparo técnico musical, mas também à gestão e condução de um conjunto de pessoas que buscam motivação, aprendizagem e convivência em um grupo social. (AMATO, 2007, p. 2)

A construção do conhecimento de si, propriocepção, autoconhecimento das potencialidades vocais, não se restringe a grupos sociais específicos. Defendemos a posição de que os exercícios vocais conferem aos cantores uma flexibilidade vocal que amplia as possibilidades expressivas do indivíduo, independente de seu *capital cultural*. O exercício vocal coletivo enquanto produto artístico representa da mesma forma acesso a uma produção musical a que poucos têm acesso.

O canto coral se constitui em uma relevante manifestação educacional musical e em uma significativa ferramenta de integração social. Os trabalhos com grupos vocais nas mais diversas comunidades, empresas, instituições e centros comunitários pode, por meio de uma prática vocal bem conduzida e orientada, realizar a integração (entendida como uma questão de atitude, na igualdade e na transmissão de conhecimentos novos para todas as pessoas, independente da origem social, faixa etária ou grau de instrução, envolvendo-as no fazer o “novo”) entre os mais diversos profissionais, pertencentes a diversas classes socioeconômicas e culturais, em uma construção de conhecimento de si (da sua voz, de cada um, do seu aparelho fonador) e da realização da produção vocal em conjunto, culminando no prazer estético² e na alegria de cada execução com qualidade e reconhecimento mútuos (enquanto fazedores de arte e apreciados por tal, por exemplo, em apresentações públicas).

O prazer estético pode ser definido como um conjunto de manifestações significativas (emoções e sentimentos) que transcendem a existência humana na busca de uma beleza espiritual superior. (definição da autora). (AMATO, 2007, p. 3)

É no aspecto multidisciplinar da atividade coral - música, texto, estilos históricos, movimento corpóreo, figurinos, produção de viagens -, que vemos os desdobramentos de suas perspectivas de ampliação de *capital cultural*.

É relevante aludir que a participação em um coral, como em qualquer manifestação musical, pode provocar um desejo pela interdisciplinaridade de conhecimentos artísticos, pois, a partir da experiência musical vivenciada, os integrantes do coro podem interessar-se pela literatura, pelas artes plásticas e até mesmo por outras ciências e técnicas, como bem coloca Snyders. (1992, Apud AMATO, 2007, p. 5)

Outra questão importante é trazida pela autora, quando menciona em seu texto a disciplina, a qual na arte coral é movida pela necessidade da organização coletiva para necessária para a sua realização. Esse tema foi abordado também por Dumazedier, nas atividades artísticas de lazer, cujas escolhas partem da iniciativa do próprio indivíduo como discutido no trabalho de Chevitarese:

A inclusão caractererspectiva de que todos os indivíduos pertencentes a um coral encontram-se na mesma posição de aprendizes, unindo-se na busca de objetivos comuns de realização pessoal e grupal. A partir de então, inicia-se o processo de integração, no qual a cooperação dos integrantes é efetivada por meio de uma união com sentimentos canalizados para a ação artística coletiva. A disciplina rigorosa, o estudo com afinco e dedicação também se incluem nessa perspectiva de um *carisma grupal*. (ELIAS; SCOTSON, 2000). (AMATO, 2007, p. 5).

Amato faz uso do pensamento de Frigoto (2016), já citado por Oliveira anteriormente para falar da naturalização da exclusão e propõe:

.A partir dessa reflexão, conclui-se que os processos de inclusão e integração, complementares entre si, visam integrar o indivíduo socialmente e gerar oportunidades para que ele possa aprender arte independentemente das informações que recebeu ou não no seu ambiente sociocultural, familiar ou escolar. (AMATO, 2007, p. 6).

O coral desvela-se assim como uma extraordinária ferramenta para estabelecer uma densa rede de configurações socioculturais com os elos da valorização da própria individualidade, da individualidade do outro e do respeito das relações interpessoais, em um comprometimento de solidariedade e cooperação. Todas essas interfaces inerentes ao desenvolvimento do trabalho de educação musical em corais contribuem para a inclusão e integração social. (AMATO, 2007, p. 6)”,

Os ensaios, mas principalmente a performance, exigem dos participantes um desempenho coletivo em torno da expectativa de realização. Essa atitude está presente em grupos profissionais e amadores.

A educação musical dentro do canto coral pode ser concebida a partir da ampliação do entendimento das possibilidades de desenvolvimento musical e vocal individual, o que certamente reflete na qualidade da produção musical do coro e permite o cultivo de expectativas de realização em nível crescente de execução. (AMATO, 2007, p. 17)

Assim, a performance vocal em grupo é viabilizada por meio de concepções estéticas definidas, executadas com consciência auditiva e proprioceptiva individual, em um processo educativo-musical que visa à eficiência máxima de desempenho coletivo, quer seja o grupo profissional, quer seja amador. (AMATO, 2007, p. 17)

Esse texto reforça a necessidade de atividade artística para além dos currículos e da possibilidade de, através dessas atividades, provocar uma perspectiva de ruptura com a tendência de reprodução das instituições de ensino de acordo com Bourdieu.

Além disso, a importância crescente que a prática vocal em conjunto tem na formação musical dos indivíduos, principalmente nesses tempos em que a escola já não desempenha essa função, é notável e merece destaque por parte de todos os setores da sociedade. (AMATO, 2007, p. 19)

2.3 A corporalidade do movimento e dos gestos

A leitura desta seção de textos suporta a ideia de que em última instância o substrato do canto coral é a sua produção vocal sonora e que a voz se constitui em importante forma de expressão do indivíduo. A corporalidade da voz, a compreensão do corpo como base material para a produção vocal sonora é fundamental para entendermos os processos de emissão sonora vocal e a tudo a que ela se associa. Todo aprendizado e acesso a conhecimentos musicais e extramusicais se passam pelos ajustes vocais de seus integrantes. A visão da produção vocal

integrada com todo o corpo e seus movimentos, suas memórias, seus bloqueios, seu jeito e agilidades, nos aproxima da perspectiva de ver na prática coral um campo propício à aquisição de *capital cultural*.

A pesquisa “*A voz do corpo: percepções formativas no canto coral*” de Evaldo Pereira da Silva, Simone Santos Sousa e Quésia de Carvalho dos Santos descreve a experiência de pensar a voz, o corpo e o movimento, partindo de jogos teatrais proposto por Augusto Boal e Viola Spolin e de preceitos da antiginástica de Therese Berthera, pensando na integralidade do corpo, onde a vivência da voz e do movimento seja estudada de forma integral. A correlação da voz, do corpo em movimento enquanto um instrumento integral é fundamental para entendermos o canto em grupo como processo de ampliação de *capital cultural*. O uso do corpo, seus gestos e os padrões vocais são traços culturais característicos de seu grupo de pertencimento. A prática do canto em grupo potencializa trocas e descobertas.

A percepção de seu próprio corpo e de sua presença cênica, a percepção dos corpos dos outros e da cena contida na interação entre esses corpos, a percepção de uma voz que é parte integrante deste corpo e de suas possibilidades no espaço cênico foram algumas das descobertas realizadas em um caminho formativo que uniu cantores, condutores e público”. (PEREIRA DA SILVA, SANTOS SOUZA, CARVALHO DOS SANTOS, 2015, p.3).

Corpo e voz estão juntos como um instrumento integral na prática do canto. Entender a voz como parte integrante de um corpo único que precisa ser vivenciado integralmente, parece ser uma ideia consensual entre autores e professores que se debruçam sobre o estudo da voz cantada. (PEREIRA DA SILVA, SANTOS SOUZA, CARVALHO DOS SANTOS, 2015, p.4)

Essa citação nos é importante porque cuida de um duplo aspecto. A história e a memória estão conectadas com o conceito de *habitus* de Bourdieu que, apesar de estar corporizado no indivíduo, são provenientes de trocas de seus campos de pertencimentos. Um segundo aspecto diz respeito ao adestramento (domesticação). Será que uma técnica vocal para harmonizar as vozes de um coro também não seriam imposições de subjetividade impostas aos cantores? Pensamos que não, e que, ao contrário, ela abre espaço para a criatividade, na medida em que amplia as potencialidades e flexibilidade vocal, devolvendo ao indivíduo a voz e sua subjetividade, expandindo sua capacidade expressiva.

“Para a fisioterapeuta Thérèse Bertherat, nosso corpo é inteligente, tem uma história, uma memória. Merece mais do que uma domesticação forçada e um adestramento sistemático”, (BERTHERAT, 1981, p.5).

A comunicação de Jane Borges (2016) descreve a atividade de um madrigal da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR) que mais uma vez ressalta a proposta do trabalho vocal integrado à expressão corporal cênica. A pesquisa torna-se mais relevante na medida em que traz a discussão e fundamentos da extensão universitária, que corresponde ao nosso recorte de atividades corais e evidencia o caráter formativo do trabalho extensionista, suprimindo talvez lacunas das disciplinas dos cursos regulares, no que tange às questões da

formação humana, convivência social e cultural e, portanto, gerador de *habitus* transformadores.

De acordo com a Política Nacional de Extensão, elaborada pelo Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades:

A Extensão Universitária, sob o princípio constitucional da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, é um processo interdisciplinar, educativo, cultural, científico e político que promove a interação transformadora entre Universidade e outros setores da sociedade. (...) A diretriz Indissociabilidade Ensino - Pesquisa - Extensão reafirma a Extensão Universitária como processo acadêmico. Nessa perspectiva, o suposto é que as ações de extensão adquirem maior efetividade se estiverem vinculadas ao processo de formação de pessoas (Ensino) e de geração de conhecimento. (Pesquisa) (FORPROEX: 15; 18).(BORGES, 2016, p..3),

Vale a pena pontuar que o fato de a técnica vocal na atividade coral se passar em grupo, reforça a ideia de um desenvolvimento vocal e maior conhecimento de si, vindo de uma consciência adquirida com o outro, isto é, de forma coletiva, social. Este trabalho se alinha como muitos outros referidos nesta revisão com o sociointeracionismo proposto por Vigotsky. Vemos o coral como ambiente propício para esse desenvolvimento e ressignificação da voz/corpo/gesto como aquisição de capital cultural. Não se trata de padrões vocais impostos por uma aula de canto, mas por uma experiência coletiva baseada na escuta, na prática, na interpretação e na performance com trocas sociais interpessoais intensas, entre cantores maestro, público e instituições. Os exercícios cênicos integram o corpo e seu potencial expressivo à atividade do canto reforçando a noção da integralidade do corpo/voz. (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006: 42), citado por Borges (2016, p.5), que fala da conscientização do cantor sobre ferramentas básicas para uma produção vocal adequada e do trabalho sistemático para que os cantores apliquem no repertório essa técnica. Segundo Costa (2009, ps. 65-66), o trabalho cênico estimula autoconfiança para melhoria da performance.

O olhar, o contato corporal, estar em cena e refletir sobre, dançar, massagear, propõem conhecimento de si, em coletivo, gerando pessoas sensíveis à escuta e ao contato com outras, ocasionando a integridade no trabalho, com maior expressividade artística musical (BORGES, 2015: 657). (BORGES, 2016, p. 5)

A dissertação de mestrado de Ana Claudia Specht descreve suas descobertas através de suas experiências desde a infância com aulas de canto e música. Quando analisa as aulas tradicionais de canto, levanta questões que atravessam a nossa pesquisa, tais como, possibilidade de emissões e controle vocal, a voz como identidade e autoconhecimento, a construção vocal dentro de um corpo inteiro e não somente aparelho fonador, e principalmente a relação das características vocais do sujeito com sua história psicossocial.

Em um primeiro momento a autora nos traz Gelamo para falar das condições de produção e contexto da produção vocal como fator da voz do indivíduo e Chun para explicitar a influência dos aspectos sociais na construção da voz do indivíduo. Vemos assim o que seria uma “subjetividade vocal” construída por aspectos sociais ligadas aos campos de pertencimento.

Gelamo (2006) afirma que a linguagem acontece em um processo interacional e, portanto, não se deveriam enfocar isoladamente apenas alguns aspectos do fenômeno da voz, tais como os orgânicos, por exemplo, mas sim levar em conta as condições e o contexto, de sua produção, compreendendo a voz e as maneiras como é usada. Conforme Chun (2002, p.27):

A voz que se fala nos trabalhos de promoção de saúde vocal não pode ser a mesma oriunda da prática clínica. Há que se considerar o *reconhecido*, porém *negligenciado aspecto social* e focalizar em suas condições de produção, bem como o sujeito em questão. Se a voz produz e ao mesmo tempo é feita de sentidos, não pode ser vista como um mero ato laríngeo, mas sim como marca constitutiva da oralidade. (SPECHT, 2007, p. 32)

Os dois textos citados anteriormente partilham da concepção de Bourdieu, quanto ao fato de a produção vocal assim como a *hexis* corporal serem características de classe e representarem legitimação da posição social do indivíduo, como trouxemos em nossa pesquisa.

Nessa parte do trabalho, Specht abre importante reflexão sobre a voz vista como um instrumento musical na qual o foco do afastamento voz-corpo se volta para o afastamento da voz-expressão poética e no indivíduo. A autora fala desse distanciamento histórico na medida em que as qualidades vocais aparecem na frente do texto no canto lírico, o que não acontece no canto popular. “Se logos e melos, verbo e música, têm algo em comum, se compartilham categorias, esse compartilhar perdeu-se ao longo da história da musica vocal...” (SPECHT, 2007, p.37).

A voz é o único “instrumento” que tem o privilégio de unir o texto à música Porém, o canto visto como instrumento apresenta como principal característica a tentativa de aproximação da voz a um instrumento melódico, cuja qualidade vocal está no timbre (muitas vezes determinado pelo estilo *bel canto*), na duração do som, na intensidade e na altura.

A partir dessas ideias de Carmo Jr. (2005), a questão da técnica vocal nem está mais no distanciamento da voz e corpo, mas sim da melodia com o verbo. Isto é, além do distanciamento da voz e do corpo do sujeito cantante, a técnica vocal também não valoriza a expressão poética, porque está preocupada com a qualidade da emissão do som, detendo-se exclusivamente na organização dos parâmetros do som. A voz cantada é trabalhada visando a um aprimoramento de suas qualidades. (SPECHT 2007, p. 36).

O que vimos afirmando a respeito das possibilidades do canto coral de propiciar autoconhecimento vocal e de expandir o potencial expressivo do indivíduo são evidenciadas no texto de Specht. Existe a questão da absorção das técnicas vocais por aulas, mas nos interessa

de perto o que a autora chama de “controle auditivo”. O tempo e a convivência com sonoridades assim como o exercício do canto em grupo podem ser responsáveis por essas transformações.

E, como já se disse antes, as qualidades da voz podem ser modificadas voluntariamente pelo cantor e também podem acontecer simultânea ou isoladamente. No canto, elas dependem da duração, motivo pelo qual é preciso desenvolver uma tonicidade e uma agilidade muscular que possibilite em essa exigência. É frequente o cantor modificar a qualidade de sua voz através do controle auditivo, embora não seja suficiente, tornando-se necessária uma técnica apropriada, pela utilização de movimentos precisos e pela percepção de certas sensações que determinam as coordenações musculares. (SPECHT, 2007, p. 36).

Ao abordar a visão construtivista da formação vocal, relacionada como subjetividade vocal a autora nos traz uma proposta de como se dá esse processo. “O processo de desenvolvimento do conhecimento é entendido por Piaget sempre como um processo de construção”. (SPECHT, 2007, p.45)

Segundo Piaget, o conhecimento é processado na interação do sujeito com o objeto, isto é, através da ação com o objeto é que o sujeito constrói suas hipóteses e pode transformar as coisas, ampliando seus esquemas em patamares cada vez complexos. (SPECHT, 2007, p. 47)

Para a autora, a imitação no processo de aprendizagem não é cópia, mas uma reconstrução endógena. Muitas das características vocais dos indivíduos são adquiridas através do simples convívio em seu campo de pertencimento. A atividade coral propicia em seu ambiente essas trocas (imitativas).

Assim foi observado e analisado como o aluno de canto coral percebe o desempenho técnico e expressivo do canto na interpretação vocal do outro (interprete profissional ou colega de coro) e se ele se apropria destes ou de alguns elementos musicais e expressivos da versão apreciada na construção de seu desenvolvimento vocal. A hipótese era de que o processo de aprendizagem do canto ocorre de forma homóloga à gênese e ao desenvolvimento geral da criança. Permitindo a expressão da subjetividade simbólica do sujeito e a lógica estrutural musical. Nessa pesquisa a análise partiu do contexto de que a **percepção da própria voz e entendida como sendo análogo a um gesto, a uma ação do corpo...** (SPECHT, 2007, p.42, grifos meus)

Apesar da autora aqui se referir a questionamento sobre ensino do canto, de forma padronizada, uma vez que cada voz é única, vejo a aplicabilidade desse pensamento na construção sonora dos cantores entre os naipes e sua capacidade de interagir, imitar e recriar.

Conhecimento é o resultado da interação entre a Condição que os seres dispõem ao nascer e sua atividade transformadora do meio, e essa posição teórica é denominada construtivismo... Conhecimento é um processo de criação e não de repetição... (SPECHT, 2007, p.64)

Importante observar aqui que a proposta de criatividade surge em reorganizar o que trazemos de outras circunstâncias de acordo como o meio. A interação com outros cantores é o terreno propício para o processo de criação.

Corroborando nossas ideias sobre a importância da apreciação quando associada com a experimentação sonora (prática), trazemos como diálogo mais uma parte do texto de Specht:

A ação, a reflexão e a compreensão de conceitos são aspectos necessários para a construção do cantar. A atividade de apreciação pode ser um recurso no desenvolvimento do cantar, na medida em que o sujeito passa a integrar na sua ação de cantar os elementos musicais assimilados no ato de apreciar. Isto é, na atividade de apreciação, como em qualquer proposta de atividade, podemos variar a forma e o processo de execução. (SPECHT, 2007, p. 67)

O artigo de Jéssica Francieli Fritzen, Pablo da Silva Gusmão e Cláudia Ribeiro Bellochio relata experiências musicais com o Grupo Vocal CE Canta da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), em 2012 e 2013, dentro de uma proposta de educação musical na qual o corpo, a voz e o movimento são os agentes potencializadores do conhecimento musical e do repertório coral.

Consideramos relevante que na própria descrição dos objetivos do trabalho pelos autores a integração e socialização do grupo aparecem conectadas à formação e aquisição de conhecimentos musicais. Esse ambiente social, fundamental para a construção musical coletiva é o campo onde é possível acontecerem transformações pessoais e sociais.

O Grupo Vocal *CE Canta* é um espaço de aprendizagem musical através do canto. Logo, seus objetivos estão centrados na formação musical dos integrantes, na conscientização sobre técnica vocal e respiração, assim como, na integração e na socialização do grupo. (FRITZEN, GUSMÃO, BELLOCHIO, 2013, p. 736)

Os autores focalizam a importância de se pensar a voz de forma integral, ou seja, a produção vocal vinda do corpo em movimento e observa que, ao lado de ter o centro de atividades na formação musical dos integrantes, objetivos como integração e socialização sempre estão presentes nos estudos sobre prática coral. Essa produção vocal nos leva a pensar na construção desse corpo e dessa voz e nas possibilidades de aquisição de *capital cultural* através dessa vivência.

Destacamos ainda essas relações na “Euritmia” de Dalcroze, na abordagem construtivista na prática coral de Bündchen (2005), nas diferenciações e integrações de Maffioletti (2005) e nas pesquisas sobre a importância do gesto para o desenvolvimento de habilidades vocais e da compreensão musical de Wis (1999) Fritzen, Gusmão, Bellochio (2013, p. 735).

Sobre a importância do corpo (som e movimento) na formação dos conceitos os autores partem de BÜNDCHEN, 2005, p. (82),

Bündchen ressalta a perspectiva da educadora musical Esther Beyer sobre a importância do movimento na formação de conceitos musicais, apontando que: “as primeiras construções musicais são feitas a partir da analogia entre som e movimento e, para formar conceitos, é preciso antes vivenciar esse conceito em nível prático”. (FRITZEN, GUSMÃO, BELLOCHIO, 2013, p.736).

A expressão musical acaba sempre por se projetar no corpo e em suas sensações:

O instrumento do cantor não é somente a voz, mas sim, seu corpo inteiro, pois é através do corpo que o indivíduo pode cantar e expressar-se musicalmente, vivenciar a música e compreender características musicais. Além disso, ao cantar, temos sensações físicas imediatas que são sentidas no corpo. (FRITZEN, GUSMÃO, BELLOCHIO, 2013, p.737).

Ao se falar de aprendizado musical e corpo, a referência primeira acaba sendo a pedagogia musical de Dalcroze.

Associando a voz e o corpo, tem-se o movimento corporal como gerador de expressão. Para Dalcroze, “música é movimento, e movimento é música” (SILVA, 2008, p.9). A partir disso, interligamos corpo, voz e movimento num processo de construção musical. (FRITZEN, GUSMÃO, BELLOCHIO, 2013, p.737).

A analogia da estrutura musical e sua ligação com o movimento também é discutida por Swanwick e aproveitamos a tradução da autora para citá-lo.

Swanwick acredita que mover-se com a música parece ser uma atividade fortemente analógica, uma forma de análise que se mantém próxima às propriedades móveis expressivas e estruturais da música: tempo, andamento, peso e fluência são realidades psicológicas tanto no movimento como na música. O movimento parece potencializar o conhecimento musical [...]. (SWANWICK, 1994, p. 134), (tradução da autora).” Fritzen, Gusmão, Bellochio (2013 p.737).

Já Maffioletti é trazido para discutir o sentido da reflexão, “processos de abstração reflexionante”(relacionados talvez com o aprendizado significativo de Ausbel), sobre as experiências corporais. Como falamos em outros pontos de nosso trabalho, não acreditamos residir na reflexão a potência de aquisição do capital cultural, mas na experiência por si só. “Maffioletti (2005) enfatiza a importância das experiências corporais na aprendizagem de conceitos musicais, mas adverte que uma experiência corporal sem reflexão durante a aprendizagem, não será significativa”. (FRITZEN, GUSMÃO, BELLOCHIO, 2013 p. 738).

Da mesma forma que a aprendizagem musical é associada ao corpo, pensamos no sentido inverso da experiência, quando o canto conduz o corpo e seus gestos associados construindo no cantor determinadas posturas e inflexões corporais que correspondem aos diversos gêneros e ritmos. A dimensão da possibilidade de construção de gestos e movimentos

corporais pela prática do canto como também do canto em grupo estão em alguma proporção acopladas a possíveis aquisições do capital cultural. A ligação corpo, voz e movimento, conecta a prática musical a toda uma *hexis* corporal. O conhecimento e habilidades musicais suscitam jeitos e gestos corporais, que constituem por si sós *capital cultural*. Essa ligação cinestésica do corpo e da música é discutida por WIS (1999), trazido pela autora. Mesmo o ato da regência e da comunicação através do gesto nos mostra uma relação íntima dos movimentos corporais e o sentido musical fraseado, dinâmica, andamento e possibilidades expressivas.

A dissertação de Danielle Franco (2008), que tem a voz como centro de reflexão, nos traz abordagens teóricas que abrem caminhos tanto para entender a importância da voz como expressão, a importância do corpo na sua produção para além dos aspectos fisiológicos, a associação da fala e do canto com o gesto e, mais importante, quanto e como a voz pode ser construída por uma prática integral com o corpo e o gesto em meios específicos, isto é, uma construção social. Merleau-Ponty é fundamental em sua pesquisa: “A voz é um instrumento de comunicação e, com ela o ser humano é capaz de estabelecer relações, posicionar-se frente a conteúdos e valores e mostrar-se ao mundo.” (FRANCO, 2008, p.1).

A voz é algo muito profundo, que fala do ser humano de uma maneira completa. A teoria da Expressão, de Merleau-Ponty, aborda os pressupostos de uma fala expressiva que leva em consideração o corpo como veículo de aprendizagem e de expressão. (FRANCO, 2008, Resumo).

Vemos aqui a voz como característica de classe na visão de Amato. A convivência em seu campo de pertencimento confere às inflexões vocais, uma identidade deste campo, ou uma imposição subjetiva da voz e não como característica própria do indivíduo. Logo a seguir Merleau-Ponty vê o corpo associado a essa voz como identidade. Amato (2006) considera que a identificação e qualificação vocal de um indivíduo pertencem a uma rotina cotidiana de sua rede de configurações sociais, de tal maneira que num diálogo, mesmo ao telefone, é possível identificar características físicas do interlocutor, assim como suas intenções. (FRANCO, 2008, p. 2).

Merleau-Ponty (1999) responde de certa forma a essas preocupações com a voz expressiva em seu estudo sobre percepção e expressão. Nele, o autor estudou a fala expressiva a partir do pressuposto de que ela só ocorre no momento da fala e a partir da experiência integral corpórea. (FRANCO, 2008, p. 5).

A voz como instrumento complexo de expressão do ser humano está relacionada com a origem do indivíduo, bem como sua constituição física. Sempre entendemos que, muitas vezes, o processo de “imposições” subjetivas vocais se passa distante das características fisiológicas do indivíduo e que a prática coral abre perspectivas para o resgate dessa subjetividade.

A voz, instrumento de expressão do ser humano, deve ser entendida como um produto complexo, resultado de interações biológicas, intelectuais, emocionais, sociais e espirituais. É o instrumento de trabalho e de comunicação mais difundido. (LE HUCHE e ALLALI, 2005) (FRANCO, 2008, p. 6).

Amato (2006, p. 68) explica: “A realização de uma leitura vocal diz respeito à enumeração dos fatores anátomo-fisiológicos, psicoemocionais, educacionais e culturais que estruturaram o indivíduo para ajustes motores e produziram sua identidade vocal”. (FRANCO, 2008, p. 6)

Esta observação deixa claro que a voz representativa de um lugar social pode ser alterada, reorganizada de forma mais adequada ao sujeito como parte de aquisição de *capital cultural*.

Essa prática também está sujeita aos ajustes musculares e à identidade vocal admitida por cada sujeito como sua. Muitas vezes esta realidade é subentendida como imutável condição de identificação de cada sujeito. No entanto, isso não se prova realidade, pois a voz e seus sinais podem ser reorganizados segundo outros parâmetros, conferindo condições que sejam mais satisfatórias para o sujeito (ESTIENNE, 2004).”(FRANCO, 2008, p. 6).

Podemos aqui entender o gesto como capital cultural adquirido, representando a estrutura de um campo social, e o corpo como parte fundamental dessa percepção e interação com o outro.

Merleau-Ponty afirma que é pelo corpo que se compreende o outro, assim como é pelo corpo que se percebe “coisas”. O sentido do gesto não está atrás do próprio gesto, mas é a estrutura do mundo que o gesto desenha e que está exposta no próprio gesto. (FRANCO, 2008, p. 17).

De suma importância para nossa pesquisa é o pensamento de Costa, selecionado pela autora, pois se coaduna com nossos pressupostos de a música ter a potencia de impregnar os corpos pela experiência musical e de se constituir em fonte de transmissão inconsciente de conhecimento. Podemos ver dessa forma simultaneamente a eficácia da experiência proposta por Larrosa e os processos inconscientes de transmissão do *capital cultural*.

Para Costa (1995), a música é um meio não-verbal, muitas vezes inconsciente, de comunicação/expressão de sentimentos e afetos. Assim, o autor defende que o corpo é a via de acesso ao conhecimento e, pelas mesmas razões, é através dele que se pode expressar o aprendido e a experiência vivida. (FRANCO, 2008, p. 20).

De forma sintética a autora seleciona Merleau-Ponty para mostrar o corpo e o gesto enquanto origem e eficácia da linguagem. Podemos entender a potência de transformações de *habitus* na atividade coral através da concepção integral voz-corpo-gesto enquanto instrumento primordial da linguagem. Não seria a linguagem o empecilho ou facilitação para aquisição do *capital cultural*?

Para Merleau-Ponty (1999), a aproximação entre a fala e a análise do sentido do gesto corporal evidencia a intenção de buscar no corpo a origem do sentido da linguagem. O modo de apreensão do sentido da fala do outro é o mesmo que o do gesto corporal: eu os compreendo na medida em que os assumo como podendo fazer parte do meu próprio comportamento. (FRANCO, 2008, p. 20).

Merleau-Ponty (1999) busca no corpo não só a compreensão do problema da linguagem, mas também o entendimento de uma questão mais abrangente, e segundo ele, há um mesmo modo de apreensão sensível na base da compreensão da fala e do gesto corporal. Apreende-se o significado da palavra assim como se apreende o sentido de um gesto: “... eu não percebo a cólera ou a ameaça como um fato psíquico

escondido atrás do gesto, leio a cólera no gesto, o gesto não me faz pensar na cólera, le é a própria cólera. (FRANCO, 2008, p. 70).

A autora nos traz o sentido da experiência enquanto subjetividade e intersubjetividade expostas no pensamento de Merleau Ponty, que nos aproxima de forma assertiva do entendimento do coral enquanto ambiente de mudanças de *habitus* e resgate de subjetividades, frutos das interações sociais.

“Para Merleau-Ponty (1999), o sentido transparece na “interseção de minhas experiências com as do outro, pela engrenagem de umas sobre as outras”; ele é, pois, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade, “que faz sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha”. (FRANCO, 2008, p. 70).

A comunicação de Merlia Helen Faustino da Silva, *O corpo em movimento: um estudo do gesto aplicado à técnica vocal*, voltada para classificar e ordenar exercícios que enriqueçam a prática musical de regentes, professores de técnica vocal e cantores, nos mostra a importância do movimento e do gesto na produção musical dos intérpretes. O que nos interessa particularmente é perceber que a produção sonora vocal requer um corpo, que em movimento produz gestos expressivos que influenciam na construção não só musical, mas cultural do indivíduo e que certamente representam acesso à aquisição de *capital cultural*.

A autora descreve a exploração consciente do gesto como expressão na execução musical e traz, através de Swanwick (2003), o gesto como unidade musical e movimentos corpóreos como geradores de música e geradores de estruturas musicais que estreitam a relação entre corpo e música.

A expressão gestual do músico está diretamente ligada ao controle dos movimentos corporais e é por esta razão que todo intérprete precisa explorar, de modo consciente, planejado e natural, a estreita relação que existe entre o corpo que toca/canta/rege e o som, a música que ele produz.” Este processo complexo e demorado deve ser investigado em sala de aula e no ensaio por meio de exercícios que promovam o desenvolvimento da percepção musical/corporal, pois “a menor unidade musical significativa é a frase ou o gesto, não um intervalo, tempo ou compasso”. (SWANWICK, 2003: 57-58) (DA SILVA p. 1).

A ligação estreita entre música e movimento do corpo que é bem óbvia em peças de dança, canções de trabalho é expandida nos textos da autora, nos quais, pensamentos, e conhecimento são inseparáveis da experiência corporal.

Laban desenvolveu um método e uma terminologia específica para a análise do movimento humano que é aplicável a muitas disciplinas, inclusive a música. Na concepção dele, “toda a música, vocal ou instrumental, é produzida por movimentos do corpo”. (Laban *apud* GAMBETTA, 2005: 93) Logo, é impossível “separar conceitos abstratos, ideias e/ou pensamentos, da experiência corporal. Ela é a base primeira do que podemos dizer pensar, saber e comunicar”. (RENGEL, 2003. p.13) DA SILVA p.1.

O artigo *Coro Passo: o corpo canta, anda, pensa, recria, faz, compartilha-o.* de SANTOS, TORRES, TEIXEIRA, FERREIRA (2013), discutido no item 2.2, traz importantes conceitos do corpo como território da produção vocal.

3 O CANTO CORAL COMO CAPITAL CULTURAL

A compreensão da dinâmica das atividades corais pode ser feita a partir de diversas perspectivas e recortes. Optamos por, inicialmente, traçar um breve panorama histórico que nos ajude a compreender questões significativas, tais como o sentido do canto comunitário em civilizações antigas; a voz como característica de períodos históricos; a trajetória sacroprofana; a participação nos grupos vocais de crianças, homens e mulheres através do tempo; e o canto em grupo de diversas culturas. Essas perspectivas permitem entender sobre como, ao longo da história do ocidente, a atividade coral foi utilizada, em muitas ocasiões, como forte instrumento de aglutinação em torno de diferentes visões de mundo. O canto em grupo representa uma importante forma de expressão do homem e da sociedade a que pertence e está associado, historicamente, à perpetuação de antigos valores ou à imposição de novos. Ele está presente na humanidade desde os tempos primordiais, como parte de rituais e como veículo de elevação espiritual, conexão com ancestrais de celebração e de festejos dos momentos mais significativos de diversas sociedades.

O canto coral é uma fábrica de vozes, de harmônicos e harmonias com várias possibilidades de emissão. Seus diversos estilos e os gostos relacionados apresentam múltiplas possibilidades e nos ajudam a compreender, não só a quem servem e serviram através dos tempos, mas, também, a versatilidade dos registros vocais. Pode-se pensar na voz como instrumento básico de expressão humana. Sua flexibilidade sonora permitiu que, além da linguagem falada, a voz humana, por meio da exploração de diferentes timbres e alturas, se constituísse em um instrumento melódico capaz de elaboração de diferentes linguagens musicais, as quais inspiraram o som dos primeiros instrumentos.

Michels (2003), musicólogo alemão, em seu *Atlas da História da Música* estabelece a seguinte descrição dos instrumentos antigos:

Inspiram-se frequentemente, enquanto som e expressão, na voz humana, a qual nas civilizações primitivas, e ainda durante muito tempo nas civilizações cultas, foi colocada acima de todos os outros instrumentos. Só com o Barroco floresce, no Ocidente, uma música instrumental autônoma (MICHELS, 2003, p. 25).

Specht (2007) confirma a identidade da voz com os timbres dos instrumentos,

A organologia mostra que os instrumentos melódicos surgem como clones da voz humana. Na história, durante muito tempo, a voz foi o mais perfeito e acabado instrumento musical, servindo de modelo para os outros instrumentos, que quase sempre se restringiam a dobrar a melodia cantada. (SSPECHT, 2007, p. 37)

A literatura da história da música ocidental baseada em estudos musicológicos faz sempre referência a atividades do canto em grupo desde a antiguidade e apresenta evidências de sua importância social. Um caminho para compreendermos suas diferentes sonoridades tem apoio nos achados arqueológicos dos instrumentos de época que supostamente imitavam a sonoridade do canto, bem como na expressão facial e corpórea de desenhos e imagens pictóricas da época.

Conscientes da riqueza e multiplicidade de gêneros musicais através do tempo, para além da história linear dos tratados da música ocidental, entendemos que essa linha traça um caminho dos gêneros e produções das classes cultas dominantes, em cujas produções ficam registrados os poderes da antiguidade, da igreja, da nobreza e, mais tarde, da classe burguesa. Nessa história linear ficam registrados os caminhos “distintivos” da música como símbolo de poder e domínio.

O canto coral tem assim sua história registrada desde a sistematização da escrita musical do canto gregoriano no século IX. Mesmo com a existência de fragmentos de registros da escrita musical na antiguidade – Grécia, por exemplo –, esses registros se resumem a poucos exemplares, cujas decifrações baseadas em ilações feitas através de achados arqueológicos de instrumentos musicais nos deixam noções inexatas de como soaria essa música. Entretanto, desde a sistematização dos modos eclesiásticos, podemos acompanhar uma trajetória da música coral ocidental ao longo da idade média e períodos subsequentes, com grande parte desse repertório constituída de peças sacras.

Os primeiros registros profanos ocidentais (não sacros) se referem à música dos trovadores medievais, que data do século XII. É na Renascença e depois com surgimento da ópera no já no início do século XVII que observamos escrita de uma crescente produção de temas profanos.

Neste trabalho, interessa-nos particularmente as questões da utilização da voz e das mudanças de padrões de emissão vocal ao longo do tempo, bem como suas possíveis relações e ligações com movimentações sociais. Até o século XVIII, a mulher não participava dos cantos sacros como também da ópera em seus primórdios no início do século XVII². O canto coral era praticado com vozes masculinas e vozes infantis, que têm a mesma tessitura feminina, mas características sonoras diferentes. Encontramos em Chevitarese descrição detalhada:

² No gênero musical operístico podemos observar de forma clara essas características vocais. Em sua gênese, os papéis femininos eram representados pelos *castrati*. Hoje, os principais papéis das óperas barrocas com reconstruções históricas são realizados por falsetistas, vozes masculinas com uso do falsete cuja formação técnica acadêmica se dá até hoje, nas principais escolas de música antiga.

Como as mulheres eram proibidas de cantar nas igrejas, a execução das partes agudas (soprano), até o século XVI, era realizada por meninos e as partes de contralto cantadas por homens de vozes agudas ou em falsete. A partir desse século o Papa Clemente VII (1523 - 1534) aceita a substituição dos meninos cantores e dos homens que cantavam em falsete, pelos *castrati* que passam a assumir o canto das partes de soprano e contralto nos coros. Os *castrati* trabalharam para a Igreja Católica Apostólica Romana durante mais de 300 anos. Esta prática só foi totalmente abolida no início do século XX, com um *Motu Proprio* do Papa Pio X (1903 - 1914), no qual proibia a contratação desses cantores na Capela Sistina. É nesta ocasião que a mulher passa a ser admitida oficialmente no canto litúrgico (CHEVITARESE, 2007, p. 28).

Vale ressaltar a importância musical dos *castrati*, crianças com vozes privilegiadas que sofriam castração de forma a manter as características vocais femininas após a puberdade e que eram reservados para solos de grande virtuosismo vocal.

Augustin (2003) fala das características dessa voz:

Até o início do século XIX, a distinção das vozes agudas não era baseada fundamentalmente na extensão vocal, no conjunto de todas as notas que um cantor conseguia alcançar, mas principalmente no timbre, na 'cor da voz'. A definição da extensão das vozes de soprano e mezzo não era muito clara. Um mesmo *castrato* poderia cantar como soprano em uma determinada ópera e, na próxima, como um mezzo. Não era primordial que o cantor atingisse notas agudíssimas, no entanto ornamentar de forma leve, com agilidade e velocidade era o que se esperava de um 'bom cantor' na época. O virtuosismo vocal era demonstrado pela agilidade, mudanças rápidas de tessitura, perfeito controle de dinâmica (*messa di voce*) e coloração tonal (AUGUSTIN K, 2003, p. 86).

Considero importante trazer a questão dos *castrati* e do falsetista da voz infantil e feminina, na medida em que demonstra a flexibilidade da voz cantada e seus diferentes usos impostos por questões sociais, religiosas e morais. Entendemos que a atividade coral lida de forma efetiva com essas variedades de expressão vocal, proporcionando aos seus cantores, por meio do autoconhecimento, muitas dessas possibilidades.

Desde a idade média, compositores escreviam para as pequenas formações vocais instrumentais, as quais, aos poucos, foram se expandindo até as grandes massas corais orquestrais do período romântico. As emissões vocais de uma época tendem a se espelhar nas sonoridades dos instrumentos e vice versa, o que faz supor, por exemplo, a sonoridade anasalada até a renascença baseada no som dos instrumentos de época e também em expressões pictóricas.

Até o barroco, a sonoridade era plana sem vibratos como a emissão infantil e dos *castrati*, refletida nos instrumentos de corda com traste da família de violas da gamba e de sopro e sem grande variação de dinâmica que corresponde, pois, a grupos pequenos de vozes infantis planas (sem vibratos). As grandes obras vocais do período barroco se projetavam com essa sonoridade. São famosos até hoje os grupos de meninos cantores que mantêm a tradição de canto com essas características.

A participação feminina só se faz presente na ópera no século XVIII, como vemos na citação a seguir, quando, ao referir-se à inauguração do Real Theatro de São Carlos em Lisboa, em 1793, Augustin (2013) tece o seguinte comentário:

Na companhia lírica do teatro não havia mulheres e, desde a inauguração do teatro, os *castrati* foram os cantores de grande destaque. Em 1799, quando D. João VI revogou a proibição feita às mulheres de representarem nos teatros de Lisboa, os *castrati* começaram a se retirar dos papéis femininos, passando somente a interpretar personagens masculinos, até que, da temporada de 1807 em diante, não havia mais a presença desses cantores na cena lírica de Lisboa (AUGUSTIN, 2013, p. 91).

Consideraremos refletir que as formações corais na cultura europeia acompanhavam as tendências e estilos musicais que representavam os ideais da sociedade dominante dos diversos períodos em que se divide a história da música ocidental. O canto e, portanto, a voz, pode ser visto como reprodução de padrões e transmissão de juízo estético e fundamentos religiosos, tanto nas igrejas, como nas cortes.

O canto gregoriano construído com padrões específicos, utilizando os modos eclesiásticos, entregava aos fiéis um texto litúrgico, fora das marcações rítmicas mundanas, distante, pois, das danças, mas com movimentos melódicos circulares característicos dos modos da Igreja. O desenvolvimento da polifonia – canto a várias vozes – segue uma trajetória de alta complexidade ainda baseada no sistema modal (construção sobre modos musicais). As tonalidades (sistema de escalas tonais), que vão sendo aos poucos estabelecidas, buscam uma narrativa musical e libertam-se da circularidade do pensamento modal.³ Joahan Sebastian. Bach já apresentava no final do barroco a palheta de tonalidades do sistema tonal temperado com sua coleção *Cravo bem temperado*.⁴

A polifonia vocal instrumental se constituiu na expressão artística de celebração da fé católica que representava o pensamento da oligarquia e da nobreza do poder feudal. Observamos, já, durante o Barroco, mudanças fundamentais na forma de fazer música como representação do movimento da reforma que acompanha o crescimento da burguesia urbana e industrial: textos musicais se proliferam nas línguas de diversas nacionalidades, buscando clareza e linearidade do discurso musical. Com isso, podemos perceber que as mudanças dos padrões estéticos corresponderam a domínios de novas classes dominantes, isto é, à música das

³ No livro *O som e o sentido*, Wisnick (2017) elucida com bastante propriedade os significados do pensamento musical modal e a mudança para o sistema tonal.

⁴ O sistema de temperamento corresponde à organização de Escala de 12 com intervalos iguais. Grande parte dos instrumentos hoje, bem como composições clássicas e populares são constituídos nesse sistema.

elites associadas a classes com poder de decifrar sua linguagem e apreciá-la, e à arte musical como símbolo cultural de classes sociais e econômicas.

3.1 Como instrumento de dominação e emancipação

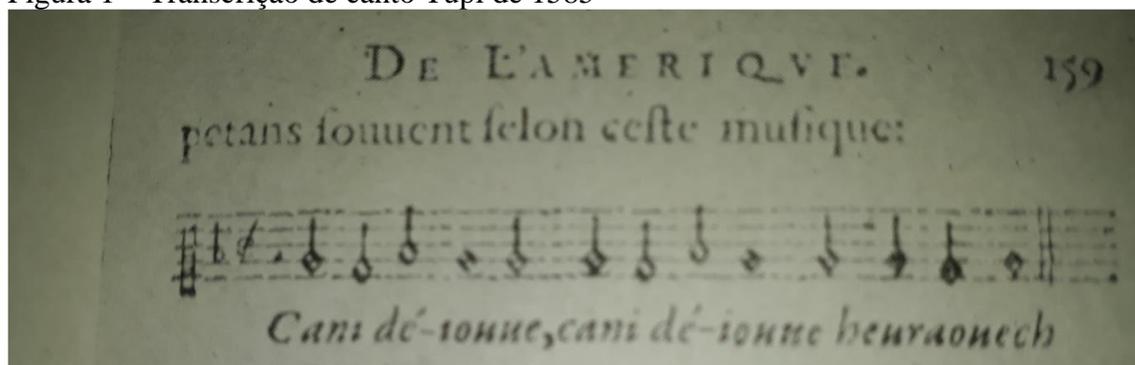
O canto em grupo, presente nas tradições de nossos habitantes originais, foi veículo de intensa manipulação e imposição cultural, desde a chegada dos europeus e estabelecimento dos portugueses. Entre outras formas, a catequese e as práticas musicais religiosas foram difundidas segundo tradições europeias por todo o período colonial.

Preferimos desenvolver nosso pensamento sobre os caminhos musicais desse período falando da música colonial de forma geral, conscientes de que a música coral se encontra presente na maior parte da literatura resgatada em nosso país. As partituras mais antigas encontradas no Brasil datam no final no século XVII e, a partir de então, a musicologia histórica conseguiu editar música coral orquestral, em sua maioria, religiosa.

A produção musical onde a música coral se fazia presente realizava uma prática distintiva que representava o poder da igreja, da nobreza e da oligarquia portuguesa, além de propiciar, como veremos adiante, possibilidade de movimentação social a músicos compositores e instrumentistas conferindo-lhes status e posicionamento social.

Relatos históricos desde a chegada dos europeus ao Brasil no séc. XVI descrevem com riqueza de detalhes a força do canto de nossos habitantes primitivos, discriminando sonoridades e até mesmo apresentando a escrita de algumas melodias. A transcrição do canto Tupi, “Canide Youne” (Figura 1), e de outros, foi divulgada em 1585, por Jean Levy, em *Histoire dún Voyage fait en La Terre au Brésil*⁵. Essa mesma canção foi utilizada por Villa Lobos em sua coletânea de cânticos orfeônicos. Outros compositores brasileiros também fizeram uso desse tema, como José Vasconcelos, em *Moacaretá*, onde três temas indígenas são tratados em forma de fugato.

Figura 1 – Transcrição de canto Tupi de 1585



Fonte: CAMEU, 1977, p. 87.

⁵ “Historia de uma viagem feita nas terras do Brasil”, tradução minha.

Nos dias atuais, a prática de canto em grupo ainda se faz presente no cotidiano indígena, marcando os principais rituais de passagem e datas comemorativas. Inúmeros estudos etnomusicológicos (podemos citar Antony Seeger que pesquisou sobre os índios Suiás e Rafel Bastos, sobre os índios kamayurás) que trazem registros fonográficos e de imagem desses cânticos, nos quais o cantar vem sempre acompanhado de um sentido de pertencimento e de celebração, sempre associado ao corpo e seus movimentos.

Já no início da dominação portuguesa, os Jesuítas submeteram os índios a um processo de aculturação, no qual a prática de linguagens artísticas foi importante ferramenta. O exercício do canto e da linguagem cênica dos autos cristãos mesclavam canções litúrgicas tradicionais em diversas línguas indígenas com canções de suas tradições vertidas para o latim, como por exemplo, descreve(D'ARAUJO2000, p. 14).

Observa-se, com isso, a estratégia dos dominadores portugueses de utilização da prática artística para conversão de valores milenares, impregnados nos corpos dos habitantes primordiais de nossas terras. A importância da arte e particularmente da música como sensibilização e instrumento de reprodução ou transformação cultural e social pode ser observada na manutenção de escolas de música do Brasil Colônia, como na Escola de Música de Santa Cruz até o século XVIII, na Bahia, e na existência de grupos instrumentais de negros libertos que fazem parte de relatos de visitantes em 1610 na Bahia. Ao mesmo tempo em que tais grupos significavam para seus mantenedores status social, a perspectiva de se tornar um negro liberto aparece pelo viés cultural e, mais especificamente, pelas habilidades musicais. D'Araujo (2000) descreve:

Os conjuntos de Chorameleiros, ou 'Choramelleiros' aparecem em crônicas do século XVIII em várias regiões brasileiras, com elogio à sua capacidade de interpretação, ao alto nível de repertório e pelos conhecimentos adequados de solfejo e teoria da música (D'ARAUJO, 2000, p. 187).

As atividades musicais com uso extensivo do canto coletivo, nos primeiros dois séculos de colonização no Brasil, relacionadas ao trabalho franciscanos e jesuítico de conversão de índios e negros, prosseguem no trabalho pedagógico das igrejas e irmandades. Ainda D'Araujo (2000) nos proporciona essas informações:

A presença dessa classe intermediária possibilitou o surgimento de instituições laicas ligadas à igreja católica, como irmandades e ordens terceiras que desempenharam importante papel na construção das igrejas setecentistas. (D'ARAUJO, 2000, p. 17).

A prática da chamada música colonial brasileira (século XVI ao final do século XVIII) corresponde a um longo período da história da música ocidental – parte da Renascença, período

Barroco e Clássico. A maioria dos achados de partituras desse período no Brasil se refere à segunda parte do século XVIII, quando na Europa já se estabelecia o período Clássico. Pesquisas musicológicas relativamente recentes, final do século XX, voltam-se para a música realizada em Portugal nesse período como fonte fundamental de informação para o que poderia estar sendo praticado no Brasil Colônia (CASTANHA, 2001).

Acompanhando o desenvolvimento da música portuguesa durante o período Barroco, observamos o predomínio da música sacra litúrgica, baseada na polifonia vocal e instrumental da Renascença (estilo antigo). As inovações do Barroco – formas e outras características que surgem na Itália e se espalham por toda a Europa no início século XVII – chegam a Portugal só na metade do século XVIII.

Durante os séculos XVII e XVIII, dá-se em Portugal um longo período de transição da Renascença para o Barroco conhecido como maneirismo português. Essas observações abrem perspectivas para compreensão das práticas musicais no Brasil colonial. Como se pode esperar, as inovações do Barroco, como a ópera e a música instrumental, chegam ao Brasil em um período em que a história da música ocidental aponta para a produção do classicismo musical.

Os principais centros de produção musical e cultural foram determinados em diferentes períodos da história brasileira por fatores políticos e econômicos. O ciclo da cana, que vai do final do séc. XVI até a primeira metade do séc. XVIII, tem seu centro geográfico na Bahia e em Pernambuco. D’Araujo (2000, p.15) aponta que “já em meados do séc. XVI foram criadas duas instituições importantes para a vida musical da colônia: as capelas da Sé, de Salvador, e da Matriz, de Olinda”, onde havia o predomínio da canção sacra europeia.

Já o ciclo do ouro tem início no séc. XVIII em Minas Gerais, sob severo controle econômico e político. A proibição da construção de novos mosteiros e conventos favoreceu o desenvolvimento de irmandades religiosas que acabaram centralizando a maior parte das atividades musicais na região. Importante ressaltar que essas irmandades eram constituídas em sua maioria de pardos, o que é referido na história da música colonial como “mulatismo” musical. A profissão de músico vocal, instrumental, apesar de menor distinção na época, representou à etnia negra possibilidade de ascensão. Ao fim do período colonial, as carreiras de composição e eclesiástica foram exemplos dessa movimentação social.

Os mulatos que se destacavam no campo das artes lutavam para ingressar no mercado de trabalho, visando não só rendimentos maiores, mas também procurando alcançar uma posição melhor na restrita sociedade colonial. Para alcançar estes objetivos embranqueciam seu comportamento, adotando valores dominantes. José Maria Neves observa que ‘quanto mais perto das origens negras, mais forte era o desejo de ignorar a negritude, de refletir os modelos europeus’ (D’ARAUJO, 2000, p. 192).

A maior parte dos compositores brasileiros do séc. XVIII eram mulatos e escreveram músicas em estilo Pré-clássico. Behague (1979) admira a capacidade desses compositores de imitar e assimilar os estilos que prevaleciam na Europa. É no mínimo instigante pensar o que essas práticas e produções musicais poderiam representar em termos de distinção em um ambiente onde prevaleciam os valores cristãos oligárquicos, uma vez que não haviam chegado ao Brasil, via Portugal, as inovações barrocas representantes dos valores burgueses da Reforma.

Apesar de não me dedicar detalhadamente a essas análises, considero pertinente buscar correlações entre atividades musicais praticadas e possibilidades de movimentação social de acordo com ideias vigentes e interesses das classes dominantes ao longo da história brasileira.

3.2 Na construção da brasilidade: o canto orfeônico

Ao pensarmos a história do canto coral no Brasil, observamos um salto no tempo em relação à produção e ao significado dessa atividade no panorama musical do país. Se durante o período colonial XIX, o canto em grupo exercia grande influência nas composições e prática musical, só na primeira metade do século XX, com o movimento modernista comandado por Mário de Andrade, a atividade coral passa ter proeminência e significado social e político, sob a direção de Villa Lobos.

Se no período colonial o canto coral propagava a convicção cristã fortalecendo o poder da igreja e os interesses da coroa, sob Vargas, o “canto orfeônico”, canto coral instituído nas escolas sob a direção de Villa Lobos, passa a assumir um caráter pedagógico-formativo, dentro de uma visão unificadora de um estado coercitivo. O que queremos evidenciar é o canto coral mais uma vez sendo veículo difusor de ideias e visão de mundo.

O trabalho de Mário de Andrade (1972), figura central do movimento modernista brasileiro, teve por tônica a identificação, definição e estruturação de um modelo de representação do pensamento artístico da cultura brasileira. A partir dele, observamos, pela primeira vez, a preocupação com iniciativas não só de políticas públicas, no sentido de levantamento e “valorização” da diversidade cultural, mas também a instauração de seu pensamento em atividades pedagógicas de diversas instâncias institucionais, como, por exemplo, em relação ao que aqui nos interessa diretamente, o canto orfeônico nas escolas reforçando seu caráter formativo.

É importante ressaltar que o canto coral orfeônico, tendo como figura central Villa-Lobos, mesmo que criticado por sua associação com os ideais do governo autoritário de Vargas, foi escolhido como instrumento pedagógico das ideias de Mário de Andrade. Até os dias de

hoje, sob o nosso ponto de vista, representou a única proposta pedagógica musical de grande amplitude enquanto política pública.

O projeto autoritário incluía o canto em grupo com repertório patriótico e canções de boas maneiras dentro do quadro de disciplinas obrigatórias. Se, por um lado, seu caráter excludente (alunos com dificuldade de afinação ou que apresentavam disfonias vocais) é alvo de crítica, o programa comprovou a possibilidade de desenvolvimento de uma linguagem artística dentro da escola, com muitos desdobramentos, tais como apresentações, prática de solfejo e teoria musical, classificação vocal, contato com uma visão mesmo que romantizada de ritmos e canções nacionais.

A ampliação dessa prática de canto nas escolas públicas tirou o ensino da música de uma posição exclusiva de elite como fator de distinção, democratizando a educação musical. No entanto, o caráter autoritário e unificador pouco deu margem ao domínio da linguagem musical para o desenvolvimento de processos criativos. O fato de todos os núcleos escolares cantarem a mesma canção não prezava pelas características dos grupos, mas sim pela padronização para resultados em forma de espetáculos, os quais reuniam milhares de cantores. Tupinambá (1993, em sua dissertação, fala dessa política do regime autoritário de Vargas e da necessidade de um discurso político e cultural unificador, que chama de a “mística brasileira da unidade”).

Importa-nos, especialmente, o fato de uma vez mais, o canto coral ser escolhido como prática de linguagem artística e como veículo de difusão de políticas culturais e sociais no processo histórico de formação do povo brasileiro. Em virtude de a voz (instrumento do canto coral) se constituir em um instrumento musical natural, econômico e prático, representa também um acesso direto a um importante meio de expressão do ser humano. Além disso, a voz “mora” no corpo do indivíduo, o qual se movimenta de diversas formas para produzi-la, envolvendo, pois, atitudes mentais e corporais que estão diretamente a ela associadas. Por isso mesmo, a voz está presente em importantes transformações do indivíduo.

Já vimos anteriormente que a inflexão vocal, timbres, tornam-se características de classe e traços culturais - *habitus*. Por isso, consideramos o canto coral quando falamos de ampliação das possibilidades expressivas da voz cantada e falada e trazemos o potencial dessas práticas representarem em um caminho inverso ao do controle e da dominação, possibilidades de transformação social.

Para entendermos em que fundamentos culturais se inserem as linhas de construção do canto orfeônico e sua importância na construção de processos identitários em nível nacional, trazemos algumas posições do movimento modernista brasileiro. É preciosa a formulação de

Andrade (2007) sobre o papel do artista, sua temática, o processo de construção da obra, estabelecendo uma ligação entre, de um lado, as culturas populares e suas linguagens particulares e, de outro, sua transposição em um produto artístico de pretensa linguagem universal. O autor traçou uma possibilidade de caminho entre o “dialeto musical” da cultura popular para uma linguagem musical de caráter mais universal. Acreditamos que seja nesse processo que se abre ou se restringe o diálogo que permite acesso à troca de conhecimentos.

Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: Uma arte nacional já está feita no inconsciente do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: Imediatamente desinteressada (ANDRADE, 1972, p.16).

Mário de Andrade considera interessada a arte da cultura popular, na medida em que cumpre necessidades sociais e de fé, nos festejos e celebrações. “Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa, é arte de circunstância. É interessada.” (ANDRADE, 1972, p.18). O conceito de arte interessada presente no pensamento de diversos autores é essencial para a compreensão de que a atividade coral pode ser vista como uma importante ferramenta de transformação social. A arte interessada/desinteressada é tema também do pensamento de Bourdieu (1983), como aspecto de distinção de classe, que vê o gosto constituído pela disposição estética (fruto de um distanciamento das necessidades diárias) e do *capital cultural* (investimento de tempo e recursos econômicos):

A dependência dos gostos em matéria de cultura legítima com relação às condições econômicas se estabelece, portanto, ao mesmo tempo por intermédio da disposição estética (cuja constituição e uso - distância com relação à necessidade - elas tornam possível) e do capital cultural que, só podendo ser acumulado - isto é, incorporado - a preço de uma despesa em dinheiro e tempo, é delas uma forma transformada. (BOURDIEU, 1983, p. 90)

Os estilos de vida marcados pelos aspectos distintivos, dos quais a fruição artística é um bem simbólico, também, dependem do distanciamento de urgências.

O mais importante das diferenças na ordem do estilo de vida e, mais ainda, “da estilização da vida”, reside nas variações da distância com o mundo – suas pressões materiais e suas urgências temporais- distância que depende, ao mesmo tempo, da urgência objetiva da situação no momento considerado e da disposição para tomar suas distâncias em relação a essa situação. Tal disposição que mal podemos chamar de subjetiva, posto que é objetividade interiorizada e só pode constituir-se em condições de existência relativamente liberadas da urgência, depende, por sua vez, de toda a trajetória social. (BOURDIEU, 1983, p. 84)

A linguagem dos gestos, do corpo do movimento está impregnada nas diferentes culturas. A música desinteressada com valores estéticos desconectados de raízes populares é

distintiva de classes. Falamos dessa visão no movimento de catequese pós “descobrimento” e nas possibilidades de ascensão social dos compositores negros das irmandades coloniais. Nesse ponto, o acesso à erudição dá-se com a possibilidade do desinteresse da arte voltada apenas para o deleite estético, restrito aos que podem adquirir a capacidade de praticá-la ou apreciá-la como um lazer.

Chevitarese (2007) traz em sua pesquisa o pensamento de Dumazedier que descreve o lazer como um espaço escolhido por livre vontade, livre de obrigações de toda ordem, com função de recreação, descanso e entretenimento, mas, também, um espaço para formação e informação, onde o indivíduo pode exercer sua capacidade artística criativa. A prática artística, na qualidade de lazer, significa cultura/arte desinteressada, compreendida por Bourdieu como sinônimo quase de arte “cultura” da classe hegemônica dominante. O lazer segundo o autor não seria mais um produto secundário, mas prioritário, no mundo contemporâneo e, por vezes, muito mais sério do que a educação formal (autoformação permanente), pois é de livre escolha. Entendemos que a atividade coral como extensão universitária se apresenta como uma dessas participações sociais voluntárias.

Ainda sobre o significado da arte interessada/ desinteressada, Andrade (2007) propõe um descolamento, um rebuscamento, um processo criativo de elaboração sobre a cultura popular: música brasileira deve de significar toda música nacional como criação, quer tenha quer não tenha caráter étnico’. (ANDRADE, 1972, p.16). Já Marilena Chauí (Chauí, 2008) aborda a questão da cultura, fazendo distinção entre a cultura formal e a cultura popular. A autora remete, dentro de sua classificação, à tendência romântica nacionalista de universalizar a cultura popular, da qual seriam um exemplo a proposta de Mário de Andrade e a de seguidores da corrente nacionalista brasileira, como Mignone e Villa-Lobos.

3.3 **Diversidade**

Apesar de, perceptivelmente, ser bastante expressiva a atividade coral brasileira, nos tempos atuais, constituindo-se em importante campo de trabalho para músicos, regentes, cantores acompanhadores e arranjadores, não existe levantamento estatístico do número de corais, suas modalidades, número de cantores envolvidos, bem como informações oficiais, frutos de ampla pesquisa.

Dada a crescente abrangência de corais em todo o país, acreditamos que tal levantamento seria da maior importância para valorização da atividade coral em suas múltiplas perspectivas mercadológicas - desde as musicais propriamente ditos equipamentos de som,

instrumentos musicais, regentes, preparadores vocais e acompanhadores, até a produção de eventos festivais corais por todo o país -, gerando renda de hospedagem, alimentação e turismo, sem nos esquecermos dos cursos técnicos e de nível superior de formação de regentes, professores de técnica vocal e acompanhadores e correpetidores. Também, quanto ao grau de capilaridade nas instituições - igrejas, centro espíritas, escolas, universidades, instituições de cultura - e nas iniciativas independentes, não encontramos dados estatísticos.

Para apresentarmos as principais características dos coros em atuação no Brasil atualmente, tomei como ponto de partida JUNKER (1999) que apresenta dados na palestra de Ribeiro (1998), feita em outubro de 1998, na I Oficina de Administração Coral, da Federação de Coros de Brasília, dados aos quais acrescentei algumas alterações.. Apesar de representar um levantamento relativamente antigo das modalidades de coros existentes no país, os Quadros 1, 2 e 3, a seguir, mostram uma classificação significativa do que acontece na atualidade.

Quadro 1 - Classificação de corais conforme instituições mantenedoras

TIPO DE CORAL	DEFINIÇÃO
Corais de empresas	Grupos que pertencem a instituições privadas e públicas, com maior interesse sejanas dinâmicas de equipe, criatividade e melhoria do ambiente de trabalho.
Corais religiosos ou sacros	Grupos ligados a instituições religiosas, com finalidades musicais litúrgicas.
Corais de escolas técnicas e superiores de música	Grupos com finalidades acadêmicas, que por vezes adquirem identidade própria e se constituem em grupos artísticos atuantes no cenário musical, para além do processo educativo
Corais independentes	Grupos criados pelo regente ou líderes, por vezes dissidentes de alguma instituição.
Corais profissionais	Grupos de cantores remunerados por alguma instituição ou por gestão própria.

Quadro 2 - Classificação de corais conforme características vocais

TIPO DE CORAL	DEFINIÇÃO
Corais infantis	Grupos constituídos de crianças que ainda não passaram pela muda vocal ⁶ .
Corais infanto-juvenis	Grupos com vozes infantis com meninos e rapazes ainda cantando como soprano e contralto, mas com alguns rapazes no processo de muda vocal.

⁶ Fase de mudança do registro vocal por ocasião da puberdade.

Corais juvenis	Grupos de jovens com vozes que já passaram pela muda vocal.
Corais masculinos	Grupos formados por homens, que podem também fazer uso de falsete.
Corais femininos	Grupos formados por mulheres definidos também como de vozes iguais.
Corais adultos mistos	Grupos constituídos de homens e mulheres com vozes maduras.
Corais de terceira idade	Grupos formados por pessoas idosas e de meia idade, cujas extensões e timbres vocais trazem características específicas.

Quadro 3 - Classificação de corais conforme seu propósito

TIPO DE CORAL	DEFINIÇÃO
Corais comunitários	Grupos de caráter social, religioso ou político, nos quais o canto reforça os objetivos do grupo.. 1. Nota de rodapé ⁷ .
Corais sacros ⁸	Grupos ligados à atividade litúrgica, com maioria de apresentações dentro de igreja ou templos de celebração espiritual.
Corais de empresas	Grupos relacionados a investimentos em programa de qualidade de vida, saúde ocupacional de funcionários e na imagem da empresa.
Corais profissionais	Dos gêneros, os mais raros no país. Definem-se pelo fato dos cantores receberem proventos ou salários para exercer a função. São normalmente coros de teatros líricos sustentados pelo poder público, cujos cantores são profissionais de canto lírico. Algumas iniciativas independentes fazem repertório camerístico.
Corais universitários	Grupos ligados aos departamentos universitários de música. Surgem como atividade comunitária e muitas vezes assumem representatividade externa da instituição. Alguns se constituem em atividade extensionista.
Corais de escolas	Grupos formados por atividade extraclasse como atividade comunitária dentro de escolas
Corais líricos e sinfônicos	Grupos que usualmente realizam peças sinfônicas para coro e orquestra pertencentes a teatros municipais, estaduais ou nacionais, alguns com estrutura tripla (coral, orquestra e corpo de ballet), voltados para a ópera; coros de instituições superiores de música para execução de repertório, coral-sinfônico; e também associações corais sinfônicas independentes abertas a toda comunidade.
Corais cênicos	Grupos que utilizam o corpo como força cênica, com uso de coreografias e movimentos corporais.

⁷ Talvez se sejam inseridos aqui, coros de comunidades indígenas e quilombolas.

⁸ Existem grupos que se dedicam à extensa literatura coral sacra-litúrgica enquanto música de concerto: Missas, Motetos e diversos gêneros, baseados em textos sagrados bíblicos e nas liturgias cristãs que inspiraram inúmeros compositores. Recentemente essa terminologia se aplica aos aspectos sagrados de outras religiões, tais como coros espíritas, religiões de matrizes africanas e outras.

Quadro 3 - Classificação de corais conforme seu propósito

TIPO DE CORAL	DEFINIÇÃO
Grupos vocais	Quase sempre dissidentes de uma formação coral existente, com pretensões de apuramento técnico e profissionalização. Muitos voltados para música popular.

Vale a pena enfatizar o crescimento de arranjos corais da música de cultura popular, principalmente da Música Popular Brasileira (MPB), com alto grau de elaboração, complexidade e qualidade. Atualmente, um número expressivo de arranjadores tem posto em evidência a riqueza desse repertório, com base no qual a maioria dos corais e grupos vocais do Brasil se dedica, cada vez mais, a esse gênero musical.

Irene Tupinambá (1993), em sua dissertação de mestrado, fala das inquietações do maestro Marcos Leite, em 1978, quanto ao uso restrito da música popular no repertório coral da época. O maestro defendia a qualidade das composições de Chico Buarque, Caetano Veloso e outros compositores, mas criticava o uso nesse repertório de técnicas e sonoridades do Bel Canto, ao qual se referia como “voz entubada”, o que chama de “equivoco cultural”. Tupinambá (1993) se reporta a Mario de Andrade em “Aspectos da música Brasileira”, que já mencionara em suas considerações questões relacionadas com a pronúncia do português brasileiro cantado e o problema das nasalizações dos fonemas.

A autora traça um paralelo entre o canto orfeônico, de caráter unificador dos anos 1950, e o canto do coral da cultura, depois denominado Cobra Coral, que nos anos 80 seguiu uma tendência de desfragmentação, representada pela contracultura. O canto orfeônico, Tupinambá (1993, p.10) o caracteriza dentro do que chama de “a mística brasileira da unidade”, representando a busca da identidade modernista proposta por Mário de Andrade.

No Cobra Coral, dirigido pelo maestro Marcos Leite, o corpo cênico passou a assumir caráter expressivo juntamente com a emissão vocal. Isso contribui para uma nova postura do canto coral, a qual questiona não só a imagem do coral tradicional, mas, principalmente, abre espaço para novas concepções sonoras como alternativa para o lirismo vocal impregnado na prática coral brasileira. Além de buscar aproximações com emissões vocais da MPB, através de uma postura corporal mais solta, a associação do canto com elementos cênicos corporais acaba por mostrar novos caminhos para a abordagem de repertórios da cultura popular. O corpo marca sua presença, movido pela diversidade rítmica dessas manifestações, quer seja com movimentos de dança, quer seja com mímica corporal intencional como parte integrante das canções.

Tupinambá (1993) analisa essas questões em relação à performance do grupo de canto coral da Cultura Inglesa, partindo de declarações de Paula Mofreitas, que cuidou das questões cênicas do grupo, quando egressara de curso de teatro com Hamilton Pereira, criador e diretor do “Asdrubal Trouxe o Trombone”.

Decide colaborar, segundo suas declarações, buscando, por sua vez, a conscientização do corpo do cantor e um domínio expressivo, criativo e amplo sobre ele, o rosto, a fala, o gestual, um preparo tal que pretendia tornar capaz, cada pessoa de interpretar solando, isto é, de ter uma performance expressiva única ao cantar no conjunto. Seria uma rota possível, diz ela suscitada por indagações em torno do significado, do corpo do cantor em cena, da coerência entre seus movimentos e o canto, da atualidade, desses movimentos na era do vídeo (TUPINAMBÁ, 1993, p. 130).

Considero importante essa declaração, na medida em que traz para o canto coral um exercício mais profundo de atrelar a voz ao corpo que a produz, utilizando modelos mais autênticos e próximos da cultura brasileira e não uma mera reprodução de sonoridades estereotipadas. As escolas de canto alemãs e italianas, entre outras, aproximam o canto das peculiaridades de suas línguas, de seus fonemas e sonoridades características. O canto em português requer, da mesma maneira, formatações especiais do aparelho fonador, principalmente quando se trata de canções populares, ligadas ao afeto e a nossa expressividade.

Geralmente, podemos reconhecer a forma de falar associada ao gesto como indicativo de pertencimento a grupos sociais distintos. A preocupação com a expressão do corpo representa uma possibilidade mais forte da eficácia da linguagem coral como transmissão de valores culturais. A relevância do trabalho corporal na prática do canto tem predominado nas atividades corais no Brasil, mesmo nos grupos que não se propõem a atuar cenicamente. A postura e o movimento do corpo vêm cada vez mais sendo relevantes na produção sonora até de coros de repertório erudito, não só atuando na qualidade do som, mas no potencial expressivo dos cantores.

Hoje podemos constatar nos programas de concertos individuais, assim como em festivais de corais, a predominância no Brasil de coros que cantam arranjos de MPB, de coros de igrejas evangélicas com repertório sacroamericano erudito e gospel e de coros tradicionais de instituições acadêmicas que cultivam o repertório europeu erudito. Cada vez mais proliferam grupos vocais, muitos de excelente qualidade, em sua maioria com arranjos de MPB.

O crescimento dos grupos vocais, como comentado anteriormente, normalmente grupos constituídos por cantores egressos de corais, representa um crescimento dos conhecimentos vocais e da capacidade expressiva dos coralistas que passam a dominar a linguagem da harmonia vocal e se sentem seguros para cantar em grupos menores e mais personalizados.

O aumento de festivais de coros espalhados por todo o território nacional, além de difundir peculiaridades do movimento coral das distintas regiões do país, tem promovido maior mobilidade e troca de experiências entre coralistas, regentes, arranjadores e preparadores vocais. Apesar disso, poucas associações e federações de coros e regentes são mantidas, principalmente por dificuldades financeiras, o que dificulta o estabelecimento de padrões de remuneração e condições mínimas para que os profissionais (regentes, professores de técnica vocal e acompanhadores) exerçam seu trabalho, bem como a garantia de uma qualificação adequada para quem trabalha com grupos corais.

A especificidade da regência coral acompanha alguns aspectos que consideramos da maior importância: amplo conhecimento das possibilidades vocais, autoconhecimento do aparelho fonatório e flexibilização do uso da voz. No entanto, a função de regente coral vem sendo exercida por músicos e aficionados com diversas formações: cantores, pianistas, músicos de diversas áreas. A formação em regência era voltada principalmente para a área orquestral. Poucos maestros tinham conhecimentos técnicos específicos para atingir determinados efeitos vocais ou mesmo para indicar soluções acerca de dificuldades de execução de obras corais e corais orquestrais.

Questões como compreensão de apoio, respiração e funcionamento do trato vocal, bem como gestos particulares de regência voltados para as emissões vocais diversas, são raramente dominadas pelo regente orquestral. O uso da batuta, de certa forma, pode ser considerado como uma característica da regência para grupos instrumentais, no sentido em que amplia o gesto, funcionando como um prolongamento do braço do regente. Entretanto, não libera a mão esquerda para gestos mais expressivos que conotam formatações sonoras importantes, específicas de formações corais.

No Brasil, é bem recente a valorização da formação profissional em regência coral, com abertura de cursos de bacharelado específicos nessa área, como, por exemplo, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. A maioria dos cursos de graduação em música e também a recente graduação em regência coral, se baseia no repertório europeu, seguindo a tradição de ensino que aborda os primórdios da escrita musical, até os diversos períodos da história ocidental. É comum o contato com estilos da música medieval, renascentista, barroca, clássica, romântica, em suas diferentes fases e nas diversas correntes da música do século XX e contemporâneas.

Assim, predominam, no ensino musical brasileiro, composições estrangeiras. No entanto, prosperam pesquisas musicológicas que, buscam conhecimentos que possibilitam a performance de repertórios do período colonial brasileiro, enquanto o crescimento da

etnomusicologia no Brasil vem aprofundando o estudo sobre músicas mais ligadas aos temas da cultura popular.

Poucos estudos, contudo, contribuem para o desenvolvimento de uma técnica vocal específica ou técnica de regência que leve em consideração a recorrência de síncofes e contratempos. As composições corais brasileiras estão, aos poucos, retratando a força do cancionário popular em seus aspectos rítmicos e interpretativos, de forma mais contextualizada e menos romântica. Mas, ainda, não constituem propriamente uma escola específica.

4 O CANTO CORAL COMO PROCESSO FORMATIVO

A música se faz presente na vida da humanidade desde os seus primórdios, servindo aos mais diversos fins, de acordo com diferentes culturas e geografias. A prática musical, em suas inúmeras possibilidades vocais, instrumentais, em solo, grupos e mesmo multidões, acontece em templos religiosos, em entoações de cânticos, em execuções de hinos por bandas cívicas, em manifestações da cultura popular de diversas tradições, em shows de grandes dimensões, em outros mais reservados e intimistas, e também em manifestações pessoais de afeto, como em um canto de ninar. Tais manifestações, antes de representarem algo supérfluo, fazem parte da expressão do ser humano. A renomada musicista e pedagoga musical Gaiza de Sá reforça essa ideia.

A Música é para as pessoas além do objeto sonoro concreto, específico e autônomo, também aquilo que simboliza, representa ou evoca, pois, por ser um fenômeno sonoro que envolve aspectos afetivos e cognitivos, possui características estruturais, históricas, antropológicas e semiológicas (GAINZA, 1988, p. 56).

O canto coral, ou o canto em grupo, potencializa a voz humana em toda a sua palheta expressiva de extensão e timbres, e se constitui em possibilidades de muitos desdobramentos formativos, os quais podem ser compreendidos quando observamos as formas como se passam as construções do conhecimento musical. Esse conhecimento exige do indivíduo uma série de atitudes práticas, culturais, racionais, mas também inconscientes, que passam a fazer parte constituinte da formação do indivíduo. De acordo com Santa Rosa (2006), a educação musical além de dar primazia à música, privilegia também outras dimensões da constituição da humanidade, tais como a socialização, a autoestima e a contemplação das subjetividades. Dias também reforça essa percepção dos efeitos da prática coral: “Considerando essas questões, a prática coral tem se firmado cada vez mais em vários espaços da sociedade, desempenhando esse papel de contribuir para o desenvolvimento do ser humano através da experiência musical coletiva.” (DIAS, 2008, p. 231).

Existe o senso comum de que o aprendizado musical esteja vinculado ao de um instrumento, em aulas particulares, em conservatórios, e com embasamento teórico. Mas quando falamos dos processos formativos, precisamos levar em consideração também o aprendizado não formal, aquele que se dá pela convivência familiar, pelos vínculos sociais, para o qual não existe uma escola, mas que se passa pela pele, pelo olhar, na roda de amigos, nos cultos, nas festas, nos festejos e nos rituais. Esse aprendizado profundo, inconsciente, é a atitude mais natural e consistente de se aproximar de uma cultura musical e de todas as prerrogativas para sua produção, relacionadas aos gostos, aos gestos, às posturas corporais e significados, aos

afetos, contrapondo-se ao pensamento comum de que o aprendizado se passa principalmente pelos aspectos racionais e técnicos.

Rubens Queiroz (2006), em seu artigo *Uma breve e singela introdução ao mundo da música indígena e africana*, traz a importância da oralidade e da tradição para a compreensão dos fenômenos musicais, enquanto experiência direta e viva, e não como metodologia que garanta a autenticidade desses fenômenos.

O estudo da música deve voltar a dialogar com a ‘tradição’ e a ‘oralidade’, não mais na busca de uma ‘inocência’ que o mundo moderno teria feito perder ou corromper, mas como valorização do mundo vivido e da experiência. Se o entendo bem, o gesto, o corpo, a tradição, não devem ser vistos apenas como a expressão da irracionalidade, e sim como potência criadora e desafiadora de uma ordem do mercado, da forma, da razão ocidental (QUEIROZ, TUGNY, 2006, p. 17).

Queiroz (2006) ao comentar sobre a transcrição de canções indígenas, no artigo de Claudia Neiva de Matos, *A tradução de cantos indígenas, evidencia*, aborda por outro prisma, a importância da oralidade e da conexão com a corporalidade dos cantos indígenas quando não é ou pode ser preservada a “própria performance”. Esses elementos são parte da transmissão não formal do aprendizado musical

Perdem-se de saída a dinâmica e expressão rítmico-melódicas da música. E de modo crucial e em boa parte incontornável, perde-se a voz do índio, e mais toda a sua materialidade corporal, sua própria vida explícita e presente. Pois, como já bem sublinhou Paul Zumthor, ‘essa mobilização corporal, voz e ouvido, gesto e visão, é fundamento indescartável da poesia cantada e de seu efeito no receptor. Com o apagamento da performance é todo o núcleo vital da forma, mesmo da forma poética, que se esvai, pois essa forma é exata e especificamente gerada e contida na própria performance uma experiência na qual o que está em jogo não é mais uma estratégia racionalista, fruto de um saber encapsulado, mas uma vivência compartilhada – escrita não apenas por duas mãos – envolvendo o campo etnográfico, político e pedagógico. Ou seja, mais uma vez também no campo da tradução, como diria Marcel Mauss (1974), trata-se de sair de si e se misturar. (QUEIROZ, TUGNY 2006, p. 22-23).

Dessa forma a prática musical, a experiência musical e o seu aprendizado se passam de maneira mais abrangente onde predominam a oralidade e a vivência pessoal dotadas de um sentido social. Nesses ambientes, a música não é retirada de seu contexto, é viva e sem transcrições.

Assim é também no canto coral, ambiente de convivência, onde se desenvolve, sob a orientação do regente, o processo de construção musical: um trabalho de equipe no qual cantores de diversas origens sociais, de diversas procedências culturais, passam a respirar em conjunto, a afinarem-se e a timbrar suas vozes entre si e produzir um resultado musical a ser mostrado em performance, para diferente plateias. Os ensaios regulares, as concentrações, viagens e apresentações criam uma rede social com relações muitas vezes de afeto e, mais

importante, de pertencimento no grupo, o que de certa forma reproduz as condições do aprendizado não formal.

Contatos com partituras podem suscitar nos cantores o gosto pela escrita, não como requisito teórico, mas como ferramenta para agilização de leitura e realização musical, o que corresponde aos métodos ativos de pedagogia musical de que falamos adiante. Procedimentos esses que colocam o aprendizado teórico concomitante com o aprendizado prático, isto é, a teoria surge na medida em que se torna necessária para a prática. O envolvimento com a escrita e a teoria musical, além de facilitar aspectos da execução musical, abre espaço para a compreensão de formas mais elaboradas e, conseqüentemente, para a apreciação mais ampla e consciente. Saber ler música não é pré-requisito para uma performance musical expressiva e envolvente, mas com certeza pode significar uma ferramenta para ampliar as possibilidades de expressão musical.

A voz, e suas características (timbres, afinação, potência), é sem sombra de dúvida o ponto de partida, de chegada e meio de todas as possibilidades formativas da atividade coral. O coral, antes de qualquer outra função, canta, e de seu canto emanam desdobramentos formativos. Antecipando a possível crítica de que o simples cantar e ensaiar em um grupo coral se dá pela escuta e repetição, um processo pedagógico não criativo e limitado, reforçamos a ideia de que a simples prática do canto envolve inúmeros processos formativos. Os processos de emissão vocal partem de princípios básicos de fisiologia, que envolvem questões respiratórias, de postura, de compreensão do corpo enquanto caixa de ressonância para vibrações produzidas pelo próprio corpo, cuja experimentação conduz o cantor a um autoconhecimento de suas potencialidades vocais. Mas não só:

De uma forma geral, há grande consenso com relação aos benefícios que o aprendizado musical pode trazer ao ser humano e, no caso específico do canto coral, tais benefícios envolvem várias áreas ligadas à questão da saúde física e mental das pessoas, à autoestima, ao desenvolvimento da concentração e da disciplina, à capacidade respiratória e motora etc. Muito em razão de que é através da Música que, por intermédio do canto, as transformações ocorrem – nesse sentido como autotransformações, ou seja, é por meio do corpo humano que o canto se processa –, não parece estranho pensar que as mudanças que nele surgem possam ter uma ascendência e resultados ainda maiores justamente por esta razão.” (ASSUMPÇÃO, 2011, p. 16).

Estabelecer um controle fino de afinação, dinâmica e timbre em toda a extensão da voz cantada rende ao cantor uma capacidade maior de expressão. Mais do que isso, a produção sonora vem associada a posturas corporais, gestos que flexibilizam a sonoridade e outras qualidades da voz. Por exemplo, o processo de articulação de vogais e consoantes é expandido mesmo na língua materna quando se busca clareza de emissão sonora. Mas se amplia na

vivência de repertório em língua estrangeira, com usos de novos fonemas e suas respectivas pronúncias.

A integração com outras culturas e sua compreensão é proporcional ao conhecimento das linguagens (voz, língua, corpo, gestos, gostos) dessa cultura e, certamente, a amplitude do domínio de uma língua é determinante do nível em que se vai dar a aproximação com essa cultura. A prática do canto reúne um conjunto significativo dessas linguagens e pode acrescentar em muito a capacidade de expressão de seus participantes para além da língua e cultura materna.

A apuração ou a expansão da percepção em um processo ativo de cantar em consonância com o outro, em constante diálogo e escuta, resulta numa apuração do juízo estético, fundamental ao desenvolvimento do processo de criatividade e da capacidade de discernimento e escolhas. De certa forma, Souza Monteiro, ao se referir aos objetivos específicos da atividade do coral que pesquisava, chega às mesmas constatações que já apresentamos:

Desenvolver pela prática do canto coral a musicalidade, bons hábitos posturais e de respiração, percepção auditiva e afinação, precisão rítmica e boa colocação vocal e dicção, através de um repertório adequado e variado, podendo ser também de acordo com a realidade cultural do momento. Desenvolver ainda a criatividade do aluno e o senso crítico acatando suas sugestões ou adaptando-as se for o caso (MONTEIRO, 2014, p. 4).

Aceitar sugestões e adaptá-las é atividade constante e fundamental na prática coral em todos os níveis: entre cantores, entre regente e cantores, entre coral e plateia, de acordo com as exigências e regras das instituições que sustentam essa prática. Acrescentamos que o convívio com diversas culturas, de diferentes períodos da história, por meio tanto de canções do repertório, quanto de trocas de experiências – dentro do grupo, com outros grupos e com diferentes plateias – amplia o horizonte cultural dos cantantes.

Assim, entendemos que à flexibilização da produção vocal bem como à performance requerida no canto coral correspondem uma ampliação do *capital cultural* de seus praticantes na medida em que a voz e a inflexão sonora são características sociais marcantes e essa flexibilidade vocal e postura corporal são certamente características de distinção.

4.1 Práticas pedagógicas musicais no canto coral

São poucas as pesquisas realizadas com foco na eficácia do canto coral como campo pedagógico sistematizado de conhecimento musical relacionado a essa prática em suas diversas áreas: teoria musical, história da música, percepção, análise e solfejo, condução de vozes e harmonia vocal, técnica vocal, expressão corporal, estilos musicais e práticas interpretativas.

Essa quantidade e variedade de disciplinas espelha a riqueza de matérias pressupostas no ensino de linguagens artísticas, em um contexto da educação básica que, em geral, não consegue oferecer tais experiências nas instituições do sistema de ensino público e mesmo particular

Silva (2014) realizou um levantamento em 19 anais de encontros e congressos da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), disponíveis online entre 2003-2013, e encontrou 145 trabalhos que abordaram essa temática. Apesar de argumentar que a escassez de pesquisas nessa área não seria tão grande, afirma que:

Esses relatos esbarram de maneira superficial em assuntos e não aprofundam tais temáticas, o que pode ser um reflexo da visão dos autores que consideram a literatura da área escassa. Ou seja, existe uma literatura, mas ainda há escassez de materiais que discutam estas temáticas de forma mais aprofundada (SILVA, 2015, p. 11).

Amato também observa a carência de pesquisas votadas para o canto coral ao descrever seu trabalho: “metodologicamente, a pesquisa é de natureza qualitativa e baseia-se em uma revisão bibliográfica de caráter exploratório, já que o canto coral, apesar de manifestação comumente presente no meio musical, é ainda um tema pouco explorado em suas vertentes sociais e educacionais”. (AMATO 2007, p. 1).

O conhecimento e o exercício da arte dita desinteressada, distante das necessidades sociais, de lazer, normalmente são restritos a privilegiados que tenham ferramentas para decodificá-la, para apreciá-la; é restrita àqueles cuja linguagem é adquirida já em seu meio social, em formação cultural particular. Aliás, a disponibilidade de tempo para tal desfrute já é, por si só, um privilégio de poucos.

Fora da formação específica em cursos técnicos e de graduação da área artística - música, dança, teatro e artes plásticas -, o acesso à prática de linguagens artísticas nas instituições de ensino regular costuma ser oferecido como atividade extraclasse, fora do currículo da escola e sem estar inserida do sistema de avaliação. Mesmo as aulas regulares de música, quando existentes nas escolas, não têm qualquer consequência na avaliação da vida funcional do aluno, embora cumpram objetivos lúdicos e de interação: os processos relativos à aquisição de conhecimentos musicais aparecem como “bônus”, e não como sua função principal.

Decorre disso o sentimento de que talvez não exista a preocupação de se quantificar e especificar quais conhecimentos musicais estão em questão nas práticas dos coros e quais seriam seus processos pedagógicos correspondentes. A atividade coral é reconhecida através

do resultado artístico, e os processos de construção desses produtos raramente são avaliados em seu potencial pedagógico musical.

Em *De tramas e fios*, um ensaio sobre música e educação, Marisa Fonterrada (2005) procura entender os processos de educação musical em associação ao valor e à importância que a música representa para a sociedade em questão. A autora recorre à Bennet Reimer, professor e filósofo americano, para quem a educação musical deve ser uma educação estética e, portanto, particular de alguma época e de uma sociedade específica: “é impossível encontrar uma filosofia ‘que sirva para todas as épocas’ e ‘para todas as pessoas’” (REIMER, 1970, *apud* Fonterrada, 2005, p. 10).

Fonterrada analisa com profundidade essas questões discorrendo sobre o valor da música desde a antiguidade, bem como a evolução dos métodos e pedagogias musicais através de diferentes períodos da história até chegar à trajetória do ensino de música no Brasil. Defende a necessidade da adoção de um pensar filosófico que traga reflexões sobre o valor da música e suas funções na sociedade atual, considerando a sua prática como fundamental para a cultura humana, como forma de conhecimento para além da indústria do lazer e do entretenimento.

Podemos, então, pensar no repertório coral e sua amplitude, do erudito ao popular, ou mesmo da música de mercado “vestida” com arranjos vocais que conferem a esse material musical uma sonoridade peculiar, como uma proposta musical que também difere dos modelos vocais impostos pela mídia e pelo mercado. Ao trazermos a possibilidade de educação musical pelo canto coral, consideramos primordial a sua função de promover um autoconhecimento da voz, como libertação dos modelos vocais que nos são impostos pela mídia e “gostos” culturais e que limitam e distorcem as capacidades expressivas da voz dos indivíduos. Falamos como alguém, cantamos como alguém e não como nós mesmos.

A flexibilização, o controle da emissão vocal são características distintivas para os que a possuem. Podemos traçar uma analogia com o som arraigado de um sotaque ou de um dialeto transmitido socialmente ao indivíduo que possui características vocais muito particulares difíceis de serem transpostas para a língua “cultura” (e mesmo idiomas estrangeiros), cujas sonoridades e inflexões exigem uma flexibilidade vocal certamente de caráter distintivo. Controle de intensidade, linguagem adequada para momentos particulares, uso de fonemas de idiomas estrangeiros, são características de quem tem domínio de uma flexibilidade vocal distintiva. Esse mesmo pensamento se aplica a transposição de emissões do canto étnico para por exemplo o canto lírico.

Os métodos ativos de ensino musical – nos quais aspectos teóricos não se antecipam à prática, mas são explicitados e compreendidos dentro dela, estando intimamente conectados a

culturas específicas – representam um afastamento do ensino de música voltado para o conhecimento puramente técnico-instrumental e científico sem significado social. O conhecimento musical dotado de um sentido social e cultural corresponde a uma experiência de vida e abre espaço para transformações. Ao falar da estrutura da música “cultura” como linguagem muitas vezes desconectada de significados sociais, Castelli enfatiza a necessidade de restabelecimento de um diálogo com o público.

Acreditamos apenas que a análise estrutural, não conta inteiramente da gama de significados que a música pode assumir na sociedade. E que para a música erudita, seja do passado ou atual, recupere seu diálogo com o público, faz-se necessária uma abertura dos significados que a obra musical possa assumir no mundo da vida (CASTELLI, 2012, p. 23).

A prática do canto coral em ensaios e apresentações corresponde aos princípios dos métodos ativos de ensino musical no sentido em que congrega seus participantes para vivenciarem os parâmetros musicais, na medida em que surgem na construção musical do repertório. A voz e o corpo se constituem instrumentos vivos de expressão de melodias, ritmos e harmonias. Fonterrada (2005), dentro dos métodos ativos, seleciona os pensamentos de Émile-Jacques Dalcroze, Zoltán Kodaly, Carl Orff, Chinichi Susuky, Edgar Willem, cada qual com ênfases específicas: o movimento corporal, o canto coral, o desenvolvimento da audição, da escrita e da leitura e a prática instrumental. Os temas estudados pela autora são importantes na construção desta tese, na medida em que ela defende a “emergência de um ‘novo paradigma de acesso ao conhecimento, não linear, acasual multidirecional’” (Fonterrada 2005, p. 16) que atenda às necessidades específicas do mundo atual.

A velocidade das informações dos processos de aprendizagem nos dias atuais, bem como o acesso a essas informações, atravessa a programação sistemática e gradual dos processos pedagógicos lineares. A transmissão de conhecimentos de forma linear, sequencial, proposta por currículos tradicionais, precisa, cada vez mais, dialogar com os conhecimentos em rede, provenientes do acesso diversificado por múltiplas informações, de atividades extraclasse e, na maior parte das vezes, fora das instituições de ensino e da família. Essa visão de informações em rede segue no mesmo sentido da construção musical das formações corais e quase sempre como atividade extraclasse, como processo de vivência e aprendizado musical. Como facilitador de prática artística, o regente coral mantém com seus grupos uma relação pedagógica de troca de conhecimentos, independentemente do nível cultural e de formação musical de seus participantes.

A busca de um espectro estreito de afinação, de sonoridades específicas, correspondendo a estilos musicais de diversos períodos da história, encaminhamentos

melódicos e harmônicos específicos, utilização de recursos vocais para diversos idiomas, bem como noções de técnica vocal e postura corporal para diferentes emissões, são elementos que colocam os regentes numa posição importante de mediação desses conhecimentos e adaptação às diferentes qualidades e potencialidades vocal-musicais dos coralistas, assumindo um papel pedagógico, que muitas vezes vai além do campo musical.

Os coros são ambientes nos quais a Música se desenvolve de acordo com processos individuais de execução que, agregados, transformam-se num grande processo coletivo, onde preceitos relacionados à solidariedade, ao respeito, à disciplina e à comunhão caminham paralelamente a inúmeras demandas técnico-musicais, tais como a afinação, o ritmo, o conteúdo linguístico – muitas vezes em outro idioma –, a compreensão formal das peças trabalhadas, a técnica vocal, além do entendimento histórico-social do respectivo repertório (ASSUMPÇÃO, 2011, p. 17).

A voz, instrumento fundamental do canto coral, representa um importante meio de comunicação e expressão do ser humano, e o canto, sua mais complexa e sutil manifestação, amplia seu espectro de emissões e se constitui como um instrumento musical refinado e artístico, o único que associa alturas musicais à palavra: “como a voz é um fenômeno físico, a sensação é localizada e permite uma ligação direta com a música possibilitando o desenvolvimento da potencialidade musical do aluno e o envolvimento estético com a obra” (FONTERRADA, 2005, p. 188).

A prática do canto a mais vozes – mais tradicionalmente, a quatro vozes: baixo, tenor, mezzo e soprano –, além da necessidade de timbrar e afinarem-se dentro dos naipes e entre os naipes, desenvolve em seus participantes escuta apurada e controle sutil de parâmetros musicais: altura, ritmo, intensidade e densidade. Vale a pena considerar que esse dinâmico mecanismo de escuta acontece contextualizado com a canção, quer nos ensaios, quer em apresentações, em um fluxo criativo de acordo com a interpretação do grupo e do maestro e nas performances de acordo com a interação do público.

A percepção dos parâmetros musicais acontece integrada à execução musical e não em uma didática formal e descontextualizada. Além da execução eficiente de uma linha melódica, sustentada e fraseada com qualidade sonora, a atividade coral desenvolve o senso harmônico e o sentido da condução de vozes dentro da harmônica vocal. A harmonia necessária à prática de conjuntos musicais vocais surge do aprimoramento e equilíbrio que provêm da escuta do outro, de um fazer junto e da capacidade de ajustar diferenças.

4.2 Para além do conhecimento musical

A prática coral vai além de uma aprendizagem musical. Ocorre ali uma série de complexas relações humanas. A atividade coral cumpre uma função agregadora, estabelecendo relações de compreensão, respeito mútuo, acolhimento, sentimento de

pertença a um grupo, e até mesmo um certo cuidado com os demais membros do grupo, com os quais se cria um vínculo afetivo (CARVALHO, BATISTA, 2013, p. 714).

A atividade do canto em grupo, por sua dinâmica de funcionamento, além de suas características musicais e da utilização de recursos humanos e musicais, se abre para experiências, com intercâmbios de diversas ordens, de outros campos de conhecimento: psicológicos, políticos, sociológicos. Essa abertura a diversas áreas, para além das questões puramente musicais, em um ambiente social de acolhimento, torna a atividade coral um importante meio de trocas culturais.

OLIVIERA (2016) também discorre sobre a carência de um maior aprofundamento nas reflexões sobre as interações sociais dentro da atividade coral.

Diante da pesquisa realizada, foi possível ampliar o conhecimento acerca das influências socioculturais no canto coral. Embora havendo no Brasil grande quantidade de coros, a maior parte da nossa literatura enfoca questões relacionadas às técnicas de canto e regência. A abordagem das relações intersubjetivas, entendendo o coral como uma atividade de interação social, carece ainda de reflexões mais aprofundadas, apoiadas, por exemplo, nas teorias do cotidiano. (OLIVEIRA, 2016, p. 34).

Podemos enfatizar a importância de práticas pedagógico-musicais que partem de uma experiência musical integral, real, “verdadeira” no sentido de dizer respeito a um contexto e não a facilidades abstraídas de sequências musicais fragmentadas com objetivos puramente técnicos e didáticos. O aprendizado de música, em geral, dá-se dentro de um pensamento formativo linear, no qual predominam, inicialmente, conceitos teóricos dissociados de um acontecimento musical ou mesmo de uma prática com rudimentos musicais para iniciantes. Dessa forma, se trabalham as questões técnicas da música por meio de fragmentos musicais pedagógicos ou melodias simplificadas, tais como exercícios sobre escalas e variações, a princípio, sem significado – muitas vezes compostos para serem objetivamente exercícios de técnica. Aprende-se e exercita-se música sem “música”.

Em Da Silva, encontramos uma pequena citação de Swanwick (2003) que com outras palavras corrobora com o que dissemos acima sobre um ensino musical sobre fragmentos.

Este processo complexo e demorado deve ser investigado em sala de aula e no ensaio por meio de exercícios que promovam o desenvolvimento da percepção musical/corporal, pois “a menor unidade musical significativa é a frase ou o gesto, não um intervalo, tempo ou compasso”. (SWANWICK, 2003, pp. 57-58, APUD DA SILVA, SOUZA DOS SANTOS 2015 p.1).

Em muitas instituições de iniciação musical, a prática instrumental é precedida por um período de aulas de teoria, como se isso fosse um pressuposto obrigatório para a prática musical.

Por isso, a importância dos métodos ativos, que partem de um material musical real (existente), pertencente a culturas que remetem a sonoridades peculiares e a processos interpretativos que despertam a sensibilidade, um sentido, um sentimento: “a experiência musical de qualidade atinge profundamente o ser humano e amplia suas experiências de vida” (FONTERRADA, 2005, p. 187). Os aspectos teóricos são trabalhados à medida que surgem na prática musical e são necessários à sua execução.

O espaço para a experiência artística se dá a partir do contato direto com um objeto dotado de significado, que gere um sentido de pertencimento, ou um desejo de pertencer, e que estimule a busca de ferramentas para criar ou mesmo reproduzir. Na prática de música que toca o ser humano, é possível encontrar um meio de transcender a experiência puramente musical ampliando-a para uma experiência de vida. A qualidade da experiência musical está mais relacionada com o processo de envolvimento musical e densidade de exploração do que com o material musical em si. Não é a complexidade do material musical que define o grau de profundidade dessa experiência, pois melodias e ritmos simples podem adquirir uma força extraordinária de expressividade quando relacionadas a um significado, um sentimento de propriedade que estimule uma interpretação subjetiva.

A prática coral nos remete a essa qualidade de experiência em relação ao seu repertório de composições e arranjos que, independentemente de seu nível de elaboração musical, são vivenciados em um processo constante de aprendizado, aperfeiçoamento e performance. A escuta apurada e crítica é guia em todas essas etapas, pois, através dela, acontecem adaptações e ajustes às diferentes emissões sonoras de seus participantes, às orientações do regente e à participação de um terceiro ouvinte, qual seja a plateia, cuja escuta se integra à produção musical.

O que muitas vezes pode soar como uma busca de uniformidade sonora, imposta por uma técnica vocal específica, significa, na verdade, um ajuste de cada voz às diferenças de timbre, intensidade ou afinação advindo de uma escuta ativa dos cantores. O diálogo constante entre o regente, os cantores e o público dá aos participantes do canto coral uma sensação de plenitude de construção de um produto artístico criativo. Cada performance de uma obra musical é única, na medida em que envolve diferentes coros, regentes e diferentes plateias.

Fonterrada reforça a ideia de a atividade coral levar o processo de ensino/aprendizagem ao ato de criação artística através do fazer, sentir e pensar nas etapas de ouvir, praticar e se apresentar:

A criança desenvolve sua capacidade artística, quando exercita sua imaginação mental e motora por meio da ação específica do canto coral. A atividade ultrapassa o âmbito

do ensino/aprendizagem e torna-se artística quando, apoiado em sua habilidade e compreensão, o aluno é capaz de tomar decisões no que diz respeito ao som e a forma enquanto executa a obra. É essa síntese entre fazer, sentir e pensar, ocorrendo mutuamente no próprio fluxo musical, que permite a ultrapassagem do aspecto educacional e a revelação do artístico, potencialmente presente em todo ser humano (FONTERRADA, 2005, p. 188).

Fonterrada (2005) apresenta três concepções de música, todas ligadas ao sentimento, permeado do próprio ato de pensar. Na primeira, música é ‘símbolo do sentimento humano’, uma estrutura fluida de ritmos, melodia, harmonia textura e dinâmica em constante mutação, podendo ser identificada com o corpo e a mente humana. A música se apresenta como influenciadora de sentimentos e comportamentos, tal como a vê a filosofia antiga, como reguladora de hábitos. Os modos musicais eclesiásticos da idade média, a exemplo dos modos gregos, buscavam o controle desses sentimentos.

Resumindo, a escuta da música errada pode tornar o indivíduo uma pessoa errada. De forma inversa se alguém escuta a espécie de música correta esse tenderá a se tornar uma pessoa ‘correta’. Ambos Platão e Aristóteles sabiam bem claramente o que eles queriam dizer com a pessoa ‘correta’ e concordavam em que a forma de produzi-la seria através de um sistema público de educação no qual dois elementos principais seriam a educação física e a música, uma para a disciplina do corpo e a outra para a mente⁹. (GROUT, 1980, p 8)

A segunda concepção trata a música como ‘expressão direta da realidade’, correspondendo aos diferentes períodos da história e a mudanças sociais históricas: como por exemplo, a libertação dos modos eclesiásticos, na música que refletiam concepções ligadas ao poder da Igreja e da Nobreza, e como o estabelecimento da tonalidade no período barroco, a partir do séc. XVII, relacionado com a criação da igreja protestante representando a classe burguesa em ascensão. Observamos aqui mudanças na estrutura da linguagem musical associada à mudança de valores sociais e políticos. Essa segunda concepção se alinha à ideia levantada nesta tese de ver na música um poder de representação de classes e poderes sociais e econômicos e sua prática um espaço de percepções e transformações sociais. A história da música ocidental traça o percurso dessas dominações, representando as visões dominantes da sociedade através dos tempos. Ao longo deste trabalho a hipótese da música considerada como representação de ideias e com potencial de transformação é sempre retomada.

⁹ “In short if one listen to the wrong kind of music he will become the wrong kind of person. And conversely, if he listen to the right kind of music he will tend to become the right kind of person. Both Plato and Aristotle were quite clear as what they meant by the “right” kind of person and they were agreed that the way to produce him was through a system of public education in which two principle elements were gymnastics and music, the one for the discipline of the body, and t the other for the mind.” (Grout , 2008, p 8).

Na última concepção, por fim, a música é entendida como ‘experiência corporal e sensorial’, ligada ao gesto e à linguagem corporal característicos de cada cultura, e, portanto, não conceitual. Aqui temos um sentido mais próximo às manifestações de cultura popular, nas quais a música faz parte de um todo social, com significação religiosa ritualística, com passos e danças que traduzem um pertencimento a sociedades específicas conforme nos ensina a ciência que estuda essas relações, a etnomusicologia.

De certa forma, cada estilo musical, cada gênero, comporta posturas corporais e sensoriais diversas. Em uma apresentação de música erudita, há músicos em postura de concentração e público em total silêncio. O que seria de um show de MPB com essa postura de artistas e público? As manifestações de cultura popular se passam como uma experiência corporal de cantos, gestos, danças, inclusive com o público igualmente ativo. A experiência corporal na música erudita é menos explícita e interiorizada. Gestos instrumentais, expressões faciais, relacionados com a produção sonora e até mesmo a linguagem dos gestos do regente são sinais desse movimento.

O que podemos deduzir dessas definições é que a escuta e o aprendizado musical conectados com um fazer musical contextualizado cultural e socialmente impregna na música um sentimento, um sentido, uma emoção. A realização musical, dessa forma, passa a ser veículo de reflexões e construções de posturas corporais e conhecimentos, para além do sentido estritamente musical: ampliação da percepção, desenvolvimento de senso estético, de criatividade, e no caso do canto um maior domínio da voz enquanto expressão do indivíduo.

O ensino da música apresenta vários desdobramentos que extrapolam o aprendizado musical. Abrahams (2010, p. 66), citado no trabalho de Assumpção, se esforça para que a música, através da pedagogia crítica e de um modelo praxial, seja importante dentro do currículo de uma escola com alunos pouco privilegiados, pois acredita em seu potencial de levar a ‘pensar, a agir e a sentir’.

Outra visão que reforça a possibilidade de o coral representar uma fonte de conhecimentos para além do campo musical vem de Souza Monteiro:

Diante disso, o estudo em andamento nos remete a pensar que a experiência de vivenciar a prática coral no CIART nos traz a afirmação de que este é um espaço de produção de conhecimento musical que vai além do “cantar”, adquire-se também a prática de ouvir e silenciar e, de construção e fortalecimento de valores humanos e sociais, auxiliando assim, além da formação musical, a formação humana de cada indivíduo no que cerne também a capacidade de dialogar, refletir, argumentar e defender suas ideias. Por apresentar um grupo de aprendizagem musical, a integração de seus membros se torna de grande valia para um bom convívio e desenvolvimento do trabalho (SOUZA MONTEIRO, 2014, p. 7).

O autor fala da vivência coral que privilegia o ouvir e silenciar, remetendo-nos ao conhecimento proposto por Larrosa da *experiência* e do *sentido*, mas afirma também que a experiência coral amplia a capacidade de dialogar, refletir e argumentar, o que nos estimula a uma atitude reflexiva, mais próxima do pensamento crítico. Como vemos são múltiplos os desdobramentos da prática coral, sendo que acreditamos que o primeiro, processo inconsciente e de longa duração, está mais próximo do processo de aquisição do *capital cultural*.

4.3 A voz enquanto capital cultural

O que não pode ser esquecido é que não podemos falar da voz sem pensarmos aonde é produzida (corpo), não só em seus aspectos físicos concretos, mas também nos aspectos linguísticos de expressão e significados. Vamos encontrar em Bourdieu perspectivas preciosas para compreensão da relação íntima da voz com o corpo e com as questões da linguagem, vista como um instrumento de poder e não apenas de conhecimento e comunicação. Seguindo por esse viés, podemos encontrar caminhos de compreensão de como a prática coral pode significar um exercício de libertação de modelos impostos ou de simples reprodução de modelos.

O conceito de *habitus* vinculado ao corpo, *hêxis* corporal, nos mostra como o corpo é colocado a serviço de uma estrutura não necessariamente adquirida de modo consciente, mas assimilada, corporificada ao longo do tempo com a convivência de padrões de classes, grupos dos quais passa a ser sua marca e distinção. Assim como seu conceito de *capital cultural*, Bourdieu vê o capital linguístico como um capital incorporado, sendo o aprendizado da língua um dos desdobramentos de um aprendizado “corporal global”.

A linguagem é uma técnica do corpo e a competência propriamente linguística, especialmente a fonoaudiologia, é uma dimensão da *hêxis* corporal onde se exprime toda a relação com o mundo social (BOURDIEU, 1983, p. 178).

Bourdieu (1983, p. 179) faz uso do conceito de “estilo articulatório”, de Pierre Guirard, como uma dimensão do esquema corporal que faz a mediação entre a classe social e a linguagem, deformando sistematicamente, com sotaques e trejeitos, e moldando aspectos corpóreos e fonoaudiológicos, que acabam por se estabelecer como características de uma dada classe social.

Os dominantes podem ter uso deliberada ou acidentalmente relaxado da linguagem, sem que seu discurso jamais seja do mesmo valor social que a linguagem dos dominados. O que se fala nunca é a palavra, o discurso, mas a pessoa social... a psicologia social lembra todos os signos que funcionando como *spectron*, afetam o valor social do produto linguístico, que contribui, por sua vez, para definir o valor social do locutor: sabe-se assim que propriedades, tais como “posição” (setting) da

voz (nazalização, faringalização) e pronúncia (sotaque) oferecem melhores índices do que a sintaxe para localização da classe social dos locutores. (BOURDIEU 1983, p. 167).

Ao falar das classes populares, o autor nos mostra um corpo associado à virilidade de um modo de falar, sem maneirismos e afetações, em oposição a uma maior flexibilidade e sutilezas das classes burguesas. Na medida em que os valores culturais e o refinamento são vistos pelos membros da classe “dominada” como femininos, a aceitação e identificação dos valores dominantes pela mulher não exige grandes rompimentos com sua classe de origem. “A mobilidade é a recompensa da docilidade”. (Bourdieu, 1983, p. 180).

Essas observações estão provavelmente associadas à participação reduzida dos homens na atividade coral que exige uma articulação mais flexível de boca, lábios e expressões faciais. De forma recorrente vemos nos corpos cantantes dos corais masculinos uma dificuldade de soltar e relaxar o corpo com consequência de perda de flexibilidade rítmica e sonora, a exemplo do que ocorre na dança, em que a participação masculina é vista quase sempre com muito preconceito. Já as vozes femininas, grande maioria nos grupos corais, se entregam aos trabalhos vocais e corporais de forma bastante expressiva e solta.

Penso que a reflexão de Bourdieu atrelando a voz à classe de origem nos ajuda a entender as características de timbres escuros e graves nos cantos femininos de culturas populares em contraponto aos aspectos vocais mais leves e flexíveis presente em produções vocais femininas de classes mais cultas(como por exemplo no canto lírico)

Não temos como falar da atividade coral, de sua relação com a possibilidade de articulação com o *capital cultural*, sem nos aprofundarmos nas peculiaridades vocais do indivíduo, do sujeito, suas emissões, seu poder expressivo e sua relação com o campo de pertencimento, principal referência de suas características. A voz de cada um é uma marca própria, mas construções subjetivas impostas se interpõem nessa formação por diversas influências que nos cabem evidenciar, desconstruir e talvez reconstruir, promovendo acesso ao autoconhecimento dos processos como também potencialidades vocais.

Seguindo essa linha de pensamento, podemos ver as atividades corais, como importante campo de experimentações e transformações das vozes individuais em vários níveis, tais como, ampliação da extensão e potência, descoberta de diferentes emissões, autoconhecimento da voz e de suas possibilidades expressivas, mas, também, detecção de sintomas de disfonias. O coral se apresenta como importante atividade de valorização da produção vocal, pois a saúde vocal, e as capacidades expressivas da voz estão fora dos principais interesses na formação do indivíduo na sociedade até mesmo para quem faz uso profissional da voz. Poucos cantores,

professores, profissionais de telemarketing têm acesso a informações sobre saúde e técnica vocal. O canto coral promove a atenção e, podemos dizer, o protagonismo da voz para o indivíduo.

5 O QUE DIZ QUEM CANTA

Comentários de cantores e ex-cantores e de quem assiste às apresentações recebemos quase sempre de forma espontânea, durante muitos anos de atividades corais. Os que frequentam regularmente trazem cotidianamente suas opiniões, sugestões, bem como suas dificuldades, que são sempre importantes para retroalimentar os processos de trabalho.

Os cantores e cantoras que reencontramos, em apresentações ou mesmo ao retornar às atividades após afastamentos, por sua vez, nos fazem compreender muitos dos acontecimentos passados e mostrar em que evoluímos e em que poderíamos investir e, por vezes, põem em relevo fatos que nunca observamos, mas que foram importantes para eles e para os que vivenciaram as atividades do grupo.

Podemos considerar que, desde abril de 1996, os coros da UERJ e especialmente o Coral Altivoz constituem um campo de pesquisa permanente. Neste capítulo nos concentramos em entender como o capital cultural aparece em seus múltiplos processos de aquisição e desdobramentos nas atividades do coral enquanto extensão universitária.

Os depoimentos colhidos para este trabalho reforçam muitas de nossas convicções, mas ao mesmo tempo nos nos informam de forma emocionante como essas vivências repercutiram na vida desses cantores e em que os influenciaram de forma bem definitiva. As experiências e palavras não têm um significado estatístico, mas trazem material para muita reflexão, na medida em que não nos dão respostas precisas para as nossas questões, mas abrem múltiplas perspectivas para compreendermos as práticas corais como aquisição de *capital cultural* - prática musical enquanto prática artística, o desenvolvimento da voz enquanto expressão, atitudes corporais, gestos, a consonância construída sobre diferenças - e muitas outras perspectivas que podemos vislumbrar.

Assim, como mencionei no início do trabalho, privilegamos transcrever nossas experiências num formato mais próximo dos relatos vívidos, pois a riqueza das informações ultrapassa em muito as dimensões de nossas tabelas que visam a atender um formato mais acadêmico. Esse sentimento sugere o conhecimento proposto por Larrosa quando a *experiência* não é genérica, mas particular. Ela não prova, mas conduz e influencia os processos pessoais nas descobertas que, muitas vezes, trocam os rumos das vidas desses coralistas.

Com muita emoção recebemos esses depoimentos como um incentivo para o exercício do canto coral, inclusive no ambiente universitário, como expansão dos horizontes culturais e sociais dos alunos em sua caminhada acadêmica, ao mesmo tempo em que sentimos ampliada a nossa responsabilidade de mediadores, não apenas de conhecimentos musicais, mas de

ferramentas que abrem os horizontes culturais e sociais que podem influenciar fortemente a vida pessoal e profissional dos que participam das atividades corais

Apesar do nosso interesse em obtermos dados relativos ao processo de aquisição do capital cultural, colhemos os depoimentos de forma que se aproximassem às manifestações espontâneas que vimos recebendo ao longo do tempo independentemente desta pesquisa. Acho importante frisar que nas extensas e detalhadas pesquisas de Bourdieu que embasaram suas conclusões sociológicas apresentadas em tabelas e gráficos de distinção, observamos um caráter quantitativo determinante. Nossos depoimentos, ao contrário, não estabelecem regras, mas trazem uma visão qualitativa e bem pessoal das vivências de cantores e ex-cantores da atividade coral, que se aproxima do acesso ao conhecimento proposto por Larrosa, sem busca de generalizações, mas fruto de uma vivência pessoal.

Em termos institucionais, considerando-se os tempos de incentivo ao individualismo exacerbado, à meritocracia como guia, ao tempo exíguo para relações sociais e à hipervalorização do espaço digital, vemos que a atividade coral universitária é um importante vínculo com a instituição universitária, em termos de afetos, de valorização da convivência pessoal entre os membros da comunidade interna e uma aproximação com a comunidade externa. Em todos os depoimentos podemos observar a relação construída com a Universidade através da atividade coral, enquanto programa de extensão, aberto, portanto, à comunidade externa. Tanto para os participantes dos coros quanto para o público em geral, o canto em grupo representa uma aproximação com a instituição. A participação em atos pela defesa da Universidade, em dias difíceis, e forte comoção causada em suas apresentações nessas ocasiões, comprova esse forte vínculo (empatia) d cantores e do público com a UERJ.

A pesquisa de campo realizada buscou conhecer as motivações dos cantantes ao procurarem participar de um coro, ao permanecerem no coro, bem como para as transformações experienciadas durante e depois da vivência de participação em coro e coral. Para tanto, realizamos uma pesquisa de campo que envolveu 11 entrevistados participantes e ex-participantes do coral Altivoz da UERJ.

O coral Altivoz faz parte do Projeto Coral UERJ, projeto de extensão do Departamento Cultural, Sub-Reitoria de Extensão e Cultura (SR3), em atividade desde 1993. Criado sob a direção de Elza Lakchewits, esteve sob a direção de Eduardo Lakchewits e, desde 1996, sob nossa direção, contando com diversos colaboradores de de técnica vocal e expressão corporal. Importante ressaltar que Glória Calvante responsável pela técnica vocal dividiu conosco a direção artística do grupo. Enquanto atividade extensionista é aberto a membros da comunidade interna (alunos, professores e funcionários) e externa.

As entrevistas seguiram um roteiro prévio conforme apresentamos a seguir, com perguntas relativas às nossas principais indagações, com vistas a embasar esta tese sobre a importância do coro enquanto atividade artística musical como fator transformador que favorece a aquisição de *capital cultural*.

A coleta dos depoimentos foi orientada de forma que não houvesse indução ou direcionamento direto aos temas para os quais necessitávamos respostas. Muitas dessas respostas surgiram naturalmente no decorrer dos diálogos. Algumas entrevistas foram feitas pessoalmente, outras à distância, considerando que o uso de meios digitais como *email* e *whats app* proporcionam um ambiente espontâneo e eficiente de coleta de dados, uma vez que são usados diariamente por todos. Esses procedimentos facilitaram acesso a cantores de outras cidades e estados. Alguns preferiram vídeos e outros áudios.

As entrevistas com os cantores do Coral Altivoz seguiram o seguinte roteiro de perguntas:

- a) Como você chegou até a atividade coral. O que trouxe você? Qual a sua motivação?
- b) Qual a sua vivência musical antes de chegar ao coral. Tocava instrumento? Já tinha alguma formação musical?
- c) O que fez com que você permanecesse no coro?
- d) O que desenvolveu ou descobriu a respeito de sua voz durante suas atividades corais?
- e) O que o coral representava, representou ou ainda representa, para você mudou ao longo do tempo? Que horizontes estão sendo\foram abertos a partir de sua participação em atividade coral?
- f) O que a atividade coral proporcionou a você em termos de conhecimentos musicais?
- g) Para além das questões musicais o que a experiência coral acrescentou a você em termos pessoais e o que trouxe pra sua vida profissional?
- h) Qual a importância do exercício do canto e da manutenção de corais dentro de uma instituição?
- i) Na sua visão, como você classifica, como entende a música praticada pelo coro?
- j) Como foi a sua convivência com os cantores com a instituição. Relações interpessoais?

Como a interlocução foi feita pelo autor dessa tese, os cantores se reportaram a detalhes, principalmente à experiência no Coral Altivoz, grupo que tem características de trabalho

particulares, quanto ao repertório, aos padrões de emissão vocal, o que nos leva a pensar sobre a validade do conteúdo desses depoimentos para trabalhos corais conduzidos de outra forma e com outras abordagens musicais.

Nossa participação em festivais pelo país e pelo exterior despertou o nosso interesse em privilegiar um repertório brasileiro com predominância de ritmos característicos de nossa cultura. O nosso entendimento da relação voz/corpo/movimento/expressão pertinente às fontes culturais desse repertório, composições inspiradas em diversas manifestações populares, se traduz em técnicas de ensaio e preparação vocal que atendam essa demanda. Mas cada grupo coral com suas características particulares lida, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, com essas questões em maior ou menor intensidade, o que pode ser constatado em diversos autores no capítulo 2, em que realizamos uma revisão de literatura sobre o assunto.

A leitura de Larrossa nos deixou à vontade para pensarmos a atividade coral de forma geral, como uma experiência de entrega, sem generalizações de conceitos e finalidades, aberta a muitas consequências que se refletem de forma diferente em cada um, isto é, enquanto arte “desinteressada”, desconectada das obrigações diárias e curriculares, mas uma escolha pessoal. Falamos de uma experiência musical vocal e, portanto corporal, de convivência em grupo, com muitas possibilidades de interações interpessoais.

Nossas hipóteses aparecem nos depoimentos nas diferentes vozes, em intensidades diversas, mas que de forma geral representaram mudanças na vida dos cantores, agregando valores adquiridos de forma similar aos processos de aquisição de *capital cultural*. Ninguém busca o coral pensando nessa aquisição, mas, em geral, pelo prazer de cantar melhor. No entanto, nesta prática, se processam mudanças de forma subliminar, inconsciente, efeitos advindos de relações interpessoais e de convivência pelo pertencimento ao grupo. Vamos tecer breves comentários sobre as respostas a cada pergunta no sentido de corroborarmos com esses depoimentos a nossa tese de que o canto coral propicia a aquisição de *capital cultural* e caminhos de distinção cultural.

Às perguntas Como você chegou até a atividade coral. O que trouxe você? Qual a sua motivação? obtiveram como primeiro depoimento uma imagem preconcebida do canto coral, advinda de modelos de estereótipos de grupos corais com partituras na mão e uso de batatas, mas também do estranhamento da sonoridade e repertório que não reproduzem uma linguagem musical da vida cotidiana. Em diversas partes deste trabalho tratamos das imposições subjetivas que afetam o gosto das emissões vocais cantadas e mesmo faladas e que afastam o indivíduo de suas próprias características vocais. O canto coral faz uso de um espectro vocal mais extenso,

tanto para as frequências graves e agudas que por muitas vezes causam estranhezas.

”Fui para ter certeza, que não ia gostar.” (E1 T1).

Vemos que a maior parte dos cantores chega ao coral pensando em um aprimoramento vocal. Apesar de não termos registrado nas tabelas sabemos que um número expressivo teve experiência coral anterior em igrejas e mais raramente nas escolas.

...”e senti que seria um espaço seguro de aprendizado para quem gostaria de cantar e evoluir vocalmente”. (E4 T1)

“Tinha vontade de afinar, trabalhar a voz e leitura em clave de fá”. (E9 T1)

“Cantava na igreja e tinha vontade de trabalhar com música”. (E6 T1)

“Aprender canto, contato com universo estético”. (E8 T1)

“Busca de um aprimoramento e de uma consciência maior da voz e do canto”. (E5 T1)

“O acaso. amor por cantar”. (E10 T1)

“Sempre gostei de cantar. Ver melodias diferentes se harmonizando”. (E7 T1)

Alguns buscam os coros, pela oportunidade de se expressar musicalmente. O coral é um espaço bem democrático que permite que as pessoas participem de apresentações, com pouco conhecimento e pouca experiência musical. A performance é parte importante da vivência musical e da aquisição e sedimentação de gostos que vão sendo incorporados juntamente com o domínio da linguagem musical.

“Querida um coral para me expressar”. (E3 T1)

“Prazer em participar de atividade musical. Prazer estético de cantar bonito. Ser estrela, e ocupar um palco”. (E11 T1)

Os coros deixam um espaço aberto aos cantores para convivência social entre as diversas faculdades e membros da comunidade interna e externa.

“Algo que me colocasse em comunhão com outras pessoas para cantar”. (E6 T1)

“Conhecer pessoas de outros cursos. conhecer gente nova e diversificar amizades. experiência social diferente”. (E7 T1)

“As pessoas buscam novas experiências musicais, conhecer novas pessoas”. (E8 T1)

“Atividade extracurricular que proporciona convivência saudável”. (E11 T1)

As respostas às questões Qual a sua vivência musical antes de chegar ao coral. Tocava instrumento? Já tinha alguma formação musical? nos permitem constatar que o interesse pela

música e pelo canto surge eventualmente de alguma prática musical na família (rodas de samba, escuta musical em casa), onde despertam gostos, mas restritos à linguagem musical de seu meio cultural e raramente se caracteriza por um aprendizado instrumental formal sistemático. Observamos na verdade um acesso à arte restrito, que pouco amplia o horizonte cultural do indivíduo, ficando limitado ao seu campo de pertencimento em termos de escuta e gosto musical e com pouquíssimo acesso a ferramentas que propiciem uma prática musical integral mais ampla e mesmo acesso a outras linguagens.

No caso do canto, a igreja ainda se apresenta um como meio de propiciar vivência musical sólida e presente na vida dos depoentes. A busca por uma formação musical mais sistemática fica por conta de iniciativa e talento individual, uma vez que essa formação consistente não provém do meio de convivência familiar e raramente da programação da escola. Essas questões aparecem explícitas nos seguintes depoimentos e nos mostram que poucos têm acesso à prática artística em geral.

“Cantava em rodas de samba com a família. Depois violão na escola portátil e curso técnico da escola de música da UFRJ”. (E1 T2)

“Meu pai tinha banda tocava violão, jovem guarda, e eu sempre cantava junto com ele. Toquei piano, mas nunca tinha estudado música formalmente. Cantava e tocava violão na igreja católica e na escola. Nunca tive acesso à música na escola”. (E2 T2)

“Pai tocava violão, acordeão, teclado e cantava no santuário. Cantei desde nove anos, em uníssono, sem saber nada de teoria”. (E3 T2)

“Nunca tive experiência musical formal, só aula de música aos seis anos com uma flautinha. Pai tocava teclado, piano e cantava e ouviam musicais. Música eram aconchego e diversão. Mãe cantava em tarefas educativas conosco”. (E4 T2)

“Piano dos 12 aos 14. quase todo dia “metia a mão no piano” e me defendia no violão, na flauta doce e na gaita. Em casa não tem nenhum instrumentista. Meu pai teve experiência ruim (foi obrigado) e não tem afinação”. (E7 T2)

“Tinha estudado guitarra. Prática de instrumento musical desde cedo. Prática de banda. Nada de música em casa. Ouvia muita música”. (E5 T2)

“Minha musicalidade veio da minha família, mas nunca tiveram nenhum estudo formal. puxavam roda de samba, escutava-se música e tocavam percussão. A estória de se apresentar cantando não tinha isso. Eu trouxe. Antes do coral não tinha nenhuma formação”. (E6 T2)

“Instrumentos, nos ambientes familiares e sociais, rodas de música e de samba. Experiência de boi bumba no colégio. Percussão, piano, Villa Lobos (noções harmônicas, de teoria musical). Só pratiquei e consolidei no próprio coral”. (E8 T2)

“Formação musical anterior já tocava instrumento. Minha família tem muita gente que toca sanfona, clarinete”. (E9 T2)

“Pais ouviam musica. MPB. cheguei aos 20 anos no coral. estudei sozinho teclado por método de ouvido. Algum conhecimento de teoria”. (E10 T2)

“Tenho formação evangélica e lido como líder na igreja desde os 12 anos. Música de qualidade a quatro vozes. Toco piano desde os sete anos. Canto no culto. Ir pro coral foi simples. Minha família é de músicos amadores. Cantam na igreja. Muitos músicos populares iniciaram pela convivência com a igreja. Cantei no coral do colégio, Colégio aplicação”. (E11 T2)

São muitas as razões de permanência. Nos depoimentos relativos à pergunta *O que fez com que você permanecesse no coro?* aparecem de forma fragmentada muitas de nossas convicções aos formularmos essa pesquisa.

“Repertório tocava em minha essência” (E10 T3)

A permanência no grupo se dá por uma afinidade com o repertório, baseada em múltiplos aspectos: riqueza temática de composições e arranjos, ritmos das culturas populares, harmonia vocal, assim como por perspectivas sociais de interação, e abertura de horizontes, como viagens por exemplo. A experiência musical neste ambiente social é espaço fértil para aquisições culturais:

“Experiências subjetivas de viagens, concentrações, turnês, festivais”. (E5 T3).

“O mundo coral é “um outro mundo”, nos mostra uma abertura para o novo, espaço de descobertas”. (E6 T3)

O caráter de pesquisa citado por muitos mostra a participação dos cantores na construção do produto artístico. Não trazemos uma interpretação pronta, a construção é coletiva.

“pesquisas musicais e coisas novas” (E5 T3)

“Temos a potência de descobrir coisas que sozinhos jamais poderíamos fazer” (E5 T9)

Alguns enfatizam o ambiente social de acolhimento e afeto que pode ser entendido como uma “família musical”, onde se dá essa construção. Esse aspecto reproduz o ambiente de “formação” (ou mudança) de *habitus*:

O “ambiente de fraternidade e amizade” (E11 T3),

“Amizades, paixões experiências de afeto” (E8 T3).

“O coral consagrou a minha vivência na música. Modificou os meus gostos e minha experiência. A forma como eu me transformava ao cantar junto aos coralistas. Devo muito a minha noção de estética, a minha musicalidade á experiência coral que eu tive”. (E8 T3)

Esse espaço coletivo de experiência provoca mudanças e descobertas, pela entrega ao exercício estético:

“Adoro ensaio, escutar as vozes”,

“O coral ressalta a beleza da música. contemplação do belo”.

Incluimos ainda depoimento que aborda a questão corporal que não fazia parte do roteiro de perguntas, mas que é diretamente vinculado à produção vocal e que é também constitutivo do capital cultural individual. O depoente expõe textualmente:

“Aprendizado da voz e do corpo me fez ficar no coral, por ver resultados reais. como utilizar a voz falando, apresentando trabalho e confiança, como colocar seu corpo no espaço”. (E4 T3)

Na verdade, a maior parte de nossos pressupostos nesta pesquisa passa obviamente por uma relação direta ou indireta com a voz. Não existe a possibilidade de trazer qualquer discussão sobre o tema coral que não leve em consideração a produção vocal. Em quase todos os depoimentos feitos em relação à pergunta *O que desenvolveu ou descobriu a respeito de sua voz durante suas atividades corais?*, a consciência dessa produção e suas potencialidades, são sempre assertivas:

“Ganhei uma consciência que nunca mais tive um problema de saúde vocal” (E2 T4)

“A pessoa pode olhar pra própria voz de maneira diferente” (E1 T4)

“Descobri minha capacidade vocal” (E3 T4)

“Aprendi a usar minha voz.” (E4 T4)

“Me animou a estudar canto e ter maior consciência da voz” (E5 T4)

“Não sabia nada de minha voz” (E6 T4)

“Antes do coral não tinha conhecimento vocal.” (E8 T4)

“Não conhecia minha extensão vocal, fui conhecer melhor no Altivoz,” (E9 t4)

“... e não tinha noção de minha extensão vocal” (E10 T4).

Alguns depoimentos falam da extensão e dos registros descobertos durante o exercício do canto - na verdade, descoberta da identidade vocal - e aparecem relacionados com questões da saúde vocal. Importante é que essas descobertas surgem da prática musical e da associação com os parâmetros musicais - altura, afinação, timbre, escuta, ouvido harmônico, entre outros. Isso é a música promovendo transformações físicas e descobertas pessoais.

“Na igreja cantava do jeito que eles indicavam (não tinha tonalidade adequada). Antes do Altivoz tive uma fenda. Cantava muito agudo na igreja e forçava a voz”. (E2 T4)

”Ampliou minha capacidade vocal, canto agudo e desenvolvi também os graves. Aprendi a fazer dinâmica, educar a voz”... (E3 T4)

“Não conhecia minha extensão vocal e tentava cantar sempre mais grave que não podia”... (E5 T4)

“Ficava tonto. Não respirava direito. Graves, agudo, apoio coral foi totalmente minha formação vocal oitenta por cento do coro”. (E6 T4)

“Sempre tive dificuldade de cantar coisas agudas. Tinha consciência que tinha a voz grave”. (E7 T4)

“Passou pelo estudo da minha tessitura vocal. Minha voz tem se modificado. É uma busca e reconhecimento constantes”. (E8 T4)

“...” Mas tenho dúvidas de timbre. Em termos vocais, melhorou muito em manter a tonalidade e afinação. Manter a nota sem o acompanhamento do piano”. (E9 t4)

“Desenvolvi a versatilidade de cantar todas as vozes indo pela lógica da música. Ela tem uma lógica e, pela harmonia, identificamos cada uma delas”. (E11 t4)

Essas constatações nos depoimentos, da sensação de descolamento do indivíduo com a própria voz, e suas surpresas e descobertas nos mostram que existe uma subjetividade vocal a ser resgatada. Como descrevemos ao longo dos capítulos, existem padrões vocais característicos de classe, modismos, época, modelos maciçamente usados pela mídia, nas canções, nos anúncios, na TV, no rádio, que acabam por inculcar no indivíduo emissões estranhas a sua fisiologia, com consequências muitas vezes de disfonias vocais.

“Imitava Djavan, ora Renato Russo. Reparei depois que era esquisito como eu cantava”. (E5 T4)

“Escutava-se muita música. Ray Coniff e Nelson Gonçalves, raramente música clássica. Era afinado e gostava de imitar o Nelson Gonçalves, era cover dele na escola”. (E7 T2)

Na apuração da escuta e no controle do contraponto musical com o outro é que se desenvolve o encontro com a própria voz. Tal pensamento nos remete à questão do conhecimento adquirido pela interação social como propõe Vigotsky, citado em muitos trabalhos de nossa revisão de literatura. Muitos dos conceitos musicais e extramusicais provêm dos ajustes com o outro.

“Ouvido harmônico, abrir vozes. Não trabalhar em solo, ter que ouvir o outro. Existe o ter que afinar. Não como uma imposição, mas uma necessidade com uma voz não cotidiana” (E1 T4).

“Aprendi a fazer dinâmica, educar a voz a seguir o comando do maestro, cantar e ter que ouvir a voz do outro para ouvir a harmonia. Controlar para não cantar forte, o coral é uma coisa coletiva”. (E3 T4)

“Cuidado para equalizar a voz, para favorecer os harmônicos. Compromisso de produzir um som em conjunto. Você está cantando com o outro. Ouvir o que acontece ao redor” (E7 T4).

Discutimos nesta tese em diversas ocasiões sobre a perspectiva de a prática coral conferir uma flexibilidade vocal capaz de permitir aos cantores um autoconhecimento de sua voz, como pudemos constatar nos depoimentos até aqui apresentados. Podemos ainda falar na expansão da expressividade individual pela ampliação de suas capacidades vocais. A expansão

da flexibilidade da voz e o seu uso expressivo são representativos da expansão do capital cultural do indivíduo. A voz cantada varre um espectro maior de possibilidades de emissão do que a voz falada exigindo do indivíduo controle mais abrangente do organismo fonatório.

“Sempre senti que tinha um lugar pra ir com minha voz e atingir este lugar me expressando artisticamente e na vida cotidiana”. Não consigo me imaginar sem me expressar com minha voz. É parte de quem eu sou, tanto artisticamente, quanto na minha vida. Não consigo me imaginar sem me expressar com ela artisticamente ou nas minhas produções profissionais (E4 T4)

...”Talvez tivesse a ver com minha sexualidade. Instintivamente buscava o canto agudo e dentro da experiência coral eu pude investigar até melhor quem eu sou pela forma com que eu me expressei, pela área de conforto auditivo vocal” (E8 T4).

Observamos que nos depoimentos surgem de forma simples e espontaneamente os aspectos que caracterizam o processo de aquisição do capital cultural. São conhecimentos transmitidos pela convivência com o meio social e sem programação determinada.

“Era imaturo e não levava muito a sério. Mesmo que não tenha levado a sério trouxe ensinamentos ainda que inconscientes”. (E10 T4)

“Existe o ter que afinar. Não como uma imposição, mas uma necessidade com uma voz não cotidiana”. (E1 T4)

O que o coral representava, representou ou ainda representa, para você mudou ao longo do tempo? Que horizontes estão sendo\ foram abertos a partir de sua participação em atividade coral? Nas respostas a essas questões, a ideia de movimento, de descobertas e de evolução, aparece na descrição do que o coral representava, bem como do que passou a representar na vida dos coralistas e mais ainda quais perspectivas se abriram para eles, nos mostrando um caminho de aquisição de conhecimentos, de abertura de espaços sociais e de acesso à prática artística. Cada trajetória é marcada de forma diferente por mudanças de comportamento e de escolhas. A ampliação do universo cultural significa abertura de perspectivas para pra muitas mudanças.

“Abertura de universos culturais. Isso abre muito musicalmente e culturalmente. Especialmente a viagem para o Uruguai: A descoberta da Murga e do Candombe” (E5 T5).

“Abriu um pouco o leque em relação à música de outras tendências e outras culturas. Música de matriz africana e indígena. Na igreja só cantamos música evangélica. Me enriqueceu culturalmente.” (E11 T6).

“Conhecer povos e culturas diferentes levando a minha música, do meu povo e ouvir. Minha primeira viagem foi com o coral. Hoje busco outras coisas. Algo que tenha a ver com arte. O Altivoz plantou uma sementinha em mim”. (E6 T5)

“Uma conexão com o lado artístico. Viajar e fazer intercâmbio cultural. Sinto falta até hoje, mas não consigo me deslocar”. (E10 T5)

“Depois da atividade de canto coral eu virei professora de música. Dou aula há sete anos. Uso muito o que aprendi no Altivoz” (E2 T5).

“O coral consagrou a minha vivência na música. Modificou os meus gostos e minha experiência. A forma como eu me transformava ao cantar junto aos coralistas. Devo muito a minha noção de estética, a minha musicalidade, a experiência coral que eu tive”. (E8 T5)

“Vai aprofundando a questão musical” (E9 T5)

A arte praticada coletivamente desenha um campo social com potencial de transformações pessoais, onde novos conhecimentos surgem dessa convivência sem caminhos e intenções didáticas determinadas aprioristicamente. A constituição de *habitus* segundo Bourdieu se passa de forma semelhante, sem uma direção determinada, como uma orquestra sem maestro. Vemos aqui a prática artística proporcionando perspectivas de vida que talvez por outros caminhos não surgissem

“Pra mim era uma brincadeira e se transformou no centro de minhas atenções. Importante ser sério e ainda manter atmosfera descontraída”. (E1 T5)

“Não profissionais nem financeiros, mas de realização pessoal”. (E11 T5)

“O conhecimento técnico já tinha na Villa Lobos e Escola Nacional de Música”. (E11 T6)

“O coral me permitiu crescer em algumas virtudes para a vida profissional e familiar também. Saber ouvir, importância do trabalho em conjunto. Não se sobrepor aos outros”. (E7 T5)

“O coral tornou o meu principal meio social de amizades. Era tímido. O coral foi meu renascimento, me tornei um ser social, passei a gostar das pessoas e resolvi estudar psicologia”. (E3 T5)

“O coral representou um ponto específico de mudança na minha vida. Vai ser sempre um local de encontro”. (E4 T5)

O desenvolvimento musical, da escuta, da sensibilidade, do canto enquanto instrumento musical, do universo de gêneros e estilos, certamente constitui-se em resultados marcantes dessa prática e, portanto, presentes em todos os depoimentos referentes à pergunta *O que a atividade coral proporcionou a você em termos de conhecimentos musicais?* Muitos travam seus primeiros contatos com a música, enquanto outros aprofundam suas potencialidades. A prática musical, artística “desinteressada” por si só representa aquisição de capital cultural de caráter distintivo. Estudo de canto individual, aulas de solfejo e de teoria musical, aulas de dança e busca de trabalhos musicais mais profissionais aparecem como desdobramentos da prática coral. Alguns acabam por mudar de área de estudos e atuações profissionais.

“Em geral, prática de teoria, conhecimento vocal e auto aprendizado. Me levou ao Curso técnico, onde a leitura foi a novidade”. (E1 T6)

“Cantar com o outro, timbrar com o outro. Se aprende harmonia escutando o outro.” (E2 T6).

“É fundamental ter a partitura, seguindo a bolinha para despertar a curiosidade. Descobri que precisava estudar mais teoria quando entraram músicos para o coral. Fiz cursos na Coart de música para melhorar ritmo” (E2 T6).

“Muitos descobrem no coral sua vertente musical, porque nunca tiveram a possibilidade de fazer música antes”. (E2 T6)

“Eu não sabia nada de música. Só tinha ouvido bom e era afinado. Cantava música clássica com piano e orquestra.” (E3 T6)

“Aprendi harmonia, sobre a minha voz, leitura musical, solfejo, Descobri que tinha ouvido absoluto”. (E3 T6)

“Me animou a estudar e ler partitura”. Estudei canto teoria, me engajei com meu instrumento e abri horizontes pra música e repertório. (E5 T6)

A potência de cantar junto, colocar sua voz na voz do outro, harmonia, harmonização. Diferente cantar sozinho e encontrar o tom de cantar junto”. (E5 T6).

“Incentivou-me a me aprimorar mais. Exigência de entender o que se canta, tecnicamente e histórico musical. Funcionou como musicalização e na parte técnica e matemática, partituras etc. Não tinha noção. “Cleyton, você está solfejando”. Fui aprendendo durante o ensaio. Entrou de forma instintiva. Me deu o “start” de querer saber mais”. (E6 T6)

“O coro representou muito pra partituras. Não é leitura fluida, mas de compreensão. Conhecer congadas, maracatus, conhecer estilos. Ensinou-me a riqueza dos arranjos vocais. Ver e entender”. (E7 T6)

“O coral me trouxe aplicação de muito que eu tinha aprendido em teoria nas escolas de música e na educação musical da escola. Dinâmica, harmonia, intervalos, cadências os modos. sofisticação de cantar, tocar. Estou há 11 anos. Musicalmente essa prática e conhecimento. Vivência de erros e acertos. Interpretação e estética musical perpetuadas e permitidas pela prática do canto coral”. (E8 T6)

Importante observar que os conceitos teóricos e a necessidade de aquisição de ferramentas musicais surgem da prática, o que aproxima o canto coral dos métodos ativos da pedagogia musical, com a particularidade de que todo o processo de aprendizagem se dá em grupo, nas trocas com diferenças, com o outro. Evocamos mais uma vez Larrosa, para explicitar a prática coral como local da *experiência* onde nos deixamos tocar e mover pelo contato com a música:

“Cheguei ali e vi. É isso que eu gosto que me toca, que me movimenta” (E10 T6).

Para além das questões musicais o que a experiência coral acrescentou a você em termos pessoais e o que trouxe pra sua vida profissional?

Se a música é o fio condutor da experiência coral, a convivência social é o campo onde se constrói essa experiência. O convívio e os ajustes com as diferenças fazem parte do cotidiano

da prática musical feita em conjunto, cujo resultado é o conhecimento construído pelas trocas interpessoais.

“Interação entre as pessoas. Coral como no exército: serve junto e fica mais amigo. O processo pra mim é agradável.” (E11 T7).

“Na época, pensavas nas relações. Tem uma engenharia que vai além das questões musicais. Organização de um grupo musical grande. Motivar e engajar uma quantidade de cantores. Coral amador, em termos sociológicos, isso deve ser estudado: a capacidade de aglutinar as pessoas em torno de um projeto musical. Acessível e democrático. Desenvolver essa capacidade de cantar junto”. (E5 T7)

“Minha vida foi completamente mudada. Era tímido e virei um ser social: amigos e relacionamentos e fraternidade”. (E3 T7)

“Da mesma forma como a convivência na sociedade: Você tem o seu papel e a sua importância. O coral é micro escala da sociedade. Reproduz.” (E2 T7).

“Aprendemos a ter respeito pelo outro, ser mais, paciente. Entender que cada um tem seu tempo de maturação. Entra quem quer. A pessoa tem a musicalidade, mas não sabe ainda como usar.” (E2 T7).

A transposição dos acontecimentos musicais e sociais para a vida de cada um acontece de muitas formas. Os mecanismos de ensaio e de convivência, a construção de um produto musical em ensaios e performances, as descobertas das potencialidades da voz e do corpo como expressão desenham esse legado. O estudo individual, os ensaios em grupo desenvolvem no indivíduo uma sensibilidade e um juízo estético, mas a performance e o contato com o público são determinantes nessa trajetória de construção e consolidação do produto artístico.

“A questão de soltar um pouco mais o corpo. Desenvolver com várias pessoas. o momento de concentração antes da apresentação. Cantar bonito e comemorar depois. Todos os santos, me expor, dançar ficar mais tranquilo” (E9 t7).

“O coro me trouxe amigos e apadrinhamentos”. Estar num grupo coletivamente é você descobrir os seus limites. Até onde você pode ir, até onde você se sente cobrado e onde pode cobrar dos outros. Arte lida com orgulho, acolhimento e rejeição, com o público e dentro do coro. Perdi timidez com palco com público e com gente. Cobrei muito dos outros tb. Conflitos, crítica, afinação batem no “pessoal”. (E8 T7)

“Desafios de cantar em palcos gigantes para milhares de pessoas, concorrer em festivais, viagens internacionais”. (E3 T7)

“Significado político, social, aprendizado musical, autoconhecimento, terapêutico. Múltiplas funções. Seria completamente diferente se não tivesse crescido no coro. Atividade contra-hegemônica; não faço por dinheiro. Não tem a ver com capitalismo. Sou filha de comunista e ex-aluna do Cap UERJ”. (E1 T7)

Alguns depoimentos descrevem com clareza a influência da atividade em coral em suas vidas pessoais e profissionais estabelecendo uma conexão direta.

“Me formei em artes visuais, especialização áudio e vídeos. Aprendi nos corais a contar histórias, com as pesquisas realizadas. Dizemos que no Altivoz temos arquivadas as culturas do mundo inteiro. Somos muito globalizados e não temos contatos com as nossas raízes. E nada como fazer isso num ambiente universitário. Como estagiária produzi cartazes e criei uma visualidade que transmitisse essas vidas, essas histórias, essas políticas culturais. Ganhei forças muito grandes na minha

produção visual. Uma possibilidade de estética muito única. Somos um projeto de pesquisa com voluntários com características diversas. Efeitos, jeitos de edição pensando em mostrar essa estética do coro. Não voltado para o mercado nem para o lucro”. (E4 T7)

“Reconhecimentos de talentos diferentes em casa e no trabalho. Sem desperdício. Trabalho com equipes grandes. Saber reconhecer o potencial de cada um e realocá-lo. Cada um tem seu talento e pode ser alocado na posição mais adequada naquele contexto. Um auxiliar em outro setor pode apresentar resultados melhores.” (E7 T7).

“Casa relacionamento com a mulher. Saber ouvir e encontrar caminhos harmônicos”. (E7 T7)

Qual a importância do exercício do canto e da manutenção de corais dentro de uma instituição? As respostas a essa pergunta nos fizeram constatar a importância de atividades extraclasse, que promovam um ambiente de união entre os alunos e os diversos setores. Vimos observando que existe uma tendência de o aluno estar na universidade cada vez mais exclusivamente em seus horários de aula por diversas razões: estágios, dificuldade de deslocamentos. Essa tendência se constitui em um fator limitante de aquisição de capital cultural, uma vez que a convivência no meio universitário, entre alunos, entre alunos e professores seria um espaço profícuo para as trocas sociais, ampliação dos horizontes culturais. Os grupos corais representam em muitos aspectos esse espaço de acolhimento e de convivência social e cultural cada vez mais raro na vida universitária.

“Traz um caráter de acolhimento pra quem estuda e pra quem está no entorno. A universidade abre as portas pra pessoas que nunca pensaram em estar lá antes. O Status elitista da universidade é quebrado. Espaço para abrir portas e trazer por um lugar diferente do habitual, outro universo”. (E2 T8)

“Coro dentro de uma instituição de ensino foi das coisas que mais fez sentido pra mim. Não só um diploma, mas o que vamos querer fazer na vida. Como vamos contribuir para a sociedade. Conhecimento da própria universidade que de outra forma não teria acesso. Tenho minha aula e vou embora. Espaço gigante e abandonado pelo corpo docente. É indispensável”. (E4 T8)

“Não é à toa que instituições consolidadas têm seus grupos corais. O coral diversificava a relação muito intensa com a UERJ” (E5 T8).

“O curso de graduação não dá conta do que a convivência com o coro traz. Pessoas de outros cursos, de outras universidades de outros lugares, tínhamos que trocar”. (E6 T8)

“É diferente, no caso do espaço (Coart). Já tinha feito mestrado e doutorado na UERJ, Nunca tinha frequentado. Ia pro meu prédio e voltava. A gente amplia o limite da universidade”. (E9 T8)

Em depoimentos seguintes, a atividade coral aparece como um importante elo com a universidade. Cantar na universidade, em nome da universidade e representá-la em eventos importantes no Brasil e no exterior corresponde à criação de um elo afetivo de pertencimento

com a instituição. Acreditamos que esse vínculo seja fundamental para promover um ambiente de desenvolvimento de *habitus*.

“É um canal um meio para produzir interação mais forte entre as pessoas, além da questão cultural que é um aspecto relevante para uma instituição. Foi mais um elemento que me unia à universidade. Meio pra que eu tivesse um vínculo afetivo mais forte com a instituição”. (E11 T8)

“A minha relação com a UERJ foi construída através do coral meu amor pela música e pelo coro construiu minha relação de carinho e respeito pela UERJ. Identidade e carinho. Por isso é importante um coral aberto para além de professores. Dá mais significado à instituição”. (E10 T8)

“O coro é um excelente exercício de democracia. Qual o seu lugar. Qual o lugar do outro. O que toleramos no outro e o que não toleramos. A prática deveria ser fundamental, pois pode dar uma cara de universidade na pluralidade das pessoas que os frequentam. Comunidade interna e externa engajada em propósitos. A universidade é aquilo ali. O coro é uma atividade democrática e coletiva por natureza. De você se ouvir, de ouvir o outro e chegar a uma consonância. Em momento político qualquer. É importante saber ouvir e trazer consonância”. (E8 T8)

“Leva o nome da instituição, eleva o nível das pessoas que frequentam. Mostra o valor que a instituição dá à cultura. UERJ conhecida em diversas partes do mundo por onde o coral passou. Não só fora do país, mas também fora da instituição. Grande cartão de visitas. Bem estar emocional”. (E7 T8)

“Meu carinho pela UERJ e representá-la vem do coro. Troca com alunos e funcionários e levar a universidade pra fora. O coro esteve presente nas manifestações defendendo a universidade”. (E6 T8)

“Representava a universidade com orgulho no Brasil e no mundo. O coral me fez querer estar na instituição. Até hoje vou ao coral ver o ensaio. UERJ virou pra mim uma segunda casa”. (E3 T8)

Ao contrário do que possa indicar o senso comum que vê na atividade coral espaço de ordem e disciplina (a idéia tradicional de coros uniformizados de vozes uniformizadas seguindo um maestro), constatamos nos depoimentos a importância de o coral se constituir em um espaço de luta, de garra e de democracia distante de perspectivas mercadológicas.

“Por ser uma atividade que une pessoas em torno de um objetivo comum que é a música e não utilitário e não necessariamente mercadológico. função social de perturbar de criticar. Essa liberdade de linguagem é importante pra uma universidade democrática” (E8 T8).

“Como o corpo funciona, como sua voz, como sua voz ressoa, nossa música que vem cheia de histórias. Desconstruímos os padrões vocais americanos. Universidade sem isso não faz o menor sentido. Terapia de botar a mão na massa e se expressar de uma maneira especial”. (E4 T8)

“Coral institucional tem uma agenda exigida. Representar a instituição, como uma não autoridade, mas com responsabilidade com a comunidade interna e externa. Fonte de convivência aprendizado e de troca. Vivemos ao lado da Mangueira em cima da Favela do Esqueleto. Precisa haver troca dentro de um projeto de extensão. Alguém que nunca cantou pode cantar. Importante não ter audição. Aprendemos com a experiência do coral”. (E1 T8)

Uma definição básica do que seria um coral nos leva imediatamente à imagem de somatório de vozes. A maneira como as vozes se agrupam resulta em diferentes produtos musicais. A palavra harmonia vem como uma ideia central com muitas facetas. O conceito teórico musical da harmonia vocal em diferentes estilos históricos e gêneros diversos com suas próprias leis acompanham outros conceitos: Harmonia entre as vozes, harmonia entre as pessoas, harmonia entre o coral e o público, harmonia de todos com a instituição. A busca desse conceito mais amplo de harmonia está presente nos depoimentos. Corroborado pelos depoimentos da próxima indagação da entrevista, arrisco dizer que esse conceito sintetiza a habilidade de construção de um produto musical, social e cultural frente à diversidade e um olhar para o outro. *Na sua visão, como você classifica, como entende a música praticada pelo coro?*

“Até hoje reço na igreja. É muito especial. O que eu mais gosto. Resultado de uma interação entre as pessoas: de vozes, conhecimentos musicais e culturais diversos, que se unem para sair um som bonito que identifica o grupo. O grupo adquire uma característica sonora própria a ponto de podermos identificar o grupo”. (E11 T9)

“Fascínio pela harmonia vocal, clássicos e populares. Gostava mais dos arranjos do que das músicas originais. Tentava harmonizar tudo que ouvia”. (E3 T9)

“Das manifestações musicais que mais me emociona: Harmonia vocal”. (E7 T9)

Mas seria possível harmonizar vozes sem levar em consideração os aspectos pessoais e expressivos dos indivíduos? Nessa interação, nessa convivência de vozes enquanto elemento expressivo dos indivíduos é realizada a música coral, uma construção coletiva em cujos ajustes operam o potencial de transformação artística, cultural e pessoal.

“A música produzida pelo coro me dava alma” (E10 T9)

“Temos a potência de descobrir coisas que sozinhos jamais poderíamos fazer. O coral não tem nada de careta nem de tradicional. Mas coisas que são nossas colocando a serviço de uma melodia e uma harmonia”. (E5 T9)

Se associarmos o conceito de construção musical baseado na harmonia de diferenças e interações entre os cantores gerando identidades - podemos nos aproximar do processo de transmissão do capital cultural vindo dessa dinâmica. A associação da voz e do corpo que a produz enriquece essa proposição. Acredito que essa associação aconteça de forma geral em todo trabalho coral, na medida em que não é possível trabalhar voz e ritmo sem trabalhar posturas corpóreas. No caso específico do coral Altivoz, esse fator é amplificado pela pesquisa das composições eruditas baseadas em temas da cultura popular, em que o movimento corporal constrói o ritmo, o passo da dança estabelece o fraseado e a voz surge dessa força corpórea. A discussão da voz erudita e da voz popular é reflexo dessa flexibilização da voz, sinônimo de capital cultural.

“Cada maestro tem uma fixação. O Altivoz busca uma vocalização de uma produção coral brasileira: a questão de primar pelos silêncios, pelas pausas. Um coro que tem uma sutileza, não tem a voz tão pra frente”. (E9 T9)

“Repertório me chamava. Música étnica, mais brasileira que falava da formação de nosso povo. Importante que trabalhávamos os significados da música. Cantar e dançar. Questão vocal. A transposição da voz erudita para o maracatu. Entender onde está o maracatu dentro daquela formação musical”. (E2 T9)

“O coro sempre me trouxe perspectivas de conhecer pessoas novas. A delícia de executar determinados tipos de estética, mais do que novidade do repertório. Cair dentro da pesquisa da música ameríndia, ou influência afro, ou limite do erudito e popular. Reflexão estética e artística com repertório novo e artístico. As pessoas novas trazem outras vivências, evangélicos umbandas e realidades sociais raciais e sexuais. A experiência de debater com elas e ter disposições e indisposições do que você acredita e do que você pode passar a acreditar”. (E8 T9)

“Pesquisa de ritmos e timbres, regionalismos com que não teria contato pela grande mídia. O coro abriu esse espaço para cultura popular, danças e base cultural. Significou abertura de conhecimento com minha própria identidade e de outras partes: Lituânia. México, America, Europa. O quanto a música pode ser linguagem universal e união entre as pessoas. Significou avanço na capacidade de expressão, felicidade de ouvir minha voz ecoando nos espaços, minha técnica, minha produção visual”. (E4 T9)

A perspectiva da convivência em um ambiente de pertencimento reforça o caminho do afeto e do psicológico por onde essas trocam se passam.

“Musicalmente é político. Brasileiros e de povos dos lugares. Suas festas suas mazelas. Isso é político. O som do coro, me encontrei nesse som e nesse repertório. É lugar meu afetivo. A sonoridade me traz um lugar de casa. Por isso é psicológico”. (E6 T9)

Vale ainda constatar que os depoimentos veem a sonoridade coral distante de um produto da mídia e do mercado e consideram que a ambiência do canto coral propicia as descobertas subjetivas da própria voz. Essas descobertas se passam na interação com o outro, na harmonização vocal, controle de volume e sonoridade.

As respostas à última questão da entrevista, “Como foi a sua convivência com os cantores com a instituição. Relações interpessoais?”, vieram confirmar o que já pressupúnhamos ao abordar esse tema: sua importância, na medida em que a produção musical do grupo, a permanência dos cantores e a sua disponibilidade para o projeto, dependiam fortemente desse ambiente dentro do coral e da instituição. O conteúdo musical certamente é o ponto de partida, o foco de trabalho e o produto final. É através da música do coral que todas as possibilidades formativas acontecem. A complexidade das relações e a necessidade de interagir com as diferenças estão presentes em quase todos os depoimentos. As diferenças vocais e pessoais se confundem por vezes uma vez que a voz é traço da identidade do indivíduo.

“Relações sempre complexas. tenho facilidade. O coral só me acrescentou. A

interação, alegria de viver, convívio saudável, amizade. Reencontrar é sempre uma alegria, conviver com os outros e aceitar mais as diferenças”. (E11 T10)

“Convivência sempre bom. Gosto de cantar junto e formar um bloco sonoro. Pessoas difíceis outras mais fáceis de encontrar um ponto comum”. (E9 T10)

“Aprendia lidar com os outros no coro e com os colegas de banda fora. As questões de fora. Passava um filme do que se passava no coro”. (E6 T10)

“As pessoas chegam com diferentes backgrounds e outras que já estão na área têm outras expectativas. Eu não tinha nenhuma vivência musical e cheguei no coro com expectativa de aprender. Temos que encontrar sua presença no coro. Cada um, cada timbre, cada nota é importante, mas temos que “tirar” o seu e ouvir o outro. Humildade. O encontro num ambiente tão extra cotidiano. Não podemos ser seres assertivos o tempo todo. Sentar e estar fazendo o seu trabalho e cantar e caminhar juntos. Paradoxo entre a sua voz individual e a do grupo. Acaba que você se entende como cantor, como pessoa e como artista”. (E4 T10)

“Era tímido. Me socializei na faculdade. No coral encontrei o meu lugar. Todos na mesma vibe, para chegar na mesma melodia e harmonia. No início não tinha paciência com quem tinha dificuldade. Fiz psicologia porque quis lidar com gente”. (E3 T10)

”O coletivo é muito forte. Pessoas diferentes, com diferentes graus de instrução e idade. Trabalhando com propósitos e interesses iguais”. (E1 T10)

Outro aspecto importante desses depoimentos é a constatação de mais uma vez se entender o coral como um ambiente familiar, de cooperação, de acolhimento, onde emergem as condições de criação de *habitus* que favorecem a aquisição do *capital cultural*: amizades, namoros, casamentos, vida social.

“Amizades. Em outro coral era diferente. Todos muito mais velhos. Não rolava muitas relações. No Altivoz é mais social. A produção coletiva de trabalho por uma causa faz amizades”. (E1 T10)

“Namorados, amigos. Fiz uma banda. Tinha um mundo à parte que era nosso. Criamos um plano de trabalho que era nosso”. (E2 T10)

“Vida social. Melhores amigos. Finais de semana. Relações de todas as formas, amigos paixões platônicas e não. Lugar maravilhoso para se relacionar em todos os âmbitos”. (E3 T10)

“A convivência faz laços muito fortes”. (E4 T10)

“Amizades, casais, vida, filhos em geral é intenso. De uma forma geral é um convite grande a se envolver em grupos musicais. Em termos de sociabilidade é fantástico. Meu casamento é fruto do espaço do coral”. (E5 T10)

“Fiz grandes amigos lugar de trocas, levo-os por onde eu vá”. (E6 T10)

“Por isso resultou em tantos casamentos”. (E7 T10)

“Ótimas relações interpessoais, sempre me abriu muito a cabeça”. (E9 T10)

Alguns depoimentos nos fazem refletir sobre posicionamentos contraditórios:

“Quem canta em coral é um pessoal mais conservador no campo da música”. (E11 T10)

“O coral não tem nada de careta nem de tradicional.” (E5 T9)

Talvez por sua sonoridade tradicional mais suave, talvez pelo aspecto disciplinar, talvez pela origem predominantemente evangélica dos cantores corais e da sua ligação com a canção sacra, talvez pela associação com a sonoridade da chamada música clássica, nos venha essa imagem coral com o aspecto conservador. O depoimento que afirma o contrário, talvez associe os aspectos relacionados às mudanças e transformações possíveis, quais sejam, acesso a novas culturas, novos horizontes, novos conhecimentos como vimos em diversos depoimentos sobre o que o coral representou na vida desses cantores. Fica o registro de reforçar Larrossa quando propõe que a *experiência* e o *sentido* estão no âmbito do pessoal, com poucas generalizações possíveis.

Terminamos as análises dos depoimentos rerepresentando a última pergunta - *Como foi a sua convivência com os cantores com a instituição. Relações interpessoais?* -, trazendo a atividade coral universitária enquanto um programa de extensão aberto à comunidade externa. A aproximação de seus participantes com a instituição se passa de forma bastante profunda e afetiva. Arriscamo-nos a afirmar que isso acontece tanto com membros internos, alunos e funcionários quanto com cantores de fora da universidade. Por se encontrar fora dos currículos, a atividade coral complementa a formação do indivíduo para além das questões técnicas e acadêmicas. Essa vivência com a arte e com a cultura estabelece vínculos fortes com a instituição e é, nesse espaço de interação, que se constitui uma via para aquisição de *capital cultural*.

“ampliou meus horizontes uerjianos” (E9 T10)

“Viver no universo da UERJ, criei um laço verdadeiramente afetivo, estando dentro do universo da UERJ vemos como é fundamental para a cidade e estado e do Brasil. Viver uma atividade cultural nesse espaço é fundamental para se entender o alcance dessa instituição no espaço mais específico até a macro política. Garra de lutar pela UERJ e de ter um paixão pela universidade. Sem ser aluno. Esse presente que é a UERJ e que me é muito caro”. (E8 T10)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na mesma medida em que se espera que uma tese apresente respostas às indagações sugeridas pelas hipóteses, ponto de partida de todo o processo de escrita, os caminhos da pesquisa, , desenham um sentido oposto, isto é, de abertura do tema, nos levando a diversos pensadores e diferentes perspectivas de abordagem dos nossos pressupostos. Leituras, discussões e seminários das disciplinas, aprofundamento nos principais apoios teóricos, levantamento do estado da arte, a pesquisa de campo são parte dessa trajetória.

Quando o objeto de estudo é parte de nosso cotidiano, de nossas reflexões diárias, as hipóteses são recicladas no exercício do próprio trabalho em um processo contínuo. Esse movimento constante se faz presente de forma especial nos processos artísticos, que têm uma vida própria, com rumos imprevistos, tanto na vida dos que os praticam, portanto artistas, quanto nos produtos derivados dessa dedicação.

No caso da música nenhum momento se repete. Com as mesmas pessoas, a mesma música, em cada performance, será sempre única. Os processos de construção musical também guardam essa dinâmica. O desejo de realizar, o conhecimento do material musical, a avaliação das potencialidades dos recursos humanos, a estratégia de ensaios e as condições da apresentação são etapas obrigatórias, cada uma determinante dos resultados finais.

Algumas afirmações podem ser feitas do cotidiano musical de um grupo coral: a de que essa prática se constitui em ambiente de relações interpessoais, de empenho coletivo para construção de um produto artístico musical, de escuta e ajustes provenientes dessa escuta, de investimento no autoconhecimento das possibilidades vocais.

Inspirado no conceito de capital cultural de Pierre Bourdieu, reconhecemos nesse ambiente coral um campo de possíveis transformações sociais que podem representar acesso para sua aquisição.

A leitura de Larrosa e sua propostada experiência e o sentido nos mostraram um caminho para o conhecimento semelhante ao da aquisição de capital cultural, na medida em que propõe uma experiência pessoal, intransferível, em um processo de longa duração sem propósitos definidos e, portanto inconscientes, não racionalmente planejados, ao mesmo tempo em que se assemelha ao processo da vivência e aprendizado artístico musical.

Uma terceira leitura, a de Guattari, e mais especificamente sobre as imposições sociais sobre o indivíduo, influenciando e operando transformações em suas características subjetivas consistiu em mais uma via de análise da experiência do canto coral. O autor nos fez pensar nas imposições à voz do indivíduo e nas suas transformações.

Dessa perspectiva, vimos que o aprimoramento vocal no espaço dos coros representa possibilidades reais de um autoconhecimento vocal e, dessa forma, a ampliação da capacidade expressiva dos indivíduos. Quando entendemos a corporalidade da voz e sua associação a gestos e movimentos, percebemos que ao mesmo tempo em que expandimos as possibilidades expressivas do indivíduo, nos damos conta de que esse complexo expressivo se relaciona com a ampliação do capital cultural.

Na verdade, em todos os momentos deste trabalho buscamos entender as atividades corais e seu potencial de transformação social e cultural enquanto relação com os pressupostos de aquisição de capital cultural, com o conhecimento proposto pela experiência de Larrosa e com a complexidade da voz e sua relação com o indivíduo. Por isso mesmo, abrimos esta pesquisa expondo nossos fundamentos já em um primeiro capítulo, de forma que pudéssemos discutir a partir desses conceitos, tudo que foi apresentado na trajetória do trabalho.

Já a revisão de literatura, no segundo capítulo, com foco no canto coral praticado na escola e suas implicações sociais e no indivíduo, que nos trouxeram diversos outros pensadores sobre temas - mais de 30 trabalhos, entre dissertações, teses, e publicações em anais de congressos e revistas especializadas -, mesmo indiretamente relacionados com a perspectiva de aquisição de capital cultural, foram cotejados com os nossos referenciais, reforçando em muitos aspectos os pressupostos de nossa tese.

Entendemos que a atividade musical, dentro de um contexto histórico, pode representar uma visão de mundo, acompanhando as mudanças de paradigmas culturais, sociais e econômicos que segundo nossa concepção está intimamente relacionada com o conceito de capital cultural. Essas considerações foram tecidas no capítulo II observando o canto coral desde sua origem no ocidente e sua relação com as suas funções sociais e sua relação com os pensamentos dos diversos períodos da história. No Brasil constatamos durante a colônia que o canto coral esteve relacionado a processos de dominação, mas também a perspectivas de emancipação social. Na República observamos uma ligação direta com a busca da identidade nacional relacionada principalmente com o canto orfeônico, e nos dias atuais a possibilidade de promover transformações sociais em um ambiente de diversidade.

Na análise das possibilidades formativas do canto coral trouxemos no capítulo III a dinâmica de transmissão de conhecimentos musicais, fortemente baseada no aprendizado não formal, que se assemelha aos processos de transmissão do capital cultural. O conhecimento é acessado e construído pelo fazer musical, pela convivência em um campo de trabalho, conduzido por um maestro, que catalisa a experiências, mas não as processa em formato de

aulas. Na verdade mostramos que a produção coral por si só é capital cultural corporificado por seus cantores e cantoras

Ainda nesse capítulo as perspectivas formativas que ultrapassam as questões musicais, não são menos importantes, enquanto possibilidade de transformação social. O desenvolvimento vocal (corpo, movimento, gestos), as trocas interpessoais, as ligações afetivas, são parte fundamental dessas possibilidades apontadas como atalhos para aquisição de capital cultural.

Em nossa pesquisa de campo no Capítulo V, demos voz a quem canta. O depoimento de cantores e ex-cantores do coral Altivoz da UERJ, de forma contundente confirma muitas de nossas convicções. Através do mosaico de repostas apresentaram o que a experiência coral lhes trouxe, para além dos conhecimentos técnicos de sua formação: transformações pessoais, vivências artísticas, ampliação de expressão pessoal e vocal, viagens, afetos e consequências para a sua vida pessoal e profissional. O que nos faz ver na atividade coral um campo profícuo de aquisição de conhecimentos distintivos, que complementam os conhecimentos formais transmitidos pelas instituições de ensino. Arrisco-me ainda a dizer que o canto de grupo cria um ambiente de acolhimento e engajamento, cada vez mais raro nas instituições universitárias, além de propiciar um campo precioso de trocas de experiências culturais.

Nessas considerações finais enfatizamos que na verdade discutimos nossas percepções e convicções ao longo de toda a trajetória de nossa escrita, e que esse processo suscitou a abertura de novos caminhos ao invés de apresentar um caráter conclusivo. Partindo de Bourdieu, encontramos o sociointeracionismo de Vigotsky que merece futuro aprofundamento, assim como uma exploração mais vertical da questão da subjetividade e dos aspectos relacionados especificamente à subjetividade vocal, importante forma de expressão do indivíduo. O encontro com Larrosa nos levou à *Emergência do paradigma do sensível* de Danis Bois e Didier Austry e da propriocepção, que não está presente no escopo deste trabalho, mas que consideramos importante descoberta deste estudo. O conhecimento é mesmo um caminho de infinitudes.

REFERÊNCIAS

ABRAHAMS, Frank. Aplicação da Pedagogia Crítica ao ensino e aprendizagem de música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 12, p. 65-72, mar. 2005.

AUGUSTIN, K. *A trajetória dos castrati nos teatros da corte de Lisboa (séc. XVIII)* Revista Música e Linguagem Vitória/ES, 2013.

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

_____. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1928

_____. *Música de feitiçaria no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

ASSUMPÇÃO, Jose d'. *A Pedagogia Crítica De Paulo Freire e As Práticas Do Regente-Educador de Corais Escolares*. Dissertação. 2011 (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

BÉHAGUE, Gérard, *Music in Latin America: na Introduction*, New Jersey: Englewoods Cliff, Prentice-Hall, Inc., 1979

BONAMINO, Alicia et alii. Os efeitos das diferentes formas de capital no desempenho escolar: um estudo à luz de Bourdieu e de Coleman. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 45, set./dez., 2010.

BORGES, Jane. *Atividade Coral no contexto da extensão universitária: Relato de experiência das atividades do Madrigal UFSCAR no ano de 2015*. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – B. Horizonte – 2016. Disponível em <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/viewFile/4429/1527>>. Acesso em (modelo 23 out. 2019)

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. *Um convite à sociologia reflexiva*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002

_____. *A distinção*. Porto Alegre: Zouk, 2006.

_____. *Pierre Bourdieu avec Loïc Wacquant: réponses*. Paris: Seuil, 1992.

_____. What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups. *Berkeley Journal of Sociology*, n. 32, p. 1-49, 1987.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução: Daniela Kern, Guilherme F. Teixeira. São Paulo: EDUSP, 2007.

_____. As formas do capital. In: *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2001.

_____. *Esboço de Uma teoria da prática*. In: ORTIZ, Renato. Pierre Bourdieu: Sociologia. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983, pp. 4781

_____. *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). *Escritos de educação*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 73-79 (1. ed.: 1979).

CAMEU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais. Rio de Janeiro, 1977.

CARVALHO, José Jorge. *A prática da extensão como resistência ao eurocentrismo, ao racismo e à mercantilização da universidade*. Brasília : UNB, Departamento de Antropologia, 2004 (*Série Antropologia*, 363).

_____. *Coral Nova Sinfonia: Uma análise da formação musical por meio do Canto Coral num projeto social*. Anais do XXI Congresso Nacional da ABEM. Pirenópolis. 2013.

CASCUDO, Tereza. *Ein Deutsches Requiem. op. 45*. (Do programa da Fundação Gulbenkian para o concerto de 30-4-2004, em que o Deutsches Requiem foi dirigido pela maestrina Simone Young.). Disponível em: <<http://arlindo-correia.com/020501.html>>. Acesso em: 04 set. 2014.

CASTANHA, Paulo. “*O Estilo Antigo no Brasil nos séculos XVIII e XIX*” Em Nery, Rui vieira, coordenador “*A Música no Brasil Colonial*”, Lisboa: Fundação Calouste Goubenkian 2001.

CASTELLI, *Teoria, crítica e música na atualidade*. UFRJ. Rio de Janeiro. 2012

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. In: *Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales*, Buenos Aires: CLACSO, ano 1, n.1, jun. 2008. ISSN 1999-8104.

Chevitarese, Maria José. *O canto coral como agente de transformação sociocultural nas comunidades do Cantagalo e Pavão-Pavãozinho: educação para liberdade e autonomia*. Tese de Doutorado. 2007 (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – Programa EICOS – Cátedra UNESCO de Desenvolvimento Durável. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CHUN, Regina Yu Shon. Voz profissional: repensando conceitos e práticas na promoção da saúde vocal. In: FERREIRA, Léslie Piccolotto; ANDRADE, Marta A. *Saúde vocal: práticas fonoaudiológicas*. São Paulo: Roca, 2002.

D’ARAÚJO, Luiz Antonio. *Arte no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Editora Revan. 2000.

DIAS, Leila. Pedagogia musical em coros de adultos: dois estudos de caso. In: XVIII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM. 2008. Salvador. *Anais...* p. 231-234.

FIGUEIREDO, Sergio Luiz Ferreira. *A prática coral na formação musical: um estudo em cursos superiores de licenciatura e bacharelado em música*. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 15, 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2005, p. 362–369.

FONTEERRADA, Maria Trench. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Unesp, 2005.

FUCCI AMATO, Rita. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. In: *Opus*, v. 13, n. 1, p.75-96. Goiânia, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/295>

FRANCO, Danielle de Luca Rosa. *A voz: uma concepção fenomenológica*. Dissertação (Mestrado em Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná). Curitiba, 2008.

FRITZEN, Jéssica Franciéli; GUSMÃO, Pablo da Silva; BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. *Corpo-voz-movimento: A educação musical no canto coral*. In: Congresso nacional da Associação Brasileira de educação musical, 21, 2013, Pirenópolis, Anais do 21º Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, Editora da UFPB, João Pessoa, 2013, p. 735.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 1996. p. 6675.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *O enigma do capital: e as crises do Capitalismo*. Tradução: João Alexandre Peschanski. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Espaço de esperança*. São Paulo: Loyola, 2004.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução: Abdail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. 16. ed. São Paulo: Loyola, 2007.

JUNKER, David Bretanha. *O Movimento do canto coral no Brasil: breve perspectiva administrativa e histórica*. In: *Anais do XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, Salvador, 1999. Disponível em http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFERENCE/DJUNKER.PDF

LARROSA, Jorge B. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Tradução: João Wanderley Geraldi Jan/Fev/Mar/Abr 2002 Nº 19 Revista Brasileira de Educação.

LECHNER, Elsa. *Oficinas de trabalho biográfico: pesquisa, pedagogia e ecologia de saberes*. Artigo da revista *Educação e realidade*. Porto Alegre, v. 37, n. 1, p. 71-85, jan./abr. 2012.

Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/21807/16032>>. Acesso em 01 set. 2014.

SILVA, Luiz Eduardo. *Prática coral: um levantamento bibliográfico nos anais da ABEM e ANPPOM de 2003 a 2013*. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade do Estado de Santa Catarina, 2014.

MEIRA, Marisa E. M. *Psicologia Histórico Cultural: fundamentos, pressupostos e articulações com a psicologia da educação*. Orgs.: MEIRA, Marisa E. M.; FACCI, Marilda G. Dias. São Paulo SP, Casa do Psicólogo. 2007. p.27 – p.62.

MONTEIRO, Souza. *A Prática Do Coral no Curso de Iniciação Artística: Construção de Sociabilidade a partir da Prática Musical*. São Paulo, 2014.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música*, Editora Gradiva. Lisboa, Portugal, 2003.

OLIVEIRA, André Rodrigues Costa de. *O canto coral e suas influências socioculturais*, Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade do estado de São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Fernando Martins Mourão. *Construindo o canto coral: A construção dos conhecimentos musicais no ensaio coral à luz da teoria sócio-histórica de Vygotsky*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana) Mackenzie. São Paulo. 2011. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/60661721/Construindo-o-Canto-Coral>> Acesso em: 10 jun. 2013

QUEIROZ, Rubens. *Uma breve e singela introdução ao mundo da música indígena e africana*, 2006.

REIMER, B. *A Philosophy of music education*. New Jersey. Prentice Hall, Englewood Cliff, 1970.

RIBEIRO, H. R. *Palestra na I Oficina de administração coral, federação de coros de Brasília*. (out. 1998).

SANTOS, Bruno Silva. *análise e catalogação a partir das publicações nos anais da ABEM e da ANPPOM, e na revista da ABEM e revista OPUS (2009 a 2013)*. Natal, 2014.

SARTOR, João Batista. *Aproximando pedagogias e conceitos: habitus de Bourdieu e esquemas de ação de Piaget na Pedagogia da Performance Musical*. Anais do III SIMPOM 2014 – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. UNIRIO. 2014.

SAWAIA, Bader Burihan. *Fome de Felicidade e Liberdade*. In: *CENTRO DE ESTUDOS E PESQUISAS EM EDUCAÇÃO, CULTURA E AÇÃO COMUNITÁRIA*. Muitos lugares para aprender. São Paulo: CENPEC/ Fundação Itaú cultural/ Unicef, 2003.

SILVA, Gilda Olinto do Valle. *Capital cultural, classe e gênero em Bourdieu*. *Informare – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação*, v. 1, n. 2, p. 24-36, jul./dez., 1995.

_____. Reprodução de classe e produção de gênero através da cultura. Orient.: Aldo de Albuquerque Barreto. Rio de Janeiro, 1993. 138 p. Tese (Dout. Com.) ECO/UFRJ - IBICT/CNPq. - IBICTICNPq

SILVA, Luiz Eduardo. *Prática coral: um panorama das publicações de anais de encontros e congressos da ABEM e ANPPOM do últimos dez anos (2003-2013)*. Universidade do Estado de Santa Catarina. 2015. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xxiicongresso/xxiicongresso/paper/viewFile/1092/508>

SILVA, Merlia Helen Faustino da; SILVA, A. P. Vladimir. *O Corpo em movimento: um estudo do gesto aplicado à técnica vocal*. 1. In: XXIV Congresso da ANPPOM, p. 1 - 8. São Paulo-SP, 2014.

SIMIS, Anita. *A política cultural como política pública*. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AnitaSimis.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2014.

SOBREIRA, Silvia. *Desafinando a escola*. Ed. Musimed, 2014.

TUPINAMBÁ, Irene. *Dois momentos, dois coros*. Dissertação de Mestrado: Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro: 1993

TUGNY, Rosângela P. de; QUEIROZ, Rubens C. de. (Orgs) *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

WISNIK, José Miguel. *Coro dos contrários*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

VASCONCELOS, Miriã; PEREIRA, Éliton. *O processo de socialização no canto coral: um estudo sobre as dimensões pessoal, interpessoal e comunitária*

VILLA-LOBOS, Heitor. *Villa-Lobos por ele mesmo/pensamentos*. In: RIBEIRO, J. C. (Org.). *O pensamento vivo de Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

_____. *Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e Estado Novo)*. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WISNICK, José Miguel. *O som e o Sentido: Uma outra história das Músicas*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

JACQUES-DALCROZE, Émile. *DIVERSO E PROSA*. Os estudos musicais e a educação do ouvido¹, 1898. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v21n1/v21n1a14.pdf>>

APÊNDICE A - Tabelas

Tabela 1 - COMO VOCÊ CHEGOU ATÉ A ATIVIDADE CORAL. O QUE TE TROUXE? QUAL A MOTIVAÇÃO?

1	Fui para ter certeza, que não ia gostar.
2	Atração pelo repertório e pelo tratamento dado à cultura popular
3	Queria um coral para me expressar
4	O acaso. Acompanhei uma colega e fui convidada para uma avaliação vocal e <u>sentí</u> que seria um espaço seguro de aprendizado para quem gostaria de cantar e evoluir <u>vocalmente</u> .
5	Busca de um aprimoramento e de uma consciência maior da voz e do canto. Convite direto do meu primo e fui assistir um ensaio
6	Aluno cotista e tinha que fazer atividade cultural cantava na igreja e tinha vontade de trabalhar com música. tinha que fazer algo fora da área, lugar de concorrência. algo que me colocasse em comunhão com outras pessoas para cantar
7	Sempre gostei de cantar. Ver melodias diferentes se harmonizando. Conhecer pessoas de outros cursos. conhecer gente nova e diversificar amizades. experiência social diferente.
8	entrei em 2008 com 17 anos. as pessoas buscam novas experiências musicais, conhecer novas pessoas, aprender canto, contato com universo estético.
9	Eu fazia coral na escola portátil. coreto. desconforto como tenor. Tinha vontade de afinar, trabalhar a voz e leitura em clave de fá
10	O acaso. Amor por cantar.
11	Prazer em participar de atividade musical. prazer estético de cantar bonito. atividade extracurricular que proporciona convivência saudável. gosto da harmonia e sonoridade do canto coral. ser estrela, e ocupar um palco.

Tabela 2 - Qual a sua vivencia musical antes de chegar ao coral. tocava instrumento? já tinha alguma formação musical?

1	Cantava em rodas de samba com a família. Depois: violão na escola portátil, e curso técnico da escola de música da UFRJ.
2	Meu pai tinha banda tocava violão, jovem guarda, e eu sempre cantava junto com ele. Toquei piano, mas nunca tinha estudado música formalmente cantava e tocava violão na igreja católica e na escola. Nunca tive acesso a música na escola

Tabela 2 - Qual a sua vivencia musical antes de chegar ao coral. tocava instrumento? já tinha alguma formação musical?

3	Pai tocava violão acordeão teclado e cantava no santuário. Cantei desde 9 anos, em unísono, sem saber nada de teoria.
4	Nunca tive experiência musical formal, só aula de música aos seis anos com uma flautinha. pai tocava teclado, piano e cantava e ouviam musicais. Música era aconchego e diversão. Mãe cantava em tarefas educativas conosco. mas eu tinha sempre uma rouquidão.
5	Tinha estudado guitarra. Prática de instrumento musical desde cedo. Prática de banda. Nada de música em casa. Ouvia muita música.
6	Minha musicalidade veio da minha família, mas nunca tiveram nenhum estudo formal. puxavam roda de samba, escutava-se música e tocavam percussão. a estória de se apresentar cantando não tinha. isso. eu trouxe. Antes do coral não tinha nenhuma formação.
7	Piano dos 12 aos 14. Quase todo dia “metia a mão no piano” e me defendia no violão, na flauta doce e na gaita. Em casa não tem nenhum instrumentista. meu pai teve experiência ruim (foi obrigado) e não tem afinação. escutava-se muita música. ray coniff e Nelson Gonçalves, raramente música clássica. era afinado e gostava de imitar o Nelson Gonçalves, era cover dele na escola.
8	Família. pais bailarinos. incentivo livre à pratica de instrumentos, nos ambientes familiares e sociais, rodas de música e de samba. experiencia de boi bumba no colégio. percussão, piano, Villa Lobos (noções harmônicas, de teoria musical). Só pratiquei e consolidei no próprio coro.
9	Formação musical anterior já tocava instrumento. Minha família tem muita gente que toca sanfona, clarinete.
10	pais ouviam musica. mpb. cheguei aos 20 anos no coral., estudei sozinho teclado por método de ouvido. algum conhecimento de teoria
11	Tenho formação evangélica e lido como líder na igreja desde os 12 anos. música de qualidade a quatro vozes. toco piano desde os sete anos. canto no culto. ir pro coral foi simples. minha família é de músicos amadores. cantam na igreja. muitos músicos populares iniciaram pela convivência com a igreja. Cantei no coral do Colégio Aplicação.

Tabela 3 - O que fez com que voce permanecesse no coro?

1	Achou que o coral seria altamente disciplinado. Descobriu que tinha uma produção ativa no resultado do grupo. num ambiente de amigos . O coral era brincadeira. Não sentia o peso do aprendizado.
2	Identificação com a configuração do trabalho e repertório com pesquisa de música de cultura popular
3	Me apaixonei pelo repertório, pelas pessoas, amigos , variedades de vozes, maestro. convívio inédito. me dedicava quase que integralmente ao coro. Por causa disso me interessei por música, canto teoria. era tímido. Meu principal meio social de amizades
4	Aprendizado da voz e do corpo me fez ficar no coral, por ver resultados reais. Como utilizar a voz falando, apresentando trabalho e confiança, como colocar seu corpo no espaço . No altivoz aprendi como superar tecnicamente, minha rouquidão comprovada por exames médicos.
5	Permanência era pelo repertório do coro. quebra de expectativa por música sacra e arranjos quadrados. E encontrei pesquisas musicais e coisas novas : importância da experiência de viajar para fazer música. primeira vez de avião. Experiências subjetivas de viagens, concentrações, turnês, festivais . muito animador para permanência.
6	Fiquei porque me encontrei de alguma forma. apaixonei-me pelo repertório e pelo som. o mundo coral é “um outro mundo” . A diversidade vocal, a harmonia vocal. Não tem a ver com refinamento de “besta”, mas de estudo de sonoridade, isso me inspira a cantar em outros lugares.
7	O ambiente do coro era muito saudável. gente do bem. crescia musicalmente, socialmente . O coral ressalta a beleza da música. Contemplação do belo . Possibilidade de viagens. Não era normal viajar para o exterior. Mais interessante que fazer turismo. Terminei direito e entrei em letras um pouco motivado pela permanência no coral. Pretexto pra continuar ir a UERJ . Talvez pra justificar um advogado formado ir a UERJ pra cantar.
8	Era moleque. Passei na universidade e sempre assumi um compromisso muito grande com o coro. Interesse musical e social. Pelo coletivo . Me trouxe e manteve. Muitas amizades, paixões experiências de afeto . Meu regente é meu padrinho. Intercâmbios amizades com o mundo. Ida ao peru abriu... Não tinha experiencia em cantar. Coral consagrou a minha vivencia na música. Modificou os meus gostos e minha experiencia . A forma como eu me transformava ao cantar junto aos coralistas. Devo muito a minha noção de estética , a minha musicalidade á experiencia coral que eu tive.

Tabela 3 - O que fez com que voce permanecesse no coro?

9	Adoro ensaio, escutar as vozes quando funciona. as viagens! Não era animado de me apresentar. Com o tempo fui melhorando afinação
10	Afinidade com repertório e regente. Como tempo observei que o repertório tocava em minha essência
11	No altivoz: foi inicialmente o prazer de cantar e a qualidade. mais importante era o ambiente de fraternidade e amizade. interesse comum em cantar junto. essa interação essa comunhão.

Tabela 4 - O que desenvolveu ou descobriu a respeito de sua voz durante suas atividades corais

1	Ouvido harmônico, abrir vozes. Não trabalhar em solo, ter que ouvir o outro. Existe o ter que afinar. Não como uma imposição, mas uma necessidade com uma voz não cotidiana. Outra proposta de voz. A pessoa pode olhar pra própria voz de maneira diferente.
2	Na igreja cantava do jeito que eles indicavam (não tinha tonalidade adequada). Antes do Altivoz t tive uma fenda. Cantava muito agudo na igreja e forçava a voz. Fiz aula de canto com a preparadora vocal do coral. Ganhei uma consciência que nunca mais tive um problema de saúde vocal. Descobrir como tinha que colocar a voz.
3	Descobri minha capacidade vocal. Ampliou minha capacidade vocal, canto agudo e desenvolvi também os graves. Aprendi a fazer dinâmica, educar a voz a seguir o comando do maestro, cantar e ter que ouvir a voz do outro para ouvir a harmonia. Controlar para não cantar forte, o coral é uma coisa coletiva.
4	Aprendi a usar minha voz. Sempre senti que tinha um lugar pra ir com minha voz e atingir este lugar me expressando artisticamente e na vida cotidiana. Não consigo me imaginar sem me expressar com minha voz, é parte de quem eu sou, tanto artisticamente, quanto na minha vida. Não consigo me imaginar sem me expressar com ela artisticamente ou nas minhas produções profissionais
5	<u>Me animou a estudar canto e ter maior consciência da voz.</u> <u>Não conhecia minha extensão vocal e tentava cantar sempre mais grave que não podia,</u> <u>Imitava Djavan, ora Renato russo. Reparei depois que era esquisito como eu cantava.</u>
6	Não sabia nada de minha voz. Sempre brinquei de gravar em cassete. Gostava de me ouvir cantar. Ficava tonto. Não respirava direito. O. Graves agudo, apoio coral foi totalmente minha formação vocal 80porcento do coro.

Tabela 4 - O que desenvolveu ou descobriu a respeito de sua voz durante suas atividades corais

7	Sempre tive dificuldade de cantar coisas agudas. Tinha consciência que tinha a voz grave. Cuidado para equalizar a voz, para favorecer os harmônicos. Compromisso de produzir um som em conjunto. Você está cantando com o outro. Ouvir o que acontece ao redor
8	Antes do coral não tinha conhecimento vocal. Gostava de cantar agudo e não tinha grave. talvez tivesse a ver com minha sexualidade. instintivamente buscava o canto agudo e dentro da experiência coral eu pude investigar até melhor quem eu sou pela forma com que eu me expressei, pela área de conforto auditivo vocal. qual a performance que eu gosto de fazer. comecei a desvendar isso dentro do coro. passei a me conhecer melhor. passou pelo estudo da minha tessitura vocal. Minha voz tem se modificado, é uma busca e reconhecimento constante.
9	Não conhecia minha extensão vocal, fui conhecer melhor no altivoz, mas tenho dúvidas de timbre. Em termos vocais. melhorou muito em manter a tonalidade e afinação. manter a nota sem o acompanhamento do piano
10	Minha relação era de admiração. Nunca cantei como atividade mais séria e não tinha noção de minha extensão vocal. era imaturo e não levava muito a serio. mesmo que não tenha levado a serio trouxe ensinamentos ainda que inconscientes.
11	Já conhecia meu timbre e extensão de minha voz. Desenvolvi a versatilidade de cantar todas as vozes indo pela lógica da música. Ela tem uma lógica e pela harmonia identificamos cada uma delas.

Tabela 5 - O que o coral representava, representou ou ainda representa, para você mudou ao longo do tempo? Que horizontes estão sendo\ foram abertos a partir de sua participação em atividade coral?

1	Pra mim era uma brincadeira e se transformou no centro de minhas atenções. Importante ser sério e ainda manter atmosfera descontraída.
2	Morava no Núcleo Coral da Uerj. Não queria fazer mais nada e descobri um mundo que para mim fazia todo o sentido. Descobrir a função do coral à medida que vai evoluindo. Saltos qualitativos. Se ganhasse para estar lá ficaria lá 24 horas. Quero morrer cantando no coral. Depois da atividade de canto coral eu virei professora de música. Dou aula a sete anos. Uso muito do que aprendi no Altivoz. Passei 8 anos lá dentro.

Tabela 5 - O que o coral representava, representou ou ainda representa, para você mudou ao longo do tempo? Que horizontes estão sendo\ foram abertos a partir de sua participação em atividade coral?

3	<u>O coral tornou o meu principal meio social de amizades. Era tímido. O coral foi meu renascimento, me tornei um ser social, passei a gostar das pessoas e resolvi estudar psicologia</u>
4	<u>Essa produção vocal e compreensão corporal técnica deveria estar na vida de todo mundo. O regente conduz esse espaço para participação.</u> <u>O coral representou um ponto específico de mudança na minha vida. Vai ser sempre um local de encontro.</u>
5	<u>Abertura de universos culturais. Isso abre muito musicalmente e culturalmente.</u> <u>Especialmente a viagem para o Uruguai: A descoberta da Murga e do Candombe</u>
6	Conhecer povos e culturas diferentes levando a minha música, do meu povo e ouvir. Minha primeira viagem foi com o coral. Hoje busco outras coisas. Algo que tenha a ver com arte. O Altivoz plantou uma sementinha em mim.
7	“O coral me permitiu em crescer em algumas virtudes para a vida profissional e familiar também. Saber ouvir, importância do trabalho em conjunto. Não se sobrepor aos outros”.
8	... não tinha experiência em cantar. Coral consagrou a minha vivência na música. modificou os meus gostos e minha experiência. a forma como eu me transformava ao cantar junto aos coralistas. devo muito a minha noção de estética, a minha musicalidade a experiência coral que eu tive.
9	mudou ao longo do tempo. as histórias foram mudando. vai aprofundando a questão musical. tem momentos de intensidade e momentos mais superficiais.
10	Uma conexão com o lado artístico. viajar e fazer intercâmbio cultural. Sinto falta até hoje, mas não consigo me deslocar
11	Não profissionais nem financeiros, mas de realização pessoal. Realização é iniciar uma música mal cantada e aperfeiçoar e apresentar depois, essa interação que gera o resultado. não tem preço. satisfação.

Tabela 6 - O que a atividade coral te proporcionou em termos de conhecimentos musicais?

1	Em geral, prática de teoria, conhecimento vocal e auto aprendizado me levou ao Curso técnico: onde a leitura foi a novidade.
2	Cantar como o outro, timbrar com o outro. Se aprende harmonia escutando o outro.

Tabela 6 - O que a atividade coral te proporcionou em termos de conhecimentos musicais?

	<p>É fundamental ter a partitura, seguindo a bolinha para despertar a curiosidade.</p> <p>Descobri que precisava estudar mais teoria quando entraram músicos para o coral. Fiz cursos na Coart de música para melhorar ritmo.</p> <p>Muitos descobrem no coral sua vertente musical, porque nunca tiveram a possibilidade de fazer música antes.</p>
3	<p>Eu não sabia nada de música. Só tinha ouvido bom e era afinado. Cantava música clássica com piano e orquestra. Aprendi harmonia, sobre a minha voz, leitura musical, solfejo, descobri que tinha ouvido absoluto.</p>
4	<p><u>Deu-me a liberdade de produzir musicalmente: Liberdade que é só minha. A voz esta dentro da gente.</u> Ganhamos notas musicais. Ganhamos uma liberdade</p>
5	<p><u>Me animou a estudar e ler partitura. Estudei canto teoria, me engajei com meu instrumento e abrir horizontes pra música e repertório.</u></p> <p><u>A potência de cantar junto, colocar sua voz na voz do outro harmonia, harmonização.</u></p> <p><u>Diferente cantar sozinho e encontrar o tom de cantar junto</u></p>
6	<p>Incentivou-me a me aprimorar mais. Exigência de entender o que se canta, tecnicamente e histórico musical. Funcionou como musicalização e na parte técnica e matemática, partituras etc. Não tinha noção. “Clayton, você está solfejando”. Fui aprendendo durante o ensaio. Entrou de forma instintiva. Me deu o “start” de querer saber mais.</p>
7	<p>O coro representou muito pra partituras. Não é leitura fluida, mas de compreensão. Conhecer congadas, maracatus, conhecer estilos. Ensinou-me a riqueza dos arranjos vocais. Ver e entender</p>
8	<p>O coral me trouxe aplicação de muito que eu tinha aprendido em teoria nas escolas de música e na educação musical da escola. Dinâmica, harmonia, intervalos, cadencias os modos. sofisticação do cantar, tocar. estou a 11 anos. musicalmente essa pratica e conhecimento. vivenciado erros e acertos. interpretação e estética musical perpetuadas e permitidas pela pratica do canto coral</p>
9	<p>Timbrar, ouvir as vozes, cantar a melodia que não é a principal. Ler baixos.</p>
10	<p>primeira vez que tive contacto com a música antropológicamente produzida no brasil ligada ao movimento popular. representou uma revolução nesse aspecto. cheguei ali e vi. É isso que eu gosto, que me toca, que me movimenta.</p>

Tabela 6 - O que a atividade coral te proporcionou em termos de conhecimentos musicais?

11	Abriu um pouco o leque em relação a música de outras tendências e outras culturas. Música de matriz africana e indígena. na igreja só cantamos música evangélica. me enriqueceu culturalmente. O conhecimento técnico já tinha na Villa Lobos e escola nacional de música.
----	--

Tabela 7- Para além das questões musicais o que a experiência coral te acrescentou em termos pessoais e o que trouxe pra sua vida profissional?

1	Significado político, social, aprendizado musical, autoconhecimento, terapêutico. Múltiplas funções. Seria completamente diferente se não tivesse crescido no coro. Atividade contra hegemônica não faço por dinheiro. Não tem a ver com capitalismo. Sou filha de comunista e ex-aluna do Cap Uerj.
2	Da mesma forma como a convivência na sociedade: Você tem o seu papel e a sua importância. O coral é microescala da sociedade. Reproduz. Aprendemos a ter respeito pelo outro, ser mais, paciente. Entender que cada um tem seu tempo de maturação. Entra quem quer. A pessoa tem a musicalidade, mas não sabe ainda como usar.
3	Minha vida foi completamente mudada. Era <u>tímido e virei um ser social</u> : amigos e relacionamentos e fraternidade. Desafios de cantar em palcos gigantes para milhares de pessoas, concorrer em festivais, viagens internacionais.
4	Me formei em artes visuais, especialização áudio vídeos. <u>Aprendi nos corais a contar histórias, com as pesquisas realizadas.</u> Dizemos que no Altivoz temos arquivadas as culturas do mundo inteiro. <u>Somos muito globalizados e não temos contatos com a nossas raízes. E nada como fazer isso num ambiente universitário.</u> Como estagiária produzi cartazes e criei uma visualidade que transmitisse essas vidas, essas histórias, essas políticas culturais. Ganhei forças muito grandes na minha produção visual. Uma possibilidade de estética muito única. Somos um projeto de pesquisa com voluntários com características diversas. Efeitos, jeitos de edição pensando em mostrar essa estética do coro. Não voltado para o mercado nem para o lucro.
5	Na época, pensavas nas relações. <u>Tem uma engenharia que vai além das questões musicais. Organização de um grupo musical grande. Motivar e engajar uma quantidade de cantores. Coral amador, em termos sociológicos isso deve ser estudado a capacidade de aglutinar as pessoas em torno de um projeto musical. Acessível e democrático. Desenvolver essa capacidade de cantar junto.</u>

Tabela 7- Para além das questões musicais o que a experiencia coral te acrescentou em termos pessoais e o que trouxe pra sua vida profissional?

6	Mudei de curso, mas o coral tirou de mim algo que não conhecia, de dentro pra fora. Não era a universidade, mas o lugar onde eu estava.
7	Reconhecimentos de talentos diferentes em casa e no trabalho. Sem desperdício. Trabalho com equipes grandes. Saber reconhecer o potencial de cada e realocá-lo. Cada um tem seu talento e pode ser alocado na posição mais adequada naquele contexto. Um auxiliar em outro setor pode apresentar resultados melhores. Casa relacionamento com a mulher. Saber ouvir e encontrar caminhos harmônicos.
8	o coro me trouxe amigos apadrinhamentos. estar num grupo coletivamente é você descobrir os seus limites. até onde você pode ir, até onde você se sente cobrado e onde pode cobrar dos outros. arte lida com orgulho, acolhimento e rejeição com o público e dentro do coro. perdi timidez com palco com público e com gente. cobre muito dos outros tb. conflitos, crítica, afinação batem no “pessoal” .
9	a questão de soltar um pouco mais o corpo. desenvolver com várias pessoas. o momento de concentração antes da apresentação. cantar bonito e comemorar depois.todos os santos,:me expor, dançar ficar mais tranquilo
10	Outras Culturas
11	Interação entre as pessoas. coral como no exército: serve junto e fica mais amigo. o processo pra mim é agradável

Tabela 8 - Qual a importância do exercício do canto e da manutenção de corais dentro de uma instituição?

1	Coral institucional tem uma agenda exigida. Representar a instituição, como uma não autoridade, mas com responsabilidade com a comunidade interna e externa. Fonte de convivência aprendizado e de troca. Vivemos ao lado da Mangueira em cima da Favela do Esqueleto. Precisa haver troca dentro de um projeto de extensão. Alguém que nunca cantou pode cantar. Importante não ter audição. Aprendemos com a experiência do coral.
2	Acho fundamental porque do outro caráter. A história do coral é de determinação e coragem porque não tem faculdade de música. Traz um caráter de acolhimento pra quem estuda e pra quem está no entorno. A universidade abre as portas pra pessoas que nunca pensaram em estar lá antes. O Status elitista da Universidade é quebrado. Espaço para abrir portas, e trazer por um lugar diferente do habitual, outro universo.

Tabela 8 - Qual a importância do exercício do canto e da manutenção de corais dentro de uma instituição?

3	Musica cura, <u>muda rumos e disposição</u> . Coral amado da universidade. Representava a universidade com orgulho no Brasil e no mundo. <u>O coral me fez querer estar na instituição</u> . Até hoje vou ao coral ver o ensaio. <u>Uerj virou pra mim uma segunda casa</u> .
4	<u>Coro dentro de uma instituição de ensino foi das coisas que mais fez sentido pra mim. Não só um diploma, mas o que vamos querer fazer na vida. Como vamos contribuir para a sociedade</u> . Como o corpo funciona, como sua voz, como sua voz ressoa, nossa música que vem cheia de histórias. Desconstruímos os padrões vocais americanos. Universidade sem isso não faz o menor sentido. Terapia de botar a mão na massa e se expressar de uma maneira especial <u>Conhecimento da própria universidade que de outra forma não teria acesso</u> . Tenho minha aula e vou embora. Espaço gigante e abandonado <u>pelo corpo docente. É indispensável</u> .
5	Não é a toa que instituições consolidadas tem seus grupos corais. <u>O coral diversificava a relação muito intensa com a UERJ (Estudante, DCE, movimento estudantil , situação de greve) . Sempre foi positivo. Na época os projetos culturais eram muitos e de publico das atividades culturais , passei a ser artista participando de evento e solenidades</u> . O coral resistiu e é dos projetos artísticos mais importantes. Importante para universidade ter projetos desse porte
6	O curso de graduação não dá conta do que a convivência com o coro traz. Pessoas de outros cursos, de outras universidades de outros lugares, tínhamos que trocar. não é aparte da universidade está dentro. Meu carinho pela Uerj e representa-la vem do coro. Troca com alunos e funcionários e levar a universidade pra fora. O coro esteve presente nas manifestações defendendo a universidade.
7	Acho muito importante. Trabalho em equipe, certa humildade. Alocação de pessoas de acordo com seus talentos, fundamental para que a instituição funcione bem. Leva o nome da instituição, eleva o nível das pessoas que frequentam. Mostra o valor que a instituição dá à cultura. Uerj conhecida em diversas partes do mundo por onde o coral passou. Não só fora do país, mas também fora da instituição. Grande cartão de visitas. Bem-estar emocional
8	por ser uma atividade que une pessoas em torno de um objetivo comum que é a música e não utilitário e não necessariamente mercadológico . função social de perturbar de criticar. essa liberdade de linguagem é importante pra uma universidade democrática . o coro é um excelente exercício de democracia. qual o seu lugar. qual o

Tabela 8 - Qual a importância do exercício do canto e da manutenção de corais dentro de uma instituição?

	<p>lugar do outro. o que toleramos no outro e o que não toleramos. a pratica deveria ser fundamental, pois pode dar uma cara de universidade na pluralidade das pessoas que os frequentam.</p> <p>comunidade interna e externa engajada em propósitos. a universidade é aquilo ali. o coro é uma atividade democrática e coletiva por natureza. de você se ouvir, de ouvir o outro e chegar a uma consonância. em momento político quaisquer é importante saber ouvir e trazer consonância.</p>
9	<p>É fundamental. Bom repertório, questões musicais brasileiras, latinas de diversas influências. Cada instituição é diferente, no caso do espaço (coarte). Já tinha feito mestrado e doutorado na UERJ, nunca tinha frequentado. Ia pro meu prédio e voltava. Agente amplia o limite da universidade.</p>
10	<p>A minha relação com a UERJ foi construída através do coral meu amor pela musica e pelo coro construiu minha relação de carinho e respeito pela UERJ. Identidade e carinho. Por isso é importante um coral aberto para além de professores. Da mais significado a instituição.</p>
11	<p>É um canal um meio para produzir interação mais forte entre as pessoas, além da questão cultural que é um aspecto relevante para uma instituição. Foi mais um elemento que me unia a universidade. Meio pra eu tivesse um vínculo afetivo mais forte com a instituição.</p>

Tabela 9 - Na sua visão, como classifica, como entende a música praticada pelo coro?

1	
2	<p>Repertório me chamava. Música étnica, mais brasileira que falava da formação de nosso povo. Importante que trabalhávamos os significados da música. Cantar e dançar</p> <p>Questão vocal. A transposição da voz erudita para o maracatu.</p> <p>Entender onde está o maracatu dentro daquela formação musical.</p>
3	<p>Fascínio pela harmonia vocal, clássicos e populares. <u>Gostava mais dos arranjos do que das músicas originais.</u> Tentava harmonizar tudo que ouvia.</p>

Tabela 9 - Na sua visão, como classifica, como entende a música praticada pelo coro?

4	<p>Pesquisa de ritmos e timbres, regionalismos que não teria contato pela grande mídia. O coro abriu esse espaço para cultura popular, danças e base cultural. <u>Significou abertura de conhecimento com minha própria identidade e de outras partes: Lituânia. México, América, Europa.</u> O quanto a música pode ser linguagem universal e união entre as pessoas. <u>Significou avanço na capacidade de expressão, felicidade de ouvir minha voz ecoando nos espaços, minha técnica, minha produção visual.</u> Encontrando espaço de atuação dentro e fora do mercado. <u>Não ter minha rouquidão. Muda nossa relação com o mundo. Sensação de verdade e de atuar em lugares de sua vida de forma mais sólida.</u></p>
5	<p>Temos a potência de descobrir coisas que sozinhos jamais poderíamos fazer O coral não tem nada de careta nem de tradicional. Mas coisas que são nossas colocando a serviço de uma melodia e uma harmonia.</p>
6	<p>Musicalmente é político. Brasileiros e de povos dos lugares. Suas festas suas mazelas. Isso é político. O som do coro, me encontrei nesse som e nesse repertório. É lugar meu afetivo. A sonoridade me traz um lugar de casa. Por isso é psicológico.</p>
7	<p>Das manifestações musicais que mais me emociona. Harmonia vocal</p>
8	<p>O coro sempre me trouxe e me perspectivas de conhecer pessoas novas. A delicia de executar determinados tipos de estética, mais do que novidade do repertório. Cair dentro da pesquisa da música ameríndia, ou influencia afro, ou limite do erudito e popular. Reflexão estética e artística com repertório novo e artístico. As pessoas novas trazem outras vivências, evangélicos umbandas e realidades sociais raciais e sexuais. O a experiência de debater com as essas e ter disposições e indisposições do que você acredita e do que você pode passar a acreditar.</p>
9	<p>Cada maestro tem uma fixação. O altivoz busca uma vocalização de uma produção coral brasileira, a questão de primar pelos silencio pelas pausas. Um coro que tem uma sutileza, não tem a voz tão pra frente.</p>
10	<p>A música produzida pelo coro me dava alma</p>
11	<p>Até hoje rejoy na igreja. é muito especial. o que eu mais gosto. resultado de uma interação entre as pessoas: de vozes, conhecimentos musicais e culturais diversos, que se unem para sair um som bonito que identifica o grupo. o grupo adquire uma característica sonora própria a ponto de podermos identificar o grupo.</p>

Tabela 10 - Como foi a sua convivência com os cantores com a instituição. relações interpessoais.

1	Amizades. Em outro coral era diferente. Todos muito mais velhos. Não rolava muitas relações. No Altivoz é mais social. A produção coletiva de trabalho por uma causa faz amizades. O coletivo é muito forte. Pessoas diferentes, com diferentes graus de instrução e idade. Trabalhando com propósitos e interesses iguais.
2	Namorados, amigos. Fiz uma banda. Tinha um mundo à parte que era nosso. Criamos um plano de trabalho que era nosso
3	Era tímido. Me socializei na faculdade. <u>No coral encontrei o meu lugar.</u> Todos na mesma vibe, para chegar na mesma melodia e harmonia. Vida social. Melhores amigos. Finais de semana. No início não tinha paciência com quem tinha dificuldade. Fiz psicologia porque quis lidar com gente. Relações de todas as formas, amigos paixões platônicas e não. <u>Lugar maravilhoso para se relacionar em todos os âmbitos</u>
4	<u>A convivência faz laços muito fortes.</u> As pessoas chegam com diferentes backgrounds e outras que já estão na área têm outras expectativas eu não tinha nenhuma vivência musical e cheguei no coro com expectativa de aprender. Temos que encontrar sua presença no coro. Cada um, cada timbre, cada nota é importante, mas temos que "tirar" o seu e ouvir o outro. <u>Humildade.</u> O encontro num ambiente tão <u>extra cotidiano.</u> " <u>não podemos ser seres assertivos o tempo todo</u> ". Sentar e estar fazendo o seu trabalho e cantar e caminhar juntos. Paradoxo entre a sua voz individual e a do grupo. <u>Acaba que você se entende como cantor, como pessoa e como artista.</u>
5	<u>Amizades casais vida filhos em geral é intenso. De uma forma geral é um convite grande a se envolver em grupos musicais. Em termos de sociabilidade é fantástico. Meu casamento é fruto do espaço do coral.</u>
6	Aprendia lidar com os outros no coro e com os colegas de banda fora. As questões de fora. Passava um filme do que se passava no coro Fiz grandes amigos lugar de trocas, levo-os por onde eu vá.
7	Gosto de pessoas e de convivência. Meu temperamento é de conviver coisas positivas. Das melhores interpessoais. Crescer em tolerância e respeito, amor ao próximo e a Deus. Engrandecimento na virtude e no amor. Nunca tive problemas de relacionamento. <u>Só fica bom se tudo mundo se entender.</u> O Impulso é de ajudar para que tenhamos uma boa produção. Por isso resultou em tantos casamentos.
8	Vínculo com as instituições que cantei. Viver no universo da UERJ, criei um laço verdadeiramente afetivo, estando dentro do universo da UERJ vemos como é fundamental para a cidade e estado e do Brasil. Viver uma atividade cultural nesse espaço é fundamenta-lo para se entender o alcance dessa instituição no espaço mais específico até a micropolítica. Garra de lutar pela UERJ e de ter uma paixão pela universidade. Sem ser aluno. Esse presente que é a UERJ e que me é muito caro.

9	Ampliou meus horizontes uerjianos. Convivência sempre bom. Gosto de cantar junto e formar um bloco sonoro. Pessoas difíceis outras mais fáceis de encontrar um ponto comum. Ótimas relações interpessoais, sempre me abriu muito a cabeça
10	Na minha imaturidade não entendia porque as pessoas não levavam tão a serio como eu. Hoje fazendo analise pude revisitar esta experiencia e entendi que era pouco flexível.
11	Relações sempre complexas. tenho facilidade. O coral só me acrescentou. a interação, alegria de viver, convívio saudável, amizade. quem canta em coral é um pessoal mais conservador no campo da música. reencontrar é sempre uma alegria conviver com os outros e aceitar mais as diferenças.

APÊNDICE B - Transcrição das entrevistas

Entrevista 1:

Ex aluna de letras.

Ex monitora do projeto

Colaboradora do Altivoz e coral infantil do CAP UERJ

Data 03/05/1

1. Como chegou até o coral?

1:55 Fui pra ter certeza de que não ia gostar

2. Você já tinha alguma formação musical antes de chegar ao seu primeiro coro? Ou prática com instrumento musical?

Na sua família se faz música em casa? Quais hábitos musicais da família?

2:30 Cantava Samba em rodas de samba com a família. Não sabia que era grave, só cantava.

4:00 curso técnico da UFRJ

6:00 formação de violão na escola portátil, depois curso técnico da escola de música. Convivência familiar.

3. O que fez com o que você quisesse permanecer no coro?

7:57 Achou que o coral seria altamente disciplinada

Descobriu que tinha uma produção ativa no resultado do grupo. Num ambiente de amigos.

10 24 O coral era brincadeira. Não sentia o peso do aprendizado

4. Como foi a convivência simultânea com suas outras atividades. Como foi a sua relação com a instituição?

Uerj já era uma casa

5. O que o coral representava, representou ou ainda representa para você mudou ao longo do tempo?

O que o coral representa ou mudou pra você?

13.00 Pra mim era um brincadeira e se transformou no centro de minhas atenções. Importante ser sério e ainda manter atmosfera

6. Em termos de conhecimento musical o que representa o coro pra você?

O que atividade coral trouxe pra você

15:29 Curso técnico: a leitura foi a novidade

17:10 Em geral, pratica de teoria, conhecimento vocal e auto aprendizado

7. Como vê a relação com as pessoas. Relações interpessoais.

24 50 Amizades. Em outro coral era diferente. Todos muito mais velhos. Não rolava muitas relações. No Altivoz é mais social. A produção coletiva de trabalho por uma causa faz amizades. O coletivo é muito forte. Pessoas diferentes, com diferentes graus de instrução e idade. Trabalhando com propósitos e interesses iguais.

8. Qual o papel de um coral dentro de uma instituição

28 42 Coral institucional tem uma agenda exigida. Representar a instituição, como uma não autoridade, mas com responsabilidade com a comunidade interna e externa. Fonte de convivência aprendizado e de troca. Vivemos ao lado da favela em cima do esqueleto. Precisa

haver troca dentro de um projeto de extensão. Alguém que nunca cantou poder cantar. Importante não ter audição. Aprendemos com a experiência do coral

9. O que a atividade coral com suas características de acrescentou, em termos musicais . Em termos de conhecimento musical o que representa o coro pra você?

. O que o coral te trouxe em termos do autoconhecimento vocal

33. 40. Abertura de voz, ouvido harmônico, abrir vozes. Não trabalhar em solo, ter que ouvir outro.

36. 30 Existe o ter que afinar. Não como uma imposição, mas uma necessidade com uma voz não cotidiana. Outra proposta de voz. Ela pode olhar pra própria voz de maneira diferente. Cada música nova você vê sua voz e forma

10. O que o coro te acrescentou em termos pessoais?

. O que te representa em termos pessoais

39 40 Cresci dentro de coro

41 05 Atividade contra hegemônica não faço por dinheiro. Não tem a ver com capitalismo

Filha de comunista Aluna do cap

Significado político, social, aprendizado musical, autoconhecimento, terapêutico. Múltiplas funções. Seria completamente diferente se não tivesse crescido no coro.

Entrevista 2

Ex aluna de teatro da UNIRIO

LETRAS UERJ

LICENCIATURA EM MUSICA CBM RJ

Ex monitora

13 de maio

1. Como chegou ao coral?

Qual experiência musical anterior?

1.13 Elza alunos de direito no 7. Andar.

1.14 Experiência familiar. Meu pai tinha banda, tocava violão, jovem guarda, sempre cantava junto com ele.

Toquei piano, mas nunca tinha estudado musica formalmente.

2.15 Cantava e tocava violão na igreja católica e na escola.

2.45 letras na UERJ e teatro na UniRio.

3.00 Alguém escolhia música e tonalidade. Alguém escolhia e depois decorava.

3.0 Na igreja cantava do jeito que eles indicavam (não tinha tonalidade adequada)

3.9 Elza. Folclore italiano. Não me interessei

Depois Eduardo com repertório mais amplo.

4.46 Voltei depois do primeiro cd gravado e repertório com nova configuração. Música de cultural popular.

Fui bem recebida.

5.2 morava no núcleo coral da Uerj. Não queria fazer mais nada e descobriu um mundo que para mim fazia todo o sentido.

5.4 Descobri que precisava estudar mais teoria entrou músicos para o coral. Fiz cursos na Coart de música. Melhorar ritmo...

6.20 Relação interpessoal. Namorei, amigos. Fiz uma banda. Tinha um mundo a parte que era nosso. Criamos um plano de trabalho que era nosso.

8.o Como você vê a construção musical neste ambiente?

Repertório me chamava. Música étnica mais brasileira que falava da formação de nosso povo. Importante que trabalhávamos os significados da música. Cantar e dançar

8.5 **Questão vocal.** A transposição da voz erudita para o maracatu.

8.4 entender onde está o maracatu dentro daquela formação musical.

10.2 Depois do canto coral eu virei professora de música dou aula a sete anos. Uso muito do que aprendi no Altivoz. Passei 8 anos lá dentro.

11.48 **O que você levou de conhecimentos formais no coral?**

Cantar como o outro, timbrar com o outro. Se aprende harmonia escutando o outro.

13.2 **Extra musical:**

Da mesma forma com a convivência na sociedade

Você tem o seu papel e a sua importância. Coral é micro escala da sociedade. Reproduz

4.2 Respeito pelo outro. O tempo de maturação. Entender que cada um tem seu tempo. Ser mais paciente. Entra quem quer.

15.00 tem a musicalidade, Mas não sabe ainda como.

16 Descobrir a função do coral a medida que vai evoluindo. Saltos qualitativos.

16.30. Se ganhasse para estar lá ficaria lá 24 horas. Quero morrer cantando no coral.

16.5 Tem que pensar na função do coral dentro da universidade e dentro da comunidade.

17.31 **Qual a importância de um coral dentro de uma instituição?** Acho fundamental porque dá outro caráter. A história dele é de uma determinação e coragem, porque não tem faculdade de música. Traz um caráter de acolhimento para quem estuda e quem está no entorno.

18 3 A universidade abre as portas pra pessoas que nunca pensaram em estar a antes. Status elitistas da Universidade é quebrado. Espaço para abrir portas, e trazer por um lugar diferente do habitual. Outro universo.

20. Nunca tive acesso a música na escola. Só quando estava mais velha.

21. Como foi o seu processo vocal dentro do coral

Antes do Altivoz tinha tive uma fenda. Cantava muito agudo na igreja e forçava a voz. Fiz aula de canto com a Gloria. Ganhei uma consciência que nunca mais tive um problema de saúde vocal. Descobrir como tinha que colocar a voz, virou uma cachaça. Sentia falta quando não cantava. Coro dependente

22.6 Porque que se fica num coral.

De cara com o repertório. Cultura popular, quando vim do Nordeste. Música brasileira. A pesquisa dentro do coral e a convivência e produção do coral e exigência de uma qualidade.

25. Poucas pessoas tem acesso ao ensino formal da música. Vemos um paradoxo. Faculdade de música pública, só tem alunos de escola particular. Eu estudo numa faculdade particular e só tem pessoas **com dificuldades, e negros. Pessoas que vieram** da música popular, mas que não tem ensino formal. Mas que tem um saber importante, tipo bateira de escola de samba. E muitos da UniRio e da UFRJ não tem esse convívio. Essa troca. **E tem que desconstruir que a música não vem só da igreja.** Valorizar o que o aluno de licenciatura traz como bagagem e trazer outros elementos para formar um professor. Todos os estilos tem sua importância.

28.39 E isso que dissemos acima tem tudo a ver com a experiência coral. Trabalha-se pluralidade de gêneros. Vai trabalhando um caminho para fazer um espetáculo e um CD.

.29. Função do regente

Ele tem que ter todas essas funções, todos esses pensamentos.

30 05 Muitos descobrem no coral sua vertente musical, porque nunca tiveram a possibilidade de fazer música antes. Troca de áreas de estudo eu digo.

Roseane eu e outros. Jamais tinha pensado na possibilidade de fazer música.

31. Como é importante esse trabalho para além do coro. Oficinas da Coart como ferramentas. Cursos de regência e painéis de canto coral. Música contemporânea. Abre o pensamento musical. Coisas que eu vi ali e nunca mais vi na vida.

32.É fundamental ter a partitura, seguindo a bolinha para despertar a curiosidade.

Entrevista 3

Ex aluno de engenharia da UERJ

Psicólogo

Enviado por whats app

Áudio 1

0.43 97 maio. Faculdade de engenharia. Queria um coral para me expressar com um músicas populares e outras.

Cantava desde 9 anos na instituição religiosa

Áudio 2

Não tinha formação. Tentou piano por 1 mês

Pai tocava violão acordeon, teclado e cantava no santuário.

Cantava sempre em unísono, mas sem saber qual era sua extensão vocal

Áudio 3

Me apaixonei pelo repertório, pelas pessoas amigos, variedades de vozes, maestro. Convívio inédito. Fazia engenharia, mas mudou minha cabeça. Me dedicava quase que integralmente ao coro. Por causa disso me interessei por música, canto teoria. Meu principal meio social de amizades. Era tímido. Coral foi meu renascimento, me tornei um ser social, passei a gostar das pessoas e resolvi estudar psicologia.

Áudio 5

Eu não sabia nada de música. Só tinha ouvido bom e era afinado. Cantava música clássica com piano e orquestra.

Aprendi harmonia, sobre a minha voz, leitura musical, solfejo, Descobri que tinha ouvido absoluto.

Música produzida pelo coro: fascínio pela harmonia vocal, clássicos e populares. Gostava mais dos arranjos do que das músicas originais. Tentava harmonizar tudo que ouvia

Áudio 6

Especificamente em termos vocais

Entrei aos 19 anos. Descobri minha capacidade vocal. Ampliou minha capacidade vocal, canto agudo e desenvolvi também os graves. Aprendi a fazer dinâmica, educa a voz a seguir o comando do maestro, cantar e **ter que ouvir a voz do outro para ouvir a harmonia**. Controlar para não cantar forte, o coral é uma coisa coletiva.

Áudio 7

Era tímido. Me socializei na faculdade. No coral encontrei o meu lugar. Todos na mesma vibe, para chegar na mesma melodia e harmonia. Vida social. Melhores amigos. Finais de semana. Bulling. No início não tinha paciência com quem tinha dificuldade. Fiz psicologia porque quis lidar com gente. Relações de todas as formas, amigos paixões platônicas e não. Lugar maravilhoso para se relacionar em todos os âmbitos

Áudio 8

Horizontes que o coral abre

Cantei em outros coros depois do Altivoz em outras cidades, Hoje canto sacros eruditos. Hoje posso entrar em grupos corais. Tenho experiência de mais de 20 anos e meu aprendizado.

Horizonte: viajei para seis países. Argentina Uruguai, Canada Portugal, Peru. Aprendi a viajar. Facilidade de convívio social, para rever amigos. Amizades do mundo inteiro. Corais do c Chile, Grécia. Irmãos dos coros estrangeiros. Contato com os grupos estrangeiros. Viajar representando o Brasil, ou então e a universidade. Éramos muito diferentes.

Até hoje busco coral igual.

Áudio 9

Que perspectivas te trouxe para além das questões musicais

Amizades

Noivados

Cantar em grupos, nunca quis ser profissional,

Áudio 10

Coral na universidade

Confraternização

Sair da rotina da instituição

Musica cura, muda rumos e disposição. Coral amado da universidade. Representava a universidade com orgulho no Brasil e no mundo. O coral me fez querer está na instituição. Até hoje vou ao coral ver o ensaio. Uerj virou pra mim uma segunda_casa.

Áudio 11

Minha vida foi completamente mudada. Tímido, virei um ser social, amigos e relacionamentos e fraternidade. Anseios decepções alegria.

Desafios de cantar em palcos gigantes para milhares de pessoas, concorrer em Festivais, viagens internacionais. Até hoje sonho com isso.

Aprendi música com coral. Cantar, afinar.

Convivendo no coral aprendi a ter gostos que não conhecia. Com as outras pessoas.

Barroca, popular, autores, padre Jose Mauricio. Compositores eruditos música latina americana por causa dos coros de intercâmbios.

Filhos de coralistas são nossos sobrinhos

Entrevista 4

Formada pelo IART UERJ

Foi monitora do coral

Áudio 1

O acaso que me trouxe. Acompanhei uma colega candidata a uma vaga administrativa. Fui convidada uma avaliação vocal. E senti que seria um espaço seguro de aprendizado para quem gostaria de cantar e evoluir vocalmente.

Os cantores em geral procuram para adquirir uma agilidade vocal, que não dependa tanto das características pessoais. Precisa interagir musicalmente com as mini comunidades Regente, naipes.

Áudio 2

Nunca tive experiência musical, só aula de música aos seis anos com uma flautinha. Pai tocava teclado, piano e cantava ouviam musicais. Música era aconchego e diversão. Mãe cantava em tarefas educativas conosco. Mas eu tinha sempre uma rouquidão.

Áudio 3

Aprendizado da voz e do corpo me fez ficar no coral por ver resultados reais. Como utilizar a voz falando, apresentando trabalho e confiança como se coloca seu corpo no espaço. No Altivoz aprendi como superar tecnicamente, minha rouquidão comprovada por exames médicos.

Aprendi a usar minha voz. Sempre senti que tinha um lugar pra ir com minha voz e atingir este lugar me expressando artisticamente e na vida cotidiana. Não consigo imaginar sem me expressar com minha voz, é parte de quem eu sou, tanto artisticamente, quanto na minha vida.

Não consigo me imaginar sem me expressar com ela artisticamente ou nas minha produções profissionais. Me formei em artes visuais. Especialização áudio vídeos. Aprendi nos corais a contar histórias, com as pesquisas realizadas nos coros. Dizemos que nos arquivos do Altivoz temos arquivadas as culturas do mundo inteiro. Somos muito globalizados e não temos contatos com a nossas raízes. E nada como fazer isso num ambiente universitário. Como estagiária produzi cartazes e criei uma visualidade que transmitisse essas vidas, essas histórias, essas políticas culturais. Ganhei forças muito grandes na minha produção visual. Uma possibilidade de estética muito única. Somos um projeto de pesquisa com voluntários com características

diversas. Efeitos, jeitos de edição pensando em mostrar essa estética do coro. Não voltado para o mercado nem para o lucro.

A convivência faz laços muito fortes. As pessoas chegam com diferentes backgrounds e outras que já estão na área e expectativas. Eu não tinha nenhuma vivência musical e chega no coro com expectativa de aprender. Temos que encontrar sua presença no coro.

Cada um cada timbre cada nota é importantes, mas temos que tirar o seu e ouvir o outro. Humildade. O encontro num ambiente tão extra cotidiano. “Não podemos ser seres assertivos o tempo todo”.

Sentar e estar fazendo o seu trabalho e cantar e caminhar juntos. Paradoxo entre a sua voz individual e a do grupo. Acaba que você se entende como cantor, como pessoa e como artista. Minha melhor amiga era da letras e nunca teria conhecido ela não fosse pelas produções do coro. Professores, dona de casa, da contabilidade, trabalhando junto nas produções. Vai muito além da construção musical e técnica. E pelo que nós produzimos vocalmente. Essa produção vocal e compreensão corporal técnica deveria estar na vida de todo mundo. O Mário conduz esse espaço para participação.

O coral representou um ponto específico de mudança na minha vida. Vai ser sempre um local de encontro.

Áudio 4

Em termos musicais. Deu-me a liberdade de produzir musicalmente: Liberdade que é só minha. A voz está dentro da gente. Ganhamos notas musicais. Ganhamos uma liberdade

Áudio 5

A música produzida pelo coro: pesquisa de ritmos e timbres, regionalismos que não teria contato pela grande mídia. O coro abriu esse espaço para cultura popular, danças e base cultural. Significou abertura de conhecimento com minha própria identidade e de outras partes: Lituânia. México, americano, Europa. O quanto a música pode ser linguagem universal e união entre as pessoas. Significou avanço na capacidade de expressão, felicidade de ouvir minha voz ecoando nos espaços, minha técnica, minha produção visual. Encontrando espaço de atuação dentro e fora do mercado. Não ter minha rouquidão. Muda nossa relação com o mundo. Sensação de verdade e de atuar em lugares de sua vida de forma mais sólida.

As pessoas vem de lugares diferentes e encontramos almas gêmeas e pessoas completamente diferentes. Com trabalhar juntas. **Cria se um ambiente que as diferenças ajudam mais do que atrapalham. Setorizamos as personalidades em atividades diferentes e juntamos tudo em nosso canto. No momento do canto precisamos encontrar um caminho juntos e mergulhar numa onda e navegar. Quando timbra e unifica o som é um céu na terra.**

Momentos de muita conversa para resolver as diferenças. Diferentes do mundo, Na sociedade, temos um chefe e um papel a Deixamos as questões pessoais em casa. No Coro o trabalho vai ser afetado por quem você é. Temos criar um ambiente o menos violento possível das coisas que nos acalenta e das coisas que nos machucam nessa convivência. O coro permite conviver com as diferenças. Precisamos de um lugar onde vale a pena entender o outro.

. Não existe o certo e errado. Discute-se tanto que acabamos entendendo a visão do outro. É simplesmente que olhamos com olhos diferentes, longe do certo e errado.

Áudio 6

Coro dentro de uma instituição de ensino, foi das coisas que mais fez sentido pra mim. Não só um diploma, mas o que vamos querer fazer na vida. Como vamos contribuir para a sociedade. Como o corpo funciona, como sua voz, como sua voz ressoa, nossa música que vem cheia de histórias.

Desconstruímos os padrões vocais americanos. Universidade sem isso não faz o menor sentido. Terapia de botar a mão na massa e se expressar de uma maneira especial

Conhecimento da própria universidade que de outra forma não teria acesso. Tenho minha aula e vou embora. Espaço gigante e abandonado pelo corpo docente. É indispensável

Entrevista 5

Áudio por e-mail

História UERJ

Comunicação UFF

Prof. Doutor da Universidade Federal do Sul da Bahia

Áudio 1

Cantava em uma banda de Rock. Busca de um aprimoramento e de uma consciência maior da voz e do canto. Convite direto do meu primo que foi assistir um ensaio.

Áudio 2

Tinha estudado guitarra. Prática de instrumento musical desde cedo. Prática de banda. Nada de música em casa. Ouvia muita música. Prática musical não.

Não conhecia minha extensão vocal e tentava cantar sempre mais grave que não podia, Imitava Djavan, ora Renato Russo. Reparei depois que era esquisito como eu cantava.

Áudio 3

Permanência era pelo repertório do coro. Quebra de expectativa. Música sacra e arranjos quadrados. E encontrei pesquisas musicais. Coisas novas. Importância da experiência de viajar para fazer música. Primeira vez de avião. **Experiências subjetivas de viagens concentrações turnês festivais.** Muito animador para permanência.

Convivência simultânea. O compromisso semanal acaba sendo uma válvula de escape. Melhor do que estudo música. Ficamos muito isolados. O compromisso com o coral é com as pessoas. Compromete o grupo inteiro. Importante ter o compromisso semanal.

Áudio 4

Conhecimentos musicais

Me animou a estudar e ler partitura. Estudei canto teoria, me engajei com meu instrumento e abrir horizontes pra música e repertório.

A potência de cantar junto, colocar sua voz na voz do outro harmonia, harmonização. Diferente cantar sozinho e encontrar o tom de cantar junto

Áudio 6

Me animou a estudar canto. Me animou a, maior consciência da voz. Oportunidade de ser bolsista.

Áudio 7

Amizades casais vida filhos em geral é intenso. De uma forma geral é um convite grande a se envolver em grupos musicais. Em termos de sociabilidade é fantástico. Meu casamento é fruto do espaço do coral

Áudio 8

A viagem para o Uruguai

A descoberta da Murga e o candombe

Abertura de universos culturais. Isso abre muito musicalmente e culturalmente.

Áudio 9

Na época, pensavas nas relações. Tem uma engenharia que vai além das questões musicais. Organização de um grupo musical grande. Motivar e engajar uma quantidade de cantores. Coral amador, em termos sociológicos isso deve ser estudado a capacidade de aglutinar as pessoas em torno de um projeto musical. Acessível e democrático. Desenvolver essa capacidade de cantar junto.

Áudio 10

Não é à toa que instituições consolidadas tem seus grupos corais.

Estudante da UERJ, Militante do movimento estudantil. A partir da participação no coral com relação muito intensa na UERJ. DCE e Coral em situação de greve. Sempre foi positivo. O coral

diversificava a relação com a UERJ. Na época os projetos culturais era público das atividades culturais e passei a ser artista participando de evento e solenidades. Mas o coral resistiu e é dos projetos artísticos mais importantes. Importantes ter conversas **Importante para universidade ter projetos desse porte.**

Áudio 11

Jacques Ranciere: a coreografia como espetáculo proto fascista (movimentação conjunta e unitária dos corpos. Já o teatro já seria o Oposto

Zezeq. Coreografia acha uma bobagem. Na verdade os grandes espetáculos de massa. Massa gigantesca de forma coordenada

Renato Russo. Disciplina é liberdade. Potência do trabalho coral que é pegar o que cada um tem de mais substantivo, o corpo, a voz e não pode ser tirado como obra de algo muito maior de nosso corpo e nossa voz, mas não no registro do espontâneo ou natural. A proposta é que pode ser fascista. Poder por aquilo que é mais seu e colocar para o coletivo.

Temos a potência de descobrir coisas que sozinhos jamais poderíamos fazer

O coral não tem nada de careta nem de tradicional.

Mas coisas que são nossas colocando a serviço de uma melodia e uma harmonia.

Entrevista 6

Vídeos por e-mail.

Ex-aluno da UERJ de Física/ Letras

Prof. de dança afro

Vídeo 1

Aluno cotista e tinha que fazer atividade cultural

Cantava na igreja e tinha vontade de trabalhar com música. **Tinha que fazer algo fora da área.**

Lugar de concorrência. Algo que me colocasse em comunhão com outras pessoa, para cantar Nunca tive formação musical.

Vídeo 2

Minha musicalidade veio da minha família Meus pais são muito musicais mas nunca tiveram nenhum estudo formal. Puxavam roda de samba. Se escutava música e tocavam percussão. A estória de se apresentar cantando não tinha isso. Eu trouxe

Antes do coral não tinha nenhuma formação.

Vídeo 3

Não sabia nada de minha voz. Sempre brinquei de gravar em cassete. Gostava de me ouvir cantar. Meio dia, depois o Altivoz

Ficava tonto. Não respirava direito.

Vídeo 4

Fiquei porque me encontrei de alguma forma. Me apaixonei pelo repertório e pelo som. **O mundo coral é um outro mundo.** A diversidade vocal, a harmonia vocal. Não tem a ver com refinamento de besta, mas de estudo de sonoridade, Isso me inspira a cantar em outros lugares.

Vídeo 5

Convivência e dificuldades

O som do coro, me encontrei nesse som e nesse repertorio. É lugar meu afetivo. A sonoridade me traz um lugar de casa. Por isso é psicológico. Mudei de curso, mas o coral tirou de mim algo que não conhecia, de dentro pra fora. Não era a universidade, mas o lugar onde eu estava.

Vídeo 6

Hoje busco outras coisas. Algo que tenha a ver com arte. O Altivoz plantou uma sementinha em mim.

A atividade do coro não me atrapalhava em nada. Isso dá certo, Não me atrapalha. O coral me ajudou com várias outras questões para além-coro. Quando digo que me sinto em casa é porque vai além da música. Ainda é mega importante pra mim.

Vídeo 7

O que falo que o coro é um refúgio. Ainda é um lugar de casa. Preciso voltar para me reenergizar. É meu lugar de casa.

Vídeo 8

Incentivou-me a me aprimorar mais. Exigência de entender o que se canta, tecnicamente e histórico musical. Fui aprendendo durante o ensaio. Funcionou como musicalização e na parte técnica e matemática. Partituras etc. Não tinha noção.” Clayton, você está solfejando”. Entrou de forma instintiva. Me deu o start de quere saber mais.

Vídeo 9

O coral foi totalmente minha formação vocal. Graves agudo, apoio 80 por cento do coro Musicalmente é político.

Brasileiros e de povos dos lugares. Suas festas suas mazelas. Isso é político.

Vídeo 10

Minha primeira viagem foi com o coral. Conhecer povos e culturas diferentes. Canada e levando a minha música, do meu povo e ouvir. Inúmeras vezes. É importante manter o coro na universidade. Não é só extensão.

Vídeo 11

O curso de graduação não dá conta do que a convivência com o coro traz

Meu carinho pelo UERJ e representa-la vem do coro. Troca dos funcionários e levar a universidade pra fora. O coro esteve presente nas manifestações defendendo.

Fiz grandes amigos. Lugar de trocas, levo-os por onde eu vá.

Vídeo 12

Aprendia lidar com os outros no coro e com os colegas de banda fora. As questões de fora. Passava um filme do que se passava no coro.

Pessoas de outros cursos, de outras universidades de outros lugares, tínhamos que trocar.

Interpessoal, musical, emotiva, técnica.

Via o reflexo do coro. Vamos por outro caminho porque por aqui vai dar problema. Vamos resolver assim Lidar com diferentes pessoas é ter que conciliar.

Aprendi muito. Da UERJ funcionários e de fora da UERJ.

Finalizo dizendo que a atividade coral não fica a parte, ela é dentro.

Ela traz informações que os cursos de graduação não vão trazer.

Entrevista 7

Direito UERJ

Procurador do município do RJ

Áudio 1

O que te trouxe?

Sempre gostei de cantar. Ver melodias diferentes se harmonizando. Conhecer pessoas de outros cursos. Conhecer gente nova e diversificar amizades. Experiência social diferente.

Áudio 2

Tinha estudado piano dos 12 aos 14. Quase todo dia “metia a mão no piano”. Me defendia no violão. Na flauta doce e na gaita.

Em casa não tem nenhum instrumentista. Meu pai teve experiência ruim, foi obrigado e não tem afinação. Se escutava muita música. Ray coniff, raramente música clássica. Nelson Gonçalves. Era afinado e gostava de imitar o Nelson Gonçalves, Era cover dele na escola.

Áudio 3

Já tinha cantado na igreja e com grupo de violão

Áudio 4 voz

Sempre tive dificuldade de cantar coisas agudas. Tinha consciência que tinha a voz grave.

Áudio 5 Permanência

O ambiente do coro era muito saudável. Gente do bem. Crescia musicalmente, socialmente. O coral ressalta a beleza da música. Contemplação do belo. Possibilidade de viagens. Não era normal viajar para o exterior. Mais interessante que fazer turismo. Terminei Direito e entrei em Letras um pouco motivado pela permanência no coral. Pretexto pra continuar ir a UERJ. Talvez pra justificar um advogado formado ir a UERJ pra cantar.

Áudio 6 Convivência com outras atividades

Foi tranquila no início da faculdade, no fim foi mais difícil. Competitividade requer uma dedicação. Advogar, estudar pra concurso. Triste em sair do coral. O coral exige compromisso.

Áudio 7 conhecimento musical

O coro representou muito pra mim. Me ensinou a riqueza dos arranjos vocais. Ver e entender partituras. Não é leitura fluida, mas de compreensão. Conhecer congadas, maracatus, conhecer estilos.

Áudio 8 música do coral

Das manifestações musicais que mais me emociona. Harmonia vocal

Áudio 9 vocais

Cuidado para equalizar a voz, para favorecer os harmônicos. Compromisso de produzir um som em conjunto. Você está cantando com o outro. Ouvir o que acontece ao redor .

Áudio 10 convivência

Gosto de pessoas e de convivência. Meu temperamento é de conviver coisas positivas. Interpessoais: Crescer em tolerância e respeito, amor ao próximo e a Deus. Engrandecimento na virtude e no amor. Nunca tive problemas de relacionamento. Só fica bom se tudo mundo se entender. O Impulso é de ajudar para que tenhamos uma boa produção. Por isso resultou em tantos casamentos.

Áudio 11 horizontes

O coral me permitiu em crescer em algumas virtudes para a vida profissional e familiar também. Saber ouvir, importância do trabalho em conjunto. Não se sobrepor aos outros. Ajudar o cara da equipe que precisa de um apoio. Todos importantes para o resultado final do trabalho. Ajudou em relacionamento na vida pessoal, profissional e social. Trabalho com equipes grandes. Saber reconhecer o potencial de cada e realocá-lo. Cada um tem seu talento e pode ser alocado na posição mais adequada naquele contexto. Um auxiliar em outro setor para resultado melhor.

Áudio 12 perspectivas

Para além das questões musicais. Respondido acima.

Reconhecimentos de talentos diferentes em casa e no trabalho. Sem desperdício. Casa relacionamento com a mulher. Saber ouvir e encontrar caminhos harmônicos.

Áudio 13 Importância do coral na instituição. Como foi a relação com ela

Acho muito importante, por tudo que falei antes. Trabalho em equipe, certa humildade. Alocação de pessoas de acordo com seus talentos, fundamental para que a instituição funcione bem. Leva o nome da instituição, eleva o nível das pessoas que frequentam. Mostra o valor que a instituição dá ao valor da cultura. UERJ conhecida em diversas partes do mundo por onde o coral passou. Trabalho pós- coral para se consolidar trocas de função acadêmica. Grande cartão de visitas. Membros do coral o os que curtem o coral são beneficiados. Bem estar emocional. Não só fora do país. Mas também fora da instituição.

Áudio 14

Minha relação com a instituição sempre foi muito boa. Sempre gostei muito da Uerj. O coral influenciou bastante. O coral dava uma refrescada. Com Antônio i Celso o coral foi muito

prestigiado. No meu doutorado estava na banca e reconheceu que me olhou com muita simpatia. Fui aprovado e sendo orientando dele. Até que ponto que o fato de ter cantando no coral aumentou a simpatia dele por mim. Atrair minha imagem a momentos importantes. Alguém que canta no coral se preocupa com outros aspectos com mente aberta para outros tipos de informação. O jurista tem que ser a mente aberta. Que tem a ver com valores, consciência jurídica universal que tem ver com valores subjetivos. No mínimo temos que estar abertos para um espécie de transcendência que o estudo estrito da legislação não vai te dar. Abertura para a alma para aquilo que esta positivado no texto da lei. A pessoa que canta. Ela tem abertura para esse mundo para além das letras e do mundo legal.

Áudio 15

Expansão. Continuo amando cantar. Estudo canto. Como lazer tem sido muito bom muito gostoso!

Entrevista 8

Enviou vídeos por e-mail

Ex aluno Biologia Da UFRJ

Mestre em Biologia UFRJ

Professor do CEAT de Biologia

Vídeo 1. Entrou em 2008 com 17 anos. (Curioso com a atividade cultural) conhecer novas experiências musicais. Aprender a cantar. Muita gente sem ter dinheiro pra aula de canto. Ter contato com universo estético. Conhecer novas pessoas. Evangélicos para louvor. Sempre tive contato com música regional e popular.

Vídeo 2. Longa educação musical. Maracatu dos 10 aos 18 anos. Não tinha experiência em cantar. Coral consagrou a minha vivência na música. Modificou os meus gostos e minha experiência. A forma como eu me transformava ao cantar junto aos coralistas. Devo muito a minha noção de estética, a minha musicalidade a experiência coral que eu tive.

Vídeo 3. Família. Pais bailarinos

Incentivo livre a pratica de instrumentos. Nos ambientes familiares e sócias, rodas de música e de samba. Experiência de boi bumba. Percussão piano, Villa Lobos. Noções harmônicas de teoria musical só pratiquei e consolidei no próprio coro.

Vídeo 4. No coral não tinha conhecimento vocal. Gostava de cantar agudo e não tinha grave. Talvez tivesse a ver com minha sexualidade. Instintivamente buscava o canto agudo e dentro da experiência coral eu pude investigar até melhor quem eu sou pela forma com que eu me expressei, para área de conforto auditivo vocal. Qual a performance que eu gosto de fazer. Comecei a desvendar isso dentro do coro. Passei a me conhecer melhor. Passou pelo estudo da minha tessitura vocal. Minha voz tem se modificado, é uma busca e reconhecimento constante.

Vídeo 5. Era moleque. Passei na universidade e sempre assumi um compromisso muito grande com o coro. Interesse musical e social. Pelo coletivo. Me trouxe e manteve. Muitas amizades, paixões experiências de afeto. Meu regente é meu padrinho. Intercâmbios amizades com o mundo. Ida ao peru abriu.

Vídeo 6. Japão Lituânia Argentina Uruguai recebemos e viajamos. **Através da música você se tronar um cidadão do mundo, como a música é capaz de sensibilizar as pessoas. Repertório é o que me mantem. Investigação de você, das suas raízes, do que é cultura brasileira. Alcançar voos através da música. Quais são as culturas brasileiras. Essa diversidade de falar de estéticas e linguagens, ela cria muitas reflexões em você mesmo. Repertório é forte e me entendo. Canto coral faz parte de minha vida. É uma investigação que faço de mim mesmo. Ao entrar em contato com todas estas composições.**

Vídeo 7. O coral me trouxe aplicação de muito que eu tinha aprendido em teoria nas escolas de música e na educação musical da escola. Dinâmica, harmonia, intervalos, cadencias os

modos. Sofisticação de cantar, tocar. Estou há 11 anos. Musicalmente essa pratica e conhecimento. Vivencia de erros e acertos. Intepretação e estética musical perpetuadas e permitidas pela pratica do canto coral.

Vídeo 8. O coro me trouxe amigos apadrinhamentos. Estar num grupo coletivamente é você descobrir os seus limites. Até onde você pode ir, até onde você se sente cobrado e onde pode cobrar dos outros. Arte lida com orgulho, acolhimento e rejeição com o público e dentro do coro. Perdi timidez com palco com público e com gente. Cobrei muito dos outros tb. conflitos. **Critica afinação batem no pessoal. Amador profissional, vendo como são os limites pra você lá dentro.**

Vídeo 9 . Importância a convivência com os uerjianos, alunos, professores e funcionários. O respeito que tenho pela universidade e movimentos sociais que correm lá dentro. Vem desse contato que tive com esses alunos e profissionais.

Vídeo 10. Por ser uma atividade que une pessoas em torno de um objetivo comum que é a música e não **utilitário e não necessariamente mercadológica**. Função social de perturbar de criticar. **Essa liberdade de linguagem é importante pra uma universidade democrática.** O coro é um excelente exercício de democracia. Qual o seu lugar. Qual o lugar do outro. O que toleramos no outro e o que não toleramos. A pratica deveria ser fundamental, pois pode dar uma cara de universidade na pluralidade das pessoas que os frequentam.

Comunidade interna e externa engajada em propósitos. A universidade é aquilo ali. O coro é uma atividade democrática e coletiva por natureza. De você se ouvir, de ouvir o outro e chegar a uma **consonância. Em momento político quaisquer é importante saber se ouvir e trazer consonância.**

Vídeo 11. O coro sempre me trouxe as perspectivas de conhecer pessoas novas. **A delicia de executar determinados tipos de estética, mais do que novidade do repertório.** Cair dentro da pesquisa da música ameríndia, ou influencia afro, ou limite do erudito e popular. Reflexão estética e artística com repertorio novo e artístico. As pessoas novas trazem outras vivências, evangélicos umbandas e realidades sociais raciais e sexuais. A experiência de debater com as essas e ter disposições e indisposições do que você acredita e do que você pode passar a acreditar.

Vídeo 12. Vínculo com as instituições que cantei. Viver no universo da UERJ, criei um laço verdadeiramente afetivo, estando dentro do universo da UERJ vemos como é fundamental para a cidade e estado e do brasil. Viver uma atividade cultural nesse espaço é fundamenta-lo para se entender o alcance dessa instituição no espaço mais especifico até a macro política. Garra de lutar pela UERJ e de ter um paixão pela universidade. Sem ser aluno. Esse presente que é a UERJ e que me é muito caro.

Entrevista 9 Enviou gravação por whats app

Mestrado e doutorado em filosofia na UERJ

Professor do IASERJ

Audio 1. O que te trouxe

Eu fazia coral na escola portátil. Coralito. Desconforto como tenor. Tinha vontade de afinar, trabalhar a voz e leitura em clave de fá.

Audio 2. Formação musical anterior

Já tocava instrumento. Minha família tem muita gente que toca sanfona, clarinete

Não Conhecia Minha Extensão Vocal, Fui Conhecer Melhor No Altivoz, Mas Tenho Dúvidas De Timbre

Audio 3. Permanência. Adoro ensaio, escutar as vozes quando funciona. As viagens. Não era animado de me apresentar. Com o tempo fui melhorando afinação

Audio 4. Mudou ao longo do tempo. As histórias foram mudando. Vai aprofundando a questão musical. Tem momentos de intensidade e momentos mais superficiais.

Audio 5. Conhecimentos musicais

Timbrar, ouvir as vozes, cantar a melodia que não é a principal. Ler baixos.

Audio 6. Música produzida pelo coro

Cada maestro tem uma fixação. O Altivoz busca uma vocalização de uma produção coral brasileira, a questão de primar pelo silêncio, pelas pausas. Um coro que tem uma sutileza, não tem a voz tão pra frente

Audio 7. Em termos vocais. Melhorou muito em manter a tonalidade e afinação. Manter a nota sem o acompanhamento do piano

Convivência sempre bom. Gosto de cantar junto e formar um bloco sonoro. Pessoas difíceis outras mais fáceis de encontrar um ponto comum.

Audio 8. Ótimas relações interpessoais, sempre me abriu muito a cabeça.

Audio 9. Todos Os Santos: Me Expor, Dançar Ficar Mais Tranquilo

A questão de soltar um pouco mais o corpo. Desenvolver com várias pessoas. O momento de concentração antes da apresentação. Cantar bonito e comemorar depois.

Audio 10 É fundamental. Bom repertório, questões musicais brasileiras, latinas de várias influências. Cada instituição é diferente, no caso do espaço (Coart). Já tinha feito mestrado e doutorado na UERJ, nunca tinha frequentado. Ia promeu predição e voltava. Agente amplia o limite da universidade.

Audio 11. Ampliou meus horizontes uerjianos.

Entrevista 10

Áudio de whatsapp

Matemática UFRJ

Mestre em matemática pelo impa

Atualmente Consultor de Finanças

Audio 1. Amor por cantar. O acaso

Audio 2. Cheguei com 20 anos teclado, método de ouvido. Estudei sozinho. Algum conhecimento de teoria

Audio 3. Pais ouviam música. MPB. Não tinha noção de extensão vocal

Audio 4. Minha relação era de admiração. Nunca cantei como atividade mais séria

Audio 5. Permanecer:

Afinidade com repertório e com o regente. Profundidade com o repertório. Com o tempo observei que se tocava a minha essência. O que sei e o que eu gosto. Convivência com a atividade foi sempre muito mais complicado. Gostava mais de estar no coral da UERJ do que na minha Universidade. Me atrapalhou. Era e sou apaixonado.

O coral representou pra mim uma conexão como meu lado artístico e musical. Encontrar gente interessante no mundo, viajar e intercâmbio cultural. Sinto falta no coral, mas não consigo me deslocar.

Audio 6. Em termos de conhecimento musical.

Pela primeira vez na vida tive contato com um a produção de música antropológicamente produzida no Brasil ligado ao movimento popular. Representou uma revolução nesse aspecto. Cheguei ali e vi. É isso que eu gosto. Que me toca que me movimenta.

A música produzida pelo coro me dava alma.

Audio 7. Especificamente em termos vocais o que me acrescentou

Era imaturo e não levei a sério a técnica. Fazia aquecimento, mas não levava muito a sério. Gostava de cantar. Mesmo não tenha levado a sério, trouxe ensinamentos ainda que inconscientemente.

Audio 8. Convivência com outros membros do coro

Dificuldade de não levar a sério como eu levava. Na minha imaturidade eu não entendia as pessoas. Por conta disso não tinha muita paciência com o outro. Hoje fazendo essa análise, eu pude revisitar essa experiência entendendo que era pouco flexível a época.

Audio 9 . horizonte

Perspectiva musical de entrar em contato com meu lado artístico. Viajar e conhecer culturas diferentes. Intercâmbios corais. Que forma muito significativos pra mim.

Audio 10. Perspectivas para além da música

Outras culturas

Audio 11., Coral e instituição

A minha relação com a Uerj ela foi construída a partir do Coral. O meu amor pela música e pelo coro construiu a minha relação de carinho e respeito pela Uerj. Identidade e carinho. Por isso é importante o coral aberto. Contato para além dos professores, Da mias significado a instituição.

Entrevista 11**Áudio whats app**

Estudou direito na UERJ. Foi monitor.

Hoje juiz e regente coral adventista

Audio 1. O que trouxe

Prazer em participar de atividade musical. Prazer estético de cantar bonito. Extracurricular que proporciona convivência saudável. Ser estrela, e ocupar um palco. Gosto da harmonia e sonoridade do canto coral

Audio 2. Formação musical antes

enho formação evangélica e lido como líder na igreja desde os 12 anos. Música de qualidade a quatro vozes.

Já conhecia meu timbre e extensão de minha voz

Toco piano desde os sete anos. Canto no culto. Ir para o coral foi simples. Minha família é de músicos amadores, cantam na igreja. Muitos músicos populares iniciaram pela convivência com a igreja. Colégio aplicação.

Audio 3. No Altivoz: foi inicialmente o prazer de cantar e a qualidade. Mais importante era o ambiente de fraternidade e amizade. Interesse comum em cantar junto. Essa interação essa comunhão. O desejo de continuar. Nunca atrapalhou a minha outra universidade. Sai quando comecei a estagiar. Sempre foi um prazer e tenho muito boas recordações

Audio 4. Conhecimentos musicais

Abriu um pouco o leque em relação a música de outras tendências e outras culturas. Música de matriz africana e indígena. Na igreja só cantamos música evangélica. Me enriqueceu culturalmente. O conhecimento técnico já tinha na Villa lobos e escola nacional de música.

Audio 5. Música pelo coro. Até hoje rejo na igreja. É muito especial. O que eu mais gosto. Resultado de uma interação entre as pessoas. De vozes, conhecimentos musicais e culturais diversas, que se unem sai um som bonito que identifica o grupo. O grupo adquire uma característica sonora própria a ponto de podermos identificar o grupo.

Audio 6. Atividade vocal

Já tinha mas desenvolvi a versatilidade de cantar todas as vozes indo pela lógica da música. Ela tem uma lógica e pela harmonia identificamos cada uma delas.

Áudio 7. Interpessoais

Relações sempre complexas. Tenho facilidade o coral só me acrescentou
A interação, alegria de viver, convívio saudável, amizade. Quem canta em coral é um pessoal mais conservador no campo da música. Reencontrar é sempre uma alegria convive com os outros e aceitar mais as diferenças.

Audio 8. Horizontes

Não profissionais nem financeiros, mas de realização pessoal. Realização é iniciar uma musical mal cantada e aperfeiçoar e apresentar depois, essa interação que gera o resultado. Não tem preço. Satisfação.

Audio 9. Para Além

Interação entre as pessoas. Coral como no exército. Serve junto e fica mais amigo. O processo pra mim é agradável

Audio 10. Relação com a instituição

É um canal um meio para produzir interação mais forte entre as pessoas, além da questão cultural que é um aspecto relevante para uma instituição. Foi mais um elemento que me unia a universidade. Meio pra que eu tivesse um vínculo afetivo mais forte com a instituição.

Roteiro dos depoimentos

Lista do que quero saber com as entrevistas.

Como a experiência coral impactou a vida dos cantores.

O que representou em termos de aquisição de novos conhecimentos

O que abriu de perspectivas para relacionamentos inter pessoais

O que representou em termos culturais, gostos musicais

Que influencia a expansão dos conhecimentos vocais representou para a sua expressão pessoal e artística

O que operou na vida acadêmica e profissional

Orientação para entrevista

Antes de terminar ver do que ela não falou.

Temos que ter itens sintéticos